

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**LA REESCRITURA EN CERVANTES:  
EL TEMA DEL AMOR**

Tesis doctoral realizada por:  
Juan Ramón Muñoz Sánchez  
Dirigida por:  
Antonio Rey Hazas

## ÍNDICE:

Introducción.	5
Primera parte: Historia del amor.	18
-El amor en la Antigüedad clásica.	19
El amor en la literatura arcaica: Homero.	19
-Safo.	22
El amor en el siglo de Pericles: La tragedia. Eurípides.	26
El amor en el siglo IV: La teoría del eros en la filosofía de Platón.	54
El amor en el Hellenismo y en Roma: La épica culta, la elegía y la novela.	147
-Apolonio de Rodas: <i>El viaje de los Argonautas</i> .	167
-Catulo: Innovaciones y Ariadna o la retórica del lamento.	199
-Virgilio: La tragedia de Dido.	227
-La elegía erótica romana: Propertio y la metafísica del amor eterno.	279
-La novela griega de amor y aventuras: la pareja y el erotismo contenido.	320
-Una mirada a la tradición amorosa posterior.	355
Breves apuntes sobre la erótica árabe y el <i>fino amor</i> .	359
<i>El collar de la paloma</i> de Ibn Hazm de Córdoba.	400
El <i>fino amor</i> y sus derivaciones.	426
- <i>Caritas</i> o <i>cupiditas</i> : el «secreto» conflicto de Petrarca.	429
-De amor y literatura.	541
Segunda parte: El amor como reescritura en la obra de Cervantes.	573
-El amor ideal.	574
- <i>El trato de Argel</i> : Aurelio y Silvia.	574
- <i>La Numancia</i> : Morandro y Lira.	583
- <i>La Galatea</i> : Elicio y Galatea.	591
- <i>La Galatea</i> : Lisandro y Leonida.	600
- <i>La Galatea</i> : Teolinda y Artidoro.	608
- <i>La Galatea</i> : Timbrio y Nísida.	616
- <i>Don Quijote</i> , I: Grisóstomo y Marcela.	624
- <i>Don Quijote</i> , I: Cardenio y Luscinda.	636
- <i>Don Quijote</i> , I: Rui Pérez de Viedma y Zoraida.	648
- <i>Don Quijote</i> , I: Don Luis y Clara de Viedma.	659
- <i>La gitanilla</i> : Preciosa y Andrés.	666
- <i>El amante liberal</i> : Ricardo y Leonisa.	677
- <i>La española inglesa</i> : Ricaredo e Isabela.	687
- <i>La ilustre fregona</i> : Avendaño y Costanza.	696
- <i>El gallardo español</i> : Fernando de Saavedra y Margarita.	705
- <i>Los baños de Argel</i> : Fernando de Andrada y Costanza.	717
- <i>Los baños de Argel</i> : Don Lope y Zahara.	725
- <i>La gran sultana</i> : Amurates y Catalina.	734

- <i>El laberinto de amor</i> : Dagoberto y Rosamira.	747
- <i>Pedro de Urdemalas</i> : Clemente y Clemencia.	755
- <i>Don Quijote</i> , II: Basilio y Quiteria.	762
- <i>Don Quijote</i> , II: Ana Félix y Gaspar Gregorio.	777
- <i>El Persiles</i> : Periandro y Auristela.	786
- <i>El Persiles</i> : Manuel de Sosa y Leonor Pereira.	903
- <i>El Persiles</i> : Renato y Eusebia.	912
- <i>El Persiles</i> : Ruperta y Croriano.	928
- <i>El Persiles</i> : Isabela Castrucho y Andrea Marulo.	953
-El amor humano.	973
- <i>La Galatea</i> : Rosaura y Grisaldo.	973
- <i>Don Quijote</i> , I: Lope Ruiz y Torralba.	979
- <i>Las dos doncellas</i> : Teodosia y Marco Antonio.	983
- <i>La señora Cornelia</i> : El duque de Ferrara y Cornelia.	995
- <i>El Persiles</i> : Antonio y Ricla.	1004
- <i>El Persiles</i> : Feliciano de la Voz y Rosanio.	1012
-Amor vulgar.	1037
- <i>Don Quijote</i> , I: Leandra y Vicente de la Roca.	1037
- <i>Rinconete y Cortadillo</i> : El Repolido y Juliana la Cariharta.	1042
- <i>La fuerza de la sangre</i> : Leocadia y Rodolfo.	1047
- <i>La casa de los celos</i> : Clori y Rústico.	1056
- <i>La entretenida</i> : Antonio Almendárez y Marcela Osorio.	1062
- <i>El rufián viudo</i> : Trampagos y Pericona.	1072
- <i>La guarda cuidadosa</i> : Lorenzo Pasillas y Cristina.	1076
- <i>Don Quijote</i> , II: La hija de la dueña doña Rodríguez y el hijo del rico labrador.	1082
- <i>Don Quijote</i> , II: Claudia Jerónima y Vicente Torrellas.	1097
-Historias matrimoniales.	1106
- <i>Don Quijote</i> , I: Anselmo y Camila.	1106
- <i>El celoso extremeño</i> : Carrizales y Leonora.	1114
- <i>El casamiento engañoso</i> : El alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo.	1125
- <i>El rufián dichoso</i> : Una «dama» y su «marido».	1134
- <i>Pedro de Urdemalas</i> : El «rey» y la «reina».	1139
- <i>El juez de los divorcios</i> : Mariana y el «vejete».	1148
- <i>El juez de los divorcios</i> : Doña Guiomar y el soldado.	1152
- <i>El juez de los divorcios</i> : El «cirujano» y doña Aldonza Minjaca.	1154
- <i>El juez de los divorcios</i> : El «ganapán» y su «mujer errada».	1156
- <i>La cueva de Salamanca</i> : Pancrancio y Leonarda.	1157
- <i>El viejo celoso</i> : Cañizares y doña Lorenza.	1161
- <i>El Persiles</i> : Transila y Ladislao.	1166
- <i>El Persiles</i> : Ortel Banedre y Luisa la talaverana.	1174
Bibliografía.	1201

El hombre es pluralidad y diálogo, sin cesar acordándose y reuniéndose consigo mismo, mas también sin cesar dividiéndose. Nuestra voz es muchas voces. Nuestras voces es una sola voz.

OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira*.

El arte progresa, y progresa gracias a la personalidad que es a la vez producto e instrumento de su tiempo y en el cual se conjugan hasta identificarse e intercambiar sus formas lo subjetivo y lo objetivo. El progreso revolucionario, la gestación de la novedad son necesidades vitales del arte, que sólo pueden verse satisfechas por el vehículo de un subjetivismo lo bastante fuerte para rechazar los valores tradicionales, para comprender su agotamiento. El cansancio, el tedio intelectual, el asco por los procedimientos conocidos, el maldito impulso de ver las cosas iluminadas por su propia parodia, el sentido de lo cómico, son el recurso de que el arte se sirve para manifestarse objetivamente y realizar su esencia.

THOMAS MANN, *Doktor Faustus*.

«Y él también sabía que lo mismo valía del arte, que éste igualmente sólo existe –oh, ¿existe aún, puede seguir existiendo?– en cuanto contiene testamento y conocimiento»

HERMANN BROCH, *La muerte de Virgilio*.

Excluyo de mi obra lo sobrenatural, porque admitirlo parece negar que lo cotidiano es maravilloso.

JOSEPH CONRAD.

La cuestión de la experiencia humana es la principal de estos siglos, como Montaigne y Pascal, que en lo demás no coinciden, comprendieron con claridad. La fuerza de la virtud de un hombre o su capacidad espiritual se miden por su vida ordinaria.

SAUL BELLOW, *Herzog*.

«Fijar la mirada», que era tanto como ocuparse de las cosas concretas de nuestro alrededor, evitando lo genérico y lo abstracto, que por ser de todos no es de nadie.

LUIS LANDERO, *Yo, Júpiter*.

Yo adoro la imperfección. Es abierta, como los compuestos de carbono, eso permite el intercambio y la vida.

La perfección es cerrada, los cristales iónicos son cerrados y están muertos. Pero precisamente por eso la imperfección no se puede ser norma. Tiene que seguir siendo abierta.

BELÉN GOPEGUI, *El padre de Blancanieves*.



## INTRODUCCIÓN.

*Cervantes leía con avidez, y tal vez más que otros sabía  
que la literatura es un océano de intertextualidad.*

EDWARD CLAUDE RILEY

El joven poeta visceralista Juan García Madero, que acabará la andadura de su particular *queste* absorbido en compañía de Lupe en el infinito horizonte del desierto de Sonora, de vuelta a casa tras sondear fructíferamente en las librerías de viejo de México DF, anotaba lo siguiente en su diario: «Por la tarde, mientras ordenaba mis libros en el cuarto, he pensado en [Alfonso] Reyes. Reyes podría ser mi casita. Leyéndolo sólo a él o a quienes él quería uno podría ser inmensamente feliz. Pero eso es demasiado fácil».

Se trata, cierto, de un posicionamiento, que tal vez linde con el atrevimiento o la imprudencia; pero no es, sin duda, una osadía y menos aún una insolencia. Aclarémoslo: este trabajo pretende ser una aproximación a un concepto de palpitante actualidad en la moderna teoría de la literatura, la «reescritura», aplicado a la obra del máximo escritor de las letras hispanas, Miguel de Cervantes Saavedra. Pues efectivamente el término, como su conceptualización y su descripción fenomenológica, es de nuevo cuño, apenas cuenta con cuatro décadas de historia, aunque no exentas de polvareda crítica, si se le asocia con el más amplio de «intertextualidad»; su práctica, por el contrario, no: es tan pretérita como la literatura misma, aunque se dé en diferentes grados de un escritor a otro<sup>1</sup>. Ello es que el autor del *Quijote* manifiesta una acusada tendencia a frecuentar, manipular, reiterar, renovar, retocar, modificar y reescribir sus propios textos para conformar, en su entrecruzamiento, un tejido sutil de motivos recurrentes, en aras de propiciar una visión abarcadora, ambigua y polifónica de la realidad, que convierten a su obra en un organismo vivo, dinámico, heterogéneo, cambiante, continuo, cuya significación y sentido se halla en el conjunto. Dado que el empleo cervantino de la intratextualidad, la señal de su poética, afecta, como habremos de ver, a todos los órdenes del proceso creativo, desde el vocablo hasta la *dispositio*, y a toda su obra, desde las juveniles rimas conmemorativas del nacimiento de la infanta Catalina Micaela o las exequias de la reina Isabel de Valois hasta la póstuma *Historia setentrional*, hemos elegido, con el propósito de parcelar tan vasto campo y de disponer de un hilo conductor, el radiante tema del amor.

Mas los textos del escritor complutense no sólo hablan incansablemente entre sí, sino que mantienen a su vez un fecundo diálogo con su contexto cultural inmediato, con las coordenadas literarias de su tiempo, así como con la tradición heredada, de suerte que su obra se configura como una especie de maraña de relaciones textuales internas y externas. Tanto la intertextualidad como la reescritura están íntimamente ligadas a la actitud mental y vital del escritor en tanto lector, y Cervantes, «aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles», remite constantemente en sus escritos por «inclusión» o por «alusión» a un múltiple, complejo y variado universo de libros que nos dicen cuáles eran sus gustos y sus preferencias estético-ideológicas, a los que homenajea en su discurso poético, a los que critica y a los que

---

<sup>1</sup>Como veremos a continuación, toda reescritura comporta un ejercicio de intertextualidad, pero no toda intertextualidad es reescritura. En cualquier caso, como orbseva Desiderio Navarro, la intertextualidad es una práctica habitual desde el mundo clásico: “Ya desde la Antigüedad, en todos los tiempos, había habido términos y conceptos para determinadas formas de relaciones concretas entre un texto y otro –parodia, centón, palinodia, paráfrasis, paráfrasis, travesti, pastiche, alusión, plagio, collage, etc.–, pero el inmediato éxito del nuevo término generalizador demuestra que éste hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente” (“Intertextualité: treinta años después”, Introducción a *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de D. Navarro, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. V-XIV, en concreto p. VI).

remoza. Un clamoroso ejemplo, pongamos por caso, lo constituye la gratuita penitencia amorosa de don Quijote en Sierra Morena, que apunta por citación así a la de Amadís en la ínsula de la Peña Pobre como a la de un Roldán embravecido de despecho amoroso, que no obstante remite en última instancia a una tradición plurisecular, pero cuyo estímulo no se origina sino por emulación de la de Cardenio, que está en deuda por alusión con la novela sentimental<sup>2</sup>. Parece evidente, en consecuencia, que sabía que la naturaleza de la obra literaria es, como todo lo humano, la mutación, el cambio, que la literatura no es sino la suma de unos textos en evolución y en confrontación dialógica, en un incesante ir y venir de la norma a la transgresión, de la infracción a la fidelidad de la regla: dar vueltas y más vueltas a los mismos temas y procedimientos. Cardenio o la norma; don Quijote o la transgresión. Sólo partiendo de la tradición y la imitación, pero en competencia, es posible la renovación y la superación. Hablábamos del amor, de la pasión erótica como elemento de reescritura, y hallamos en la obra de Cervantes una fascinante plurirreferencialidad. El amor ocupa un lugar privilegiado en su obra, tanto que se puede tener por cierto que para ilustrarlo hubo de empaparse de no pocas lecturas, fueran estas tratados filosóficos o la mejor retórica literaria. En cualquier caso, reflexionando sobre unos y otros logró construirse su propio sistema conceptual, erigido sobre un sincretismo de sobresaliente complejidad, en el que todos los códigos preexistentes son sometidos a examen. En efecto, en la erótica cervantina es fácil discernir estratos del amor

---

<sup>2</sup>Justamente, como se sabe, don Quijote duda si imitar a Roldán o a Amadís para decantarse por el más pacífico amante de Oriana, su caballero andante favorito: “Viva la memoria de Amadís”, que “sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó fama de enamorado como el que más”, y eso únicamente “por verse desdeñado de Oriana”, así que se “retiró a la Peña Pobre en compañía de un ermitaño, y allí se hartó de llorar y de encomendarse a Dios”; por el contrario de Roldán, que se volvió loco, y con razón, “si él entendió que esto era verdad”: “que Angélica había dormido más de dos siestas con Medoro, un morillo de cabellos enrizados y page de Agramante” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edic. del Instituto Cervantes al cuidado de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, I, XVI, pp. 290-291). El soliloquio del hidalgo manchego y en general toda la secuencia, preñada de reminiscencias librescas, pues en el *Quijote* la realidad es siempre vista *sub specie* literaria, del mejor arte cervantino y de su exquisita ironía, es sin duda uno de los momentos más brillantes, felices y redondos de la literatura universal, todo, como analizara magistralmente Juan Bautista Avalle-Arce, para confrontarnos «con el primer acto gratuito de la literatura occidental». Don Quijote, artista de sí mismo, cita para remontarse olímpicamente sobre sus predecesores; es decir, la utilización de los «hipotextos» comportan, son infundidos de un valor estilístico, semántico e ideológico nuevo, diferente del de su contexto prístimo. En cambio, Cardenio, que vive también la realidad de su ficción, duplica por envenada alusión la falsilla de Leriano. Compárese, si no, la presentación novelsca de este: “Pasando una mañana, cuando ya el sol quería esclarecer la tierra, por unos valles hondos y oscuros que se hacen en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro, por entre unos robredales do mi camino se hazía, un caballero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje” (Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, en *Obras completas*, II, edic. de Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1971, p. 81), con la de aquel: “Vio que por cima de una monteñuela que delante de los ojos se le ofrecía iba saltando un hombre de risco en risco y de mata en mata con extraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y la piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXIII, p. 255). Ahora bien, en la locura de amor y celos de Cardenio hay también un mucho de la locura de amor y celos de Roldán, aunque cada cual se muestra a la altura de las circunstancias y principalmente de sus posibilidades, infinitas las del invencible paladín, menguadas a dar porrazos a los pastores, los mismos que no se atrevió a dar al «fementido don Fernando», las del noble andaluz. Sin embargo, lo más sorprendente no es tanto el ejercicio de imitación e intertextualidad, con ser ejemplar, cuanto el de reescritura: don Quijote, pese a que el «roto de la mala figura» “pasó con la ligereza que se ha dicho, todas estas menudencias miró y notó” (*Ibidem*, I, XXIII, 255), las caló en su caletre y, en efecto, las reescribió hasta acabar asimismo «descubriendo las carnes»: “Desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapaletas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en el alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco” (*Ibidem*, I, XXV, pp. 289-290).

cortés, ecos estilnovistas, antítesis cancioneriles y petrarquistas, reminiscencias platónicas y neoplatónicas, alusiones a las teorías aristotélico-epicureístas y naturalistas; hay impulso sexual y continencia, deseo de belleza y de perfeccionamiento, tormento y bienaventuranza, castigo y redención, amor sin correspondencia y amor correspondido, locura y templanza; hay una erótica de los sentidos y una estética de la pasión, pero sobre todo una ética, una ideología, pues para Cervantes no hay ética sin estética, y viceversa, estética sin ética, que incide en la noción de pareja como símbolo de la autenticidad del amor y en la inserción en el ciclo de la vida o de la generación, vale decir, en la realidad del individuo y en el maderamen social, pues el amor es siempre, hasta su resolución, conflicto y subversión; el amor entra por los ojos, llega por el oído, se enciende en lo que se atisba sin ver, se engendra a partir de una blanca mano que se asoma; siempre es una convulsión, un frenesí, un destino y un ejercicio de libertad, pero nunca una imposición. No hay una regla: sólo vida y voluntad de amar y ser amado. No hay sistema filosófico, sino recreación artística. Incluso la filografía abstracta de *La Galatea*, expuesta por esos pastores-filósofos empaados de neoplatonismo, resulta empequeñecida, reducida a la mínima expresión ante la complejidad de la existencia que rehúsa de cualquier armazón teórica o apriorística. Es decir, la tradición especulativa y creativa no son más que el punto de partida como construcción imaginativa que se traspone al plano del vivir circunstancial de los personajes; de ahí que Cervantes precise el uso de la reescritura, pues sólo a través de la variación se puede consignar la complejidad del proceso amoroso en su totalidad. Para explicar esa tradición a la que remiten los textos cervantinos hemos realizado un ejercicio de historiografía, tan cara a nuestro autor, que dominaba los esquemas mentales previos tanto como gustaba de indagar en ellos y trazar su evolución, principalmente en lo relativo a las especies y los géneros literarios. Nos hemos remontado, pues, hasta el origen, cuando el Eros de Hesíodo era un dios primitivo y bienhechor que comunicaba el suelo y el cielo, la sombra y la luz, la materia y el espíritu, el hombre y el cosmos, más aún: a Homero, padre de la civilización occidental, hasta arribar a Petrarca, el primer hombre moderno plenamente consciente de que el mundo antiguo y el suyo presente son dos épocas distintas de la historia, de que en sus contradicciones no resueltas reside la paradoja del ser humano, su grandeza y su miseria, de que el amor es pura tensión psicológica entre el deseo y la razón.

De resultas, nuestro estudio se presenta, como un animal bifronte, escindido en dos partes, a saber: una que versa sobre la historia del amor; otra, sobre la reescritura en Cervantes. Cada una con un enfoque hermenéutico y metodológico diferente. Pero no son dos compartimentos estancos, antes bien están sujetos a contaminación en función de la omnipresencia del escritor de las *Novelas ejemplares*, que siempre es la referencia.

La historia es bien conocida<sup>3</sup>, en 1967 Julia Kristeva introducía en un famoso artículo sobre la base poetológica del formalista ruso Mijail Bajtín el término y el concepto de «intertextualidad» referido a la práctica textual:

Tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et la langue poétique se lit,

---

<sup>3</sup>Conviene indicar que no nos vamos a extender en la breña teórica que ha suscitado el concepto desde su fijación por Julia Kristeva, sino simplemente en aclarar los límites teóricos de nuestro estudio y los términos puestos en juego. Excelentes panoramas de conjunto se pueden ver en C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, Barcelona, 2005, pp. 287-302; D. Navarro, "Intertextualité: treinta años después", Introducción a *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, pp. V-XIV; N. Limat-Letelier, "Historique du concept d'intertextualité", en *L'intertextualité*, N. Limat-Letelier y M. Miguët-Ollagnier eds., Les Belles Letres, París, 1998, pp. 17-64; J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

au moins, comme *doublé*<sup>4</sup>.

Aplicaba, pues, las nociones de intersubjetividad y de heteroglosia o polifonía bajtinianos<sup>5</sup>, atinentes al carácter eminentemente dialógico del hombre<sup>6</sup> y de la novela<sup>7</sup>, al texto, que se entiende, en consecuencia, como una entidad dinámica y abierta, lejos de su habitual concepción estática y autónoma, cerrada en sí misma, un «heterotexto», como sugiere Guillén, “impregnado de alteridad”<sup>8</sup>. Así, el texto, cimentado en la intertextualidad, no es sino un diálogo de escrituras en el que se ven envueltos el escritor, el receptor y el contexto. Pues efectivamente, «el lenguaje poético se lee como doble», se realiza sobre un eje horizontal o sintagmático y sobre otro vertical o paradigmático; en el primero la palabra pertenece a un

---

<sup>4</sup>J. Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239 (1967), pp. 438-465. Citamos por su inclusión en el libro, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969, pp. 143-173, en particular, pp. 145-146. Desiderio Navarro ha traducido el artículo en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, pp. 1-24: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble* (p. 3).

<sup>5</sup>Véase Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. T. Bubnova, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (2ª ed., 1ª reimpresión).

<sup>6</sup>“En Dostoievski el hombre no solo se proyecta hacia el exterior, sino que por primera vez llega a ser lo que es; no sólo para otros, sino, reiteremos, para sí mismo. Ser significa comunicarse dialógicamente [...]. Una sola voz no concluye ni resuelve nada. Dos voces es un mínimo del ser” (*Ibidem*, pp. 371-372). En el origen, por supuesto, está Aristóteles: “La razón por la que un hombre es un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier animal gregario, es evidente: la naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra” (Aristóteles, *Política*, Introducción general de M. Candel Sanmartín, Introducción a *Política*, trad. y notas de M. García Valdés, Gredos, Madrid, 2007, 1253a10, p. 47). Pero ya antes, Platón había discernido nítidamente que el hombre es lenguaje, diálogo, amalgama y cruce de voces, tal y como lo sugiere la teoría de la *anamnesis* y la práctica dialéctica. A tal respecto, escribe Emilio Lledó: “El único ámbito humano en el que se habían almacenado experiencias, era la lengua. La famosa definición aristotélica de que aquello que distingue al hombre de los otros animales es el hecho de que puede comunicarse, utilizando su capacidad de emitir sonidos, encontró ya en Platón un precursor. La emisión de sonidos no es puramente física. La articulación fonética, las modulaciones del aire, convertidas en voz, transmitían «contenidos», alusiones a la realidad o a la «idealidad» y, con ello, interpretaciones de hechos o circunstancias. El hombre se distinguía por esa capacidad de «hablar» y, al mismo tiempo, por disponer de un sistema conceptual y expresivo, la lengua, en el que se había recogido ya *todo lo hablado*” (*La memoria del logos*, Taurus, Madrid, 1996 [4ª ed.], pp. 47-48).

<sup>7</sup>“La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible” (*Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 15). Dice M<sup>a</sup> del Carmen Boves Naves que “el dialogismo y la polifonía de que habla Bajtín no se refiere al uso en la novela de un lenguaje rico en el que tengan eco las lenguas de grupo, de profesiones, de clases sociales, sino que se trata de plurilingüismo consustancial al ser humano que vive en sociedad, penetrado de ideologías que tienen diversas procedencias. La novela se organiza con el discurso y voces de personajes particulares que son la síntesis de las ideas y de las palabras que les llegan del pasado y del espacio en el que se mueve la vida, y mientras unas son rechazadas y otras son aceptadas, van constituyendo una visión particular del mundo, una forma personal de pensar y de hablar” (*La novela*, Síntesis, Madrid, 1998, p. 136). De nuevo, pues, hay que remontarse a Platón, cuyos diálogos no son sino la suma de todas las voces que participan en ellos, cada uno representado por su propio idiolecto. Y antes que Dostoievski, como reconoce el erudito teórico ruso, aunque sin profundizar, Cervantes había hecho de la polifonía el santo y seña de su revolución poética al cimentar las bases de la novela moderna (Véase M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Seix-Barral, Barcelona, 1974; *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989).

<sup>8</sup>*Entre lo uno y lo diverso*, p. 288.

tiempo al escritor y al lector, “au sujet de l’écriture et au destinataire”<sup>9</sup>, en el segundo al texto y a la de otros anteriores.

Sólo un año después, en 1968, Roland Barthes hacía suyo el concepto propuesto por Kristeva y lo enfrentaba a los tradicionales términos de fuente e influencia:

Tout texte est un *intertext*, d’autres textes sont présents en lui, à des niveaux variable, sous des formes plus o moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citation révoles. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autor de lui. L’intertextualité, condition de tout texte, quel qu’il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d’influences; l’intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l’origine est rarement réperable, de citation inconscientes ou automatiques, données dans guillemets<sup>10</sup>.

La amplísima noción de «intertexto» que propone Barthes incide, pues, en que todo texto, toda obra literaria, si no es un plagio múltiple de textos, manifiesta diferencias mínimas o máximas con la tradición, con los modelos que toma de referencia, sean estos incluidos deliberada o inconscientemente. A nuestro parecer, no se diferencia mucho del concepto de la *imitatio* clásica, que los humanistas, desde Petrarca, quien expone magistralmente sus ideas al respecto en la epístola familiar XXIII: 19, relanzaron con renovado ímpetu, aunque con una insalvable tensión entre autoridad y experiencia, hasta ser piedra angular, al lado de la verosimilitud, ya G. Valla había traducido al latín la *Poética* de Aristóteles en el siglo XV<sup>11</sup>, de la doctrina literaria renacentista<sup>12</sup>. En efecto, la imitación no es repetición sino reelaboración, un proceso activo de transformación, al menos tal y como se lo prescribía Séneca a Lucilio, aludiendo a la conocida metáfora de las abejas «que revolotean de aquí para allá y liban las flores idóneas para elaborar la miel»: hemos de imitarlas “y distinguir –dice– cuantas ideas acumulamos de diversas lecturas (pues se conservan mejor diferenciadas); luego, aplicando la atención y los recursos de nuestro ingenio, fundir en sabor único aquellos diversos jugos, de suerte que aun cuando se muestre el modelo del que ha sido tomado, no obstante aparezca distinto de la fuente de inspiración”<sup>13</sup>. Por consiguiente, la *imitatio* es una forma de *intertextualité*, tal vez el paso previo o el primer paso, en cuanto precisa de una operación de permutación lingüística, semántica o ideológica al ser traspasado el texto imitado al nuevo enunciado; y esto ha de tenerse muy en cuenta en una época, como es la de Cervantes, en la que la imitación es, como acabamos de indicar, un concepto esencial de su poética. De suerte que en su obra, anclada en la mejor tradición humanista, habrá, aparte de reescritura, imitación, si bien siempre como impulso hacia la innovación y la originalidad. Es

---

<sup>9</sup>J. Kristeva, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, p. 145.

<sup>10</sup>R. Barthes, “Texte (théorie du)”, en *Encyclopedia Universalis*, París, 1968, t. XV, pp. 1013-1017, p. 1015c.

<sup>11</sup>Véase Valentín García Yerba, Introducción a Aristóteles, *Poética*, edic. trilingüe, Gredos, Madrid, 1974 (3ª reimpresión), pp. 7-124, en concreto p. 35.

<sup>12</sup>Véase el excelente libro de Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberger, Kassel, 1998.

<sup>13</sup>Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, Introducción general de A. Fontán, traducción y notas de I. Roca Meliá, Gredos, Madrid, 2 vols., t. II, libros XI-XIII, epístola 88, 5, p. 44. No obstante, su magistral argumentación sobre la *imitatio* se desarrolla a lo largo de toda la carta. Séneca recurre también a la comparación de la imitación con los alimentos (parágrafos 6-7) con las múltiples voces de un coro (9-10) y con la semejanza de padre e hijo: “Aunque se aprecie en ti la semejanza con algún maestro que ha calado profundamente en tu alma por la admiración, quiero que te asemejes a él como un hijo, no como un retrato. El retrato es un objeto sin vida. «Entonces, ¿qué? ¿No se reconocerá de quién es el estilo que imitas? ¿De quién es el modo de argumentar? ¿De quién las ideas?» Pienso que en ocasiones ni siquiera se podrá reconocer si un escritor de gran talento ha impuesto su propio sello a todo cuanto ha captado del modelo escogido para configurarlo en un todo” (8, p. 45).

verdad, sin embargo, que Roland Barthes va un paso más allá de la *imitatio* y el simple uso de fuentes al incluir en la intertextualidad no sólo los mecanismos de inclusión explícitos, sino también los intuitivos. Pero es que, además, en otro trabajo suyo posterior amplía el campo de acción de la intertextualidad, símbolo del libro infinito de la literatura, también al tiempo futuro de la obra concreta: “En lo que se llama lo intertextual hay que incluir los textos que vienen *después*: las fuentes de un texto no están solamente por delante de él; están también después de él”<sup>14</sup>. Desiderio Navarro sostiene que tal concepto barthesiano es por completo inoperativo en función de su maximalización taxonómica: “En vez de una teoría de la intertextualidad, proponen, también brevísimamente y en polisémica prosa literaria, una erótica de la lectura panintertextual aleatoria que le quita toda utilidad analítica al concepto”<sup>15</sup>. Una crítica que ya había realizado Claudio Guillén, no sin haber reconocido antes el beneficio que reportaba para la literatura comparada el concepto de intertextualidad así como la sociabilidad de la escritura literaria que derivaba de la idea de intertexto, principalmente, incluyendo a Julia Kristeva, por dos motivos:

Es notorio, en primer lugar, el carácter autoritario y monolítico de los pronunciamientos de Kristeva y Barthes. Si las teorías mejores se equivocan, por ser falibles y rectificables en el futuro, según explican los filósofos de la ciencia, las teorías absolutas han de equivocarse absolutamente. La construcción especulativa *ex principiis* se reconoce por el uso del giro «todo A es B», o «todo A consiste en B», como por ejemplo: «tout texte est un intertexte»; o «tout texte se construit comme mosaïque de citations» [...]. La segunda dificultad, no ajena a la primera, es práctica y tal vez más seria. No sería sorprendente que la idea de intertextualidad se redujese de hecho a una concepción general del signo poético, a una teoría del texto, más que a un método para la investigación de las relaciones existentes entre distintos poemas, ensayos o novelas. Sería una puerta que no abriera el camino de la lectura, más que el camino mismo [...]. Barthes parece tener presentes más bien las convenciones anónimas y automatizadas —«un champ général de formules anonymes, dont l’origine este rarement repérable, de citations inconscientes et automatiques». De tal suerte nos circunscribimos a las convenciones y los lugares comunes, es decir, a un campo existente pero poco idóneo para la percepción de un fenómeno cuya relevancia es indiscutible en la literatura en la individualidad. Con ello el comparatismo adelantaría poco. Lo que deseábamos era ahuyentar la vaquedad y el número interminable de datos que caracterizaban los estudios de fuentes e influencias. Pero la vaguedad y la ilimitación vuelven a galope si la intertextualidad significa anonimato y generalidad<sup>16</sup>.

En cualquier caso, el concepto de intertextualidad formulado por Kristeva y Barthes no sólo fue de inmediato acogido favorablemente por los teóricos de la literatura, generando una rápida parentela terminológica, sino que, dada su aparente flexibilidad, surgieron nuevas reformulaciones teóricas y prácticas. En este camino de desarrollo cabe destacar los trabajos de Michael Riffaterre<sup>17</sup> y de Gérard Genette<sup>18</sup>. El primero porque abrió el campo del análisis intertextual a la teoría de la recepción al analizar los catorce sonetos que conforman el *Songe* (1554) del poeta petrarquista francés Du Bellay, en la medida en que se precisa de la participación activa del lector, de su cultura y de su sensibilidad literaria, para desenmarañar las relaciones intertextuales de cada texto<sup>19</sup>. Este aspecto es sumamente importante para la

---

<sup>14</sup>“Análisis estructural del relato”, *La aventura semiológica*, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 229-237. Apud. J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 59.

<sup>15</sup>*Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, p. VI.

<sup>16</sup>*Entre lo uno y lo diverso*, pp. 290-291.

<sup>17</sup>*La Production du texte*, Seuil, París, 1979, cap. VII (traducido por D. Navarro: “Semiótica intertextual: el interpretante”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, pp. 146-162).

<sup>18</sup>*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.

<sup>19</sup>Escribe Guillén: “Para Riffaterre es ley general del discurso la *interdicción semántica*. La obra no significa meramente lo que dice. Una primera lectura, de índole mimética, acepta lo que el texto representa y cierta ordenación estilística, condiciones básicas de la percepción uniforme por parte de los lectores. Una

intelección del uso de la intertextualidad y la reescritura cervantinas por cuanto la obra del escritor complutense es una invitación a la colaboración del lector en el hecho literario, marcado implícitamente de forma insuperable como una categoría del relato en la biografía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*, pero extrapolable al conjunto de su producción. Para Cervantes, en efecto, el lector es la medida del texto; su literatura es un ubérrimo acto de comunicación entre el autor y el receptor, fundamentado en la libertad escritural e interpretativa, en el sentido en que uno propone y el otro dispone, uno presenta y el otro completa. Sin embargo, conviene no perder de vista que la primera aparición de una estética de la recepción le correspondió a Aristóteles al formular, en la *Poética*, que el elemento primordial de la trama de la tragedia es provocar la *catarsis* en el espectador, ese extraño placer purificador que experimenta por medio del temor o la conmiseración. Con todo, la reformulación de Cervantes y de Riffaterre, también la que expone Julio Cortázar en *Rayuela* al diferenciar el «lector-macho» del «lector-hembra», es la interacción del lector en el hecho literario. Genette, por su parte, desvía la atención de la teoría del texto a una nueva categoría que define como «transtexto» o trascendencia del texto, basada en cinco tipos de relaciones: la «intertextualidad», la «paratextualidad», la «metatextualidad», la «hipertextualidad» y la «architextualidad». Cervantes, desde luego, se sirve de todos estos vínculos transtextuales; pero el que nos interesa destacar ahora es la concepción genettiana de la intertextualidad, que entiende del siguiente modo: “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”<sup>20</sup>. De manera que, frente a la noción abierta de Krsiteva y Barthes, Genette aboga por un concepto más restringido de la intertextualidad, que habla de “citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte”<sup>21</sup>. Pues bien, esta precisión y restricción de la intertextualidad de Genette es la que seguimos en nuestro estudio, firmemente apoyada en los usos que determina Guillén en la poesía, entre *alusión* e *inclusión* y entre *citación* y *significación*.

Sin embargo, nosotros no vamos a estudiar la intertextualidad en sentido lato en la obra de Cervantes, sino que nos centraremos exclusivamente en la intratextualidad o reescritura.

La intertextualidad, ya desde Kristeva, si bien con otros horizontes teóricos, se entiende como un doble diálogo: el que mantiene el escritor consigo mismo y el que mantiene con la tradición. Pues bien, el primero de ellos, la relación de un texto consigo mismo o con los textos del mismo autor, se denomina «intertextualidad interna» o «intratextualidad»; el segundo, la relación de un texto con otro, sería lo que se conoce como «intertextualidad externa». En este contexto, la reescritura, como define José Enrique Martínez Fernández, es “un profundo ejercicio *intratextual*. Reescribir supone remover los textos propios y proceder a una leve, mediana o fuerte remodelación”<sup>22</sup>.

---

segunda etapa, semiótica, desmenuza el proceso más libre mediante el cual los hechos miméticos pasan a significar algo más, o algo distinto, de cuanto las palabras dicen. La relación vertical e intratextual que junta el significante y el significado cede paso a una serie de relaciones horizontales e intertextuales con palabras y códigos culturales exteriores”. Por ello, “la intertextualidad se convierte en una oportunidad para el lucimiento del lector muy leído” (*Entre lo uno y lo diverso*, pp. 292 y 293. Véase también J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 61).

<sup>20</sup>Palimpsestos, p. 10.

<sup>21</sup>J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 63.

<sup>22</sup>*La intertextualidad literaria*, p. 161.

Cervantes, cierto, se reescribe y lo hace sistemáticamente: palabras, sintagmas, expresiones, motivos, argumentos, temas, personajes, espacios, formas de encaje, estructuras, obras son manipuladas intencionadamente para hilvanar un variopinto tapiz en el que de forma coherente, contradictoria y aun paradójica se enfoque la realidad desde la multiplicidad de niveles de significado; un todo unitario en el que cada texto, sin perder un ápice de su individualidad ni de su especificidad, se completa y se complementa con los otros, a los que alude y remite constantemente: “Todo cabe en el realismo de Cervantes –observaba Carlos Blanco Aguinaga– puesto que todo es del hombre”<sup>23</sup>. Hay, pues, reescritura elocutiva, estilística, semántica, dispositiva, intergenérica y textual. Pongamos algunos ejemplos famosos que lo ilustren. A un nivel puramente literal, diríamos casi material, contamos con dos casos de excepcional interés: nos referimos, obviamente, a las dos versiones conservadas de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño*, las del manuscrito Porras de la Cámara y las incluidas en las *Novelas ejemplares*. Sendas versiones inciden en la labor de pulimiento y perfeccionamiento a que sometía Cervantes aquellos textos que reescribía parcial o globalmente. Pero mientras que el caso de *Rinconete* no se sobrepasa de la reescritura estilística; en el de *El celoso* afecta también a la reescritura semántica que denota su evolución y maduración estética e ideológica, cifrado principalmente, dejando de lado otras motivaciones extraliterarias, en el doble desenlace, el adulterio de Isabela en la versión del manuscrito Porras y la contención de Leonora en la de las *Ejemplares*<sup>24</sup>: el silencio de Leonora es uno de los más grandes misterios de la literatura universal, directamente proporcional a la ambigüedad y al quiebro inesperado que reflejan la incertidumbre de la vida o la superación de la mecánica vinculación de causa-efecto y de la libertad del personaje, no sujeto ni a la ideología del narrador ni a la lógica de las acciones sino a su dictado íntimo y a su voluntad; ambos, en fin, son la elocuente corroboración de la admirable pericia novelesca de Cervantes. Es una verdadera desgracia que únicamente contemos con el ejemplo de estos pares de novelas para adentrarnos en el «scrittoio» de Cervantes; es una lástima que carezcamos de los autógrafos, de los libros que leyó y, seguro, apostilló, de sus cartas, que nos enseñasen a la luz del sol su trastienda literaria, pues, como sugieren *Rinconete* y *El celoso*, sería un suceso intelectual y filológico de proporciones incalculables. De lo que no cabe dudar es de que Cervantes volvía sobre sus obras, de que tenía cierta propensión a la reescritura dispositiva, esto es a modificar estructuralmente la ordenación de los elementos diegéticos de sus textos; los trabajos de G. Stagg y de J. M. Martín Morán han analizado con perspicacia los subtextos o las distintas fases compositivas por las que pasó reiteradamente la Primera parte del *Quijote*; pero existen barruntos para entrever que algunas de las *Novelas* podrían ser la reescritura intergenérica de piezas teatrales o que algunos episodios intercalados habrían sido originariamente novelas<sup>25</sup>. Al menos, salta a la vista esta reescritura

---

<sup>23</sup>“Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342, en concreto p. 336.

<sup>24</sup>“No estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaisa, a lo que creerse puede, ni se estendía tanto el alopiado unguento del untado marido, que le hiciese dormir tanto como ellos pensaban”, de suerte que, despierto Carrizales, “vio lo que nunca quisiera haber visto. Vio a Isabela en brazos de Loaisa, durmiendo entrambos tan a sueño suelto, como si a ellos se hubiera pegado la virtud del unguento con que él había dormido” (Cervantes, *El celoso extremeño*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza, (Obra Completa, vol. 9), Madrid, 1997, versión Porras, pp. 67-98, pp. 92-93). “Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos”; no obstante lo cual, “llegóse en esto el día, y [Carrizales, despertado de su «sueño»,] cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos” (*Ibidem*, pp. 19-64, pp. 58-59).

<sup>25</sup>Por eso se entienden mal juicios como el de Helena Percas de Ponseti, aun vislumbrando que Cervantes se reescribe: “A Cervantes no le gustaba rehacer lo ya escrito, debido a su determinismo novelístico



intergenérica en los casos de la historia del capitán cautivo y de don Lope y Zahara de *Los baños de Argel* o la de *El celoso extremeño* y *El viejo celoso*. No obstante, son abundantes las ocasiones, como veremos, en que Cervantes reescribe una historia desde una perspectiva genérica diferente, ya se salte de la poesía al teatro o a la novela, ya de una región de la imaginación a otra. No queremos alargar ahora la nómina, pues lo haremos hasta la saciedad en su momento, sino simplemente informar con célebres estampas que Cervantes utiliza mil veces la técnica poética de la intratextualidad. Valga, pues, un ejemplo más como muestra de la reescritura a nivel de detalle. En el capítulo IX del *Quijote* de 1605 el «escritor que compró su propio libro», con tanta guasa como malicia, estaba

deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes y con toda su virginidad a costas, de monte en monte y de valle en valle: que si no era que algún follón o algún villano de hacha y capellina o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y *se fue entera a la sepultura como la madre que la había parido*<sup>26</sup>.

Efectivamente, habrá «algún descomunal gigante» y «algún villano de hacha y capellina», como sufrirá en sus carnes Dorotea, quien «de monte en monte y de valle en valle» caminará «como la madre que la había parido». Cervantes con gran humor echa por tierra la honestidad sin mácula de los personajes femeninos de los *romances* caballerescos y bizantinos, aunque Gelasia o Marcela o Auristela le contradigan. En su caso, o mejor dicho, en el del narrador interpuesto, es normal. No así en el de don Quijote, que lee la realidad de su ficción en estilizada clave literaria, y menos aún tratándose de Dulcinea, sublimada a la máxima expresión como quimera de las quimeras:

Pero yo ¿cómo puedo imitalle [a Roldán] en sus locuras, si no le imito en la ocasión dellas? Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno, así como él es, en su mismo traje, y *que se está hoy como la madre que la parió*<sup>27</sup>.

La producción literaria del escritor complutense, a nuestro parecer, se deja entender mejor, por consiguiente, desde esta perspectiva teórica. Es más, pensamos que sólo a través de ella se puede obtener una óptima visión de conjunto de su praxis poética. Una herramienta metodológica, por lo demás, que, en su enorme potencialidad, es susceptible de auxiliar en aspectos tan arduos como cuestiones textuales, estilísticas, compositivas, cronológicas, ideológicas e, incluso, biográficas.

No deja de ser sorprendente que la bibliografía cervantina sobre la reescritura sea tan exigua, máxime si tenemos en cuenta que su reiterado uso no ha pasado desapercibido para la crítica, como haremos constar de inmediato. Repárese, por ejemplo, que en el riquísimo corpus que brinda José Montero Reguera sobre *El “Quijote” y la crítica contemporánea* no

---

(...). Sólo volvía sobre los textos para pulirlos (...). Le gustaba perfeccionar, pero no retractarse. Antes que retractarse (...), por fidelidad -sinceridad artística e integridad intelectual- a su ideal estético de ayer, preferiría escribir de nuevo sobre el mismo tema desde la perspectiva de su reorientación estética e ideológica.” (*Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, 2 vols., t. I, pp. 160-161). No contamos con pruebas efectivas para asegurar ese «determinismo novelístico de Cervantes» y sí, en cambio, para deducir todo lo contrario: conspicuo es a tal caso la doble versión de *El celoso*.

<sup>26</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, IX, pp. 106-107 (el subrayado es nuestro).

<sup>27</sup>*Ibidem*, I, XXVI, 291 (el subrayado es nuestro).

haya una sola línea dedicada a la reescritura; y no es, desde luego, por descuido del autor, tal vez el más fino catador de la bibliografía cervantina, sino por la significativa ausencia de trabajos al respecto. Pero si esto ocurre en la oceánica exégesis del *Quijote*, lo mismo cabe decir del resto de su producción, fuera de algunos casos notorios, por no mencionar a su obra en conjunto, que, pese a todo, adolece de amplios panoramas generales, semejantes a *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro, que incluyan todos los textos, así los poemas sueltos y el teatro como *El viaje del Parnaso*. Pues como reconocía con razón el profesor Castro en otro escrito suyo: “La obra cervantina es una continuidad iniciada en *La Galatea* y cerrada en el *Persiles*, reflejo de la ineludible e infragmentable totalidad del impulso artístico del autor. El que el *Quijote* sea lo más logrado y universal de aquella obra no afecta a la exactitud de mi idea”<sup>28</sup>.

Ello es, en efecto, que desde hace tiempo los estudiosos de Cervantes vienen observando que se reescribe. Así, por caso, Agustín González de Amezúa y Mayo subrayaba “la costumbre cervantina de dar simultáneamente varias formas a la misma idea”<sup>29</sup>. Unos años después, Juan Bautista Avalle-Arce recalca que: “Una de las características de Cervantes es su continua vuelta a los mismo temas para in encarándolos desde diversos puntos de vista”<sup>30</sup>. El gran cervantista vasco enriquecía su dictamen en la Introducción a su edición de las *Novelas ejemplares*: “La verdad sustancial es que Cervantes nunca volvió al mismo tema con intenciones de repetirlo y repetirse, sino, muy al contrario, con las intenciones de irisarlo en un juego de cambiantes perspectivas. *Eadem sed aliter* bien podría ser el tema del arte narrativo cervantino en algunas de sus más destacadas zonas”<sup>31</sup>. Francisco Márquez Villanueva, después de haber acometido con excelente rigor el estudio de las *Fuentes literarias cervantinas*, escribía, en la línea de relación trazada entre el escritor y la experiencia del lector, que: “Cervantes no es (...) oscuro ni elusivo. No se complace en confundir ni desconcertar, sino que, por el contrario, ansía ser entendido y guarda sus tesoros para el lector culto y avisado. Su ambigüedad misma no es ningún brote de estéril nihilismo, sino un repudio de las vulgaridades, de las modas y de todo estilo dogmático. La actitud cervantina es en esto un puro acto de sinceridad con el lector, a quien se estimula a pensar por sí mismo ante una o varias perspectivas cuajadas de relatividades”<sup>32</sup>. El más grande escrutador de la poética cervantina, Edward C. Riley, comentaba que: “En un gran escritor la repetición no indica pobreza de imaginación, sino todo lo contrario. La intención, el contexto, la elaboración y el tono pueden ser decisivamente diferentes. Es el sentido que posee el novelista de la infinitud de los posibles giros de los acontecimientos humanos lo que le hace retomar una situación ya descrita con anterioridad o la idea inicial de un personaje para desarrollarlo de una manera distinta”<sup>33</sup>. Por otro lado, numerosos estudios, casi siempre centrados en relaciones particulares, se hacen eco de la reescritura cervantina, sobre todo al abordar casos tan autorizados como las historias de «los dos amigos» de Timbrio y Silerio en *La Galatea* y de Anselmo y Lotario en *El curioso impertinente*, el ligamen entre las pastoras libres de amor Gelasia y Marcela, la vinculación entre *El curioso impertinente* y *El celoso extremeño*, las oposiciones imperantes entre el matrimonio de Daranio y Silveria y las bodas de Camacho, el episodio de Cardenio y Dorteia con *Las dos doncellas*, Preciosa con Belica, *La gitanilla* con *La ilustre fregona*, *La señora Cornelia* con el episodio de Feliciano de la Voz, el

---

<sup>28</sup> Américo Castro, *España en su historia*, Crítica, Barcelona, 1983, p. 433.

<sup>29</sup> *Cervantes, creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid, 1958, 2 vols., t. II, p. 45.

<sup>30</sup> “El cuento de los dos amigos”, *Nuevos deslindes Cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 155-211, p.

<sup>31</sup> J. B. Avalle-Arce, Introducción a Cervantes, *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, 1982, 3 vols., t. II, p. 8.

<sup>32</sup> *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, p. 148.

<sup>33</sup> *Introducción al “Quijote”*, trad. de E. Torner Montoya, Crítica, Barcelona, 2000, p. 26.

de Lisandro y Leonida con el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, *La española inglesa* con la historia del portugués Manuel de Sosa y con la parte final de la de Periandro y Auristela, etcétera, etcétera. Con todo, hubo que esperar hasta que Antonio Rey Hazas, mi maestro, en 1995, iniciara el estudio metódico de la reescritura en Cervantes, en su colaboración sobre las *Novelas ejemplares* al volumen colectivo, *Cervantes*, editado por el Centro de Estudios Cervantinos; allí, en efecto, describía los vínculos existente entre las doce narraciones que conforman la colectánea y creía adivinar en la reescritura el marco implícito del conjunto<sup>34</sup>, pero al modo de Riffaterre, en el que el lector es el que cierra el círculo, el que tiene que completar, asociar, captar, percibir, demarcar las múltiples zonas intratextuales, las sutiles relaciones y las delicadas armonías que hilvanan unos textos con otros, hasta conforman un todo organizado y cohesionado en su heterogeneidad. Pronto cayó en la cuenta de que esta peculiaridad de las *Novelas ejemplares* era en realidad la marca de la casa, al lado de la libertad, de la poética cervantina, como indicaba en su análisis de la reescritura de vuelta a las *Novelas ejemplares* y en primicia en el teatro:

Por razones obvias de tiempo y espacio, el objeto de este trabajo, inicialmente pensado como un planteamiento general del problema de la reescritura propia en la obra cervantina, se centrará únicamente en comedias, entremeses y novelas cortas, aunque los abundantes registros de este Cervantes que se reescribe así mismo con insistencia nos lleven a menudo a otras obras suyas [...]. Y es que a Cervantes le gusta mucho ofrecer variantes sobre la misma historia y plantear soluciones diferentes a problemas semejantes, en distintos momentos de su obra literaria, considerada así como un todo armonioso y unitario cuyo sentido sólo se encuentra plenamente en el conjunto. La reescritura propia, en consecuencia, forma parte fundamental de su práctica artística, dado que sus textos se reescriben continua e insistentemente [...], retoman y recrean, una y otra vez, temas y motivos, principios y actitudes, estructuras y argumentos, ambientes y personajes, e incluso palabras y versos. Varía, contrasta, reitera, retoca, reforma, modifica, emula y altera con harta frecuencia sus propias creaciones, con el objeto de crear una obra literaria que sólo encuentran su completa significación considerada en conjunto, como un todo armonioso, unitario, coherente y, por ende, de enorme modernidad<sup>35</sup>.

Finalmente, ha tornado a hablar de la intratextualidad cervantina en su excelente libro, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, donde reúne en síntesis las ideas de los trabajos previos para reformular la reescritura desde la relación de autor y lector:

La auto-reescritura es otra de las claves literarias cervantinas, porque abarca el conjunto de su obra y permite establecer vínculos directos entre las comedias, las *Novelas ejemplares*, la *Galatea*, el *Quijote* y el *Persiles*. Ello corrobora, una vez más, la modernidad y actualidad del quehacer literario sin parangón, verdaderamente único en la literatura occidental, de Cervantes, concebido y realizado en buena parte como un todo coherente sin menoscabo alguno de la individualidad de cada uno de sus creaciones; a la vez, por tanto, cohesionado y libre, armonizado y autónomo, trabado e independiente, sobre el que sería deseable, en consecuencia, una mirada lectora del mismo calibre, una mirada que fuera capaz de leer todas sus obras, como reza el prólogo a las novelas cortas, con la perspectiva simultánea de todas ellas y de cada en particular: «así de todas juntas, como de cada una de por sí»<sup>36</sup>.

Más allá de su labor, se han publicado recientemente otros trabajos que examinan desde diferentes enfoques metodológicos la reescritura cervantina, como son los casos de Giuseppe

---

<sup>34</sup>«Con inteligencia literaria, Cervantes establece nexos variados y dispares de interrelación múltiple entre sus novelas, incluso entre las más disímiles. Este es el verdadero marco implícito de las *Novelas ejemplares*, (“*Novelas ejemplares*”, *Cervantes* (AA. VV.), C.E.C, Alcalá de Henares, 1995, pp. 173-209, en particular p. 206, pero véase pp. 196 y ss.).

<sup>35</sup>«Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, 76 (1999), pp. 119-164, pp. 119-121.

<sup>36</sup>*Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005, p. 251.

Grilli y de Jean Canavaggio<sup>37</sup>. También nosotros hemos hecho alguna aportación, que iremos recogiendo en nuestro trabajo.

Antes de indicar someramente el método de trabajo seguido en la primera parte y de cerrar esta introducción, quisiéramos advertir que hemos subdividido el estudio del amor como elemento de reescritura en la obra de Cervantes en cuatro grandes secciones, basándonos en los tres tipos de amor que recoge la tradición, sobre todo, la medieval: amor espiritual, amor mixto y amor sensual, que hemos denominado amor ideal, amor humano y amor vulgar, y en el matrimonio. Aunque discernidos entre sí, los hemos conjugado en no pocas ocasiones, con el fin de que se iluminen mutuamente; tanto más cuanto que, fuera de las historias matrimoniales, que sí manifiestan una nítida demarcación temática, los casos de amor están sujetos a contaminación, por lo que su división no responde sino a una mera voluntad de clasificación. Ello es, en efecto, que la forma de acometer el análisis de la intratextualidad cervantina ha sido ir texto por texto, historia por historia, presentado, en estricto orden cronológico de publicación y de orden interno, los cuantiosos ligámenes que mantiene con los demás, al hilo de la disección de su singular anatomía. Esto nos llevará a desbordar sistemáticamente la simple cuestión del amor como reescritura hacia otras filiaciones y discrepancias temáticas o estructurales, a banalizar el marco teórico si lo requiere la praxis del texto y a encaminarnos a otras categorías críticas si hace al caso. Hemos intentado mantenernos lejos de las abstracciones, para rastrear el fondo, de suerte que las enumeraciones, con todo el tedio que comportan, serán hartamente frecuentes, pero necesarias; tiempo habrá de recoger los frutos, sintetizar y ahondar con más reposo los resultados obtenidos en el inventario de temas y problemas.

La otra parte de nuestro ensayo, cuya justificación hemos esbozado más arriba, responde a un ejercicio de historia de la literatura, en la medida en que hemos intentado consignar, a través de la exploración de obras, autores o movimientos, las directrices mayores de un tema tan universal como el del amor, su proceso de descubrimiento y su progreso en el tiempo, desde los griegos hasta Petrarca. Lo hemos compartimentado en dos grandes bloques: el amor en el mundo antiguo y el amor en la tradición posterior, que a su vez presentan otras subdivisiones menores. Hemos concedido una especial relevancia a dos autores, Platón y Petrarca, dado que el ateniense es el padre de la filografía en Occidente y el italiano, síntesis de la erotología clásica y medieval, marca el inicio de una nueva época que es ya, con matizaciones, la de Cervantes: la modernidad. Somos conscientes de la ambición del proyecto acometido, de que un estudio de tal calibre comporta una selección de los materiales, que se señala en la elección de unos autores y unas obras en detrimento de otras, desde las cuales se pretende abarcar y generalizar los principales estadios, momentos históricos o épocas; somos conscientes del riesgo que acarrea y también de nuestras limitaciones, por lo que no hemos pretendido agotar el tema, sino esbozarlo. Desde esa línea de continuidad que ofrece la historia, con sus meandros, sinuosidades y ramificaciones, hemos pretendido imprimir un diseño narrativo al conjunto enhebrando cada episodio con el anterior. Al mismo tiempo que se va declarando la tradición y sus vivificaciones en el decurso del tiempo, hemos querido contrastar los *loci communes* con Cervantes y su época, con el objeto de mostrar su pervivencia, aunque en su actualidad varíen, crezcan o cambien, como es de recibo; incluso, en algún caso, hemos ido, en la medida de nuestras fuerzas, un paso más allá. Ello nos ha llevado a citar copiosamente los textos, casi a componer una antología, cayendo tal vez en determinados momentos en un aburrido comparatismo superficial. Ojalá no haya sido así; por

---

<sup>37</sup>G. Grilli, *Literatura caballeresca y re-escritura cervantina*, C.E.C, Alcalá de Henares, 2004; J. Canavaggio, “Del Celoso extremeño al Viejo celoso: aproximación a una reescritura”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXII (2005), pp. 587-598.

el contrario, ojalá hayamos conseguido reflejar la tradición ininterrumpida que desde Homero llega hasta Cervantes, pues para nosotros ha sido una aventura fascinante.

Petrarca comentó en una epístola senil que un prólogo no es más que un epílogo, la última etapa del trabajo: «quod [proemium] in libro primum, in inventione ultimum esse solet». Con ello queremos decir que en estas páginas iniciales no sólo se cifran las líneas maestras del estudio que sigue, sino también las conclusiones. Que Cervantes se reescribe es la tesis que defendemos y el lugar adonde arribamos, que lo hace en función de su concepción de la literatura, a la que sitúa como objeto de comprensión y análisis de las contradicciones del alma humana, a la que dota de un ámbito específico suspendido entre la realidad y la ficción, a la que centra en el proceso de creación y de escritura, a la que inserta en una tradición que desborda. Porque Cervantes, que leía con avidez, «sabía que la literatura es un océano de intertextualidad».

\*\*\*

El estudio que aquí se presenta ha sido una dilatada labor en el tiempo. Sus errores son todos de cosecha propia; sus posibles aciertos, en cambio, deben mucho a los profesores, colegas y amigos que nos han aconsejado en este o aquel asunto, ayudado a conseguir materiales o alentado en los momentos más difíciles, a cuya fidelidad hemos de rendir tributo. Especial mención merece Antonio Rey Hazas, director de nuestra tesis, quien no sólo nos sugirió amablemente la idea principal a desarrollar, sino que ha seguido constantemente el desarrollo del trabajo con su magisterio, su aprobación y su generoso cariño. Antonio Luque, compañero de sabrosas pláticas, que tuvo la amabilidad de leer la parte que versa sobre el amor en el mundo antiguo de cuyos estimulantes comentarios nos beneficiamos ampliamente. Un verso de Virgilio nos une fraternalmente a Pablo Retana, él nos ha enseñado a mirar el mundo desde otra ladera y sin su ánimo los momentos finales hubieran sido todavía más arduos. Antonio Ortiz, «mi Amado las montañas», quien vivió a nuestro lado los años más cervantinos: su calor, su comprensión y su amor no caben en palabras. Sara Cervilla ha sido la luz permanente en la elaboración de la historia del amor, sobre todo de las páginas dedicadas a Petrarca: su gesto envenenará por siempre nuestros sueños. César Quelle, Ana Batres, Walter Mendoza, Jaime Arroyo y tantos otros amigos que nos prodigaron magnánimamente su tiempo, su servicio y su entrega incondicional. Pero este trabajo tiene dos nombres propios a quienes va dedicado: Noelia García, «llama de amor viva», dulce flor tronchada por el fatal destino en lo mejor de su vida, y nuestra madre, Ángela Sánchez, nuestra principal valedora.

## PRIMERA PARTE: UNA HISTORIA DEL AMOR.

Criadora del pueblo de Eneas, deleite de hombres ydioses,  
vívida Venus, que bajo rodantes constelaciones  
las mares milnavegadas, la tierra henchida de brotes  
haces bullir, que por tí todo sér que vida conoce  
cuaja en el seno y salen a luz de los soles

[...]

que pues que sola gobiernas el ser de las cosas y el orden  
ni hay cosa sin tí que a las celestiales orillas aflore  
del día ni nada amable o gozoso sin tí se logre.

[...]

Pues sola eres tú la que puedes de paz serena a los hombres  
alivio mandar...

LUCRECIO, *De rerum natura*.

Comprendió cómo es el amor más fuerte que la vida y que  
la muerte, y domina la discordia de éstas; cómo el amor  
hace morirse a la vida y vivir la muerte.

MIGUEL DE UNAMUNO, *La tía Tula*.

«¡Vamos, Pierre! ¿Por qué los jóvenes siempre juráis  
cuando estáis enamorados?»

«Porque sentimos que nuestro amor es profano y, sin  
embargo, pretende alcanzar el cielo a pesar de ser mortal.»

HERMAN MELVILLE, *Pierre o las ambigüedades*.

Los dos se desnudaron y besaron  
porque las desnudeces enlazadas  
saltan el tiempo y son invulnerables,  
nada las toca, vuelven al principio,  
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,  
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,  
oh ser total [...]

amar es combatir, si dos se besan  
el mundo cambia, encarnan los deseos,  
el pensamiento encarna, brotan alas  
en las espaldas del esclavo, el mundo  
es real y tangible, el vino es vino,  
el pan vuelve a saber, el agua es agua,  
amar es combatir, es abrir puertas,  
dejar de ser un fantasma con un número  
a perpetua cadena condenado  
por un amo sin rostro;

el mundo cambia

si dos se miran y se reconocen,  
amar es desnudarse de los nombres...

OCTAVIO PAZ, *Piedra de Sol*.

Intermissa, Venus, diu  
rursus bella moves? parce precor, precor.  
non sum qualis eran bonae  
sub regno Cinarae. desine, dulcium  
mater saeva Cupidinum,  
circa lustra decem flectere mollibus  
iam durum imperiis: abi  
quo blandae iuvenum te revocant preces.

HORACIO, *Odas*.

## EL AMOR EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA.

*La cultura no es otra cosa que la devota  
y ordenadora, por no decir benéfica, incorporación  
de lo monstruoso y de lo sombío en el culto de lo divino.*

THOMAS MANN

*Mi nombre es Calíope; mi oficio y condición es favorecer  
y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse  
de la Poesía; yo soy la que hice cobrar eterna fama al antiguo  
ciego de Esmira, por él solamente famosa; la que hará vivir  
el mantuano Tí tiro por todos los siglos venideros, hasta que el tiempo se acabe;  
y la que hace que se tengan en cuenta, desde la pasada edad hasta la presente,  
los escritos tan ásperos como discretos del antiquísimo Enio.  
En fin, soy quien favoreció a Catulo, la que nombró a Horacio, eternizó a Propercio,  
y soy la que con inmortal fama tiene conservada la memoria del conocido Petrarca,  
y la que hizo bajar a los oscuros infiernos y subir a los claros cielos a Dante.*

MIGUEL DE CERVANTES

Dada la universalidad del eros y su importancia capital en la vida del hombre, ora sea como conocimiento de sí mismo y de su cuerpo y de los efectos psicológicos que produce; ora sea en la relación con el otro, como materialización del amor heterosexual en el matrimonio y como vínculo afectivo y sexual con compañeros del mismo sexo; ora sea en la sociedad, como valor ético y pedagógico, que permite y suscita la fijación de normas que regularicen su práctica; su problematización y su tratamiento en la antigüedad grecolatina fue excepcional, tanto desde una perspectiva científica, cifrada en los escritos médicos y dietéticos, y especulativa, recogida en los tratados filosóficos y didáctico-morales, como mítica, en las teogonías y cosmogonías, y literaria, en sus diversas modalidades genéricas.

No obstante lo dicho, parece que el amor, desde el punto de vista poético, no fue un asunto relevante en la épica antigua, como tampoco en la tragedia clásica hasta la figura de Eurípides; distinto es, sin embargo, lo que acontece en la lírica, donde sobresalen, por su poesía erótica e intimista, los poetas mélicos Alceo y, sobre todo, Safo y Anacreonte.

## EL AMOR EN LA LITERATURA ARCAICA: HOMERO.

En los dos grandes poemas homéricos, el tratamiento del amor es por completo desigual. Puesto que en la *Iliada* básicamente carece de importancia, centrada, como lo está, en mostrar la cólera de Aquiles, la descripción de los héroes y la narración de sus enfrentamientos bélicos en la llanura de Ilión; aun cuando su origen, el de la guerra de la Troya, no sea otro que el adulterio de Helena y Paris<sup>38</sup>, y aun cuando se registre alguna que otra secuencia amorosa, como, por ejemplo, la bellísima escena de amor conyugal y de dolor en la que Héctor y Andrómaca se despiden, él temiendo por su futuro como viuda y esclava, ella llorándole como a un muerto (canto VI)<sup>39</sup>, o aquella otra, más erótica, en la que Hera, en

---

<sup>38</sup>Recuérdese que Ovidio, en la refutación y defensa que hace de su poesía amorosa, por la que ha merecido en parte el destierro a la lejana Tomos, en el célebre libro II de sus *Tristes*, decía que “la propia *Iliada*, ¿qué otra cosa es que una adúltera por la que lucharon entre sí su amante y su marido?” (Ovidio, *Tristes. Pónticas*, introducción, traducción y notas de José González Vázquez, Gredos, Madrid, 1992, libro II, vv. 371-373, p. 164).

<sup>39</sup>Tan luego como se reanuda la guerra entre griegos y troyanos, con Diomedes como héroe más destacado debido a la ausencia de Aquiles, Heleno le pide a su hermano Héctor que suba a Troya y le diga a su madre Hécuba que ofrezca el mejor peplo a Atenea y libaciones si refrena y aparta de la pelea al poderoso Diomedes. Héctor cumple lo demandado y se entrevista con su esposa Andrómaca, quien le ruega

la primera escena de tocador de la literatura occidental, se arregla con mimo y galanura para seducir a Zeus, mas no sin haber recibido de Afrodita el cinto que encerraba sus hechizos: “allí estaba el amor, allí el deseo, allí la amorosa plática, la seducción que roba el juicio incluso a los muy cuerdos”<sup>40</sup> (XIV, 153-355). Mientras que en la *Odisea*, cuyo interés se desplaza hacia el viaje y las aventuras marinas, tanto la presencia de la mujer como las relaciones sentimentales cobran un importante relieve narrativo, aunque todavía visto desde fuera, sin profundizar en los matices psicológicos y problemáticos del amor. Carlos García Gual<sup>41</sup>, en su importante estudio sobre la novela griega de amor y aventuras, observa que “la casi totalidad de ejemplos de amor sentimental en la literatura antigua, donde hay más de afección que de pasión, se da entre los esposos; como es natural, puesto que los jóvenes de sexo distinto apenas llegaban a verse antes de la boda, y una institución como el noviazgo era desconocida en el mundo antiguo”. Y, efectivamente, el aspecto primordial del amor en la *Odisea* lo constituye el matrimonio, cifrado en la relación conyugal de Ulises y Penélope, pero sin olvidar los papeles que adoptan Helena, la esposa de Menelao, y Arete, la de Alcínoo. El matrimonio en la Grecia primitiva<sup>42</sup> era una institución de índole religiosa, dada su función procreadora y ritual, y jurídico-social, en el sentido en que era concebido como un contrato, una alianza o una operación de compra-venta entre dos familias, mediante la que unían sus intereses y conveniencias que se fusionaban en la descendencia; de tal modo que se excluía el amor como condicionante previo. Las obligaciones conyugales de la mujer residían tanto en la fidelidad y obediencia al marido como en ser la guardiana del hogar; no así en el caso del hombre, puesto que el matrimonio no le impedía la posibilidad de buscar el amor y el sexo fuera del lecho nupcial. En el caso de la *Odisea*, y por la actuación de estos tres personajes femeninos, es discreto decir que se produce una dignificación y estilización de la vida marital y de la mujer<sup>43</sup>. En efecto, tanto Helena como Arete son presentadas al lado de

---

encarecidamente que abandone la batalla, pues es lo único que le queda: “¡Oh Héctor! Tú eres para mí mi padre y mi augusta madre, y también mi hermano, y tú eres mi lozano esposo. Ea, compadécete ahora y quédate aquí, sobre la torre. No dejes a tu niño huérfano, ni viuda a tu mujer”. Mas el héroe troyano defiende su valía y su valentía y le expresa su temor ante el futuro que le espera si cae Troya: “Bien sé yo esto en mi mente y en mi ánimo: habrá un día en que seguramente perezca la sacra Ilio, y Príamo y la hueste de Príamo, el de buena lanza de fresno. Mas no me importa tanto el dolor de los troyanos en el futuro ni el de la propia Hécuba ni el del soberano Príamo ni el de mis hermanos, que, muchos y valerosos, puede que caigan en el polvo bajo los enemigos, como el tuyo, cuando uno de los aqueos, de bronceas túnicas, te lleve envuelta en lágrimas y te prive del día de la libertad”. Echada la suerte, pues, Héctor se despide de su hijo de su mujer: “Tras hablar así, en los brazos de su esposa puso a su hijo, y ésta lo acogió en su fragante regazo, entre lágrimas riendo. Su marido se compadeció al notarlo, la acarició la mano, la llamó con todos los nombre y dijo: «¡Desdichada! No te aflijas demasiado, que ningún hombre me precipitará al Hades contra el destino. De su suerte te aseguro que no hay ningún hombre que escape, ni cobarde ni valeroso, desde el mismo día en que ha nacido». Andrómaca regresa a su casa, y allí, en emotiva prolepsis trágica, llora por la futura muerte de su esposo: “Allí dentro halló a muchas sirvientas y a todas ellas movió al llanto. Estaban llorando a Héctor, todavía vivo, en su propia casa” (Homero, *Iliada*, edic. de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 2006, canto VI, vv. 429-432, 447-455, 482-489 y 498-500, pp. 124-126). Decir que la desdichada suerte de Andrómaca será contada por Eurípides en dos tragedias, *Hécuba* y *Andrómaca*, y por Virgilio en la *Eneida* (libro III).

<sup>40</sup>Homero, *Iliada*, edic. de E. Crespo, canto XIV, vv. 216-217, p. 279.

<sup>41</sup>*Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1991 (3ª ed.), p. 100.

<sup>42</sup>Véase F. Rodríguez Adrados, “Hombre y mujer en la poesía y la vida griegas”, *El descubrimiento del amor en Grecia*, M. Fernández Galiano, J. S. Lasso de la Vega y F. Rodríguez Adrados eds., Madrid, 1959, pp. 153-175; M. Foucault, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, trad. de J. Varela y F. Álvarez-Uría, Siglo XXI, Madrid, 2006pp. 157-167; M. I. Finley, *La Grecia antigua: economía y sociedad*, trad. de T. Sempere, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 264-278.

<sup>43</sup>Véase Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. de J. Xirau y W. Rocés, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000 (9ª reimpresión), pp. 36-38; F. Rodríguez Adrados, “Hombre y mujer en la poesía y la vida griegas”, pp. 157-159. Sobre la situación de la mujer en Grecia, puede verse Robert Flaceliere,



sus esposos como dos grandes damas distinguidas y sumamente hábiles en mostrar la honorabilidad de la casa que representan, en función de los amables recibimientos y los finos tratos que dispensan a Telémaco (canto IV) y Ulises (cantos VII-VIII) en sus palacios de Esparta y de Feacia, respectivamente; esto es, cumplen más que satisfactoriamente con la obligación de mantener y custodiar el hogar y de salvaguardar las más altas costumbres y valores de la buena sociedad aristocrática que sobre ellas recaen; mas sin embargo nada se menciona en lo relativo al amor, puesto que no hay señales ni rasgos afectivos entre los cónyuges. La valiente Penélope, por su parte, refleja como nadie la otra obligación que se pedía a la esposa: la fidelidad absoluta, aunque también destaca por su hermosura, cuyo reflejo no es otro que la cohorte de pretendientes que la acecha. Su escrupulosidad moral y su recelo son tales que, cuando ante ella se muestra, tras tan larga ausencia, Ulises, no se descompone, sino que mantiene un magistral dominio de sí, y evidencia que su sagacidad no le van en zaga a la del héroe, pues idea una treta con la que asegurarse de que el recién llegado y su esposo son el mismo hombre; pero, una vez efectuada la constatación y hechos con sumo cuidado todos los preparativos necesarios, le regala una inolvidable noche de amor: “volvieron felices a la costumbre de su antiguo lecho”<sup>44</sup>. La escena de alcoba, narrada con maravillosa sutileza y exquisita sensibilidad, lejos del amor pasión, refleja la emotiva reunión sentimental de dos maduros y cómplices esposos que se respetan y se aman. Es, por consiguiente, un himno al amor conyugal. Ahora bien, frente a estos casos de exaltación y armonía marital, que se recogen como acciones vivas en el presente de la diégesis a cargo del narrador épico, en la *Odisea* se cuentan, en premeditado contraste y en forma de episodios intercalados, el asesinato de Agamenón a manos de su cruel esposa Clitemestra y de la mente traidora de Egisto, su amante (canto III), y el adulterio de Afrodita con Ares<sup>45</sup> (canto VIII). El primero es contado por Néstor como un relato verdadero; el segundo es cantado por el aedo Demódoco como una ficción mítica. Mas el amor en la *Odisea* forma parte asimismo del argumento como prueba u obstáculo que ha de superar el héroe en el cumplimiento de sus propósitos (así ocurrirá también en la *Eneida* de Virgilio y, por supuesto, en la novela helenística). De un lado, Ulises ha de hacer frente al deseo pasional que suscita en la sensual Calipso, quien le tiene retenido durante siete largos años a su lado (canto V); de otro, el tierno e ingenuo enamoramiento que suscita en la cándida Nausícaa, cuando la joven princesa se topa con el héroe desnudo, rejuvenecido y embellecido por Atenea, en las playas de Feacia (canto VI). En suma, en la *Odisea*, Homero utiliza tres registros o tres variantes del amor: el conyugal, el pasional y el juvenil. El primero de ellos, apenas será tratado hasta la poesía trágica de Eurípides, y será un tema clave en la obra cervantina. El segundo hallará su máxima expresión en la tragedia eurípidea y en la épica culta; ligado a la enfermedad de amor, florecerá en las literaturas medieval y renacentista, dejando una impronta esencial en el quehacer literario de Cervantes. El tercero retoñará en la Comedia Nueva, y como eje estructurador, junto con el viaje, en la novela de la segunda sofística, cuya formulación más acabada son el *Dafnis y Cloe* (s. II) de Longo y el *Teágenes y Cariclea* (s. III) de Heliodoro; para luego arbolarse hasta la lujuria en la literatura ulterior. Conviene destacar, por último, que la arribada y estancia de Ulises en la corte de Alcínoo en Feacia se convertirá en un motivo tópico (la detención del héroe en un palacio o corte) tanto en la épica culta y en la novela

---

*La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, trad. de C. Crespo, Temas de Hoy, Madrid, 1996 (5ª ed.), pp. 77-107; Calude Mosse, *La mujer en la Grecia clásica*, trad. de Celia Mª Sánchez, Nerea, Madrid, 1995 (3ª ed.); F. J. Gómez Espelosín, *Introducción a la Grecia antigua*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 204-210.

<sup>44</sup>Homero, *Odisea*, versión y prólogo de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2004, canto XXIII, p. 456.

<sup>45</sup>La canción mítica de Demódoco podría latir como estructura subyacente y en clave de burla mítica tanto en *El celoso extremeño* como en el episodio de Ortel Banedre y Luisa la talaverana en el *Persiles*.

helenística como en los libros de caballerías y la novela de aventuras renacentista y barroca, debido a su enorme potencialidad narrativa como generador, entre otros, de conflictos amorosos. Cervantes se servirá de este motivo, con diferentes intenciones, en las dos paradas de don Quijote y Sancho en la venta de Juan Palomeque el Zurdo en la Primera parte del *Quijote*, en la prolongada detención de caballero y escudero en el palacio de los duques en la Segunda y en la estadía de Periandro y Auristela en la isla del rey Policarpo en el *Persiles*<sup>46</sup>. Lo mismo se puede decir de la escena de cama, iluminada con dos hachas, de Ulises y Penélope, puesto que será harto frecuente en los libros de caballerías, cuyos paradigmas podrían ser los encuentros de Lanzarote y Ginebra en el castillo del rey Baudemagus, en *El caballero de la Carreta* (ca. 1180) de Chrétien de Troyes y de Perión y Helisena, en el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, pero mudando la relación de esposos por la de amantes; así como la retención del héroe por una maga o hechicera que está ciega y locamente enamorada de él.

«QUIERO CANTAR A EROS TIERNO, / CORONADO DE GUIRNALDAS / ENTRETEJIDAS CON FLORES: / ÉL MANDA SOBRE LOS DIOS, / ES ÉL QUIEN SUBYUGA A LOS HOMBRES»: SAFO.

Aparte de los poemas épicos de Homero, en la Grecia primitiva el eros se había inmiscuido en las cosmogonías y teogonías como el principio originario del universo, bajo la forma de una deidad cósmica y benéfica que mantenía el mundo unido por su poder<sup>47</sup>. Mas este amor mítico, sidéreo y protector empezaría a adoptar una identidad diferente en la época arcaica de la mano de los poetas líricos<sup>48</sup>, puesto que con ellos el pensamiento poético, a causa de los cambios registrados en todos los órdenes de la vida, deriva hacia el hombre como centro, esto es, surge el *yo*, la interioridad espiritual del ser humano a través de la experiencia, el sentir concreto y objetivado del poeta y su relación con la realidad inmediata<sup>49</sup>. De modo que se canta y exalta, por su trágica brevedad, cifrada en la vejez y la muerte, la vida del hombre, el derecho a disfrutar de los placeres cotidianos, el vino, la voluptuosidad de la naturaleza, la contemplación de la belleza, la sensualidad de la juventud, y, claro está, el amor como expresión del alma humana. Más tarde, como tendremos ocasión de ver, los poetas alejandrinos, con Calímaco a la cabeza, los neotéricos, con Catulo, los elegíacos, Tibulo, Propertio y Ovidio, y la lírica horaciana emularán de algún modo esta poesía intimista, si bien con mayor consciencia de su quehacer poético, en cuanto que opondrán voluntariamente su poesía de la epopeya de grandes dimensiones de Homero e, incluso, por su gravedad, de la lírica coral de Píndaro y Baquilides.

---

<sup>46</sup>De hecho, el enamoramiento de Nausícaa del forastero, el triunfo de Ulises en los juegos, el relato de sus aventuras marinas y la partida de Feacia dejando en ascuas a la princesa podría ser una fuente directa de las dos llegadas de Periandro a la isla del rey Policarpo, puesto que él también rinde a la princesa, Sinforosa, y vence en los juegos lúdico-deportivos que allí se celebran, en la primera visita, y narra sus peripecias como capitán corsario y burla las intenciones de su enamorada, en la segunda. Pero podría ser también el intertexto del encuentro del español Antonio con Ricla en las playas de la Isla Bárbara.

<sup>47</sup>Así, por ejemplo, se recoge en la optimista *Teogonía* de Hesiodo (Véase Hesiodo, *Teogonía*, en *Obras y fragmentos*, traducción, introducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Días, Gredos, Madrid, 2006, vv. 120 y ss., p. 16 y ss.).

<sup>48</sup>Véase W. Jaeger, *Paideia*, pp. 117-136; F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica (poemas modales monódicos, 700-300 a. C.)*, Gredos, Madrid, 1980.

<sup>49</sup>Pues, como matiza Jaeger, “no es ciertamente el sentimiento cristiano y moderno del yo, del alma individual y consciente de su íntimo y propio valer. El yo se halla, para los griegos, en íntima y viva conexión con la totalidad del mundo circundante, con la naturaleza y con la sociedad humana; no separado y aislado. Las manifestaciones de la individualidad no son nunca exclusivamente subjetivas” (*Paideia*, p. 119).

Así, en Safo<sup>50</sup> (s. VII-580 a. C.) es fácil observar ya la trasposición del eros hacia un delicado sentimiento íntimo y espiritualizado que se vive, se padece y se anhela de manera subjetiva e individual. Pero al mismo tiempo, se le representa como una fuerza que une y funde las almas y como un dios todopoderoso que porta la dicha y el dolor, la gracia y el tormento, la locura, en suma.

En las composiciones líricas de la poetisa de Lesbos se describe con magistral primor el amor como una emoción íntima que afecta y conmociona todo el ser: “Eros sacudió mis sentidos como el viento que en los montes se abate sobre las encinas”<sup>51</sup>, y que provoca el estupor que impide cualquier otra ocupación: “Dulce madre, no puedo trabajar en el telar: me derrota el amor por un muchacho por obra de Afrodita floreciente”<sup>52</sup>. El amor es un ansia, un deseo, una apetencia por la cual clama vehemente y ardorosamente la poetisa, un afán de estar enamorada y de embriagarse en su voluptuosidad: “añoro y busco”<sup>53</sup>; “yo te estaba buscando, has refrescado mis sentidos que ardían de añoranza”<sup>54</sup>. Un deleite por el que se suspira anhelante en la soledad: “Se ha puesto la luna y las Pléyades: es la media noche: pasa el momento, y yo duermo sola”<sup>55</sup>; que solo produce la dicha “durmiendo sobre el pecho de mi amada”<sup>56</sup>. Y es que para Safo el amor es la experiencia individual más plena y satisfactoria de la existencia del ser humano, la más hermosa y en la que se halla el meollo o la esencia de la vida:

Ya dicen que la tropa montada en carros, ya la de los infantes, ya la de los navíos, sobre la tierra negra es lo más bello; pero yo, que es aquello que uno ama.

[...] ahora me ha hecho [el recuerdo de Helena] acordarme de Anactoria ausente.

De ella quisiera el andar seductor y el claro brillo de los ojos ver antes que los carros de los lidios y los infantes con sus armas<sup>57</sup>.

Es lo único que permite, en el arrobamiento y la conmoción, sentir en sí la bienaventuranza de los dioses:

Me parece igual a los dioses aquel varón que está sentado frente a ti y a tu lado te escucha mientras le hablas dulcemente

y mientras ríes con amor. Ello en verdad ha hecho desmayarse a mi corazón dentro del pecho: pues si te miro un punto, mi voz no me obedece,

mi lengua queda rota, un suave fuego corre bajo mi piel, nada veo con mis ojos, me zumban los oídos,

...brota de mí un sudor, un temblor se apodera de mí toda, pálida cual la hierba me quedo y a punto de morir me veo a mí misma.

Pero hay que sufrir todas las cosas...<sup>58</sup>.

---

<sup>50</sup>Véase W. Jaeger, *Paideia*, pp. 133-136; Manuel F. Galiano, “Safo y el amor sáfico”, *El descubrimiento del amor en Grecia*, pp. 9-54; F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, pp. 336-382.

<sup>51</sup>F. Rodríguez Adrados, *La lírica griega arcaica*, fragmento V. 46, p. 365.

<sup>52</sup>*Ibidem*, fr. V. 102, p. 373.

<sup>53</sup>*Ibidem*, fr. V. 36, p. 362.

<sup>54</sup>*Ibidem*, fr. V. 48, p. 365.

<sup>55</sup>*Ibidem*, fr. V. 168b, p. 381.

<sup>56</sup>*Ibidem*, fr. V. 126, p. 377.

<sup>57</sup>*Ibidem*, fr. V.16, pp. 357-358.

<sup>58</sup>F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega*, fr. V. 31, pp. 359-360. Recuérdese que Catulo compondrá un poema, el 51, sobre la base del de Safo, en el que también se registra la perturbación o el síndrome del amor: “Aquel me parece que es igual a un dios: aquél, si se me permite, supera a los dioses, el que sentado frente a ti, sin moverse, te mita y te oye reír con dulzura, cosa que a mí, en mi desgracia, me arrebatara los sentidos, pues tan pronto como te he visto, Lesbía, nada me queda de mí \*\*\* Mi lengua enmudece; una leve llama se aviva bajo mis miembros; con su propio sonido zumban mis oídos y se cubren de noche mis ojos. El ocio te perjudica, Catulo. Por el ocio te exaltas y te excitas demasiado. El ocio, antes que a ti, perdió a reyes y ciudades prósperas” (Catulo, *Poemas*. Tibulo, *Elegías*, edic. de Arturo Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1993, pp. 112-113).

De modo que es al amor, a la belleza interna<sup>59</sup>, a la juventud y a su expresión lírica a lo que se consagra por entero la de Mitilene: “[...] yo amo todo esplendor: ...esto y la brillante luz y la belleza es mi parte en la vida”<sup>60</sup>. Hasta tal punto que, como bien dice Manuel Fernández-Galiano, “de Safo no puede decirse que escriba de amor, ni que prefiera el amor, ni que se dedique al amor, sino que ella misma es amor, amor, amor en cada poema, en cada verso, en cada palabra de sus cantos”<sup>61</sup>.

Pero el alma enamorada de la poetisa de Lesbos no sólo canta la felicidad, sino que también se para en la descripción psicológica del sufrimiento, el desgarrar, la amargura y el hondo dolor que provocan la súplica, los celos, las preocupaciones, los miedos, la ruptura, la separación, la ausencia, el rechazo y el olvido, que comportan incluso el desprecio de la vida: “[...] me posee un deseo de morir y de ver las riberas cubiertas de loto, llenas de humedad”<sup>62</sup>. Puesto que, como era esperable, a Safo no se le escapa la doble faz que conforma la esencia del eros, cuyo terrible poder embarga y perturba el alma toda, somete la razón y conduce a la locura: “De nuevo Eros que desata los miembros me hace estremecerme, esa pequeña bestia dulce y amarga”<sup>63</sup>, contra la que no hay quien se defienda”<sup>64</sup>. Así y todo, es preferible amar porque en la plenitud y en el fracaso, en la dicha y en la desgracia, el eros crea una nueva vida en el ser que abre de par en par las puertas del alma: “[...] te aseguro que soy amiga que no cambia... doloroso... y sabe esto ...que te ...amaré... pues es preferible... (recibir) los dardos”<sup>65</sup>. Pero también porque su fuerza arrastra a los espíritus a la hermandad y a la colectividad, a la fusión armónica: “[...] La luna misma, al nacer en las colinas asiáticas, nos la recuerda; y al derramar su fría y plateada luz sobre quienes la amábamos, nos cubre bajo un mismo manto estableciendo una especie de comunión anímica entre nosotras e invitándonos a querernos en recuerdo suyo”<sup>66</sup>. De esta forma, el eros en Safo es un sentimiento natural y humano a la vez íntimo y colectivo, individual y de grupo.

Pero es también un sentimiento religioso. Pues en la poesía sáfica son frecuentes las invocaciones a los dioses, sobre todo a los relacionados con el amor, pidiéndoles su inestimable colaboración en la conquista de la amada, y qué mejor ejemplo que el célebre

---

<sup>59</sup>“El que es bello mientras se le contempla es bello, pero el que es excelente, pronto será bello también”, poetisa Safo (F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega*, fr. V. 50, p. 365).

<sup>60</sup>*Ibidem*, fr. V. 58, p. 366.

<sup>61</sup>“Safo y el amor sáfico”, p. 12.

<sup>62</sup>F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega*, fr. V. 95, p. 371.

<sup>63</sup>Con ella nace, pues, el *oxímoron amoroso*, que tendrá larga y fructífera descendencia. Basten como botón de muestra el famoso soneto 125 de Lope de Vega: “Desmayarse, atreverse, estar furioso, / áspero, tierno, liberal, esquivo, / alentado, mortal, difunto, vivo, / leal, traidor, cobarde y animoso; / no hallar fuera del bien centro y reposo, / mostrarse alegre, triste, humilde, altivo, / enojado, valiente, fugitivo, / satisfecho, ofendido, receloso; huir el rostro al claro desengaño, beber veneno por licor suave, olvidar el provecho, amar el daño; / creer que un cielo en un infierno cabe, dar la vida y el alma a un desengaño; / esto es amor; quien lo probó lo sabe” (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edic. de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, p. 285). O aquel otro, no menos célebre, *Soneto amoroso definiendo el Amor* de Francisco de Quevedo: “Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente, / es un soñado bien, un mal presente, / es un breve descanso muy cansado; / es un descuido que nos da cuidado, / un cobarde, con nombre de valiente, / un andar solitario entre la gente, / un amar solamente ser amado; / es una libertad encarcelada, / que dura hasta el postrero parasismo; / enfermedad que crece si es curada. / Éste es el niño Amor, éste es su abismo. / ¡Mirad cuál amistad tendrá con nada / el que todo es contrario de sí mismo!” (Quevedo, *Poesía completa*, edic. de José Manuel Blecuá, Planeta, Barcelona, 1990 [3ª ed.], p. 366).

<sup>64</sup>F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega*, fr. V. 130, p. 377.

<sup>65</sup>*Ibidem*, fr. V. 95, p. 371.

<sup>66</sup>Seguimos, en este caso, la traducción que de los versos 6-9 del fragmento 96 efectúa M. Fernández Galiano, en “Safo y el amor sáfico”, p. 29

## himno a Afrodita:

Inmortal Afrodita de bien labrado trono, hija de Zeus trenzadora de engaños, yo te imploro con angustias y penas no esclavices mi corazón, Señora,

ven en vez de eso aquí, si en verdad ya otra vez mi voz oíste desde lejos y me escuchaste y abandonando la mansión del padre viniste, el áureo

carro luego de uncir: bellos, veloces gorriones te trajeron sobre la tierra negra batiendo con vigor sus alas desde el cielo por en medio del éter.

Presto llegaron: y tú, diosa feliz, sonriendo con tu rostro inmortal me preguntabas qué me sucedía y para qué otra vez te llamo

y qué es lo que en mi loco corazón más quiero que me ocurra: “¿A quién muevo esta vez a sujetarse a tu cariño? Safo, ¿quién es la que te agravia?”

Si ha huido de ti, pronto vendrá a buscarte; si no acepta regalos, los dará; si no te ama, bien pronto te amará, aunque no lo quiera”.

Ven, pues, también ahora, líbrame de mis cuitas rigurosas y aquello que el corazón anhela que me cumplas, cúmplemelo y tú misma sé mi aliada en la batalla<sup>67</sup>.

No obstante, como matiza agudamente Rodríguez Adrados, la invocación a los dioses del amor se aparta de la tradición y se cubre de algo nuevo, en cuanto que “Safo ha creado a partir del antiguo himno un instrumento de expresión prácticamente libre, moldeable. En él el mito, la naturaleza y el pasado, se usan para dar relieve al presente”<sup>68</sup>.

La lírica sáfica, en suma, aporta como novedad en el terreno de la letras occidentales la expresión del eros y su dimensión humana, al ser tratado como un anhelo y un bien que se materializa en la amada, como una revolución de los sentidos que apunta a las profundidades del espíritu y hermana las almas y como una aventura gozosa y hedonista en la que hay que enfrascarse, aun cuando resulte dolorosa. Por lo que, en consecuencia, se puede decir que el famoso *carpe diem* grecolatino, que inundará las letras renacentistas, halla aquí una de sus primeras manifestaciones<sup>69</sup>. Pero también debemos a Safo la descripción de las reacciones físicas y psíquicas que experimenta el alma enamorada, la plenitud y bienaventuranza que aporta el amor y la contemplación de la belleza, la humanización del mito y, sobre todo, la fusión del eros y la poesía, del amor y la escritura, puesto que donde residen las pasiones habita asimismo la creación literaria: ese lugar en el que la belleza y la inspiración poética se dan la mano<sup>70</sup>. Máxime cuando la vida y la literatura se funden armoniosamente en el

---

<sup>67</sup>F. Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, fr. V. 1, pp. 354-355.

<sup>68</sup>*La lírica griega arcaica*, p. 351.

<sup>69</sup>Como se sabe, el tópico del *carpe diem* halla su fórmula en la oda once del libro I de Horacio: “*dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem, quam minimun credula postero*” (“mientras hablo, el tiempo celoso habrá ya escapado: goza del día y no jures que otro igual vendrá después”) (Horacio, *Odas y Epodos*, edic. bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Cátedra, Madrid, 2007 [5ª ed.], libro I, oda 11ª, vv. 7-8, pp. 112 y 113). Después vendrá el «*collige, virgo, rosas*», que será de una fecundidad máxima en las letras occidentales, cuyos ejemplos más sobresalientes en la letras españolas son el soneto 23 de Garcilaso, (“En tanto que de rosa y azucena”) y el de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”, que termina con aquel soberbio y desolador verso «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Cervantes, por el contrario, no se conformará solamente con alentar el disfrute de la vida en la alegre primavera, sino que nos dirá que también se puede empezar a vivir en «la tarde de la vida», como lo constata don Quijote en su obra magna, e incluso, a pesar de que luego lo vituperará severamente, fundirá en un «milagroso prodigio de amor» la plata del anciano Arsindo con el oro de la joven Maurisa, en *La Galatea*.

<sup>70</sup>Desde otra perspectiva, la relación entre amor y escritura, meridianamente presente en Catulo, será un tema esencial de la elegía amorosa latina, con Tibulo, Propercio y Ovidio a la cabeza, que no sólo conformará, siguiendo el ejemplo abierto por Filetas de Cos, el tópico de la amada como musa que inspira al poeta, así: Lesbia a Catulo, Delia a Tibulo, Cintia a Propercio, Corina a Ovidio, que se puede cifrar en aquel verso de Propercio: “mi amada es la inspiración de mi talento” (*Elegías*, Introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1989, libro II, elegía 1, v. 4, p.117), de amplias resonancias en la Edad Media y el

---

Renacimiento (“Y aun no se me figura que me toca / a questo oficio solamente en vida; / mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida. / Libre mi alma de su estrecha roca / por el Estigio lago conducida, / celebrándote irá, y aquel sonido / hará parar las aguas del olvido”, cantará Garcilaso [edic. de C. Burell, Cátedra, Madrid, 1993, Égloga III, vv. 9-16, p. 120]), sino también el motivo de la *recusatio* de origen alejandrino, por el que el poeta se excusa y rechaza la poesía épica en favor de la erótica (piénsese, por ejemplo, en las elegías primera y treinta del libro II o en la tercera del libro III de Propertio y, sobre todo, en la elegía que inaugura el libro I de los *Amores* de Ovidio). Tal vinculación será magistralmente descrita por Lope de Vega en el soneto *A Lupercio Leonardo*, cuyos tercetos dicen así: “El mismo amor me abrasa y me atormenta, / y de razón y libertad me priva. / ¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta? / ¿Que no escriba decís, o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba” (*Rimas humanas y otros versos*, edic. cit., p. 203). También Cervantes, en un famoso pasaje de *El curioso impertinente*, aborda la cuestión relativa a la escritura y el amor, pero en torno a la sinceridad y la verdad que esconden las palabras del poeta: “«Luego, ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad –pregunta Camila–?» «En cuanto poetas, no la dicen –respondió Lotario–; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos»” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edic. del Instituto Cervantes a cargo de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, I, cap. XXXIV, p. 400). Pero el idilio más glorioso es el de la pluma de Cide Hamete Benengeli con don Quijote: “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: el supo obrar y yo escribir, solo los dos somos para en uno” (*Ibidem*, II, LXXIV, p. 1223), que establecen, desde la ficción, la univocidad de vida y obra. Tratado y resuelto de dispar forma por el «fénix de los ingenios» y el «raro inventor», a la vinculación de necesidad entre amor y escritura se solapa, pues, el de la sinceridad. A lo largo de estas páginas, ciertamente, tendremos que abordarlo en varias ocasiones, sobre todo a partir del momento capital en la historia de la literatura europea en que el escritor y el protagonista son una y la misma persona, vale decir, pese a los líricos griegos primitivos, desde que Catulo convierte el *ego* en género literario. Será un asunto clave en la elegía romana, en Horacio, en el amor cortés, en el *dolce stil nuovo*, en el petrarquismo y en toda la lírica derivada de ellos; aparte, claro está, del nacimiento de otras formas literarias que ingestan el *yo* como elemento diegético de primerísimo orden: piénsese en los opúsculos filosóficos de Cicerón, esos hermosísimos tratados en forma dialogada en los que de cuando en cuando irrumpe la figura del arpinate como protagonista, algo que tal vez ya había hecho Aristóteles y cuya raíz podría ser Platón si entendemos que el Extranjero Ateniense es una careta filosófica que oculta sin excesivo pudor su persona, y en los de Séneca, mas sobre todo en el género epistolar que inaugura con tanta magnificencia el mismo Cicerón, esas casi mil cartas en las que fragmento a fragmento va dibujando, seguro sin proponérselo, la complejidad de una vida en su decurso, contando todavía con el eximio precedente de Platón y su célebre *Carta VII*. En la época imperial, además, no sólo persiste la práctica filosófica subjetiva de la autorreflexión, marca de la casa, cuyo paradigma podrían constituirlo las inolvidables *Meditaciones* de Marco Aurelio, sino también que la novela latina hará de la primera persona su santo y seña, cifrado, claro está, en el *Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo, que tanto impacto, principalmente la segunda, tendrán en el surgir de esa literatura que es ante todo un punto de vista de la sociedad: la novela picaresca. A lo que hay que sumar, aún en la Antigüedad, el nacimiento de la autobiografía con las *Confesiones* de san Agustín, y ese diálogo íntimo y silencioso del alma consigo misma con los *Soliloquios*. Después vendrán, por caso, figuras señeras como Boecio, Abelardo, Dante o Juan Ruiz, hasta la colosal empresa de Petrarca, que marca el comienzo de la modernidad, de la dignificación del hombre, del individualismo, de la interioridad, en una palabra: del alma. En cualquier caso, para cerrar este excursus quisiéramos recordar dos textos que ilustran a las mil maravillas el espinoso tema de la sinceridad literaria: uno es la *Vida Ucs* de Saint Circ; el otro, unos famosos versos de Aldana de la *Epístola a Galiano*. La *Vida* del trovador de Tegra, que según confiesa Martín de Riquer, “uno se siente tentado a otorgar[le] [...] el carácter de autobiografía”, cuenta que fue destinado desde niño a ser clérigo, pero las letras divinas no le captaron la atención tanto como las profanas: “él aprendió canciones, versos, sirventeses, tenzones, coplas y los hechos y los dichos de los hombres y las damas de valor que había en el mundo y que habían sido”. Se hizo primero juglar, sirviendo en numerosas cortes a grandes caballeros, entre ellos “con el rey Alfonso de León y con el rey Pedro de Aragón”; sin embargo, con el tiempo empezó a cantar sus propias composiciones, o sea a trovar: “Mucho aprendió del saber ajeno y gustosamente lo enseñó a los otros. Hizo muy buenas canciones, buenas melodías y buenas coplas; mas no hizo muchas canciones, pues nunca estuvo muy enamorado de ninguna, pero supo fingirse enamorado ante ellas gracias a su buen hablar. Y en sus canciones supo decir bien todo lo que con ellas le ocurría, y las supo enaltecer y postergar. Pero desde que tomó esposa no hizo canciones” (Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Ariel, Barcelona, 2001 [4ª ed.], 3 vols., t. III, pp. 1341-1342; la cita de Riquer es de la introducción al trovador, p. 1339. Sobre los trovadores en España, véase el clásico estudio Manuel Mila y Fontanals, *De los trovadores en España*, edic. de C. Martínez y F. R. Manrique, con Nota preliminar de Martín de Riquer, CSIC, Barcelona, 1966; trae también informaciones Peter Dronke en *La lírica en la Edad Media*, trad. de J. M. Pujol, Seix Barral,

misterio que rodea su muerte, hasta conformar una romántica leyenda en la que se cuenta que Safo se suicidó por el amor pasional y desgraciado que suscitó en ella un joven efebo llamado Faón, arrojándose al vacío desde la rocosa y legendaria “peña blanca” de la isla jónica de Léucade<sup>71</sup>. Normal, pues, que “le haya tocado en suerte a Safo el ser tenida por la verdadera reveladora del amor en Occidente”<sup>72</sup>.

#### EL AMOR EN EL SIGLO DE PERICLES: LA TRAGEDIA. EURÍPIDES.

La expresión del amor como una experiencia humana que obtiene la mayoría de edad con Safo, debido a las peculiaridades de la sociedad griega y a su estructura que propiciaban la separación absoluta de hombres y mujeres, es homosexual, lo mismo que el intelectualizado y sublimado eros platónico<sup>73</sup>. Le corresponderá a Eurípides, luego de las tímidas manifestaciones homéricas, erigir como tema medular de la creación poética el amor heterosexual, visto desde el único ángulo que era posible: el matrimonio y el adulterio.

Antes, sin embargo, de realizar un repaso al tema del amor en el último de los grandes tragediógrafos griegos, conviene destacar las notables concordancias que se pueden establecer entre Eurípides<sup>74</sup> y Cervantes. Pues, efectivamente, a pesar de los dos mil años que separan al “más trágico de los poetas”<sup>75</sup> del “raro inventor”<sup>76</sup>, a pesar de lo que media de la Grecia de Pericles a la España de los Austrias y a pesar de la semejanza de sus vidas:

---

Barcelona, 1978). Aldana, por su parte, comentando «la entrañable afición que se señala / en las amorosísimas epístolas / escritas de la mano de Merisa» a Galiano, llega a la conclusión de que “no puede ser que no sintiese / Merisa lo que escribe, que es de modo / que la necesidad, antes escrito, / fue la misma verdad la notadora, / como suele decirse que a la estatuta / precede la materia de que está hecha”, y ello porque “lo que Merisa escribe a su Galiano / cosas tan vivas son que no tan sólo / no pueden escribirse y no sentirse, / mas para las sentir como se escriben, / o para las decir como se sienten, / es la misma verdad necesitada / a sentirlo, decirlo, y escribirlo, / que no puede pintar las vanas sombras / del arte de ornar de vida y movimiento, / ni se puede decir que el que traspasa / su pecho, como Tisbe con el hierro, / finja privar de vida el cuerpo triste, / que no finge morir quien se da muerte” (Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, edic. de José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 2000 [3ª ed.], L, vv. 287-317, p. 368). En fin, problema «gravísimo» este de la sinceridad artística, que tan ligado va a la ingestión del yo en el texto, a la subjetividad.

<sup>71</sup>La legendaria historia dará pie a Ovidio para componer la epístola XV de sus célebre *Heroidas*, que dirige Safo a Faón.

<sup>72</sup>Manuel Fernández Galiano, “Safo y el amor sáfico”, p. 13.

<sup>73</sup>Véase José S. Lasso de la Vega, “El amor dorio”, *El descubrimiento del amor en Grecia*, pp. 59-99; Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, pp. 207-252; Bernard Sergent, *La homosexualidad en la mitología griega*, trad. de Alberto Clavería, Alta Fulla, Barcelona, 1986.

<sup>74</sup>Sobre la época de Eurípides, puede consultarse C. Maurice Bowra, *La Atenas de Pericles*, trad. de Alicia Yllera, Alianza, Madrid, 2003; Robert Flaceliere, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*; E. J. Gómez Espelósín, *Introducción a la Grecia antigua*, pp. 150-239; y Robin Lane Fox, *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, trad. de Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda-Gascón, Crítica, Barcelona, 2007, p. 171 y ss. Sobre la vida, la obra y el contexto ideológico-literario, véase Werner Jaeger, *Paideia*, pp. 303-324; Cecile M. Bowra, *Historia de la literatura griega*, trad. de Alfonso Reyes, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, pp. 61-96; F. Rodríguez Adrados, “El amor en Eurípides”, *El descubrimiento del amor en Grecia*, pp. 181-200; Albin Lesky, *La tragedia griega*, trad. de Juan Godó, Acontilado, Barcelona, 2001; José Alsina, “Eurípides y la crisis de la conciencia helenística”, *Estudios Clásicos*, VII (1962-1963), pp. 225-253; Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Introducción a su trad. de Eurípides, *Tragedias I*, Gredos, Madrid, 1999 (3ª reimpresión), pp. 7-97; Juan A. López Férez, Introducción a su edic. y trad. de Eurípides, *Tragedias I*, Cátedra, Madrid, 2005 (8ª ed.), pp. 9-66; C. García Gual, *Historia, tragedia y novela*, Alianza, Madrid, 2006, pp. 200-220.

<sup>75</sup>Como sostuvo Aristóteles en su *Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edic. bilingüe de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1991, 1453a, XIII, p. 66.

<sup>76</sup>Como se autodefine Cervantes en *El viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), Madrid, 1997, libro I, v. 218, p. 30.

sedentaria y retraída la del ateniense, centrada no más que en el estudio y la creación trágica<sup>77</sup>; andariega y tumultuosa la del complutense, escindida entre las armas y las letras; lo cierto es que se asemejan como una gota de agua a otra. Así lo confirman el tiempo de crisis, de tensión y de transición que les tocó en suerte vivir; las circunstancias históricas de desmoronamiento y cambio que les rodeaban; la atomización y relativización de la realidad y la verdad, merced al auge del individualismo y el descubrimiento del mundo subjetivo, y el apogeo de las ciencias empíricas y el racionalismo filosófico. Tanto más por cuanto que sus literaturas, abnegadas en la reflexión y la reflexión de la problemática y la complejidad de su coyuntura temporal inmediata, así como en la experimentación de nuevas formas y lenguajes, tienden al hermanamiento. Eurípides y Cervantes introducen en la *poesía* la realidad cotidiana de los hombres de su tiempo y la dimensión humana y relativa de los problemas; abren las puertas de la literatura a los abismos del alma. Conforman personajes repletos de vida, puesto que dejan de ser estáticos y uniformes en su caracterización para ir evolucionando y transformándose en el devenir de la obra por medio de la meditación y la experiencia de los hechos; los hacen libres e independientes de apriorismos que los determinen, como la caracterización mítica, heroica o ideal, y de fuerzas suprasensibles que los gobiernen, como la divinidad; de tal modo que son responsables de sus actos y dueños de sus destinos. Convierten el escepticismo (o la búsqueda de una ortodoxia de la fe más individualista y más acorde con su esencia), la ironía, la contradicción, la libertad y la ambigüedad creadoras en el santo y seña de su quehacer poético: con ellos la literatura deja de tener un fin didáctico-moral específico para convertirse en el ámbito propicio en el que mostrar aquello que es relativo al hombre en tanto que individuo y sus preocupaciones e intereses. Sus temas principales no son otros que el presente inmediato; el amor y el matrimonio; la controvertida situación de la mujer; la locura, la irracionalidad y las perturbaciones del alma; el desengaño ante el poder de la razón y las enormes dificultades del hombre para atemperarse y domeñarse ante el embate de las pasiones; la victoria en la derrota; la desilusión; la relación del individuo con la sociedad, las normas de conducta y la divinidad. Tales contingencias, en fin, se refuerzan todavía más por el singular hecho de que, partiendo de la tradición, Eurípides y Cervantes inauguran los derroteros por los que, con mayor o menor proximidad, se inmiscuirá la literatura posterior; sientan las bases, cada uno en su tiempo y con su propia ley, de la modernidad literaria<sup>78</sup>.

Mas sea como fuere, lo importante para nuestros propósitos es el hecho de que con Eurípides (h. 484-406 a. C.) el amor, su problemática y su análisis psicológico se muestran por vez primera en la escena griega. Lo cual no significa su inexistencia en la tragedia anterior, sino que, por mor de las circunstancias ideológicas y de la estructura de la sociedad griega, se velaba con inusitado pudor la exposición del sentimiento erótico<sup>79</sup>. Esto se debe, como aguda y perspicazmente ha analizado Rodríguez Adrados<sup>80</sup>, a que el amor en Grecia era

---

<sup>77</sup>“Su mundo es su cuarto de estudio (...). En el reposo de su cámara, cuidadosamente guardada y tenazmente defendida contra las visitas y las intrusiones del mundo exterior (...), piensa en sus libros y profundiza en su trabajo”, dice W. Jaeger de Eurípides, *Paideia*, p. 323.

<sup>78</sup>“Es, pues, Eurípides el poeta del futuro –afirma Rodríguez Adrados–. Desdeñado muchas veces por el público ateniense; refugiado al final de su vida, lleno de desengaño, en la corte de Macedonia, la edad helenística le considerará su poeta favorito. Mientras que Esquilo y Sófocles se citaban, Eurípides se leía” (“El amor en Eurípides”, p. 199).

<sup>79</sup>Con todo, Ovidio, posiblemente exagerando un poco, escribía que a pesar de que “la tragedia destaca sobre todos los géneros literarios por su gravedad: también en ésta aparece continuamente el tema del amor”, hasta tal punto que “me faltaría tiempo si tratara de enumerar los amores de las tragedias, y apenas si mi libro podría albergar la simple mención de sus nombres” (*Tristes*, edic. cit., libro II, 381-383 y 407-409, pp. 164 y 172).

<sup>80</sup>“Hombre y mujer en la poesía y la vida griegas”, *El descubrimiento del amor en Grecia*, pp. 153-175



entendido como una perturbación irracional del alma que substraía al hombre de la vida y sus responsabilidades y lo arrastraba a un estado de locura que podía desembocar en la ruina moral y física de la víctima; de modo que se le consideraba contrario a las normas tradicionales y apolíneas de conducta, basadas en la cordura, la razón, el orden y la medida, y, por consiguiente, un peligro para la estabilidad y el bienestar tanto del individuo como de la comunidad social y el Estado, que era lo más importante. Si a esto sumamos que la situación marginal de la mujer se acentuó aún más en el siglo V con respecto a la época anterior, puesto que se la eliminó casi por completo de la vida social al tener que estar recluida en el gineceo, hasta el punto de que se le prohibía el trato, si era doncella, con los miembros masculinos de su propia familia, que apenas si recibía educación alguna más allá de las centradas en las labores domésticas, que carecía de voluntad y libertad propias para la toma de decisiones y la elección de esposo, salvo las concernientes al gobierno de la casa, lo que comportaba la ausencia de relaciones entre hombres y mujeres y una disimetría absoluta entre ellos en todos los órdenes de la vida, entenderemos mejor la omisión del amor heterosexual en la literatura ática y la primacía del homosexual. Pues lo cierto es que ni siquiera el amor conyugal halló expresión como motivo o tema, en cuanto que el matrimonio no era entendido más que como un contrato social que aseguraba la descendencia de la familia, por lo que el trato afectuoso, equitativo y espiritual de los contrayentes, en una sociedad fuertemente masculinizada como la griega, era inexistente y aun estaba mal visto. Solo la mujer, en su calidad de ser inferior, era la que podía caer presa en las redes eróticas de Afrodita; el hombre enamorado, por su parte, brillaba por su ausencia, pues era símbolo de degradación, y cuando asomaba tímidamente, nunca se expresaba como tal<sup>81</sup>. Con todo, el amor planea, pero soterradamente y con reservas, en algunas de las tragedias de Sófocles, tales como *Las Traquinias*, *Antígona* o *Edipo rey*, si bien el sentimiento amoroso subjetivo no se expresa ni se expone<sup>82</sup>. Por su parte, Esquilo, el padre de la tragedia, se jactaba, según recrea Aristófanes en *Las ranas* (vv. 1043 y ss.), de no haber puesto nunca sobre las tablas el erotismo como motivo; sus tragedias, apegadas aún a la tradición épica, no elucidan los temas del presente (salvo en *Los Persas*), sino que, centradas en el mito, ese universo entero repleto de seres celestiales y terrenales, con su historia, sus dramas, sus pasiones y sus más complejos vínculos a cuevas, versan sobre temas universales, como la religión, el derecho, la justicia y la convergencia del destino y la voluntad en el sufrimiento trágico del héroe. Esta singular ausencia, marcada por la estructura de la sociedad griega y sus patrones de conducta, se contrarresta, no obstante, con una profusa cantidad de declaraciones generales sobre el amor, siempre visto como una fuerza cósmica que subyuga y doblega tanto a los dioses como a los hombres, lo mismo que a

---

<sup>81</sup>De hecho, al loco de amor de la literatura griega antigua, el boyero Paris, en contraposición a los héroes, casi siempre se le pinta como afeminado, pisaverde, irresponsable y cobarde. Un buen ejemplo es el retrato que de él efectúa Agamenón en la tragedia de Eurípides *Ifigenia en Áulide*: “Entonces llegó de Frigia a Lacedemonia un hombre que actuó de juez en el certamen de las diosas, según sostiene el relato de las gentes, exuberante por sus vestimentas y radiante de oro, con sus bárbaros refinamientos, y él, enamorado, la raptó a ella, enamorada, y se marchó con Helena a los apriscos del Ida, aprovechando que Menelao no estaba en casa” (Eurípides, *Tragedias III*, edic. y trad. de Juan M. Labiano, Cátedra, Madrid, 2005 (2ª ed.), p. 331). No obstante, Eurípides será el primer escritor antiguo en reflejar el amor del hombre por una mujer sin desdoro alguno, como son los casos de Admeto en *Alceste*, Teseo en *Hipólito* y de Menelao en *Helena*.

<sup>82</sup>No obstante, impresa en el recuerdo se queda la imagen que describe el Mensajero a Eurídice de su hijo Hemón abrazado el cadáver balanceante de Antígona: “Miramos, según nos lo ordenaba nuestro abatido dueño, y vimos a la joven [Antígona] en el extremo de la tumba colgada del cuello, suspendida con un lazo hecho del hilo de su velo, y a él [Hemón], adherido a ella, rodeándola por la cintura en un abrazo, lamentándose por la pérdida de su prometida muerta por las decisiones de su padre, y sus amargas bodas” (Sófocles, *Antígona*, en *Tragedias*, traducción y notas de A. Alamillo, introducción de J. Bergua Cavero, Gredos, Madrid, 2006, pp. 182-183).

las fieras y los animales del mar y de la tierra. Acaso la definición más famosa sea este fragmento sofocleo que se recoge en *Antígona*<sup>83</sup>:

Eros, invencible en batallas, Eros que te abalanzas sobre nuestros animales, que estás apostado en las delicadas mejillas de las doncellas. Frecuentas los caminos del mar y habitas en las agrestes moradas, y nadie, ni entre los inmortales ni entre los perecederos hombres, es capaz de rehuirte, y el te posee está fuera de sí.

Tú arrastras a las mentes de los justos al camino de la injusticia para su ruina. Tú has levantado en los hombres esta disputa entre los de la misma sangre. Es clara la victoria del deseo que emana de los ojos de la joven desposada, del deseo que tiene su puesto en los fundamentos de las grandes instituciones. Pues la divina Afrodita de todo se burla invencible.

Eurípides, heredero de esta tradición, entonará también numerosos himnos en los que se declara el poder omnívoro y tiránico del eros, como, por ejemplo, los que canta el coro en *Hipólito*<sup>84</sup> (428 a. C.). Pero, siempre nuevo y atento a los cambios que estaba experimentando la convulsa sociedad ateniense, en la que el individuo le estaba ganando la partida a la comunidad, que era la expresión del modelo anterior, el trágico de Salamina observará que, además del amor entendido como una áspera lucha entre la razón y la pasión que subyuga el ser del alma enamorada, existe otra concepción o variante menos trágica y más ideal, en cuanto que es entendido como un lazo de unión que, basado en la medida y gobernado por la razón, proporciona la dicha de los amantes y no su destrucción. Así se formula, como contraste de las pasiones irracionales de Medea y Fedra, en las tragedias *Medea*<sup>85</sup> (431 a. C.) e *Hipólito*<sup>86</sup>. Mas donde se definen estos dos tipos diferentes de amor con mayor propiedad es en uno de sus últimos ensayos dramáticos, *Ifigenia en Áulide* (h. 408-406, a. C.):

¡Bienaventurados los que con mesurada castidad participan de los lechos de la diosa Afrodita, con tranquilidad, lejos de sus locos agujones, porque Eros, el de dorada melena, tensa su arco y dispara dos tipos de flechas con sus dones: unas deparan un feliz sino en la vida, otras traen la destrucción! A ésta yo la despidió, oh hermosísima Cipris, fuera de nuestros tálamos. ¡Así sea moderada mi gracia y pía mi pasión, y participe yo de Afrodita, mas de sus excesos me mantenga alejada!<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup>Sófocles, *Antígona*, en *Tragedias*, trad. cit., pp. 166-167.

<sup>84</sup>“Cipris, en verdad, es incontenible, cuando se lanza con violencia (...). Va y viene por el éter y en las olas del mar reside Cipris; de ella surgió todo. Ella es la que siembra y otorga el amor, del que procedemos todos los que vivimos en la tierra”

“Amor, amor, que por los ojos instilas el deseo, llevando dulce gozo al alma de los que asedias. ¡Nunca te me aparezcas al lado de la desgracia, ni me vengas sin medida! Pues ni el rayo de fuego ni el de las estrellas es tan intenso como el de Afrodita; aquel que dispara con sus manos con sus manos Eros, el hijo de Zeus.

En balde, en balde, sí, junto al Alfeo y en la mansión pítica de Febo la Hélade incrementa: el sacrificio de toros; en cambio, a Eros, el tirano de los humanos, el que posee las llaves del gratísimo tálamo de Afrodita, no lo veneramos, aunque es devastador y acarrea todo tipo de desgracias a los mortales cuando llega”

“Tú, Cipris, dominas el inflexible corazón de dioses y mortales, y a tu lado el alado variopinto los ataca con velocísimas alas. Vuela sobre la tierra y por el resonante mar salado. Encanta Eros a cualquiera que él asedia en el delirante corazón cual alado de áureo reflejo: bestias de los montes, monstruos marinos y a los seres todos que nutre la tierra y divisa llama del sol; y también a los hombres. Sólo Tú, Cipris, posees poder soberano sobre todos ellos”(Eurípides, *Hipólito*, *Tragedias I*, trad. y edic. de J. A. López Férrez, Cátedra, Madrid, 2005 [8ª ed.], pp. 268-269, 271 y 291-292).

<sup>85</sup>“Los amores, cuando llegan en demasía, no aportan a los hombre renombre de virtud. Mas, si Cipris llega con medida, ninguna otra diosa es tan grata. ¡Jamás, oh Señora, dispares contra mí, desde tu arco dorado, el inevitable dardo tras unirlo de deseo!” (Eurípides, *Medea*, *Tragedias I*, trad. y edic. de J. A. López Férrez, p. 182).

<sup>86</sup>“Menester sería que los mortales contrajeran entre sí amistades medidas que no llegaran hasta el mismo tuétano del alma y que las pasiones del corazón fueran fáciles de soltar para aflojarlas o apretarlas” (Eurípides, *Hipólito*, edic. cit., p. 262).

<sup>87</sup>Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, *Tragedias III*, edic. cit., p. 348.

De estos dos tipos de amor, el pasional y el templado por la razón, el irracional y el ideal, el excluyente y el romántico, será el segundo el que invada la literatura helenística y romana. No en vano este eros aburguesado, reducido, individualista y más patético que trágico, acorde con las nuevas circunstancias sociopolíticas y espirituales, se convertirá en el motivo medular de la Comedia Nueva, con Menandro a la cabeza, y de la novela de amor y aventuras<sup>88</sup>. Cabe resaltar asimismo que esta idea llegará hasta Cervantes, siempre y cuando entendamos que su expresión más pura del eros es la que encarnan Periandro y Auristela en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ahora bien, no faltará tampoco la exposición sublimada del amor-pasión, llevado al cenit de la poesía por Virgilio en la *Eneida* con el encendido frenesí de Dido; aunque lo cierto es que su expresión más habitual en la literatura no sea sino la de una degradación que diverge por oposición del amor ideal, que es el triunfante. Mas, como veremos de inmediato, en Eurípides, si bien no escasea este idealizado amor venturoso, todavía no es más que un anhelo, puesto que en sus grandes tragedias eróticas es el excluyente sentimiento irracional, ese que es irreductible al *logos* y que conduce a la fatalidad, el que se muestra en escena, inmortalizando para la posteridad la vinculación de *eros* y *tánatos*<sup>89</sup>.

Además de estas dos concepciones del amor, en Eurípides se puede vislumbrar borrosamente la idea de una tercera que, a través de la belleza, conduce a la sabiduría y la virtud:

Y refieren que Cipris, mediante las corrientes del Cefiso de bello fluir, sopla hacia el país las gratas y suaves brisas de los vientos, y que, llevando siempre en sus cabellos fragante corona de rosas, manda sentarse cabe la Sabiduría a los Amores, colaboradores de toda virtud<sup>90</sup>.

Huelga decir que se trata de un antecedente inmediato de la formulación especulativa que Platón expresará en el *Banquete*, que con todos los matices que se quieran poner, gozará de una salud envidiable en los tiempos venideros.

Sin embargo, y aun cuando es el más racionalista de los grandes trágicos, “Eurípides no es ni un historiador, ni un filósofo, ni un hombre de partido, sino nada más y nada menos que un poeta interesado por todas las cuestiones que podían preocupar a los hombres de su

---

<sup>88</sup>“El camino de Eurípides a la novela, pasando por la Comedia Nueva, es un camino claro, donde va prosperando el tema del amor, como resultado de esa crisis política del mundo antiguo, como recurso del ciudadano desesperanzado y perdido en una colectividad social cada vez más incomprensible” (Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, p. 111).

<sup>89</sup>Aunque sugerida ya por Safo, no será sino en la poesía de Propertio donde se desarrollará como un tema medular la idea del amor y la muerte, aunque con un sesgo claramente dispar, puesto que él no hablará del amor funesto que conduce a la muerte, sino del amor que la vence; recuérdese, si no, el poema XIX de los *Monobiblos* o libro I de sus *Elegías*, donde se canta la inmortalidad del amor, con versos tales como: “Allí, sea lo que sea, siempre se me dirá imagen tuya; / un gran amor traspasa incluso las riberas de la muerte [...]. Aunque te demore el destino de una prolongada vejez, / sin embargo, queridos a mis lágrimas habrán de ser tus huesos. / ¡Ojalá puedas tú, viviendo, sentir todo esto en mis cenizas!, / entonces para mí en ningún lugar sería amarga la muerte” (Propertio, *Elegías*, edic. bilingüe de Francisca Baños y Antonio Ruiz Elvira, Cátedra, Madrid, 2001, elegía XIX, vv. 11-12 y 17-20, pp. 223-225). Unos versos que no pueden sino recordarnos los dos finales del bellísimo soneto de Quevedo, *Amor constante más allá de la muerte*: “Serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado” (*Poesía original completa*, edic. de J. M. Blecua, p. 481). Cervantes, en la línea abierta por Eurípides, recreará esta idea en varias ocasiones, como, por ejemplo, en la trágica historia de Taurisa, la criada de Auristela, y los dos capitanes, en el *Persiles*, que culmina con el beso de la muerte: “La sangre de la herida bañó el rostro de la dama, la cual estaba sin sentido que no respondió palabra [...]. Puesta su boca con la de su tan caramente comprada esposa, envió su alma a los aires y dejó caer el cuerpo sobre la tierra (edic. de C. Romero, libro I, cap. XX, p. 254).

<sup>90</sup>Eurípides, *Medea, Tragedias I*, edic. cit., p. 188.

generación”<sup>91</sup>. Por lo que su exposición del amor no se reduce a estas definiciones teóricas y abstractas, sino que se manifiesta, bajo el realismo psicológico, como un sentimiento humano que sufren y gozan hombres y, sobre todo, mujeres de carne y hueso. En efecto, “Eurípides es el primer psicólogo. Es el descubridor del alma en un sentido completamente nuevo, el inquisidor del inquieto mundo de los sentimientos y las pasiones humanas”<sup>92</sup>. Buena prueba de la humanización del amor y de la responsabilidad del ser humano en sus actos, aun en la enajenación, es el *agón* o disputa dialéctica que enfrenta a Helena con Hécuba en *Las Troyanas*<sup>93</sup> (415 a. C.). La hermosísima esposa de Menelao, en esta tragedia sobre los desastres de la guerra, recurre a la mejor retórica para substraerse de la responsabilidad que tiene en su adulterio y, por ello mismo, de la destrucción de Troya, puesto que no obró, según dice, por volición propia, sino que fue el premio que le concedió Afrodita al bello Paris por haber elegido a la diosa del amor como la de mayor beldad, en el famoso juicio que la enfrentó con Hera y Atenea. Mas Hécuba, destrozando el mito por absurdo, le espeta a la causante de la guerra de Troya que “no conviertas a las diosas en unas estúpidas con el propósito de adornar artificiosamente tu maldad; no vas a convencer a las gentes sensatas”<sup>94</sup>; le recuerda que cuando vio la belleza de su hijo Paris, se enamoró de él hasta el tuétano y que se escapó de su hogar voluntariamente, por lo que le critica duramente el que no sólo no se atenga y no pague las catastróficas consecuencias que ha desencadenado, sino que, que pese a todo, “después de esto, sales aquí a lucir el palmito, bien ataviada [...]. ¡Habría que escupirte a la cara!”<sup>95</sup>; de modo que le ruega a Menelao que la castigue severamente “para que muera toda aquella que traicione a su esposo”<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup>A. Medina González y J. A. López Férez, Introducción a su trad. de Eurípides, *Tragedias I*, p. 29

<sup>92</sup>Werner Jaeger, *Paideia*, p. 320.

<sup>93</sup>Eurípides, *Las Troyanas*, *Tragedias III*, edic. cit., pp. 231-235.

<sup>94</sup>*Ibidem*, p. 233.

<sup>95</sup>*Ibidem*, p. 235.

<sup>96</sup>*Ibidem*, p. 235. El contraste, por lo tanto, con la célebre declaración de Agamenón en la *Ilíada* es manifiesto, al mismo tiempo que denota una considerable evolución en el pensamiento griego respecto de la relación de los dioses y los hombres y la responsabilidad que tienen este en sus actos, que se cifra, en el siglo de la Ilustración, en ese sobrecogedor sacarse los ojos de Edipo en la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*. Las palabras de Agamenón son las siguientes: “Con frecuencia los aqueos me han dado este consejo tuyo y también me han censurado; pero no soy yo el culpable, sino Zeus, el Destino y las Erinis, vagabunda de la bruma, que en la asamblea infundieron en mi mente una feroz ofuscación aquel día en que yo en persona arrebaté a Aquiles el botín. Mas ¿qué podría haber hecho? La divinidad todo lo cumple. La hija mayor de Zeus es la Ofuscación y a todos confunde la maldita. Sus pies son delicados, pues sobre el suelo no se posa, sino que sobre las cabezas de los hombres camina dañando a las gentes y a uno tras otro apresa en sus grilletes [...]. Tampoco yo, mientras el alto Héctor, de tremolante penacho, diezmaba a los argivos junto a las proas de las naves, podía olvidar la Ofuscación, que antes me había cegado. Pero ya que cometí un grave error y Zeus me quitó el juicio, estoy dispuesto a repararlo y a entregar inmensos rescates” (Homero, *Ilíada*, edic. de E. Crespo, XIX, vv. 85-94 y 134-138, pp. 388 y 389. Sobre este famoso pasaje, véase E. R. Dodds, “La explicación de Agamenón”, en *Los griegos y lo irracional*, trad. de María Araujo, Alianza, Madrid, 2006 [3ª reimpresión], pp. 15-37. Por su parte, Bruno Snell dice que “en Homero no existe la conciencia de la espontaneidad del espíritu humano, esto es, la conciencia de que incluso las decisiones de la voluntad y en general las emociones y los sentimientos tienen su origen en el hombre. Lo que vale para los acontecimientos épicos vale también para el sentimiento, el pensamiento y la voluntad: todo tiene su origen en los dioses”, por consiguiente, “lo que el hombre proyecta y hace es, en realidad, proyecto y obra de los dioses”, en “La fe en los dioses olímpicos”, *El descubrimiento del espíritu*, trad. de J. Fontcuberta, Acantilado, Madrid, 2007, pp. 57-81, en concreto, pp. 67 y 65). Mucho tiempo después, un nihilista como Edmundo no podrá sino comentar irónicamente que aún el ser humano se excusa de sus actos por la influencia de los astros y el horóscopo: “Es la suprema estupidez del mundo que cuando enfermos de fortuna, muy a menudo por los excesos de nuestra conducta, culpemos de nuestras desgracias al sol, la luna y las estrellas; como si fuéramos malvados por necesidad; necios por exigencia de los cielos; truhanes, ladrones y traidores por el influjo de las esferas; borrachos, embusteros y adúlteros por obediencia forzosa a la influencia planetaria, y cuanto hay de mal en nosotros fuese una imposición divina. Qué admirable la excusa del

De Eurípides, que compuso cerca de cien tragedias, se han conservado diecinueve ensayos dramáticos completos (diecisiete tragedias, un drama satírico, *Los Cíclopes*, y un texto de autoría dudosa, *Reso*) y varios fragmentos, todos ellos pertenecientes a sus etapas de madurez y vejez<sup>97</sup>. La razón estriba en que los griegos consideraban que un hombre no alcanzaba la plenitud de su vida, lo que ellos denominaban *akmé*, más o menos hasta los cuarenta años, por lo que, en consecuencia, despreciaban no sólo su vida anterior, sino también su obra. La tragedia más antigua de las conservadas de Eurípides, *Alcestris*, data del 438 a. C., esto es, de cuando tenía aproximadamente unos cuarenta y cuatro años, de modo que todas las demás se sitúan entre esta fecha y el 406 a. C., en que le sobreviene la muerte en Macedonia, lejos de Atenas y de su Salamina natal. Pues bien, según Rodríguez Adrados<sup>98</sup>, las tragedias eurípideas centradas en el amor corresponderían, dentro de ese período último, a su primera parte: el que se puede fechar entre el 438 y el 425 a. C. Y efectivamente es así porque luego de esta fecha, y en mitad de la devastadora y larga guerra del Peloponeso<sup>99</sup> (431-404 a. C.), que enfrentó a Atenas y Esparta y que tan profunda huella dejó en nuestro trágico, la contienda bélica y sus crueles consecuencias desplazarán al amor como tema medular de su creación artística. Pero, no obstante, el erotismo dejará su impronta en las tragedias de esta parte final, hasta el punto de que el mayor himno al amor conyugal de toda su obra se recoge en el drama novelesco *Helena* (412 a. C.), verdadero precursor de la novela helenística.

Aparte de los temas relacionados con el eros que solamente se han recogido en algunos de los fragmentos, como el incesto (de Macareo y Cánace, hijos de Eolo, en la tragedia que lleva el mismo nombre que el dios de los vientos) o la zoofilia (el loco amor de Pasifae por el toro blanco en *Las cretenses*), son el amor matrimonial, la pasión irracional y los celos desmesurados los que informan las tragedias de Eurípides<sup>100</sup>.

El elogio del eros matrimonial centra el asunto de las tragedias, o más bien tragicomedias o dramas novelescos, *Alcestris* y *Helena* y el fragmento de *Protesilao*. Antes de ver cómo “el amor se ha convertido en el fundamento del matrimonio”<sup>101</sup> en estas tragedias, conviene destacar que la mejor definición de la esposa ejemplar, desde la mentalidad de la época, es la que ofrece de sí Andrómaca en *Las Troyanas*:

Por todas aquellas virtudes que deben hallarse en una mujer sensata, por todas ellas yo me afanaba en la mansión de Héctor. En primer lugar, tanto si era como si no era censurable conducta en las mujeres, como el

---

hombre putaño, poner su sátira disposición a cuenta de los astros” (W. Shakespeare, *El rey Lear*, edic. del I. Shakespeare, dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1986, acto I, escena 2ª, p. 89). Mas con todo, en el Siglo de Oro español fue un asunto –conviene decir que como en el resto de Europa y en épocas anteriores– de capital importancia que quizá tiene en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca su máximo exponente. La actitud de Cervantes en este asunto es resbaladiza, pero tiende hacia la postura de que el hombre es hijo de sus obras y dueño de su destino, aunque en el *Persiles* se diga que Dios dispone y el hombre actúa. El tema, no obstante, es demasiado complejo y se escapa a nuestros conocimientos y propósitos. Una excelente síntesis de conjunto, desde Grecia hasta nuestro Siglo de Oro, en la que se aborda la relación, los influjos o las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos, entre la divinidad, el universo y el ser humano la ofrece Francisco Rico en su libro *El pequeño mundo del hombre*, Destino, Barcelona, 2005.

<sup>97</sup>Puede verse un somero repaso de todas sus obras en la Introducción de A. Medina González y J. A. López Férrez, *Tragedias I*, pp. 22-41, y J. A. López Férrez, Introducción a su trad. de *Tragedias I*, pp. 18-32.

<sup>98</sup>“El amor en Eurípides”, *El descubrimiento del amor en Grecia*, p. 186.

<sup>99</sup>Véase Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, introducción, traducción y notas de Juan José Torres, Gredos, Madrid, 2006; C. M. Bowra, *La Atenas de Pericles*, pp. 241-270, y F. J. Gómez Espelósín, *Introducción a la antigua Grecia*, pp. 192-199.

<sup>100</sup>Véase el esbozo esquemático que presenta J. A. López Férrez en la Introducción a su trad. y edic. de *Tragedias I*, p. 49.

<sup>101</sup>F. Rodríguez Adrados, “El amor en Eurípides”, p. 188.

hecho de que una mujer no se quedase en su casa arrastraba consigo incesantes habladurías, allí en casa yo me quedaba, dejando a un lado las ganas de salir. Bajo mi techo no permitía las afectadas conversaciones femeninas, sino que me contentaba con tener en casa como útil maestra a mi propia mente. A mi esposo le ofrecía una lengua silenciosa y un semblante tranquilo. Conocía todo aquello en que era preciso prevalecer sobre mi esposo, como aquello en que era menester concederle la victoria<sup>102</sup>.

Ya Homero, en la *Iliada*, había contrastado el sincero y genuino amor matrimonial de Héctor y Andrómaca con el adulterino y devastador de Paris y Helena, de tal forma que el virtuosismo, la entereza y la fidelidad sin tacha de Andrómaca se habían convertido en proverbiales. De hecho, Eurípides volverá a poner palabras semejantes en boca de la cuñada de Helena en *Andrómaca* (h. 425 a. C.), donde se verá abocada a la defensa de su persona ante los celos iracundos de Hermíone<sup>103</sup>; y, tiempo después, Virgilio, en la *Eneida* (III, 294-505), insistirá en el carácter ejemplar de la esposa de Héctor, obstinada todavía en su amor y en su recuerdo, en el emotivo encuentro de los atribulados Andrómaca y Eneas<sup>104</sup>; lo mismo que Ovidio, en las *Tristes*, puesto que, para encumbrar a su esposa Fabia, no halla mejor comparación que la sufrida Andrómaca<sup>105</sup>.

En esta línea de la esposa ejemplar se sitúa Alcestis. Cuenta el de Salamina en esta tragedia homónima el sacrificio de la mujer de Admeto. Resulta que, por castigo de Zeus,

---

<sup>102</sup>Eurípides, *Las Troyanas, Tragedias III*, edic. cit., pp. 223-224. Notar, por otra parte, que estas palabras, con un tono y unas intenciones radicalmente diferentes, no son muy distintas, al menos en lo que concierne al encierro de la mujer y al trato con las vecinas, de las que pronuncia Cañizares en el entremés de Cervantes *El viejo celoso*.

<sup>103</sup>Véase Eurípides, *Andrómaca, Tragedias I*, edic. y trad. de J. A. López Férez, pp. 312-314. Peleo, el padre de Aquiles y el abuelo de Neoptólemo, al defender a Andrómaca de Hermíone, compara a la mujer ateniense con la espartana (pp. 324-325). Por último, la severa crítica a las vecinas la realiza la propia Hermíone (pp. 334-335).

<sup>104</sup>El encuentro de los dos exiliados, el reconocimiento y su conversación son de una hondura prodigiosa, digna del mejor Virgilio. Eneas, que ha desembarcado en Butroto porque ha llegado a su conocimiento que Héleno, el hijo menor de Príamo, ha levantado allí, entre los griegos, una nueva Troya y se ha desposado con la viuda de Héctor, tras el asesinato de Neoptólemo, el hijo de Aquiles, a quien le había correspondido en suerte como botín de guerra, se topa con Andrómaca extramuros de la ciudad: “Avanzo desde el puerto y dejo atrás la naves y la orilla / en el momento mismo en que estaba Andrómaca, / por suerte, en frente de la ciudad / en el claro bosque, a la orilla de un Simunte, remedo de aquel otro, / haciendo, cual solía, su sacrificio anual con sus tristes presentes / a las cenizas de Héctor. Invocaba a los Manes en presencia / del cenotafio de Héctor, que había consagrado en verde césped / junto con dos altares por avivar sus lágrimas. / Al punto en que me ve y atónita avista armas troyanas / en derredor de mí, aterrada a la vista del prodigio, / queda yerta al mirarme, desfallece y al cabo de largo rato dice a duras penas: / «¿Es de verdad tu rostro? ¿Vienes como veraz mensajero a mi encuentro, / tú, nacido de diosa? O si la vida abandonó tu cuerpo ¿dónde está Héctor?» / Prorrumpes y de sus ojos fluye un raudal de lágrimas / y llena con sus gritos todo el bosque. / Apenas acierto a replicar a su delirio. Balbuceo turbado voces entrecortadas: / «Vivo, es cierto. Arrastro mi vida entre desgracias. / No lo dudes. Es verdad lo que ves. / ¡Ay! ¿Qué hado te ha caído después de que perdiste a tal esposo? / ¿O qué fortuna, digna de ti, Andrómaca de Héctor, ha vuelto a visitarte?»” (Virgilio, *Eneida*, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta, introducción de Vicente Cristóbal, Gredos, Madrid, 1992, libro III, vv. 300-319, p. 218). Pero Andrómaca no sólo refulge por su tenaz fidelidad, sino también por el triste recuerdo de su hijo, Astianacte, vilmente asesinado por Ulises, por su amor de madre, revivido por Ascanio, el hijo de Eneas: “Andrómaca a su vez entristecida en el instante del último adiós / va trayendo vestidos con figuras recamadas con tramas de oro; / a Ascanio una clámide frigia. No quiere ir a la zaga en largueza. / Y le colma de entretejidas prendas. Y añade estas palabras: / «¡Recibe, tú, hijo mío, estos dones, que sean para ti recuerdo de mis manos / y te prueben el hondo amor de Andrómaca, la esposa de Héctor. / Tómalos; son el último obsequio de los tuyos, / tú, que eres la imagen viva que me queda / de mi Astianacte ya. Sí, son sus mismos ojos, sí, eran así sus manos. / Así el rostro. Sería de tu edad. Estaría creciendo como tú»” (*Ibidem*, III, 482-491, p. 224). Sobre este episodio, véase Vicente Cristóbal, “Héleno y Andrómaca en la *Eneida* (III, 289-507): prospección y retrospección”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, XIV (1998), pp. 83-91.

<sup>105</sup>Así, por ejemplo, en la elegía 6ª del libro I, le encarece a su mujer el que no “te aventaja en fidelidad conyugal la esposa de Héctor” (Ovidio, *Tristes. Pónticas*, edic. cit., elegía 6ª, libro II, v. 20, p. 111).

Apolo había sido condenado a servir de ganadero en la mansión de Admeto, quien estaba enamorado de Alcestris; de manera que el dios, metido en labores celestinescas y para recompensar a su amo, le ayuda a desposarse con ella. Mas Admeto, tras la ceremonia, olvida realizar los sacrificios pertinentes a Ártemis, por cuyo despiste la diosa le castiga con la muerte. Apolo, sin embargo, consigue que las Moiras acepten que sea otra persona la que se sacrifique en el puesto de Admeto, y, llegado el momento, después un periodo de vida marital, y por no haberse ofrecido nadie, ni tan siquiera sus padres, en lugar de Admeto, Alcestris decide inmolarse voluntariamente.

La tragedia, claramente dividida en dos partes<sup>106</sup>, se centra en la primera en el momento en que Alcestris abandona la luz camino del Hades. En estos patéticos compases, Eurípides muestra en escena la concordia de un matrimonio basado en el amor. Así, la sirvienta de la casa, ante las preguntas del Coro, encarece la excelencia de Alcestris y dice que Admeto “llora con su esposa en brazos y le pide que no le abandone buscando lo imposible”<sup>107</sup>. Después se presenta directamente a los cónyuges en una emotiva despedida, en la que Alcestris, mientras se le escapa la vida, le ruega encarecidamente que no dé una madrastra a sus hijos y que mantenga su lecho incólume. Admeto no sólo le promete guardarle fidelidad, sino que encargará hacer una reproducción del cuerpo de su esposa que dejará tendido en la cama, y “junto a él me echaré y, abrazándolo y llamándolo por tu nombre, creeré tener en mis brazos a mi querida esposa, aunque no la tenga: frío disfrute, creo yo, mas, aun así, aligeraría yo la pena de mi espíritu”<sup>108</sup>. No obstante lo dicho, en la lenta muerte de Alcestris hay más de afección que de pasión entre los esposos, pues ella “concibe su sacrificio como una prueba de fidelidad a su calidad de esposa, no de amor”<sup>109</sup>. Pero, sobre todo, porque Eurípides lo que pone ante el público es el marcado contraste que se registra entre Alcestris y Admeto. Pues, efectivamente, en este primer ensayo dramático conservado del trágico de Salamina llama poderosamente la atención el carácter humano de los personajes, muy lejos ya de la grandeza heroica y solemne de los de Esquilo y Sófocles. De modo que Alcestris, capaz de dar la vida por su marido, refulge por su valentía; pero Admeto, que en ningún momento se niega a que su mujer muera en su lugar, se nos revela como mezquino y cobarde, aun cuando la ama sinceramente.

Esta desemejanza entre la mujer y el marido y la pusilanimidad de Admeto, que en vez de aceptar su culpa (no haber efectuado los sacrificios oportunos a Ártemis), deja que Alcestris muera en su puesto, halla su máxima expresión en el *agón* que lo enfrenta con su padre, que sirve, además, de transición entre una parte y otra de la tragedia. En efecto, en presencia del cadáver de Alcestris, el padre de Admeto, Feres, viene a condolerse de la desdicha y a rendir tributo a tan gran mujer; pero su hijo no sólo no las acepta, sino que le recrimina que Alcestris haya tenido que morir porque ni él ni su madre, ancianos los dos, hayan tenido el valor suficiente de sacrificarse por él. Mas Feres se defiende alegando el

---

<sup>106</sup>Las partes integrantes de la tragedia ática, según Aristóteles, son: “prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su vez se divide en párodos y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias, pero los cantos que vienen de la escena y los comos son propios sólo de algunas. El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede la párodos del coro; episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos completos del coro; el éxodo es una parte completa de la tragedia, tras la cual no hay canto del coro; entre dos cantos completos del coro, la párodos es el primer fragmento completo que dice el coro; el estásimo es un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el comos, una lamentación proveniente del coro y de la escena” (Aristóteles, *Poética*, edic. bilingüe de A. González, XII, pp. 63-64).

<sup>107</sup>Eurípides, *Alcestris, Tragedias I*, trad. y edic. de J. A. López Férez, p. 125.

<sup>108</sup>*Ibidem*, p. 129.

<sup>109</sup>F. Rodríguez Adrados, “El amor en Eurípides”, p. 187. No obstante, su sacrificio por amor fue proverbial en la antigua Grecia, y así, Fedro, en su turno en *El Banquete* de Platón, la elegirá como ejemplo ilustrativo de que únicamente los flechados por amor son capaces de sacrificar su vida (179b-179d).

apego que el ser humano, independientemente de la edad que tenga, guarda por la vida, y qué mejor ejemplo que ponerle que el del propio Admeto que ruinmente ha permitido la inmolación de Alcestris:

Y entonces, ¿mencionas mi cobardía, tú, el más cobarde, que fuiste vencido por una mujer que ha muerto en lugar de tí, un guapo muchacho? Hábil recurso hallaste para no morir jamás, si vas a conceder en cada ocasión a la mujer que tengas, para que muera en vez de tí<sup>110</sup>.

A partir de aquí, ya en la segunda parte de la tragedia, comienza la purgación interna de Admeto: primero, porque se da cuenta de la magnífica esposa que ha perdido y segundo, porque reconoce su infame proceder. La recompensa por la asunción de su culpabilidad y de su responsabilidad no es otra que la devolución de su mujer viva gracias a la intermediación de Heracles, si bien su derrota moral frente a Alcestris no se borra. Mas, con todo, cuando está frente a ella, le embarga una profunda y sincera emoción: “¡Oh rostro y cuerpo de mi amadísima esposa! ¡Te tengo contra toda esperanza, cuando pensaba que jamás te vería!”<sup>111</sup>.

No es esta, qué duda cabe, una de las grandes tragedias eróticas de Eurípides. Pero en *Alcestris* se encuentran elementos novedosos, como el sacrificio de Alcestris y mostrar el amor de un hombre por su mujer, tras un doloroso proceso de introspección. Al mismo tiempo, en ella se consignan motivos que se repetirán aquí y allá en las demás obras del trágico de Salamina. Así, por ejemplo, el sacrificio voluntario de una mujer, aunque en otras circunstancias, se dará en *Las Heráclidas* (h. 426 a. C.), donde se cuenta el de Macaria, en *Hécuba* (h. 425 a. C.), el de Políxena, y en *Ifigenia en Áulide*, el de Ifigenia. La idea de Admeto de encargar una escultura de su mujer muerta se repite, pero invirtiendo la situación, en el fragmento de *Protesilao*, donde Laodamía, después de que Protesilao haya sido la primera víctima griega de la guerra de Troya, y sin haber podido saborear con él las mieles del matrimonio, loca de amor se hace fabricar una estatua de su esposo, con la que duerme y a la que besa, hasta ser descubierta por su padre y suicidarse<sup>112</sup> (otro suicidio amoroso será el de Fedra en *Hipólito*). Conviene resaltar, por su importancia, que el contraste entre la entereza moral de una mujer y el materialismo y los fríos intereses de un hombre lo volverá a desarrollar Eurípides en una de las cimas de su producción dramática, *Medea*, sólo que acentuando los extremos y calzando a los personajes, sobre todo a la heroína, con el coturno trágico necesario.

Si no podemos hablar aún de un amor pasional entre esposos en *Alcestris*, no cabe decir lo mismo de *Helena*. En este drama, Eurípides cuenta una versión diferente de la historia de Helena. Después del juicio de París y después de que Afrodita le ofrezca como recompensa a la esposa de Menelao, Hera, como venganza, maquina una treta que consiste en hacer una copia etérea y virtual de Helena, que será a la que se entregue y rapte París, mientras que la verdadera, la de carne y hueso, será llevada a Egipto, bajo la protección del rey Proteo. De este singular modo, la imagen de la Helena adúltera y causante de la guerra de Troya se muda aquí por la de una esposa fiel y amantísima que sufre los rigores del exilio. Pues, efectivamente, fallecido Proteo, su hijo y sucesor, Teoclímene, desea ardientemente tomarla por esposa, a lo que ella se resiste, abrazada, en situación de suplicante, a la tumba del rey muerto. Pues bien, en esta ardua tesitura, acaece la llegada azarosa de Menelao a las isla de Faros, tras diez años de dura contienda en la llanura de Ilión y luego de llevar otros siete en el mar zarandeado continuamente por la fortuna, con unos cuantos miembros de la

---

<sup>110</sup>Eurípides, *Alcestris, Tragedias I*, edic. cit., p. 139.

<sup>111</sup>*Ibidem*, p. 153.

<sup>112</sup>“Aquí tenemos ya un drama del tipo que pudiéramos llamar romántico” (F. Rodríguez Adrados, “El amor en Eurípides”, p. 188).



que fuera, en otro tiempo, su esplendorosa tropa y acompañado de la falsa Helena. Menelao, pobre y desarrapado, dejando a sus acompañantes en una gruta, se dirige al palacio para demandar ayuda al rey, topándose con la verdadera Helena. Lógicamente, habiendo pasado tanto tiempo y por la desgraciada situación de él, los esposos no se reconocen en primera instancia, aunque se espantan del parecido que observan en el otro con su cónyuge. Hasta que Helena lo identifica y corre a abrazarse a él; mas Menelao, que cree tener a su mujer esperándole en la cueva, la rehuye (“¡Yo solo no soy, no, el esposo de dos mujeres!”<sup>113</sup>) y se marcha. Pero justo en ese instante se presenta un mensajero para traerle la nueva de que “tu esposa se ha marchado por los aires hasta desaparecer del todo”<sup>114</sup>, revelándose así la situación originada por Hera y la verdad de las dos Helenas. De esta suerte se culmina la anagnórisis, y se da paso a la alegría y a la pasión de los esposos en un vivo diálogo sumamente lírico y repleto de gestos kinésicos de amor<sup>115</sup>:

MENELAO.– [...] ¡Oh, día deseado que me he permitido tomarte entre mis brazos.

[...]

HELENA.–Estoy llena de alegría. Tengo erizado el pelo de la cabeza, estoy dejando caer lágrimas y rodeo tu cuerpo con mis brazos, esposo mío, por el placer que recibo.

[...]

MENELAO.–Ya me tienes, y yo a ti. Tras recorrer en medio de fatigas innumerables jornadas, me he percatado de los designios de la diosa, Mis lágrimas son de alegría; se deben más al gozo que a la pena.

HELENA.–¿Qué decir? ¿Qué mortal podría haber albergado semejantes esperanzas algún día? Te tengo junto a mi pecho contra toda esperanza.

Concluidas las muestras de afecto, Helena pasa a exponerle a Menelao la difícil situación en que se hallan, no sólo por las pretensiones maritales de Teoclímeno, sino también porque este acostumbra sacrificar a cada griego que arriba a su palacio, de modo que el amor y la muerte se ciernen como peligro sobre ellos. Helena y Menelao, entonces, se juran fidelidad eterna y matarse antes que vivir el uno sin el otro:

MENELAO.–¿Qué están diciendo? ¿Nunca vas a aceptar otro matrimonio? ¿Vas a morir?

HELENA.–Con tu misma espada, y de yacer junto a ti.

MENELAO.–Coge, pues, mi mano derecha para confirmarlo.

HELENA.–Ya la estoy tocando. Si tú mueres, que deje yo la luz.

MENELAO.–Y yo, si me viese privado de ti, que dé término a mi vida.

[...]

MENELAO.–[...] he de libar un gran combate en defensa de nuestro matrimonio [...]. Si se trata de mi esposa, ¿no he de creer yo que morir por ella es un acto digno? ¡Más que ninguno!<sup>116</sup>.

Pero la fortuna y las estratagemas que idean para poder huir les son favorables y finalmente logran la felicidad con la partida juntos hacia su añorada Esparta.

Para la exaltación de este amor sincero y genuino entre esposos que conduce a la dicha y no a la debacle, Eurípides tuvo que renovar la tragedia, abrirla hacia otros horizontes e infundirle aires nuevos que anticipan la comedia de intriga que triunfará con Menandro y la novela helenística. En efecto, como apuntan Alberto Medina y Juan Antonio López, “con [*Helena*] se inicia un giro estético en la producción del poeta que se refleja de un modo patente no sólo en el contenido, sino también en la estructura formal (...). El interés del drama girará en derredor de una intriga enrevesada, con la consiguiente pérdida de fuerza en los

---

<sup>113</sup>Eurípides, *Helena, Tragedias III*, edic. y trad. de J. M. Labiano, p. 45.

<sup>114</sup>*Ibidem*, p. 46.

<sup>115</sup>*Ibidem*, pp. 47-49, las citas son de las pp. 47 y 48.

<sup>116</sup>*Ibidem*, pp. 55-56.

caracteres de los personajes”, cuya conducción está claramente dominada por el azar (o *tyché*)<sup>117</sup>; en escenas de reconocimiento y en una relación afectiva de tipo familiar que, en un mundo caótico, proporciona un sentido a las vidas de los personajes. En el caso de *Helena*, la relación es una historia de amor matrimonial, al igual que en *Alcestis*, que “es su precedente más lejano”<sup>118</sup>, pero en *Ifigenia entre los Tauros* (h. 412 a. C.) y en *Ión* (h. 412 a. C.), que son los dramas que presentan las mismas características morfológicas que *Helena*, son historias de amor fraternal y materno-filial, respectivamente.

Curiosamente, Eurípides, para efectuar tal innovación, recurrió a la tradición homérica, cifrada en los aires novelescos que adoptaba la *Odisea*. Los paralelismos entre el poema de Ulises y el drama de Helena lo ratifican de tal modo: así, en ambos casos se cuenta el tortuoso y sufrido regreso a casa de dos de los más grandes héroes de la guerra de Troya, Ulises y Menelao, los dos además pierden todo el oropel que cubrían sus figuras legendarias y se ven reducidos a la miseria; hacen de la astucia y el engaño los útiles con que sortear los peligros que les acechan; los dos, si bien Menelao a mitad de camino, se encuentran con la dolorosa realidad de que sus esposas, Penélope y Helena, son pretendidas en matrimonio por otros, debido a su larga ausencia; ofertas que ellas desestiman por fidelidad a la memoria de sus maridos, pues ninguna de la dos sabe si su esposo está o no con vida. El espacio en el que se desarrolla la trama es de marcada ambientación exótica en ambos relatos, lo que origina el surgimiento de la peripecia y el padecimiento de violencias variadas, la descripción de costumbres bárbaras, la aparición de apasionados pretendientes, etcétera; pero en el que desempeña un papel preponderante el mar. En cambio, genuinamente euripideo es el hecho de que el personaje femenino esté en un primer plano y co protagonice la trama con el masculino, si es que no tiene mayor preponderancia. Mas Helena ya no es una mujer fatal ni sufre una pasión incontenible como Pasifae, Medea, Fedra o Estenebea, ni está aguijoneada por un terrible dolor, como Hécuba, ni consumida por el odio y los celos, como Electra y Hermíone, sino que destaca por su fidelidad y por su estoico proceder antes los estragos que ocasiona su divina belleza. De forma que Eurípides anticipa el argumento de la novela de amor y aventuras, en la que dos amantes, separados y reunidos a capricho del azar, pero protegidos por una divinidad que finalmente deviene benévola, se enfrentan a un mundo laberíntico y cruel que pone a prueba su fidelidad al amor y del que salen triunfantes, en un final feliz convencional.

Como acabamos de ver en *Alcestis* y en *Helena*, la fidelidad y la castidad alcanzan una importancia inusitada en la producción dramática de Eurípides como valores morales básicos en los que asentar una relación matrimonial firme, y su vulneración tanto por el hombre como por la mujer es fuente de estragos devastadores, aun cuando en la realidad griega la situación era distinta. De modo que en esto, como en mostrar el alma enamorada y en exaltar el amor matrimonial, es pionero. En efecto, Michel Foucault<sup>119</sup> dice que en la sociedad griega se

---

<sup>117</sup>Introducción a su trad. de Eurípides, *Tragedias I*, edic. cit., pp. 34-35. Siguen los dos helenistas arguyendo que este viraje en la obra euripidea obedece al “cambio de mentalidad que se originó con la pérdida de confianza en los valores tradicionales comunitarios, que no consiguieron resistir la crítica acérrima de la razón. Con la disolución de los mismos el individualismo y el escepticismo empiezan a dominar por doquier y, en espera de un nuevo asidero al cual el hombre pueda aferrarse, el azar, lo imprevisto será el nuevo “deux ex machina” que explique la complejidad de unos acontecimientos a los que no se ve sentido” (pp. 35-36).

<sup>118</sup>*Ibidem*, p. 35.

<sup>119</sup>En su *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, pp. 162-164. Por su parte, R. Flaceliere, observa que “en Atenas (...) había por lo general poca intimidad, pocos intercambios, poco amor verdadero entre esposos (...). Esas necesidades carnales y sentimentales que el ateniense no satisface en su casa, porque no ve en su mujer más que a la madre de sus hijos y el ama de casa, las va a satisfacer fuera, con muchachos o cortesanas” (*La vida cotidiana en Grecia en la época de Pericles*, p. 96).

sitúa con toda claridad el dominio de los placeres fuera de la relación conyugal. El matrimonio sólo conocerá la relación sexual en su función reproductora, mientras que la relación sexual no planteará la cuestión del placer más que fuera del matrimonio. Y, en consecuencia, no se ve por qué las relaciones sexuales representaban un problema en la vida conyugal, salvo si se trataba de procurar al marido una descendencia legítima y feliz (...) Las mujeres, en tanto esposas, están ligadas por su estatuto jurídico y social; toda su actividad sexual debe situarse dentro de la relación conyugal y el marido debe ser su compañero exclusivo. Se encuentran bajo su poder; deben darle los hijos que serán sus herederos y ciudadanos. En caso de adulterio, las sanciones son de orden privado, pero también de orden público (...). En cuanto al marido, tiene, respecto de su mujer, cierto número de obligaciones (...). Pero no tener relaciones sexuales más que con la esposa legítima en ninguna manera forma parte de sus obligaciones (...) El matrimonio de un hombre no lo liga sexualmente. Dentro del orden jurídico, esto tiene como consecuencia que el adulterio no sea una ruptura del lazo matrimonial por parte de los dos cónyuges: no está considerada como infracción más que en el caso de que una mujer casada tenga relaciones con un hombre que no es su marido; es el estatuto matrimonial de la mujer, nunca el del hombre, el que permite definir una relación como adulterio.

Sin embargo, esta situación sufrirá un giro importante a partir de los siglos IV y III a. C., por cuanto que, desde el campo especulativo, se tenderá a fomentar la fidelidad matrimonial<sup>120</sup>, aun cuando la bigamia (la relación legal de un hombre con su mujer y de concubinato con una esclava suya o una concubina) prosiga.

Pues bien, esta dolorosa situación de la mujer legítima y su lucha por ser la única la tratará Eurípides en dos tragedias, a saber: *Medea* y *Andrómaca*<sup>121</sup>.

*Medea*, que escandalizó al público ateniense en su estreno, es por la densidad psicológica de los personajes, el análisis de las pasiones oscuras e irracionales del alma, su pasmosa fuerza dramática y su grandeza trágica, una de las obras maestras de Eurípides, junto con *Hipólito*, *Hécuba* (h. 424 a. C.) y *Las Bacantes* (408-406 a. C.). *Medea* cuenta la despiadada venganza que idea y ejecuta la protagonista homónima de su marido Jasón, el héroe de las *Argonáuticas*, a causa de su abandono en beneficio de Glauce, la hija del rey Creonte de Corinto; toda vez que ella, traicionando a su familia, le había prestado, en la Cólquide, una ayuda imprescindible en la adquisición del Vello de Oro, había dado muerte a su propio hermano, Apsirto, para huir de la persecución de su padre, Eetes, y a la llegada a Yolcos, había convencido a las hijas de Pelias, el tío usurpador del trono de Jasón en Tesalia, para que asesinaran cruelmente a su padre, convencidas de que le aseguraban una vida más longeva, motivo por el que fueron desterrados y por el que están en Corinto<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup>Véase M. Foucault, "Tres políticas de la templanza", en *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, pp. 184-206.

<sup>121</sup>La situación contraria, esto es, el adulterio femenino como un hecho consumado, se cuenta principalmente en *Electra* (h. 415 a. C.), donde la heroína que da nombre a la tragedia y su hermano Orestes vengan la muerte de su padre, Agamenón, asesinando fría y despiadadamente a su madre, Clitemestra, y a su amante, Egisto. Antes, sin embargo, de perecer, la hermana de Helena se escusa de su adulterio aduciendo que "las mujeres somos un poco alocadas, no digo lo contrario, pero cuando, en tales circunstancias, el marido comete el desliz y deja de lado la cama casera [Agamenón regresa de Troya con Casandra como esclava y concubina], imitar desea la mujer al marido, y hacerse con otro amante. ¡Y luego sobre nosotras brillan como luz del día los insultos, y los hombres, en cambio, responsables de esto, no oyen hablar mal de ellos!" (Eurípides, *Electra, Tragedias II*, edic. y trad. de J. M. Labiano, Cátedra, Madrid, 2005 (4ª ed.), p. 116). De todos modos, Clitemestra recibe en las tragedias de Eurípides un tratamiento diferente del que la dieron Esquilo y Sófocles, puesto que ya no es la reina ambiciosa y feroz que asesina a su esposo sin piedad (recuérdese aquella sobrecogedora escena del *Agamenón* de Esquilo [vv. 1372 y ss.] en la que, tras de asesinar a su marido y a Casandra, se presenta ante el Coro, bañada en sangre y con el hacha homicida en la mano para relatar sin perturbarse los pormenores del asesinato), sino una esposa ejemplar y una madre que sufre por la injusta muerte de su hija en *Ifigenia en Áulide* o que siente remordimientos por sus actos en *Electra*.

<sup>122</sup>La leyenda épica de la conquista del Vello de Oro será retomada por Apolonio de Rodas en *El viaje de los Argonautas* (s. III a. C.), único ejemplo de épica culta griega que ha llegado hasta nosotros (véase la

En *Medea*, Eurípides reflexiona sobre la situación de la mujer en la sociedad griega, sobre la pasión y el sufrimiento extremados y sobre las limitaciones del ser humano para domeñar los sentimientos irracionales que habitan en el alma. Para “hacer de Medea la heroína de la tragedia matrimonial burguesa, tal y como se manifiesta en la Atenas de entonces”<sup>123</sup>, Eurípides hubo de recurrir a un personaje bárbaro que destaca por su sabiduría, en tanto que es capaz de reflexionar sobre sí como mujer y su circunstancia y sobre el papel que le ha correspondido en suerte al sexo femenino en el mundo, por sus dotes de maga y hechicera, por su astucia, por su criminoso talante y por su carácter ardoroso y desmesurado. Esto es, pergeña un personaje libre de ataduras y de convencionalismos morales.

*Medea* se puede estructurar en tres partes claramente diferenciadas. La primera de ellas (vv. 1-662) se centra en el planteamiento de la situación extrema y la infinita soledad en la que se encuentra la protagonista, debido al ultraje de Jasón al haberse desposado con Glauce y al destierro con que la castiga Creonte. De modo que es en esta parte donde se libera la cuestión del matrimonio, del adulterio masculino y de la situación de la mujer. La segunda (vv. 663-865) no es más que un período de transición entre la primera y la tercera, en la que Medea, tras abrírsela la luz con la aparición súbita de Egeo, que le garantiza cobijo en Atenas, explica la severa venganza que ha determinado poner en práctica: matar con sus artes mágicas a Glauce y a Creonte y asesinar con sus propias manos a sus hijos, arruinando así la vida de Jasón. La tercera (vv. 866-1419) se centra en su terrible ejecución.

La tragedia se abre con un prólogo expositivo recitado por un personaje de la trama que, como es norma en el teatro de Eurípides (y de la tragedia ática en general), puede ser o bien un dios, o bien un humano<sup>124</sup>. En este caso, se trata de la nodriza de Medea; circunstancia más que normal en una tragedia estrictamente humana, en la que en la práctica de los hechos la divinidad no desempeña papel alguno, y en la que sus protagonistas, marca de la casa, están plenamente humanizados. En él se cuenta en apretada síntesis los acontecimientos señeros de los tripulantes de la Argos en su accidentado viaje en busca del Vello de Oro y, lo que es más importante, la traición de Jasón a su mujer y a sus hijos, infringiendo el voto de fidelidad que el héroe de *El viaje de los Argonautas* había jurado a Medea antes de llevársela de Ea, la corte de los colcos. Dolorosa humillación que hiere en lo más profundo de su ser a una heroína consumida por el amor ciego que siente por su esposo:

Y Medea, la desdichada, objeto de ultraje, llama a gritos a los juramentos, invoca a la diestra dada, la mayor prueba de fidelidad, y pone a los dioses por testigo del pago que recibe de Jasón. Ella yace sin comer, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose día tras día entre lágrimas, desde que se ha dado cuenta del ultraje que ha recibido de su esposo, sin levantar la vista ni volver el rostro del suelo y, cual piedra, u ola marina, oye los consuelos de sus amigos [...]. Ella odia a sus hijos y no se alegra al verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado [...], pues ella es de temer<sup>125</sup>.

Medea es, por consiguiente, la primera enferma de amor de la producción literaria de Eurípides, vale decir de la literatura universal con el permiso del yo lírico de algunos de los

---

trad. de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2004).

<sup>123</sup>Werner Jaeger, *Paideia*, p. 314.

<sup>124</sup>Así, un dios inauguras las tragedias de *Los Cíclopes* (Sileno), *Alceste* (Apolo), *Hipólito* (Afrodita), *Las Troyanas* (Poseidón), *Íon* (Hermes), *Las Bacantes* (Dionisio). Un humano en *Las Heráclidas* (Yolao), *Andrómaca* (Andrómaca), *Las Suplicantes* (Etra), *Electra* (campesino), *Heracles* (Anfitrión), *Ifigenia entre los Tauros* (Ifigenia), *Helena* (Helena), *Las Fenicias* (Yocasta), *Orestes* (Electra). Un magnífico diálogo entre Agamenón y un anciano abre sorprendentemente *Ifigenia en Áulide*; el espectro de Polidoro *Hécuba* y el Coro, es la única, *Reso*.

<sup>125</sup>Eurípides, *Medea, Tragedias I*, trad. de Alberto Medina y Juan A. López, Gredos, Madrid, 1999, p. 214.

poemas de Safo; mas no lo será como Fedra por un enamoramiento nuevo e indebido, sino más bien por la lucha interna que se libra en su alma a causa del abandono, y que transforma su pasión sin freno en vengativo odio.

No obstante, el prólogo, que no se cierra con el monólogo expositivo de la nodriza, se completa con la llegada del pedagogo y los hijos de Jasón, en el que el cuidador de los muchachos revela a la nodriza la mala nueva de que Medea va a ser desterrada con sus vástagos, sin que Jasón haga nada por impedirlo. Cabe resaltar, por su significación en el desarrollo de la tragedia, que el pedagogo incide sobre un asunto de máxima actualidad en la época, cual es el desmoronamiento de los valores en los que se asentaba la comunidad en favor de los del individualismo burgués: “acabas de comprender que todo el mundo se ama más a sí mismo que a su prójimo”<sup>126</sup>.

A renglón seguido, y sin que Medea haga aún acto de presencia en el proscenio, escuchamos sus desgraciados lamentos, cruzados y contestados por la nodriza, en los que desea la muerte y clama por la venganza. De modo que Eurípides, con genial maestría, describe gradualmente la borrasca interior que se desencadena en el alma de su heroína, su exacerbada situación anímica. Hasta que, ya en escena, Medea, que se sabe extranjera en tierra de griegos, proclama en voz alta ante el Coro la controvertida situación de la mujer en una sociedad que niega sus derechos, que la obliga a comprar un amo en su marido y que supedita el dolor del alumbramiento a la sinrazón de la guerra:

De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco le es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero en el lecho. Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de la casa y calma el disgusto de su corazón [yendo a ver a algún amigo o compañero de edad]. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza. ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez<sup>127</sup>.

Pero Medea, de ánimo heroico, se rebela ante esas normas de conducta y, desafiante, recuerda que “una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina”<sup>128</sup>.

Quizá sea discreto recordar que, mucho tiempo después, Cervantes poblará sus textos de personajes femeninos que también pugnan por sus intereses en una sociedad que les priva de la libertad, y que son capaces de reflexionar sobre su situación como la heroína de Eurípides (piénsese, por ejemplo, en Marcela, Dorotea y Preciosa). Más ajustado al detalle, el genial complutense hará suyo aquello de que “la cólera de la mujer no tiene límite”, cuyo paradigma en la antigüedad clásica no es otro que Medea, pero, a diferencia del trágico de Salamina, demostrará lo contrario de la sentencia de la mano de la bella Ruperta, y de la ira y la venganza engendrará el amor y la vida.

---

<sup>126</sup>*Ibidem*, p. 216.

<sup>127</sup>*Ibidem*, pp. 221-222. Recordemos que ya Safo había puesto el estruendo de las armas por debajo de lo que uno ama, como puede ser la belleza de la mujer.

<sup>128</sup>*Ibidem*, p. 222. Palabras parecidas pone William Shakespeare en boca de César para definir a otra mujer de armas tomar, Cleopatra: “las mujeres no son fuertes cuando sonríe la fortuna, pero el deseo haría perjurar a una vestal inmaculada” (*Antonio y Cleopatra*, edic. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 2001, acto III, escena 12, vv. 29-31, p. 447).

La noticia de su destierro de Corinto se la dice el mismo rey Creonte a Medea en persona, pues teme sus represalias y quiere asegurarse de que abandona su reino. En el diálogo de los dos personajes se devela parte de lo concerniente a la circunstancia que desencadena el abandono de Jasón del lecho de su esposa, que no es otra que la propuesta matrimonial del rey, si bien no se explican los factores que le conducen al ultraje. De modo que Eurípides, maestro absoluto del arte dramático y la intriga, va dosificando la información del conflicto de su ensayo, que sólo será cabal cuando el héroe de Tesalia irrumpa en escena. Pero la función principal de esta conversación es posibilitar la tragedia mediante el detonante del destierro, al acorralar el espíritu indomable de Medea (“la desgracia me asedia por todas partes”<sup>129</sup>), al tensar al límite su desastrosa situación; y resaltar su dimensión humana, puesto que el último responsable de la venganza de la heroína es el propio rey al consentirle que permanezca un día más en Corinto antes de su partida al exilio.

Embargada por el sufrimiento y sumida en un torbellino de cavilaciones, maquinaciones, dudas, tribulaciones, preguntas retóricas y exhortaciones, Medea, sola en escena y sola en el mundo<sup>130</sup>, medita sobre su lamentable situación, el modelo de venganza que pondrá en práctica y lo que hará una vez consumada. Se trata del primero de los tres grandes monólogos de la heroína en los que expresa sus angustiados pensamientos y que brillan por su realismo y su hondura psicológica.

Tomada la resolución de cobrarse el desquite con sus artes mágicas, se produce la llegada de Jasón, y con él, el enfrentamiento dialéctico entre los dos personajes. Medea, presa de la cólera, le acusa del abandono y de la infracción de los juramentos, luego de toda la ayuda que le prestó y de todos los crímenes que cometió por su amor. Jasón se defiende arguyendo fríamente que si ha decidido aceptar el lecho de Glauce no es sino por llevar una vida placentera y cómoda en la que no le falte de nada, por unir su linaje con el real de Creonte y por dar hermanastros a los hijos que tuvo con Medea a fin de garantizar su educación. Es decir, frente al amor ciego pero genuino de Medea, se sitúa la razón práctica pero vilmente egoísta de Jasón, que no abandona a su esposa por rechazo ni por haberse enamorado de otra, sino por cálculo: para medrar con una matrimonio más ventajoso. Huelga decir que es en este acusado contraste entre la pasión de Medea y la crudeza de Jasón donde reside el conflicto de la tragedia y lo que la hace ser, como sostenía Werner Jaeger, “un auténtico drama de su tiempo”<sup>131</sup>. Una oposición de la que, como ocurría en *Alceste*, sale moralmente victoriosa Medea, que muestra una grandeza de ánimo muy superior a la de Jasón, que ha perdido la dimensión heroica de la saga de la Argos.

Eurípides, por lo tanto, en esta primera parte de la tragedia se complace en presentar el alma atormentada de su heroína en escena, estableciendo lo que será el modelo del esquema clásico de la retórica del lamento de la mujer abandonada (vv. 465-519) – aunque los más ilustres de la Antigüedad y los más emulados por la literatura posterior no sean sino el de Ariadna, en el poema 64 de Catulo, y el que Virgilio pone en boca de Dido [canto IV] en la *Eneida*–, con sus convencionalismos bien representados, cuales son la indignación por el abandono (vv. 465-496), en la que se expresan las quejas airadas por la traición y el ultraje, y la condolencia por el infortunio, donde se subraya la soledad, el aislamiento social, la indefensión y extravío de la heroína; sólo faltan las maldiciones proferidas contra el amado

---

<sup>129</sup>*Ibidem*, p. 226.

<sup>130</sup>“Precisamente, cuando el héroe trágico alcanza su momento supremo, en el que la tragedia se levanta y lo muestra en la plenitud de su ser, entonces se transparenta la clave de lo trágico: la soledad” (Emilio Lledó Íñigo, *La memoria del Logos*, Taurus, Madrid, 1996 [4ª ed.], p. 66. Sobre el héroe trágico, veáse Fernando Savater, *La tarea del héroe*, Destino, Barcelona, 2004, pp. 75-100, y Carlos García Gual, “Destino y libertad del héroe trágico”, en *Historia, novela y tragedia*, pp. 186-199).

<sup>131</sup>*Paideia*, p. 314.

traidor, puesto que la venganza será obra de ella<sup>132</sup>. Sólo que el trágico de Salamina, en vez de mostrarlo mediante un extenso monólogo, lo entrelaza en un diálogo cruzado con la nodriza, y lo utiliza para lanzar dardos envenados, que apuntan a la deplorable situación de la mujer griega de su momento y los atropellos y abusos de poder que se cometían con ella, cifrados, en su tragedia, en los encuentros de Medea con el rey Creonte (el destierro) y con Jasón (los motivos prácticos, egoístas y cínicos que han motivado la injusticia del héroe tesalio). Tales injurias son las que impulsan en un *in crescendo* soberbio la violenta venganza de la orgullosa heroína, que se niega a aceptar su esquiva suerte y se subleva contra el poder y las normas de conducta establecidas.

Sin embargo, el conflicto “entre el egoísmo sin límite del hombre y la pasión sin límite de la mujer”<sup>133</sup> no es el único que anima la tragedia y el que hace de Medea un personaje irrepetible y universal. Junto a él se registra el que se libra en su alma por el dolor físico y moral que siente ante los ultrajes recibidos y que se convierte en el decisivo para su destino. En efecto, el odio y el deseo de revancha de la bárbara de la Cólquide son tan vehementes y subyugadores como su amor ciego por Jasón; hasta tal punto que, para castigar lo más severamente posible a su esposo, no se conforma con asesinar brutalmente a Glauce y a Creonte, destruyendo así su nuevo y confortable hogar, sino también a sus propios hijos, dejando en consecuencia a Jasón completamente solo, desesperado y sin descendencia:

¡Adelante! ¿Qué ganancia tengo con vivir? No poseo patria, ni casa, ni refugio de mis males. Me equivoqué el día en que abandoné la morada paterna, fiándome de las palabras de un griego que, con la ayuda de los dioses, nos pagará justa compensación, pues nunca más verá vivos a los hijos nacidos de mí, ni engendrará un hijo de su esposa recién uncida, pues es necesario que muera con muerte terrible por mis venenos<sup>134</sup>.

El conflicto interior de Medea entre la pasión sin freno y la fría razón, cuyo proceso psicológico se describe minuciosamente en la parte tercera de la tragedia, no afecta al conjunto de su venganza, puesto que la considera justa por los ultrajes recibidos, sino que tiene por norte el asesinato de sus hijos. En efecto, el ímpetu vengativo y criminal de la heroína, que no sólo no se frena ni tiembla al maquinarse la horrible muerte de Glauce y Creonte, sino que encuentra en ellas un motivo de alivio, alegría y felicidad cuando se consuman (“podría perfectamente responder a tus palabras –le dice Medea al mensajero que le trae la noticia del fin del rey y su hija–, pero no te excites, amigo, y habla. ¿Cómo han muerto? Pues dos veces me causarías alegría si hubieran muerto del modo más horrible”<sup>135</sup>),

---

<sup>132</sup>Un ejemplo anterior lo constituye el lamento de Tecmesa a Áyax, en la tragedia de Sófocles a la que da nombre el héroe griego (485-524): “¡Oh Áyax, dueño mío, ningún mal hay mayor para los hombres que el destino que se nos ha impuesto. Yo nací de un padre libre y poderoso y rico cual ninguno entre los frigios. Ahora soy una esclava porque así les plugo a los dioses y, sobre todo, a tu brazo. Por tanto, una vez que compartí tu lecho, bien miro por lo tuyo y te imploro, por Zeus protector de nuestro hogar y por tu tálamo en el que conmigo te uniste, que no me hagas merecedora de alcanzar dolorosa fama entre tus enemigos, si me dejas sometida a otro [...]. ¿Qué patria podría tener yo que no fueras tú? ¿Qué riqueza? En ti estoy completamente a salvo. Así pues, tenme a mí también en el recuerdo...” (Sófocles, *Áyax*, en *Tragedias*, edic. cit., pp. 34 y 35). Otro posterior es el célebre de Olimpia al «cruel y fementido» Vireno, en el *Orlando furioso* de Ariosto (canto X, 25-33). Cervantes lo recreará en varias ocasiones, casi siempre teniendo como modelos el de Dido y el de Olimpia, hasta el punto de que la abandonada suele comparar a su fugitivo amante con Eneas y Vireno. Así, la cita, que proviene de *Las dos doncellas*, cuando Teodosia le cuenta su *affaire* con Marco Antonio a su hermano Rafael, dice así: “la [determinación] que hallé fue vestirme en hábito de hombre y ausentarme de la casa de mis padres y irme a buscar a este segundo engañador Eneas, a este cruel y fementido Vireno, a este defraudador de mis buenos pensamientos y legítimas y bien fundadas esperanzas” (*Novelas ejemplares*, edic. de Jorge García López, Crítica, Barcelona, 2001, p. 448).

<sup>133</sup>Werner Jaeger, *Paideia*, p. 314.

<sup>134</sup>Eurípides, *Medea, Tragedias I*, trad. cit., p. 242.

<sup>135</sup>*Ibidem*, p. 253. Compárese: “Aquí estoy en pie –dice Clitemestra al Coro–, donde yo he herido, junto

se enfría y tiembla en presencia de sus hijos, su alma dolorida vacila y zozobra ante la aberración que va a cometer. Es decir, Medea es sobradamente consciente de la monstruosidad moral que planea y del craso disparate que supone el horripilante daño que se va a infligir a sí misma asesinando a sus retoños. Tiene la capacidad de reflexionar y de analizar su angustiosa situación, de enfrentar lúcidamente su destino. Esta severa pugna entre la razón y la locura se expresa en un bellissimo monólogo de Medea (vv. 1021-1081), del que Francisco R. Adrados ha dicho que “es de lo más profundamente sentido de la tragedia griega”<sup>136</sup>.

[...] ¡Ay, ay!, ¿por qué me miráis con vuestros ojos, hijos? ¿Por qué me sonreís, como si fuese vuestra última sonrisa? ¡Ay, ay! ¿Qué voy a hacer? Mi corazón desfallece, cuando veo la brillante mirada de mis hijos. No podría hacerlo. Adiós a mis anteriores planes. Sacaré a mis hijos de esta tierra. ¿Por qué, por afligir a su padre con la desgracia de ellos, debo procurarme a mí misma un mal doble? ¡No y no! ¡Adiós a mis planes!

Pero, ¿qué es lo que me pasa? ¿Es que deseo ser el hazmerreír, dejando sin castigar a mis enemigos? Tengo que atreverme. ¡Qué cobardía la mía, entregar mi alma a blandos proyectos! Entrad en casa, hijos. A quien la ley divina impida asistir a mi sacrificio, que actúe como quiera. Mi mano no vacilará.

¡Ay, ay! ¡No, corazón mío, no realices este crimen! ¡Déjalos, desdichada! ¡Ahorra el sacrificio de tus hijos! Aunque no vivan conmigo, me servirán de alegría.

¡No, por los vengadores subterráneos del Hades! Nunca sucederá que yo entregue a mis hijos a los enemigos para recibir un ultraje. [Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que lo es, los mataré yo que les he dado el ser.] Está completamente decidido y no se puede evitar. [...] (*Los niños vuelven a entrar en escena.*) Dadme, hijos míos, dadme vuestra mano derecha, para que vuestra madre la cubra de besos. ¡Oh mano queridísima, boca queridísima, rasgo y noble rostro de mis hijos! ¡Que seáis felices, pero allí! Vuestro padre os ha privado de la felicidad de los de aquí. ¡Oh dulce abrazo, oh suave piel y aliento dulcísimo de mis hijos! Idos, idos. (*Los aleja de sí e indica que los lleven dentro de casa.*) ¡No tengo fuerzas para dirigir sobre vosotros mi mirada, me vencen mis desgracias!<sup>137</sup>

Mas, con todo, la balanza finalmente se inclina del lado de la irracionalidad (“sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más fuerte que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales”<sup>138</sup>), y Medea, desquiciada y sin control por su sed de venganza, asesina cruelmente a sus hijos. Tienen razón, por consiguiente, Alberto Medina y Juan Antonio López cuando arguyen que en esta tragedia se plantean temas filosóficos y psicológicos, siendo “el principal de ellos la antítesis entre razón y pasión en la vida del ser humano. En un período dominado por el racionalismo y el frío cálculo (...), el poeta filósofo brinda a los espectadores ilustrados (...) la imagen de la impetuosa Medea, a fin de que duden y vacilen (...) en su firme convicción de que la razón humana es capaz de dominar las infinitas pasiones que se debaten continuamente en las almas de los hombres. Les recuerda (...) que la realidad de la vida evidencia en muchas ocasiones que la erupción de los sentimientos no puede ser dominada siempre por la razón”<sup>139</sup>.

---

a lo que ya está realizado. Lo hice de modo –no voy a negarlo– que no pudiera evitar la muerte ni defenderse. Lo envolví en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí, y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído, le di el tercer golpe, como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo salvador de los muertos. Des esta manera, una vez caído, fue perdiendo el calor de su corazón y exhalando en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello. Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío, y no me puse menos alegre que la sementera del trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus concede” (Esquilo, *Agamenón*, en *Tragedias*, trad. y notas de B. Perea, Introducción de F. Rodríguez Adrados, Gredos, Madrid, 2006, 1412-1420, pp. 216-217). Piénsese también en la emoción que siente Electra cuando su hermano, Orestes, está asesinando fríamente a su madre, Clitemestra, hasta exhortarle y animarle a que se regodee: “Hiere una segunda vez, si tienes fuerza” (Sófocles, *Electra*, en *Tragedias*, edic. cit., 1417, p. 316).

<sup>136</sup>“El amor en Eurípides”, p. 191.

<sup>137</sup>Eurípides, *Medea*, *Tragedias I*, trad. cit., pp. 250-251.

<sup>138</sup>*Ibidem*, pp. 252-253.

<sup>139</sup>Introducción a su trad. de Eurípides, *Tragedias I*, p. 25.



Esta fuerza incontrastable e inexorable que son los sentimientos irracionales del alma y su lucha con la razón serán objeto de análisis permanente en la producción dramática del trágico de Salamina, pues el mismo deseo de venganza que perturba el ser de Medea se encarna en *Hécuba* y en *Electra* en las heroínas que dan nombre a sendas tragedias, sólo que varían los motivos y las circunstancias; se transforma en iracundos celos en *Andrómaca*, cuyo poder disturba a Hermíone, y en amor-pasión en *Hipólito*, personificado por Fedra. Pero donde alcanza su formulación más drástica, ambigua, y sobrecogedora es en su turbadora obra póstuma: *Las Bacantes*, donde acaece el enfrentamiento de la razón del ser humano y sus limitaciones con las fuerzas suprasensibles y omnímodas de la divinidad, crueles e inmisericordes hasta lo indecible.

Y se convierte, por otro lado, en uno de los puntos de convergencia de Eurípides y Cervantes. Pues, efectivamente, el autor de las *Novelas ejemplares* plasmará la misma idea en sus escritos, para terminar reconociendo que existen tentaciones contra las que el ser humano es impotente y ante las que la razón se muestra insuficiente: la única posibilidad de victoria estriba en la huida; fuerzas “que hacen el apetito a la razón”<sup>140</sup>, cuya expresión más acabada podría ser *El curioso impertinente*.

En definitiva, Eurípides, en *Medea*, presenta con todo detalle la lucha sin cuartel que sucede en el alma del ser humano, encarando en la mujer rebelde, entre la pasión y la razón, efectúa un minucioso análisis psicológico de la turbamulta de sentimientos encontrados que habitan el alma del hombre en situaciones límite, con el fin de mostrar el carácter problemático de la existencia humana y de demostrar su congénita debilidad: “considero la condición humana una sombra”<sup>141</sup>, dice una personaje de la tragedia, “pues ninguno de los mortales es feliz y, cuando la prosperidad se derrama, uno podrá ser más afortunado que otro, pero no feliz”<sup>142</sup>. Humaniza, para ello, a Jasón, cuyo brillo heroico queda reducido al egoísmo del hombre burgués corriente y moliente que ansía una vida cómoda y sin sobresaltos, y enaltece a Medea, al haberla dado una gran interioridad emocional, al hacer de ella una mujer que ama y sufre, que está herida por el amor y consumida por la desesperación. *Medea* es, en fin, la tragedia psicológica de la mujer pasional abandonada.

---

<sup>140</sup>Cervantes, *Las dos doncellas*, en *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, edic. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alianza (Obra Completa, vol. 10), Madrid, 1997, p. 134.

<sup>141</sup>Recuérdese que ya Homero, por boca de Zeus, había expresado con rotundidad que “no hay ser más desgraciado que el hombre, entre cuantos respiran y se mueven sobre la tierra” (*Ilíada*, trad. de Luis Segalá y Estalella, introducción de Javier de Hoz, Espasa-Calpe, Madrid, 2006 [39ª ed.], canto XVII, vv. 446-447, p. 341); un pensamiento que se repite hacia el final, pero esta vez lo dice Aquiles a Príamo, en ese sublime canto a la solidaridad de los hombres en el dolor que es su conversación: “Los dioses destinaron a los míseros mortales a vivir en la tristeza, y sólo ellos están descuidados” (*Ibidem*, XXIV, vv. 525-526, p. 456). También Píndaro se muestra igual de pesimista que Homero y Eurípides respecto de la inestabilidad de los asuntos humanos al definir al hombre como “¡seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es? ¡Sueño de una sombra es el hombre!” (Píndaro y Baquilides, *Odas y fragmentos*, Introducción general de Emilia Ruiz Yamuza, trad. y notas de Alfonso Ortega, Gredos, Madrid, 2006, *Pítica* VIII, p. 154). Idea que, mezclada con la doctrina estoica, dejará versos, en la literatura española del Siglo de Oro, tan increíbles como aquel famoso terceto de Andrés Fernández de Andrada: “¿Qué es nuestra vida más que un breve día, / do apenas sale el sol, cuando se pierde / en las tinieblas de la noche fía?” (*Epístola moral a Fabio*, edic. de Dámaso Alonso, Crítica, Barcelona, 1993, vv. 67-69, p. 77). O como en cualquiera de los poemas metafísicos de Quevedo: “¡Fue sueño ayer; mañana será tierra! / ¡Poco antes, nada; y poco después, humo!”; “La vida nueva, que en niñez ardía, / la juventud robusta y engañada, / en el postrer invierno sepultada, / yace entre negra sombra y nieve fría” (*Poesías completas*, edic. de J. M. Blecua, soneto 3, vv. 1-2, p. 4, y soneto 6, vv. 5-8, p. 7). Y, por supuesto, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

<sup>142</sup>Eurípides, *Medea, Tragedias I*, p. 256. Casi lo mismo se repite en *Ifigenia en Áulide*: “De entre los mortales, hasta el fin ninguno es dichoso ni feliz, pues nadie está libre del dolor” (Eurípides, *Ifigenia en Áulide, Tragedias III*, trad. cit., p. 335).

El punto de inflexión entre la situación de desesperación límite de Medea y la perpetración de su venganza se sitúa, como hemos mencionado más arriba, en el encuentro fortuito con Egeo, por cuanto que el rey de Atenas le garantiza cobijo en sus dominios tras el destierro. El motivo principal por el que Egeo le brinda su ayuda, además de por la injuria de Jasón, no estriba sino en la promesa de la heroína de que le convertirá en padre, aun cuando él haya sido incapaz con anterioridad de conseguir descendencia a causa de su esterilidad. No deja de ser irónico que Egeo desespere por tener hijos y Medea, que los tiene, urda la venganza en la muerte de los suyos. Esto se debe a la importancia capital que se concedía a la descendencia en Grecia, puesto que los hijos no sólo eran los herederos y los depositarios de perpetuar la tradición familiar, sino también los encargados de enterrar a sus padres y de officiar los ritos funerarios en su honor<sup>143</sup>. El problema de la esterilidad y de la descendencia informa la esencia de la tragedia eurípidea *Ión*, donde se canta lo siguiente:

¡Los hijos son inmovible punto de partida de felicidad desbordante para los mortales! Sí, hijos por los que fructífera en la casa paterna brillar pueda vigorosa la juventud, para que en herencia se transmita de padres a hijos. Deseado apoyo, en efecto, en medio de la adversidad y de la prosperidad. Con su lanza a la tierra patria salvador trae el auxilio. ¡Ojalá antes que riqueza y estancias reales tuviese yo crianza solícita de cumplidores hijos! De una vida privada de la dicha de los hijos yo reniego con mi aborrecimiento todo, y censura a quien tal le agrade. ¡Así, aun con posesiones mesuradas, vida tenga bendecida por la dicha de los hijos!<sup>144</sup>

Mas donde se convierte en un conflicto relacionado con el amor y con la situación de la mujer en el matrimonio es en *Andrómaca*, ensayo dramático en el que se dice que “para todos los hombres los hijos son la vida”<sup>145</sup>.

En esta tragedia, que tiene como telón de fondo las desgracias sin cuento que acarrea la guerra y la comparación del modelo político-social de Atenas con el de Esparta, se cuentan las vicisitudes de Andrómaca como esclava concubina y su entereza moral ante la adversidad. El caso es que Andrómaca, la fiel esposa de Héctor, después de la destrucción de Troya, de la muerte de su esposo en el combate y del brutal asesinato de su hijo, es entregada como botín de guerra a Neoptólemo, el vástago de Aquiles, quien, de vuelta a su casa en Ptía, la convierte en su concubina y engendra en ella un hijo varón. La situación de Andrómaca, condenada a acostarse con el hijo del matador de su marido, se agrava cuando Neoptólemo toma como esposa legítima a Hermíone, la joven y dubitativa hija de Helena y Menelao, no sólo porque abandona su lecho, sino sobre todo porque Hermíone, celosa en extremo, la hace responsable de su esterilidad y desea vengarse de ella:

Tú, a pesar de ser una esclava y una mujer cautivada con la lanza, deseas adueñarte de este palacio, una vez me hayas echado a mí. Resulto odiosa a mi marido por culpa de tus drogas, y mi vientre, estéril por tu culpa, se echa a perder. Pues en estos menesteres hábil es el talento de las mujeres del continente; mas te los voy a impedir, y de nada te valdrá esta mansión de la Nereida, ni el altar, ni el templo, sino que vas a morir<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup>No obstante su trascendencia, Robert Flaceliere matiza que “los matrimonios griegos no eran fecundos, por dos razones: el marido satisfacía fácilmente el instinto sexual fuera del matrimonio y, por otra parte, por pobreza o egoísmo, no se deseaba tener que alimentar muchas bocas, y también se temía que hubiera que repartir el patrimonio familiar entre muchos herederos” (*La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, p. 101 [Véase todo el apartado “El nacimiento de los hijos”, pp. 101-104] ).

<sup>144</sup>Eurípides, *Ión*, *Tragedias II*, trad. de Juan Miguel Labiano, p. 338. Recuérdese que Cervantes, por boca de don Quijote, dirá que “los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del IV Centenario a cargo de F. Rico, Alfaguara-RAE, Madrid, 2004, II, cap. XVI, p. 666).

<sup>145</sup>Eurípides, *Andrómaca*, *Tragedias I*, trad. de J. A. López Férez, p. 319.

<sup>146</sup>*Ibidem*, pp. 311-312.

Se pueden apreciar algunos paralelismos entre *Medea* y *Andrómaca*: así, en ambas tragedias se discute el matrimonio, las relaciones sexuales y la importancia de la descendencia; se colocan sobre el proscenio el dolor y el sufrimiento y la incapacidad del hombre para dominar sus pasiones con la razón. Medea y Hermíone, en su calidad de no atenienses, le permiten a Eurípides enseñar a su público hasta dónde puede llegar una mujer herida, cegada por el odio y consumida por los celos, esto es, indagar en el análisis psicológico del alma femenina. Si bien el conflicto es diferente, en cuanto que Medea es abandonada por Jasón en favor de Glauce, mientras que Hermíone se desposa con Neoptólemo después de que este haya mantenido relaciones sexuales con Andrómaca, las cuales suspende tras la boda; Medea odia a Jasón pero no siente celos de Glauce, lo contrario de Hermíone, que no odia a su esposo y sin embargo siente una envidia mortal de Andrómaca; en *Medea* se enfrenta a la mujer con el hombre y dos formas distintas de entender el mundo y las relaciones humanas, en *Andrómaca* a dos mujeres y dos modos de conducta disímiles; en *Medea* el matrimonio se escudriña desde el parecer de la esposa legítima ultrajada, en *Andrómaca* desde la infausta suerte de la esclava hecha concubina que sufre los rigores de la mujer legal. Con todo, de las dos tragedias se desprende el mismo principio moral, en lo que a la vida conyugal se refiere, cual es el de la fidelidad, puesto que “no es buena cosa que un solo hombre mantenga dos mujeres”<sup>147</sup>.

De modo que el meollo de la tragedia, al menos desde nuestro campo de estudio, reside en las relaciones y contrastes existentes entre los dos personajes femeninos<sup>148</sup>. Eurípides hubo de sentir una predilección singular por el personaje de Andrómaca, como ya hemos mencionado, puesto que tanto en esta tragedia como en *Las Troyanas* la caracteriza como una esposa ejemplar cuando lo fue de Héctor y mantiene la entereza, la mesura y la virtud sin mácula en el infortunio y ante el peligro de muerte. Todo lo contrario que Hermíone que, incapaz de reconocer su esterilidad, desvía su atención hacia la que considera su rival, y, presa de los celos, pretende su muerte. Hermíone no es, pues, una mujer resuelta en la extremosidad, como Medea, ni moderada y sufrida, como Andrómaca, sino una chiquilla joven dominada por sus pasiones y sus arrebatos coléricos; Hermíone es una vorágine en la que se cruzan con los celos y la envidia mortal, cuando cuenta con el respaldo de su padre en sus funestos propósitos, el miedo y el pavor, cuando sola teme la represalia de su esposo por sus desmanes.

Por lo que, con Hermíone, Eurípides sube a la palestra los celos como motivo literario. Un tema que, dos mil años después, será clave, como bien se sabe, en la obra de Cervantes, cuya tortuosa esencia se formula magistralmente en *El celoso extremeño*.

A Eurípides se le conoce como el filósofo de la tragedia porque sometió la tradición heredada a un análisis racionalista; su mirada crítica dejaba al desnudo el legado mítico, el pensamiento democrático fuertemente imbuido de religiosidad y el ideal comunitario en que se basaba la sociedad ateniense. No en vano su máxima podía no ser otra que aquella en la que asegura que “los mejores adivinos son la razón y el sentido común”<sup>149</sup>. Mas sin embargo la modernidad de Eurípides no deriva de un sistema de pensamiento coherente y articulado ajeno del todo a la poesía, sino precisamente de la ausencia de un patrón filosófico definido que explique la realidad, en cuanto que esta, atomizada como está por el auge del individualismo, se muestra en su obra compleja y no única, y la vida del hombre que, al estar dominado por la duda, por las pasiones que lo embargan y por su problemático existir, es

---

<sup>147</sup>*Ibidem*, p. 312.

<sup>148</sup>Véase Juan A. López, Introducción a *Andrómaca*, en su trad. de Eurípides, *Tragedias I*, pp. 299-301, p. 300.

<sup>149</sup>Eurípides, *Helena*, *Tragedias III*, trad. cit., p. 51.

irreductible ya al absoluto, además de que, por haber perdido la confianza y la fe en la divinidad, se muestra escéptico y desencantado, atrapado en sí mismo y múltiple. Es por eso por lo que la moderación en un mundo sin postulados inquebrantables se convierte en su máximo anhelo; pero es también por eso por lo que sus grandes tragedias se caractericen por la presencia de personajes de carne y hueso que son extremos en su actuación y en su sentir, que son, en suma, incapaces de dominarse ante el dolor, la angustia, el abandono o el amor, aun cuando reflexionen, analicen y comprendan la situación en que se hallan.

En este sentido, la tragedia de los extremos vinculados al amor es *Hipólito*: por un lado está Fedra, que hace bueno aquello de que el eros es invencible en el combate, y por otro Hipólito, el joven casto, puro y perfecto que reniega de los misterios y poderes de Afrodita. De modo que “el problema fundamental que se debate en esta tragedia es el conocido y tradicional de la *hybris* o insolencia del hombre ante el poder omnipotente de la divinidad. Fedra e Hipólito, cada uno en un aspecto diferente, carecen de moderación y deshonran, por si fuera poco, a una divinidad, a Afrodita y a Ártemis. Por ello han de sufrir y pagar sus respectivas culpas”<sup>150</sup>.

Como se sabe, del legado que los griegos transmitieron y dejaron al occidente europeo destaca la mitología. Ese universo de dioses y héroes, de inmortales y mortales, que estaban íntimamente relacionados entre sí; toda una pléyade de personajes que habitaban el Olimpo, la tierra y el Hades, cuya primera manifestación conservada y de la que bebieron los escritores posteriores de todos los lugares de la Hélade no es otra que la epopeya homérica. De suerte que la mirada de los hombres apuntaba a las alturas celestiales lo mismo que al dominio de las sombras, para que todas las batallas decisivas se librasen en la tierra. En efecto, detrás de las hazañas y de los padecimientos de los héroes se encuentran siempre los designios divinos: los dioses urden sus maquinaciones en el más allá que afectan a los hombres en el más acá. Y aunque Eurípides realiza una mirada escéptica y crítica sobre esta maquinaria mítica, en *Hipólito*, como en *Las Bacantes*, desempeña un papel relevante, en tanto que los dioses, extremadamente crueles, vengativos y arbitrarios, juegan a su antojo con la vida de los hombres. El gran poder divino que actúa decisivamente en esta maravillosa tragedia es Afrodita, el amor. Sus efectos sobre el ser de Fedra son destructores, hasta el punto de que en su desgracia arrastra al infortunio a su marido y a Hipólito. Mas cabe destacar que la actuación del Amor no es sino una transposición psicológica, una metáfora que explica la fogosa pasión de la mujer de Teseo. Y lo mismo cabe decir de Ártemis, cuya actuación se centra en el cierre de la tragedia como *dea ex machina* para dar una conclusión justa y benévola al drama. Por lo tanto, y pese a su participación, se puede aventurar que Afrodita y Ártemis desempeñan un papel secundario en el curso de la trama, puesto que toda ella está presidida por los sentimientos encontrados de los personajes principales, que se mueven en un nivel extremo pero estrictamente humano<sup>151</sup>.

La tragedia se abre con el consabido prólogo expositivo, que en esta ocasión pronuncia Afrodita, con el fin de explicar sus planes, que no son sino la destrucción de Hipólito, el hijo que tuviera Teseo con la amazona Hipólita, a causa de que “es el único de los ciudadanos de Trozén que dice que soy la más insignificante de las divinidades, rechaza el lecho y el matrimonio”<sup>152</sup>, y honra por encima de todos los dioses a Ártemis. Para ello se sirve de su madrastra, Fedra, en tanto que esta, por su poder, “sintió su corazón arrebatado por un amor terrible”: el que siente por su hijastro. Pero el prólogo no se termina con el

---

<sup>150</sup>Alberto Medina y Juan Antonio López, Introducción a *Hipólito*, *Tragedias I*, edic. cit., pp. 315-321, en concreto p. 318.

<sup>151</sup>Véase A. Medina y J. A. López, Introducción a *Hipólito*, p. 319.

<sup>152</sup>Eurípides, *Hipólito*, *Tragedias I*, trad. de Alberto Medina y Juan A. López, p. 325.

recitado de Afrodita, sino que se completa con la presentación de Hipólito, dedicado a sus menesteres habituales: la caza en compañía de su diosa favorita, la doma de los caballos y el trato con sus amigos; seguida de la conversación que mantiene el perfecto hijo de Teseo con un sirviente suyo, que le advierte del peligro que supone olvidarse de una diosa tan venerable entre los hombres como Afrodita, y en la que se hace patente su insolencia para con la diosa del amor, de un modo similar a como sucede en *Las Bacantes* con Penteo y Dionisio.

Frente a Hipólito, Fedra ocupa inmediatamente el centro de la escena. Al igual que ocurriera con Medea, la heroína de la tragedia es presentada enferma, dominada por una pasión que se muestra evidente en sus efectos, pero que mantiene en silencio. El contraste entre los dos personajes principales de la tragedia es, pues, absoluto. Con Fedra se presentan en escena las penas eróticas, se expresa la fuerza del amor sobre el corazón de la mujer, se describe con una hondura psicológica sin precedentes la locura de amor. Así, presa del delirio y sin fuerza hace su aparición en escena transportada en una litera que conducen sus sirvientas, pide a su nodriza y a sus esclavas que tomen sus cansados miembros y la lleven ya a una fuente de agua cristalina, ya al monte donde cazan los perros, ya a la llanura a domar los potros. Su alma enamorada anhela ir a los lugares en los que se podría encontrar con su amado. Retórica del mal de amores que se hará tópica en la literatura posterior<sup>153</sup> y que con anterioridad sólo había sido reflejada por Safo, aunque no con la misma profundidad y con el mismo acento de conmovedor patetismo. Puesto que Fedra sufre herida de amor y recela de su terrible destino, zozobra y lucha porque sabe que su enamoramiento es vergonzoso, su nobleza le hace sentirse culpable de una pasión que la deshonra:

¡Desdichada de mí! ¿Qué he hecho? ¿Por dónde de la recta cordura me aparté en mi desvarío? La locura se apodero de mí, la ceguera enviada por un dios me derribó. ¡Ay, ay, desgraciada! (A la Nodriza.) Mamá, cúbreme de nuevo la cabeza, me avergüenzo de lo que acabo de decir. Cúbreme: de mis ojos se derrama el llanto y ante mis vista no veo sino vergüenza, pues enderezar la razón produce sufrimiento. La locura es un mal; pero es preferible perecer sin reparar en ella<sup>154</sup>.

De modo que en el espíritu de la esposa de Teseo se libra un duro y emotivo combate en el que se enfrenta la pasión contra el entendimiento, el deseo contra la fidelidad, el amor contra la norma de conducta honorable. Pero también la comunicación contra el silencio. La retórica del secreto se mezcla en Fedra con la vergüenza que le produce su dolencia, se niega a pronunciar el mal de su enfermedad porque sabe que su deseo es indebido y deshonesto, y solamente después de un largo tira y afloja con la nodriza termina por descubrir su amor:

---

<sup>153</sup>Sirvan como botón de muestra estos versos de Ovidio: “Busco las grutas y el bosque como si el bosque y las grutas me pudieran aliviar; confidentes ellos fueron de mis placeres. Privada de razón, como a la que impulsa la furiosa Ericto, // llevo mis pasos allí, cayendo por mi cuello los cabellos. Contemplan mis ojos las grutas colgantes de porosa toba, que a mí parecían migdonio mármol. Encuentro la selva que a menudo nos ofreció un lecho y que sombría nos protegió con su abundante follaje. // Pero no encuentro al dueño de la selva y dueño mío. El lugar es un sitio que nada vale; el ornamento de este lugar era él. Reconocí la aplastad hierba del césped para mí familiar; del peso de nuestro cuerpo la grama todavía estaba doblada. Me recosté y toqué el lugar en la parte en que estuviste; // la hierba antes tan agradable bebió mis lágrimas...” (*Heroidas*, edic. bilingüe de Francisca Moya del Baño, CSIC, Madrid, 1986, epístola XV, vv. 135-150, p. 115). Y estos otros de Garcilaso: “Y en este mismo valle, donde agora / me entristezco y em canso, en el reposo / estuve ya contento y descansado. / ¡Oh bien caduco, vano y presuroso! Acuérdomo durmiendo aquí algún hora / que despertando a Elisa vi a mi lado. / ¡Oh miserable hado! / ¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte! [...] / ¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, / cuando en aqueste valle al fresco viento / andábamos cogiendo tiernas flores, / que había de ver con largo apartamiento / venir el triste y solitario día / que diese amargo fin a mis amores” (Garcilaso de la Vega, *Égloga I*, en *Poesía castellana completa*, edic. de Consuelo Burell, Cátedra, Madrid, 1993 [17ª ed.], vv. 253-262 y 282-287, pp. 44 y 45).

<sup>154</sup>*Ibidem*, p. 334.

FEDRA.—¿Qué es eso que los hombre llaman amor?  
 NODRIZA.—Algo agradable y doloroso al mismo tiempo, niña.  
 FEDRA.—Podría decir que yo he experimentado el lado doloroso.  
 NODRIZA.—¿Qué dices? ¿Estás enamorada, hija mía? ¿De quién?  
 FEDRA.—Del hijo de la Amazona, quienquiera que sea.  
 NODRIZA.—¿Te refieres a Hipólito?  
 FEDRA.—De tus labios has oído su nombre, no de los míos.

Magistralmente, pues, Eurípides muestra en escena el alma enamorada que padece la afeción de la locura de amor, reflejada en su abatimiento, en su indisposición física y en la mención de los lugares que frecuenta Hipólito, y que sufre lo indecible por su cruel sino, dado que se siente culpable de una amor indecoroso, cifrado en su silencio. Si con Medea había mostrado al público ateniense la psicología del alma abandonada, con Fedra exhibe la psicología de la enfermedad de amor<sup>155</sup>.

Descubierto su mal, Fedra desnuda su alma ante el Coro y describe con primor la batalla encarnizada que ha acaecido en su interior entre la pasión y la razón, describe como nunca antes se había hecho los efectos de la pasión amorosa y la incapacidad del ser humano de combatirla, si no es con la muerte:

Mujeres de Trozén, que habitáis esta antesala del país de Pélope. Ya en otras circunstancias, en el largo espacio de la noche, he meditado cómo se destruye la vida de los mortales. Y me parece que no obran de la peor manera por la disposición natural de su mente, pues muchos de ellos están dotados de cordura. No; hay que analizarlo de este modo. Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien [...]. Y puesto que esta es la opinión que tengo, no debía existir veneno alguno que pudiera destruirla hasta el extremo de caer en un sentimiento contrario. Pero voy a comunicarte el cambio que ha recorrido mi mente: cuando el amor me hirió, buscaba el modo de sobrellevarlo lo mejor posible. Comencé por callarlo y ocultar mi enfermedad. Es evidente que no hay que fiarse de la lengua, que si sabe muy bien criticar las ideas de los demás, por sí misma se gana las mayores desgracias. En segundo lugar, me propuse soportar mi locura con dignidad, vencéndola con la cordura. En tercer lugar, como no conseguí con estos medios vencer a Cipris, me pareció que la mejor decisión era morir —nadie lo negará—. ¡Que no pase desapercibida, si realizo una acción hermosa, pero si la llevo a cabo vergonzosa, que no tenga muchos

---

<sup>155</sup>La enfermedad de amor o la *aegritudo amoris* será otro lugar común de amplísimas resonancias en la literatura grecorromana, en la medieval y en la renacentista y barroca, asociada a los *signa amoris*, que ya estaban presentes en la lírica arcaica. Piénsese, por ejemplo, en la elegía erótica: “haced que ella más pálida se ponga que mi cara”, ruega Propertio a las hechiceras, mientras que pide a sus amigos: “ayuda buscad para un corazón enfermo” (Propertio, *Elegías*, edic. bilingüe de Franciasca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Cátedra, Madrid, 2001, libro I, elegía 1ª, vv. 22 y 26, p. 153); en la ardiente pasión de Dido en la *Eneida*; en la célebre descripción de Fedra en la tragedia homónima de Séneca (vv. 362-382), o la de Cariclea en la *Historia etiópica* de Heliodoro. Sobre la sintomatología erótica será de una especial relevancia el capítulo II de *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba, donde se repasan uno por uno todos las señales: la mirada, el no poder hablar, asentir en todo con el amado, la generosidad, el vivir fuera de sí, sufrir escalofríos, los temores constantes, los celos, el insomnio, la deficiencia en la visión, la dejadez, la palidez..., incluso la muerte: “¡El amor te vuelve ciego y sordo!” (Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, versión e introducción de Emilio García Gómez, Alianza, Madrid, 2007 [7ª reimpresión], cap. 2, p. 116). Tal vez tomando como modelo al poeta y filósofo andalusí, Andrés el Capellán tratará de la enfermedad de amor en el “De reprobatione amoris” de su famoso tratado *De amore*. Un hermoso ejemplo de cuanto decimos lo constituye el soneto CCXXIII del *Cancionero* de Petrarca: “Cuando baña en el mar el sol su carro, / y oscurece mi mente y nuestro aire, / con el cielo, la luna y las estrellas / una noche angustiosa y dura empiezo. / Después, triste de mí, a quien no me escucha / le cuento mis fatigas, una a una, / y con Amor, mi suerte y con el mundo, / conmigo y mi señora me lamento. / El sueño ha huido, y no hay ningún reposo, / sino queja y suspiros hasta el alba, / y lágrimas que el alma envía a los ojos. / Llega luego la aurora, y se hace claro, / mas no yo, pues el sol que me consume / él sólo mi dolor endulzar puede” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de Jacoco Cortines, Cátedra, Madrid, 2006 [5ª ed.], 2 vols., t. II, CCXXIII, p. 689). En nuestras letras, destacan las enfermedades eróticas de Amadís, Leriano y Calixto. Cervantes, por supuesto, la describe puntualmente desde *La Galatea* hasta *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

testigos! Sabía que mi acción y mi enfermedad se granjearían mala fama y, además, me daba perfecta cuenta de que era mujer, ser odioso para todos [...]. Esto, en verdad, es lo que me está matando amigas, el temor de que un día sea sorprendida deshonrando a mi esposo y a los hijos que di a luz. ¡Ojalá puedan ellos, libres para hablar con franqueza y en la flor de la edad, habitar la ciudad ilustre de Atenas, gozando de buen nombre por causa de su madre! Sin duda esclaviza al hombre, aunque sea de ánimo resuelto, conocer los defectos de su madre o de su padre. Aseguran que sólo una cosa puede competir en la vida: un espíritu recto y noble para el que lo posee. A los malvados el tiempo los descubre, cuando se presenta la ocasión, poniéndoles delante un espejo como a una jovencita. ¡Qué nunca sea vista yo entre ellos!<sup>156</sup>.

Qué razón tenía Werner Jaeger al subrayar, en el excelente estudio que dedica a Eurípides<sup>157</sup>, que “nadie ha penetrado con mayor profundización que este poeta de la crítica racional en lo irracional del alma humana”, abriendo “así nuevas posibilidades a la tragedia mediante la representación de enfermedades del alma humana que tienen su origen en la vida impulsiva y contribuyen, con su fuerza, a la determinación del destino. En *Medea* y en *Hipólito* descubre los efectos trágicos de la patología erótica y de la erótica deficiente. En *Hécuba*, en cambio, se describe el efecto deformador del dolor excesivo, la espantosa y bestial degeneración de la noble dama que todo lo perdió”.

Y, en efecto, es así. Toda vez que Fedra comunica su secreto de amor a la nodriza y las mujeres del coro, se dispara el curso de la acción dramática hacia la consumación de la tragedia, al producirse el choque brutal de la pasión culpable y la castidad sin fisuras. La nodriza, en su papel de “tímido precedente de Celestina bienintencionada”<sup>158</sup> e intentando sofocar la locura erótica de su señora, hace sabedor a Hipólito de los sentimientos de Fedra. De resultas, el devoto de Ártemis monta en cólera y despotrica duramente, en clara representación de la misoginia de la época, contra la mujer, a la que odia hasta desearle la muerte y en la que ve la responsable de todos los males del mundo y del hombre. Fedra, angustiada por el dolor que le produce el hecho de encontrarse en un callejón sin salida en el que se dirime su honorabilidad, sufre y lamenta la controvertida situación de la mujer:

¡Oh desgraciado e infortunado destino de las mujeres! ¿Qué palabras o recursos tenemos para, completamente abatidas como estamos, liberarnos del nudo de las acusaciones? Hemos encontrado el castigo, ¡oh tierra y luz! ¿Por dónde podré escapar a mi destino? ¿Cómo ocultaré mis desgracia, amigas? ¿Qué dios podría venir en mi ayuda o qué mortal podría ser cómplice o aliado de mis acciones injustas? El sufrimiento que se abate sobre mí me lleva por un camino infranqueable al límite de la vida. Soy la más desgraciada de las mujeres<sup>159</sup>

Una de las características más sobresalientes del teatro euripideo, como ya hemos podido constatar, es la constante búsqueda de la verdad por parte de sus personajes a través de la reflexión y la disputa dialéctica. Así Fedra, como Medea, trata de analizar su situación y decidir en consecuencia la actuación a seguir según el dictado de su examen. Lo cual significa que la pasión no obnubila del todo a la razón, a la capacidad de enfrentarse lúcidamente a su destino, aunque finalmente las pasiones la arrastren a la catástrofe y la muerte<sup>160</sup>. En el

---

<sup>156</sup>*Ibidem*, pp. 340-342.

<sup>157</sup>*Paideia*, pp. 322 y 320. Cabe añadir que “no es el amor la única fuerza irracional que se despliega vencedora ante nuestros ojos en el teatro de Eurípides. El amor va íntimamente unido con frecuencia al odio y el deseo de venganza o, al contrario, a la pasión del sacrificio y el martirio (...). Pero también los aspectos místicos del alma humana y las fuerzas religiosas que lo arrastran (...) y, finalmente, (...) encontramos en él tratada por primera vez la locura en sentido propio” (F. Rodríguez Adrados, “El amor en Eurípides”, pp. 182-183).

<sup>158</sup>A. Medina y J. A. López, Introducción a *Hipólito*, p. 319.

<sup>159</sup>Eurípides, *Hipólito*, trad. cit., p. 351.

<sup>160</sup>También será una nota dominante de los personajes de Cervantes, como, por ejemplo, lo corroboran los soliloquios de Carrizales, el celoso extremeño, y Rosaura, la «bella matadora» del *Persiles*. Sólo que en su literatura, es en otras ocasiones la fría razón la que impera y no ya la pasión, como ejemplifica Dorotea, en la

excelente monólogo en el que había expuesto su lucha por combatir el amor que siente por Hipólito, Fedra había llegado a la conclusión de que la muerte o el suicidio era la salida más honrosa de su situación, y ahora que su mal es público, que su amado enemigo la desprecia sin conmiseración y que su fama y la de sus hijos está en peligro, llega a la misma solución, pero no sin el propósito de arrastrar en su debacle al causante de su ruina:

Daré satisfacción a Cipris, que me consume, abandonando hoy la vida: un cruel amor me derrotará. Pero mi muerte causará mal a otro, para que aprenda a no enorgullecerse con mi desgracia. Compartiendo la enfermedad que me aqueja, aprenderá a ser comedido<sup>161</sup>.

Esto es, Fedra, como Medea y como tantos otros personajes euripideos, se ve abocada a un conflicto insuperable, que ha tratado de vencer pero que finalmente se le ha escapado de las manos. Y precisamente ahí es donde reside su talante heroico: su suicidio es su salvación, el único modo de salir victoriosa, de huir de su sino<sup>162</sup>. Fedra es, pues, como arguye Francisco R. Adrados, “la primera gran heroína de amor de la historia literaria”<sup>163</sup>.

Pero la tragedia no concluye con su muerte. Nada más consumir su suicidio Fedra, arriba a su palacio de Trozén Teseo para toparse de bruces con la catástrofe. Eurípides, como ya había hecho antes con Admeto y como haría después con Menelao, se complace en mostrar en escena al hombre enamorado que no oculta su pasión. Teseo, amante de su esposa, se lamenta amargamente de su infortunio y jura guardarle fidelidad eterna (“ninguna otra mujer entrará en el lecho en la morada de Teseo. Sí, la impronta del sello de la que ya no vive me acaricia”<sup>164</sup>). Pero en medio de la amargura, el humanizado héroe griego observa que el cadáver de su esposa sujeta una tablilla que esconde terribles palabras. En ella, Fedra ha dejado escrito que el motivo de su desesperación no ha sido otro que el intento de Hipólito de deshonorar el lecho de su padre seduciendo a su madrastra. La moderación no halla cabida en el alma de Teseo y la razón, cegada por la calamidad y la cruel sorpresa, no opera en él: maldice a su inmaculado hijo y le pide a Apolo que lo fulmine con su ira. Una vez más Eurípides nos muestra la dualidad del hombre griego que, lejos de la marmórea heroicidad, es tan brillante como insensato, tan contenido como impaciente, tan frío como vacilante, incapaz de moderarse en las situaciones límite. Sin averiguar la verdad, sin conceder a Hipólito, su perfecto y casto hijo, el más mínimo crédito, sin ni siquiera otorgarle el derecho a que se defienda, Teseo lo ha condenado a muerte y se hace responsable de su propia tragedia.

De modo que en *Hipólito*, Eurípides desarrolla el conocido tema de la mujer de Putifar, en el que una esposa enamorada denuncia de acoso sexual a su amado ante su marido como venganza por la frustración de su deseo<sup>165</sup>. Tema que había sido tratado por vez primera por Homero en la *Ilíada* (canto VI), cuando Diomedes, antes de enfrentarse con él, le inquiera

---

Primera parte del *Quijote*.

<sup>161</sup>*Ibidem*, p. 353.

<sup>162</sup>La victoria en la derrota merced a la inmolación será también la cuestión que Cervantes plantea, aunque desde otros presupuestos, en su única tragedia, *La Numancia*.

<sup>163</sup>“El amor en Eurípides”, p. 195.

<sup>164</sup>Eurípides, *Hipólito*, trad. cit., p. 357.

<sup>165</sup>Se sabe que Eurípides desarrolló el mismo tema en dos tragedias más, hoy perdidas, pero de las que se conservan sendos fragmentos papiáceos, a saber: *Fénix* y *Estenebea*. En la primera, Ftía, rechazada por el joven Fénix, lo acusa de violación a su padre, y este lo deja ciego. En la segunda, Estenebea, enamorada de Belerofonte, el huésped de su marido el rey Preto, le acusa de haber querido seducirla, después de haber fracasado en su intento y de que Belerofonte se haya negado a satisfacerla por no deshonorar a su anfitrión. Preto, que no quiere matarlo, le envía con una carta a su suegro, quien le impone como castigo enfrentarse con la Quimera, a la que mata de un sólo golpe. Vencedor, regresa Belerofonte y se venga propiciando la muerte de la pasional Estenebea mediante un ardid.



a Glaucón por su origen familiar y este, luego de excusarse arguyendo que “como el linaje de las hojas, tal es también el de los hombres. De las hojas, unas tira a tierra el viento, y otras el bosque hace brotar cuando florece, al llegar la sazón de la primavera. Así el linaje de los hombres, uno brota y otro desaparece”<sup>166</sup>, le responde por extenso, contando la historia de Belerofonte y el «enloquecido deseo» que despierta en Antea, quien le acusa a su marido Preto de haber intentado seducirla. Después de Eurípides se convertirá en un tópico de la literatura universal. Así, por ejemplo, y sin salirnos de la literatura grecorromana, Heliodoro lo recreará en su *Historia etiópica* en el episodio intercalado de Cnemón (libros I-II), en el que cuenta los amores que suscita este en su madrastra Deméneta y la acusación subsiguiente. Lo mismo cabe decir de la falsa denuncia, que será uno de los motivos a los que debe enfrentarse la pareja protagonista de la novela helenística de amor y aventuras, y cuya consecuencia no es otra que un sinfín de padecimientos, vejaciones, condenas, castigos, prisiones, etc. Pero que florecerá, bajo otro esquema, en la literatura medieval, de la mano de los libros de caballerías y la novela sentimental, cuyos paradigmas podrían ser la acusación de traición desleal que Mador de la Puerta emite contra la reina Ginebra en *La muerte del rey Arturo* (h. 1230) y la historia de Ginebra y Ariodante (cantos IV-V) del *Orlando furioso* (1532, edición definitiva) de Ludovico Ariosto. Ambas tradiciones llegan a Cervantes, y por un lado recrea en varias ocasiones la falsa acusación de la mujer rechazada (la Carducha en *La Gitanilla*, Altisidora en la Segunda parte del *Quijote* e Hipólita en el *Persiles*) y por otro el tópico caballeresco (la denuncia mentirosa de Dagoberto en *El laberinto de amor* y la de Libsomiros en el episodio de Renato y Eusebia en el *Persiles*).

A tenor de lo dicho, y por las múltiples definiciones generales que del eros en ella se cantan, se puede asegurar que *Hipólito* es la primera tragedia de amor de la literatura universal.

Cuenta la tradición que a Eurípides le gustaba escribir sus tragedias en la soledad de una cueva en Salamina, situada frente al mar. Allí, acompañado de sus libros, concibió las inquietas ideas acerca del ser humano que tanto escandalizaron a sus contemporáneos, que con asidua frecuencia le negaron su aprobación en los certámenes. Cuál sería su espanto al reconocer sobre la escena, como si se estuvieran mirando en un espejo, su problemático existir, encarnado en unos personajes demasiado humanos. Mas a cambio de haber sido el heraldo incomprendido de una nueva época, Eurípides se ganó la posteridad y ejerció una profunda influencia en toda la literatura posterior, que aún se mantiene viva. Acaso, principalmente, por haber sabido considerar el amor como una pasión subjetiva que conmociona el ser, por haber sabido presentar los motivos eróticos en toda su extensión a través de la psicología del alma enamorada, por haberse atrevido, en definitiva, a hacer del amor uno de los temas centrales de la literatura.

---

<sup>166</sup>Homero, *Ilíada*, edic. cit. de E. Crespo Güemes, canto VI, vv. 119-236, vv.146-149, pp. 114-118, p. 115. No queremos desaprovechar la oportunidad de comentar que el encuentro de Diomedes y Glaucos es sumamente significativo no sólo porque al demandarle el primero el abalengo al segundo le otorga una biografía que le individualiza de entre el maremágnum de guerreros griegos y troyanos, sino porque debido a ello de la muerte se engendra la amistad, el enfrentamiento deviene solidaridad hacia el otro: “Así habló, y Diomedes, valeroso en el grito de guerra, se alegró, y clavó la pica en el suelo, nutricio de muchos, y dijo lisonjeras palabras al pastor de huestes: «¡Luego eres antiguo huésped de la familia de mi padre! Pues una vez Eneo, de casta de Zeus, al intachable Belerofontes hospedó y retuvo en su palacio durante veinte días. Se obsequiaron con bellos presentes mutuos de hospitalidad...Por eso ahora yo soy huésped tuyo en pleno Argos, y tú lo eres mío en Licia para cuando vaya al país de los tuyos. Evitemos nuestras picas aquí y a través de la multitud... Troquemos nuestras armas, que también éstos se enteren de que nos jactamos de ser huéspedes por nuestros padres.» Tras pronunciar estas palabras, ambos saltaron del carro, se cogieron mutuamente las manos y sellaron su compromiso” (*Ibidem*, vv. 212-233, pp. 117-118).

El último eslabón en el descubrimiento del amor en Grecia, antes de erigirse en uno de los temas básicos de la literatura helenística y romana, lo constituye la obra de Platón<sup>167</sup> (427-347 a. C.). Pues, efectivamente, el amor es un tema harto fundamental en la teoría filosófica del fundador de la Academia en cuanto que, debido a su enorme valor educativo<sup>168</sup>, comporta la búsqueda de la verdad del alma y su destino<sup>169</sup>, que no es otro que la contemplación de la belleza y el bien trascendentes, mediante una ascensión epistemológica que parte de lo sensible para remontarse hasta el principio ontológico y teleológico del Eidos inmutable, que va de lo humano a lo eterno, esto es, como empuje hacia la filosofía. Se trata pues, obvio es decirlo, de una concepción sublimada, intelectualizada y espiritualizada del amor; una visión amable y positiva que choca frontalmente con la de la tradición anterior, puesto que ya no es una loca pasión aniquiladora o destructiva, como la de Eurípides, aún cuando el trágico de Salamina vislumbrara otras alternativas.

La teoría platónica del eros halla su formulación más acabada en dos de los diálogos que forman su etapa de madurez o de plenitud<sup>170</sup>, junto con el *Fedón* y la *República*, a saber:

---

<sup>167</sup>La bibliografía de Platón es, como le corresponde a uno de los más grandes pensadores de todos los tiempos, oceánica. A nosotros nos han servido de especial utilidad los siguientes trabajos de conjunto sobre su vida, su obra y su pensamiento: la importante obra de Werner Jaeger, ya citada, *Paideia*, en especial los libros III y IV, que están prácticamente dedicados en su totalidad al análisis de la teoría de la educación y su evolución en la obra de Platón; el fundamental estudio de Alfred Edward Taylor, *Plato, the Man and his Work*, Londres, 1949 (6ª ed.), en el que se da un repaso a la vida y la obra de Platón y un minucioso y completo análisis de cada diálogo; el mismo Taylor ha sintetizado sus estudios, pero en torno a los temas, en un breve ensayo, que sin embargo es sumamente eficaz por la claridad, concisión y precisión de su exposición, titulado *Platón* (trad. de Carmen García Treviño, Tecnos, Madrid, 2005); el buen estudio de los grandes temas platónicos que efectúa Wilhelm Capelle en su *Historia de la filosofía griega*, trad. de E. Lledó, Gredos, Madrid, 1972, pp. 203-299; los tomos IV y V de la monumental *Historia de la literatura griega* de W. K. C. Guthrie, en los que se examinan al detalle todas las obras platónicas y se ofrece una copiosa bibliografía (tomo IV: *Platón. El hombre y sus diálogos de primera época*, trad. A. Campos Vallejo y A. Medina González, Gredos, Madrid, 1990; tomo V: *Platón. Segunda época y la Academia*, trad. de A. Medina, Gredos, Madrid, 1992); el completo análisis que le dedica a Platón Frederick Copleston en su *Historia de la Filosofía. I: Grecia y Roma*, trad. de J. M. García de la Mora, Ariel, Barcelona, 2004 (7ª ed.), pp. 141-269; el interesante repaso que hace Albin Lesky sobre la vida y la obra platónica en su *Historia de la literatura griega*, trad. de J. Mª Díaz Regañón y B. Romero, Gredos, Madrid, 1983, pp. 535-577; la magistral “Introducción general” de E. Lledó Ñigo a Platón, *Diálogos I. Apología, Critón, Eutífrón, Ión, Lisís, Cármides, Hípias Menor, Hípias Mayor, Laques, Protágoras*, Gredos, Madrid, 1981, pp. 7-135, y su excelente libro, en el que reúne sus estudios sobre Platón, *La memoria del Logos*; y, por último, C. García Gual, “Platón”, en *Historia de la Ética I*, V. Camps ed., Crítica, Barcelona, 1989, pp. 80-135, así como su Introducción a Platón, *Diálogos. Gorgias, Fedón, Banquete*, Espasa, Madrid, 2007, pp. 9-35. Respecto del amor, el clásico y fundamental estudio de L. Robin, *La théorie platonicienne de l’amour*, Alcan, Paris, 1933. Véase, por último, A. J. Festugière, *Contemplation et vie contemplative chez Platon*, Vrin, París, 1959 (2ª ed.).

<sup>168</sup>Sobre la relación inextricable de amor y pedagogía, véase Werner Jaeger, *Paideia*, pp. 565-588; José S. Lasso de la Vega, “El eros pedagógico de Platón”, *El descubrimiento del amor en Grecia*, pp. 105-148.

<sup>169</sup>Véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, pp. 252-274.

<sup>170</sup>Parece que la obra escrita de Platón, a diferencia de la de la mayor parte de los escritores de la Antigüedad, se ha conservado en su totalidad, gracias a la labor emprendida en la Academia y a la recolección y clasificación de los manuscritos alejandrinos llevada a cabo por Trasilos, en el albor del siglo I de nuestra era, que no obstante podría estar basada en una anterior realizada por Aristófanes de Bizancio, en el siglo III a. C. Quizá por analogía con las tetralogías trágicas de los certámenes públicos de las Leneas, Trasilos ordena los escritos de Platón en nueve tetralogías, conformadas por treinta y cuatro diálogos, de los cuales veintiocho parecen ser auténticos, la *Apología de Sócrates* y la colección de *Cartas*, cuya autoría se sigue cuestionando, aunque la *Séptima*, que es la más importante, bien podría ser de Platón. Tiene sobrada razón Albin Lesky al decir que “la ordenación de los escritos platónicos representa un problema tan difícil como apasionante desde el punto de vista metodológico” (*Historia de la literatura griega*, p. 545), por cuanto se desconoce su cronología exacta. No obstante las dificultades, hay un consenso más o menos generalizado entre los investigadores platónicos respecto

el *Banquete*, compuesto hacia el 380 a. C., y el *Fedro*, que podría fecharse en torno al 370 a. C. No obstante, la primera aproximación de Platón al tema del amor acontece en uno de sus diálogos de juventud, el *Lisis*, un primer acercamiento en el que ya se delinearán de forma embrionaria algunas de las directrices fundamentales que informarán el *Banquete* y el *Fedro*. Sólo que en realidad, más que del amor, de lo que versa es de la *philía*, de la amistad. En él se exponen, pues, cuáles son las causas que originan la amistad, al mismo tiempo que se pretende definir la naturaleza de este otro sentimiento universal, que sin embargo resulta infructuoso, puesto que concluye en la aporía: en esta ocasión, Sócrates, lo mismo que sus jóvenes interlocutores, Menéxeno y Lisis, no tiene ni una idea clara ni una teoría determinada del asunto abordado. Pero ahí quedan para mayor profundización pensamientos tales como que la amistad es un deseo que no nace de la semejanza y tampoco de la contrariedad, sino de algo intermedio, que no es ni bueno ni malo, pero que es lo que enciende el anhelo del bien, una especie de fuente universal o de principio que impulsa la unión entre los seres y su concordancia con el mundo (217e-218b)<sup>171</sup>. Mas no nos detendremos ahora en el análisis del *Lisis*, puesto que lo haremos al estudiar el tema de la amistad en Cervantes, de manera que nos centraremos en exclusiva en el *Banquete* y en el *Fedro*.

Es en este “período central –como sostiene Carlos García Gual<sup>172</sup>– en el que el filósofo desarrolla su pensamiento con un espléndido dominio de la expresión literaria. Platón

---

de su división en grupos y, salvo algún cambio, de su orden secuencial; los criterios metodológicos que se esgrimen son de diversa factura y oscilan desde los lingüísticos hasta los históricos, pasando por las alusiones de unos diálogos a otros y por las referencias cruzadas de Platón e Isócrates. Una clasificación podría ser la que sigue: 1-Época de juventud (393-389): diálogos menores o socráticos, que están plenamente influenciados por la filosofía del maestro y en los que se tratan principalmente cuestiones relativas a la ética y la virtud, cuya conclusión suele ser la aporía (*Apología*, *Ión*, *Critón*, *Laques*, *Lisis*, *Cármides*, *Eutifrón*, *Protágoras*). 2-Época de transición (388-385): diálogos escritos después del primer viaje de Platón a Sicilia (388-387), en los que surge la teoría de la anamnesis, se esboza tímidamente la Teoría de las ideas y cuyos temas se relacionan con aspectos de la actualidad de la época (*Gorgias*, *Menéxeno*, *Eutidemo*, *Hippias menor*, *Cratilo*, *Hippias mayor*, *Menón*). 3-Época de madurez (385-370): diálogos de plenitud en los que el pensamiento de Platón se distancia del de Sócrates, aún cuando el maestro es todavía el protagonista central de ellos, para desarrollar su propia teoría filosófica (teoría de las ideas, de la política, de la ética y del amor y organización del Estado), en ellos se hallan los grandes mitos platónicos, son los más acabados formalmente y en los que se sintetiza la filosofía con la poesía (*Fedón*, *Banquete*, *República*, y *Fedro*). 4-Época de vejez (369-347): diálogos críticos y dialécticos que se caracterizan por la pérdida de protagonismo de Sócrates, que se convierte en un personaje secundario, hasta desaparecer por completo en las *Leyes*, por la revisión de la Teoría de las ideas en beneficio de la lógica, por la influencia de Parménides de Elea y de las doctrinas pitagóricas y por el escepticismo de Platón (*Teeteto*, *Parménides*, *Sofista*, *Político*, *Filebo*, *Timeo*, *Critias*, *Leyes* y *Epímonis* (Cabe señalar que los últimos cinco diálogos de este grupo podrían haber sido escritos por Platón después de su tercer viaje a Sicilia, entre 361-360, por lo que podían conformar un subgrupo respecto de los cuatro primeros, redactados todos ellos posiblemente entre el segundo viaje de Platón a Sicilia, en 367, y el tercero). (La información para elaborar esta ordenación está extraída de los siguientes estudios: Jaeger, *Paideia*, pp. 458-466; Taylor, *Plato, the Man and his Work*, pp. 10-22, y *Platón*, pp. 26-31; Capelle, *Historia de la filosofía griega*, pp. 206-209; Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 47-72; Copleston, *Historia de la Filosofía. I: Grecia y Roma*, pp. 146-153; E. Lledó, Introducción general a Platón, *Diálogos I*, pp. 45-55; J. Martínez García, Introducción a Platón, *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*, Alianza, Madrid, 2005 [2ª reimpresión], pp. 9-38, pp. 12-17 y 37-38.)

<sup>171</sup>La amistad entendida como *syndesmos* o el vínculo primordial que une lo humano con lo divino, volverá a aparecer en el *Gorgias* (508a) y en el *Timeo* (32c), y ya como el eros en el *Banquete* (202d-203a), al ser entendido como un demon, como un intermedio y un intermediario entre el hombre y los dioses, como veremos más adelante. Por otro lado, sobre la analogía del hombre y el cosmos, véase el excelente libro de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Destino, Barcelona, 2005 (3ª ed.), pp. 16-42.

<sup>172</sup>Introducción a su trad. del *Fedón*, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, traducciones, introducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 1986 (4ª reimpresión), pp. 9-23, en concreto pp. 9 y 10-11.

ha llegado a constituir un sistema filosófico propio, que se funda en la llamada «teoría de las ideas», con una ética y una política subordinadas a una concepción metafísica idealista del universo y del destino humano (...). Pero también son éstos los diálogos en los que se inscriben los espléndidos mitos platónicos, que acuden para favorecer el ímpetu de los razonamientos y darles alas para elevarse más allá de lo demostrable racionalmente”. De modo que la yuxtaposición de filosofía, literatura y mitología es la esencia de la etapa de madurez de Platón (mas no solo), que se deja sentir, y de qué forma, tanto en el *Banquete* como en el *Fedro*. O, dicho de otro modo, que Platón es tan filósofo como poeta; por ello mismo sus diatribas contra la literatura y los escritores, que tienen su centro de gravedad en el *Ión* y, especialmente, en los libros II, III y X de la *República*, son una invitación a no tomarlas, como arguye con tino Francisco Ayala<sup>173</sup>, “al pie de la letra y por su sentido superficial”.

-El *Banquete*.

El *Banquete* resalta, entre otros muchos aspectos, por la perfección de su factura, por el magistral acabado de su estructura<sup>174</sup>, por la sabia disposición de los elementos que lo conforman y por la habilidad con la que se despliegan y se usan las diferentes estrategias narrativas que se ponen en juego. Conviene decir para comenzar que el *Banquete* no es un diálogo en el sentido usual en que lo utiliza Platón<sup>175</sup>, sino una competición retórica de discursos en los que se pretende analizar la esencia verdadera del eros, los efectos psíquicos que produce en el hombre y los beneficios que aporta tanto desde un punto de vista individual como colectivo; de modo que cada participante intenta superar a su antecedente y el tema se enfoca desde una notable riqueza de perspectivas. Son un total de seis los oradores que disertan en el certamen sobre la naturaleza del amor, a saber: en primer lugar toma la palabra el joven y cultivado Fedro, que es el responsable último del concurso; le sigue el discípulo de Sócrates, el rival de Platón, Pausanias; en tercer lugar interviene el médico de la escuela hipocrática Erixímaco, que es el que propone, por mediación de Fedro, el tema y el orden en que perorarán los invitados al banquete en casa de Agatón; tras Erixímaco, toma la palabra Aristófanes, el célebre poeta cómico; en quinto lugar el anfitrión de la reunión, el tragediógrafo Agatón, que conmemora, en privado y para una reducida elite de ciudadanos atenienses que representa lo más granado de ella, su reciente victoria en las representaciones públicas en las grandes fiestas de Dionisio, acaecida en el 416 a. C.; por último, interviene Sócrates, que recoge y critica las sugerencias expuestas en los discursos precedentes, a la par que ofrece su propia visión del tema. Sin embargo, la comedia e intelectual sobremesa no concluye con el discurso de Sócrates, sino que de inmediato se ve amenizada por la llegada intempestiva del bello Alcibíades y sus amigos, que introducen una beta de festiva locura en la medida reinante. Alcibíades, que viene a coronar a Agatón, es invitado, luego de haberle sido expuesta la situación por Erixímaco, a que entone un encomio sobre el amor. Mas el político ateniense no hablará directamente del tema, sino que hará un encendido elogio de Sócrates y de su amarga experiencia amorosa con él. Esto es, frente a los seis discursos en los que se ha tratado de exponer la esencia del amor desde el terreno especulativo y abstracto, y

---

<sup>173</sup>En la introducción a su traducción de los relatos de Thomas Mann, *La muerte en Venecia y Mario y el mago*, Quinteto, Barcelona, 2005, pp. 7-16, p. 16.

<sup>174</sup>Véase M. Martínez Hernández, Introducción a su traducción del *Banquete*, *Diálogos III*, pp. 145-182, en concreto, pp. 165-178.

<sup>175</sup>Sobre el diálogo como la forma de expresión de la filosofía platónica, véase E. Lledó, Introducción general a Platón, *Diálogos I*, pp. 7-44, y *La memoria del Logos*, pp.41-71, y de C. García Gual la Introducción a *Diálogos. Gorgias, Fedón, Banquete*, pp. 9-20.

en marcado contraste con ellos, el ebrio y hermoso jueguista habla de su experiencia concreta y personal, para concluir que Sócrates es la personificación del amor, el amante por excelencia. Por lo tanto, finalmente son siete los discursos en torno al amor, seis desde la teoría y uno desde la praxis.

Ahora bien, la calculada maestría compositiva de Platón no se demuestra tan sólo en esta ordenada disposición de discursos retóricos en creciente sobre el tema abordado que se culmina con el de Sócrates y que se completa, pero ya desde la práctica, con el de Alcibíades, sino en que el banquete celebrado en casa de Agatón no se refiere directamente desde el presente narrativo. En efecto, se trata de una relación interpuesta contada en primera persona por un testigo presencial: Aristodemo. O, dicho de otro modo, Platón utiliza la técnica del encuadre o la narración con marco; un modelo estructural que, por las mismas fechas, había aplicado al *Fedón*, donde el protagonista homónimo narra a Equécrates el último día del maestro, los momentos finales de Sócrates<sup>176</sup>. Pero con el *Banquete* va un paso más allá en el sentido en que la narración de Aristodemo es indirecta, ya que él está ausente<sup>177</sup>. Como tantos otros diálogos platónicos, el *Banquete* se abre con un encuentro casual<sup>178</sup>: el de Apolodoro con unos mercaderes ricos, que le piden les cuente la reunión que tuvo lugar en casa de Agatón, en la que se habló del amor. Apolodoro, que les informa que la fiesta aconteció en un pasado lejano y no recientemente, les dice que no se halló presente, sino que a él se la contó precisamente Aristodemo, quien sí estuvo, aunque no participara de viva voz en el certamen. Por lo tanto, más que la narración con marco, la estructura que utiliza Platón es la de la narración en profundidad, más o menos la misma que dispondrá en dos de los diálogos de su vejez, el *Parménides* y el *Timeo* (aquí en lo relativo a la historia de la Atlántida, que Solón se la cuenta a Critias, este a su nieto, llamado también Critias, quien ya en la superficie y en el presente narrativo se la refiere a Sócrates, Timeo y Hermócrates): Apolodoro cuenta a unos comerciantes –narratarios interpuestos que hacen las veces del lector dentro del texto– lo que Aristodemo, testigo presencial, le contó a él sobre el banquete que tuvo lugar tiempo atrás en casa del trágico ateniense. Mas Platón no se conforma con eso, sino que da otra vuelta de tuerca y complica aún más la estructura: el discurso central, el de Sócrates –mediante el que expone Platón su teoría erótica–, no es de su cosecha personal, como el de los otros concurrentes, antes bien es la revelación que le hizo una enigmática sacerdotisa: Diotima de Mantinea, que fue la que le inició en los misterios del eros. Por consiguiente, la teoría del amor que Platón expone en el *Banquete* se dispone a modo de muñecas rusas: en lo más profundo, en el centro del diálogo, como una piedra preciosa custodiada y recubierta por varias envolturas, Diotima le revela a Sócrates la verdadera esencia del eros; Sócrates, tiempo después, la profiere en casa de Agatón, como culminación de una serie de discursos que en derredor del tema se dicen, y que se cierra con el relato de Alcibíades, en el que queda

---

<sup>176</sup>También la *República* es un diálogo contado en primera persona por Sócrates en el que se refiere la animada conversación que tuvo lugar en casa del anciano Céfalo de la que había salido el Estado ideal, durante las fiestas del Pireo en honor a la diosa tracia Bendis; sólo que se narra a un auditorio innominado que no participa directamente en la exposición y la distancia temporal con respecto a los hechos que se cuentan es mínima, puesto que tuvieron lugar el día anterior (“Acompañado de Glaucón, el hijo de Aristón, bajé ayer al Pireo”, es como comienza Sócrates su relato y como empieza la *República*; citamos por la traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Alianza, Madrid, 1992 [3ª reimpresión], libro I, 327a, p. 55). Por otro lado, sobre la relación del *Banquete* con el *Fedón* y con otros diálogos socráticos, sobre todo con la *República*, véase el sugerente estudio de F. M. Cornford, “La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, recogido en su libro *La filosofía secreta*, trad. de A. Pérez Ramos, Ariel, Barcelona, 1974, pp. 129-146.

<sup>177</sup>“El *Banquete* es un diálogo en estilo indirecto”, dice Luis Gil en la Introducción a su traducción del diálogo, Tecnos, Madrid, 2006 (2ª ed.), pp. IX-XXVI, p. IX.

<sup>178</sup>Lo que Emilio Lledó Íñigo ha dado en llamar felizmente “*filosofar en el camino*” (Introducción general a Platón, *Diálogos I*, pp. 39-43; *La memoria del Logos*, pp. 67-70).

sobradamente manifiesto que el filósofo ateniense es la personificación del amor, el perfecto amante; la reunión celebrada por Agatón la cuenta Aristodemo, mucho tiempo después, a Apolodoro; quien, ya en la superficie del texto, se la refiere al grupo de mercaderes, que es la versión que nos llega a nosotros, sus lectores.

Es discreto observar que el modelo estructural expuesto por Platón en el *Banquete*, la construcción en profundidad o la puesta en abismo, será más que habitual en la literatura ulterior, ora sea con la misma intención que el escritor de la *República*, en la que hay que ir retirando capas y más capas hasta llegar a la verdad, ora sea con propósitos divergentes, como la de reduplicar hasta el vértigo un cuento o una historia mediante un juego de espejos. Así, por ejemplo, Apuleyo conformará su magnífico *Asno de Oro* siguiendo este modelo estructural, pues sobre la línea argumental de la historia principal no sólo interpolará un nutrido número de historias adventicias, sino que en el corazón de su texto y situado en el interior de un relato menor, el de Cárite, ubicará el cuento mitológico de *Cupido y Psique* (libros IV, V y VI), que guarda una evidente relación temática con la historia de Lucio. Es probable que Cervantes tuviera en mente el esquema morfológico de Apuleyo en el diseño constructivo de la Primera parte del *Quijote*, donde sobre las aventuras del hidalgo manchego y su escudero se superponen otras historias que se desarrollan en el mismo plano de realidad, mas sobre todo porque en el medio del texto sitúa la novela de *El curioso impertinente*, que no obstante su débil lazo formal, presenta una manifiesta concordancia temática con la historia principal, sólo que invirtiendo el tono: trágico y cómico, respectivamente. Un juego que se complica en extremo en la Segunda parte, en cuanto que el primer texto del *Quijote* se integra en la continuación como un libro publicado y leído por algunos de sus personajes, a lo que hay que añadir la incursión del *Quijote* de Avellaneda. Mas donde podía latir el *Banquete* y su estructura es en la biología *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*, tanto por que es un diálogo que contiene una narración como por esa vertiginosa reiteración en profundidad del esquema emisor-receptor, que en la novela cervantina, de lo más profundo a la superficie, es el que sigue: la profecía de la Camacha para devolver la forma humana a los dos canes la cuenta la Cañizares a Berganza en el centro del diálogo, Berganza se la dice a Cipión, cuya conversación es escuchada por el febril alférez Campuzano, que no sólo la pone por escrito, sino que se la deja al licenciado Peralta para que la lea y juzgue, luego de haberle informado sobre su desafortunado matrimonio con doña Estefanía de Caicedo. Pero es que resulta que las analogías entre el diálogo platónico y la biología cervantina, si bien ahora centradas en exclusiva en *El coloquio de los perros*, se acentúan todavía más en torno a un singular aspecto: que los dos textos hacen lo que dicen, aunque cada uno en su propia ley y con unos fines hartamente diferentes. Pues mientras que Platón establece una audaz vinculación entre el tema y la forma, basado en la concordancia que se establece entre la definición del amor como un intermediario que pone en contacto el alma del hombre con el mundo de las ideas y la puesta en abismo de la estructura, en la que un emisor revela a un receptor tal definición y le educa en sus misterios, de manera que es también, como el eros, un intermediario<sup>179</sup>, con el objetivo de unir en indisoluble nudo la teoría del amor y la práctica filosófica; Cervantes establece el mismo esquema unificador a fin de hacer verosímil el diálogo de los dos canes, de demostrar que la verosimilitud depende únicamente de criterios literarios y no de mimesis realista, de un pacto entre escritor y lector basado en la libertad por el que primero le ofrece al segundo un discurso concebido como un producto del entendimiento que este ha de calibrar, y de afirmar que la literatura es ficción y de que es ahí precisamente donde reside su grandeza, aquello que la convierte en una alternativa válida de saber<sup>180</sup>, pero no toda, sino solamente la que

---

<sup>179</sup>Véase M. Martínez Hernández, Introducción al *Banquete*, *Diálogos III*, pp. 150-151.

<sup>180</sup>Véase Domingo Ynduráin, "El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español", *Estudios*

propone y no dogmatiza, la que representa la complejidad de la vida humana, la que por su ambigüedad es un escenario abierto a la interpretación<sup>181</sup>.

Cuenta, pues, Apolodoro que Aristodemo le refirió que un día se topó con un Sócrates distinto del habitual, en el sentido en el que iba arreglado y con sandalias, por lo que no pudo evitar preguntarle adónde se dirigía. Sócrates le respondió que iba a casa de Agatón a hacerle una visita en honor de su reciente victoria en el certamen trágico. No sin ironía y sentido del humor, el amado maestro de Platón invita a Aristodemo a que lo acompañe. Y es así como Aristodemo estuvo presente en el convite y pudo transmitir lo que en él se dijo. Pero estos preliminares que enmarcan la reunión cumplen otro propósito mayor que el de advertir cómo se propala el agón sobre el amor, cual es caracterizar la extraña figura del maestro. En efecto, Apolodoro dice a los mercaderes, haciendo suyas las palabras de Aristodemo, que según se iban aproximando a la casa de Agatón, el filósofo se detenía aquí y allá, tal y como acostumbraba a hacer cuando le asaltaba un pensamiento que precisaba ser escudriñado en profundidad, hasta el punto de pedir a Aristodemo que continuara sin esperarle. Este detalle que apunta a la etopeya de Sócrates<sup>182</sup> alcanzará su significación en la economía global del *Banquete* cuando Alcibíades le describa pormenorizadamente en su elogio, del que se desprende, entre otros aspectos, que es el amante por excelencia y, por ello mismo, el verdadero filósofo. De modo que el *Banquete* no es solamente el diálogo en el que Platón expone con mayor tino y hondura su teoría del amor, sino también un caluroso homenaje a su ilustre maestro.

Como se sabe, el simposio es la culminación de un banquete<sup>183</sup>. Es un acto social masculino bien arraigado en la tradición helena en el que los participantes, dirigidos por un comensal, beben vino, se divierten con las distracciones que se disponen (flautistas, bailarines, acróbatas, sexo) y charlan amistosamente sobre uno o varios temas<sup>184</sup>. Pero más allá de este aspecto, es también el lugar apropiado para contar historias, según reza el viejo y socorrido esquema compositivo de *sobremesa* y *alivio de caminantes*, y qué mejor ejemplo que el célebre banquete con que Alcínoo agasaja a Ulises en la *Odisea*, tras del cual el héroe de Ítaca relata sus innumerables peripecias (cantos VIII y ss.)<sup>185</sup>, que siglos más tarde tendrá en mente Virgilio para recrear la invitación que Dido ofrece a los desamparados troyanos,

---

sobre *Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 377-405.

<sup>181</sup>Véase el excelente artículo de Antonio Rey Hazas, "Género y estructura del *Coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela", recogido ahora en su libro *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003, pp. 377-405.

<sup>182</sup>Sobre la figura del maestro, véase el clásico libro de A. Tovar, *La vida de Sócrates*, Alianza, Madrid, 1999.

<sup>183</sup>Platón hablará elogiosamente de los simposios en los libros I y II de las *Leyes*, ya que los concibe como uno de los lugares más apropiados en los que educar a los ciudadanos en el sentido en que tenían la función de afianzar prácticamente la enseñanza teórica que se había recibido sobre el placer y el dolor, de manera que comportaban el conocimiento racional y la aplicación de la moderación como emblema de la excelencia o *areté*. El *Banquete* es, pues, la demostración fáctica de tal hecho.

<sup>184</sup>Véase Werner Jaeger, *Paideia*, pp. 567-570. Una parodia del banquete platónico podría ser tal vez el breve relato que cuenta Mícilo al Gallo de la invitación que le hizo el rico Éucrates para que asistiera a una cena en su casa, puesto que le tocó sufrir la vecindad y las disquisiciones especulativas del filósofo Tesmópolis, en el sabroso diálogo lucianesco *El sueño o El gallo*. Pero el contra banquete más célebre de la Antigüedad es, sin duda, la cena en casa del rico y libertino Trimalción que describe con detalle Encolpio, el protagonista-narrador del *Satiricón* de Petronio.

<sup>185</sup>Los banquetes homéricos fueron tan celebrados que se convirtieron en proverbiales. Así, por ejemplo, lo recuerda doña Emilia Pardo Bazán cuando, en su obra maestra, describe el pantagruélico ágape del día del patrón de Naya (cap. VI): "¿Y qué valía todo aquello en comparación del festín homérico preparado en la sala de la rectoral?" (Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, edic. de Ermita Penas, Crítica, Barcelona, 2000, p. 55).

donde Eneas, a petición de la reina, tendrá la oportunidad de contar la destrucción de Troya y sus aventuras marinas (libros I-III)<sup>186</sup>. Es, pues, este ambiente de distensión y camaradería el elegido por Platón para debatir sobre el amor. El padre de la teoría de las ideas cuida con mimo hasta los más mínimos detalles que conciernen a la puesta en escena del simposio que preceden al turno de los discursos sobre el amor, recrea con singular maestría el escenario que precisa la plática y lo que en ella se va a exponer. Levantados los manteles y hechas las pertinentes libaciones a los dioses, narra Apolodoro que le dijo Aristodemo que Pausanias preguntó el modo en el que beberían, advirtiéndole que él tenía una resaca fenomenal como consecuencia de las celebraciones públicas de la victoria de Agatón, que habían tenido lugar el día anterior; un estado que era el general entre los comensales, con la excepción de Sócrates. Es entonces el médico Erixímaco el que, erigido en el *simposiarca*, propone atenuar la fiesta hasta convertirla en una amena conversación intelectual: en primer lugar, decide que se beba vino con moderación, pues “la embriaguez es perjudicial para el hombre”<sup>187</sup>; después opta por expulsar a la flautista, para que con su música no disturbe la buena tertulia, y, por último, propone el tema a debatir, el amor, y el modo en qué ha de hacerse: “opino que cada uno de nosotros debe pronunciar por turno, de izquierda a derecha, un discurso, el más bello que pueda, en alabanza del Amor”<sup>188</sup>.

Dado que el *Banquete* es una narración contada, Platón puede interrumpirla a su antojo para ofrecer comentarios de la escena, que en no pocas ocasiones son de índole metanarrativa. Así, antes de que se inicie la ronda de discursos, Apolodoro vuelve a dejar por sentado que se trata de una relación indirecta que está filtrada por su recuerdo<sup>189</sup> y por su labor de pseudocronista que le permite hacer uso del principio de selección, esto es, del banquete celebrado en casa de Agatón sólo conocemos lo que Apolodoro estima oportuno contar de lo que él sabe por mediación de Aristodemo:

Cierto es que Aristodemo no se acordaba exactamente de todo lo que dijo cada uno, ni, a mi vez, yo tampoco recuerdo todo lo que éste me contó. Diré, empero, las cosas que me parecieron más dignas de recuerdo y el discurso de cada uno de los oradores que estimé más dignos de mención<sup>190</sup>.

Quizá no esté de más recordar antes de entrar en materia que el amor que se expone en el *Banquete* es homosexual, aun cuando el eros platónico puesto en boca de Sócrates pueda y sea válido por su universalidad para todo ser humano, lo mismo que el hermoso mito de Aristófanes que cubre todas las modalidades eróticas y las sitúa en un plano de igualdad. Se basa, en efecto, en el amor dorio<sup>191</sup>, que se fundamentaba en una relación de pederastia marcada por la *paideia* y *areté* aristocráticas. Por consiguiente, el erotismo homosexual tenía en Grecia una dimensión pedagógica de iniciación, que si no alcanzaba al heterosexual era, como ya hemos comentado, por razones sociales. El miembro más joven de la pareja, el

---

<sup>186</sup>El mismo Virgilio lo volverá a utilizar en la *Eneida*, cuando Evandro, después de haber homenajeado a sus huéspedes con un banquete, le relata a Eneas la lucha entre Hércules y Caco (libro VIII). Cabe recordar, por otro lado, que tanto el recibimiento caluroso que Arete dispensa a Ulises, como sobre todo el de Dido a Eneas podrían ser dos de los intertextos de la calurosa y torcida bienvenida que ofrece la duquesa a don Quijote y Sancho, en la Segunda parte del *Quijote* (cap. XXX).

<sup>187</sup>Platón, *El Banquete*, traducción de Luis Gil, edic. cit, 176d, p. 11.

<sup>188</sup>*Ibidem*, 177d, p. 13.

<sup>189</sup>La relación entre escritura, memoria y conocimiento será uno de los aspectos claves del *Fedro* (274b-278b [Véase la introducción de Emilio Lledó Íñigo a su traducción del *Fedro*, en *Diálogos III*, pp. 291-308]) y de la *Carta Séptima* (341b-344d).

<sup>190</sup>Platón, *Banquete*, 177e-178a, p. 13.

<sup>191</sup>Véase José S. Lasso de la Vega, “El amor dorio”, en *El descubrimiento del amor en Grecia*, pp. 59-99; Bernard Sergent, *La homosexualidad en la mitología griega*, pp. 48-62; K. J. Dover, *Homosexualidad griega*, Prólogo de M. Foucault, trad. de F. Martos y J. L. López, El Cobre, Barcelona, 2008.



amado (*erómano*), movido por un sentimiento de admiración, tomaba al maduro, el amante (*erasta*), como modelo a seguir por su mayor experiencia de la vida y su superior conocimiento, o mejor, el amante instruía al amado en el conocimiento de la verdadera *areté*. De este basamento partirá Platón para superarlo con creces, al sostener que el amor es un sentimiento racional e individual que propicia la búsqueda interior del alma humana de la belleza y el bien trascendentes, de su vuelta al origen.

El primer encomio del amor le corresponde en suerte al promotor de la idea, Fedro<sup>192</sup> (178a-180b). Su discurso se divide en dos partes: de un lado, habla de la naturaleza del amor; de otro, de los beneficios que reporta en la vida del hombre. Fedro, basándose en las *Teogonías* de Hesiodo, arguye que el amor es un dios, uno de los más antiguos, puesto que carece de progenitores. “Pero, además de ser el más antiguo, es principio para los hombres de los mayores bienes”<sup>193</sup>. En efecto, gracias al eros el hombre puede vivir honestamente, dado que le inspira afán de honor y de superación, al mismo tiempo que le coarta de acometer acciones viles y vergonzosas. Para demostrarlo, Fedro, al igual que hace con la definición del amor, recurre a la tradición mítica, cita el ejemplo de unos cuantos amadores ilustres que gracias a su embriaguez erótica han realizado acciones heroicas que incluyen el sacrificio de la vida. Su disertación, pues, no aporta nada nuevo<sup>194</sup>, pues continua la línea más tradicional en lo que concierne a la esencia del amor tanto como en los dones que otorga, que se asientan en el ideal aristocrático del amor dorio, por el que se intentan regular las condiciones óptimas que han de darse entre el amante y el amado; si bien “cumple maravillosamente la función prologal de abordar un tema por sus implicaciones más obvias, dejando expedito el camino para ulteriores análisis de la realidad óptica de este ser llamado Eros”<sup>195</sup>. Con todo, quisiéramos destacar un detalle de la alocución de Fedro por su fortuna posterior, cual es que el amor infunde valor al amante: “nadie es tan cobarde que el propio Amor no le inspire un divino valor, de suerte que quede en igualdad con el que es valeroso por naturaleza. En un palabra: ese ímpetu que, como dijo Homero, inspira la divinidad en algunos héroes, lo procura el Amor a los amantes como algo que brota de sí mismo”<sup>196</sup>. De lo dicho, pues, se desprende que la fuerza del amor nace del *erómano* pero influye psicológicamente en el *erasta* al que transforma en un hombre mejor. Así, por ejemplo, este poder divino del eros será esencial en los libros de caballerías, dado que el héroe acometerá no pocas acciones heroicas para rendir tributo a su amada, tendrá que demostrar, por medio de sus aventuras, que es merecedor de su amor, de tal suerte que se genera una fecunda relación dialéctica entre el amor y las aventuras en el sentido en que el eros es fuente de proezas. Lo cual no significa que no haya excepciones, como es el caso del *Tristán e Iseo* (s. XII), donde la pasión del caballero le impide precisamente desarrollar su actividad guerrera, su vida noble y heroica: el amante se opone al héroe<sup>197</sup>. Una concepción del amor que lógicamente llegará hasta

---

<sup>192</sup>Fedro, según cuenta Erixímaco, estaba lleno de indignación porque nunca poeta alguno había compuesto ningún himno en loor de dios tan importante como el Amor, a pesar de los que se pueden leer en las tragedias de Sófocles y Eurípides, por eso al médico hipocrático se le ocurre la idea de hablar sobre el eros. Una situación similar a esta, sólo que sobre la justicia, se da en la *República*, pues Adimanto se queja amargamente de que nunca nadie haya tratado “ni en verso ni en lenguaje común” de la justicia en sí y por sí, sino tan sólo de las recompensas que otorga, por lo que le pide a Sócrates que lo haga ( libro II, 366d-367a, pp. 120-121).

<sup>193</sup>Platón, *Banquete*, trad. cit., 178c, p. 14.

<sup>194</sup>Guthrie, bastante duro con Fedro, dice que es “un discursito de nada (...), es un asunto artificial de alusiones literarias y de trucos retóricos de estilo y contenido” (*Historia de la filosofía griega IV*, p. 367).

<sup>195</sup>Por decirlo con las palabras de Luis Gil, edic. cit., p. XI. Véase sobre el discurso de Fedro, W. Jaeger, *Paideia*, p. 571; M. Martínez Hernández, Introducción al *Banquete*, *Diálogos III*, pp. 167-168.

<sup>196</sup>Platón, *Banquete*, trad. cit., 179a-b, p. 15.

<sup>197</sup>Un ejemplo apasionante de lo mismo es la hermosa tragedia de W. Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*, que, entre otras aspectos, muestra la degradación militar de Antonio por obra de su amor.

Cervantes, cuyo paradigma no es otro que don Quijote, aunque no será sino en el *Persiles* donde se diga “que el amor nunca hizo ningún cobarde”<sup>198</sup>.

El segundo elogio del amor es el de Pausanias (180c-185c). Al igual que el discurso de Fedro, el del discípulo de Isócrates se estructura en dos secciones, cuyo contenido apunta, primero, a la naturaleza doble del amor y, luego, a su uso, a su función sociológica, que es también territorial, puesto que se entiende, se regula y se practica de diferente modo en las ciudades estado de la Hélade. Según los padres de la cultura griega, Afrodita tiene una doble genealogía: de un lado, según Hesiodo, Afrodita nació de “una blanca espuma” surgida de los genitales de Urano cuando su hijo Crono, con una “prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes”, se los cortó y los arrojó al mar<sup>199</sup>. De otro, según Homero, Afrodita es la hija de Zeus y Diome (“Afrodita, de la casta de Zeus, cayó entre las rodillas de Diome, / su madre”), cuya labor no es otra que ocuparse de “las deseables labores de la boda”<sup>200</sup>, o sea, que patrocina el amor heterosexual y persigue la reproducción. Según Pausanias, la primera, la que canta Hesiodo, la que no tiene madre y proviene de Urano, recibe el nombre de Afrodita Urania o Celeste; la otra, la que representa Homero, que es más joven y tiene padre y madre, es denominada Afrodita Pandemo o Vulgar. Pues bien, esta dispar prosapia de Afrodita le da pie a Pausanias para sostener la duplicidad del amor. Asegura el amante de Agatón “que no hay Afrodita sin Amor”<sup>201</sup>. Desde antiguo el eros expresa el deseo ardiente que, despertado por el objeto del amor, sufre el ser humano; un sentimiento que le doblega, le provoca un sinfín de afectos y repercute en todo el cuerpo, como cantaba con primor Safo. “Esa pequeña bestia dulce y amarga” de la que hablaba la “divina” poetisa de Lesbos, capaz de obnubilar la razón y el entendimiento, conduce al alma enamorada a la locura e incluso a la tragedia, como hemos visto en la poesía trágica de Eurípides. Pero es también un dios en la tradición, tal como ha argumentado Fedro. Pausanias defiende, sin embargo, que amor “no hay sólo uno”<sup>202</sup>, sino dos: uno, el eros Urano, que es el que se vincula con Afrodita Celeste; el otro, el Pandemo, que se relaciona con Afrodita Vulgar. Este segundo amor es susceptible de ser entendido como nefando, puesto que no hace distinciones entre hombres y mujeres, se detiene no más que en el apetito sexual, no sobrepasa los juegos del lecho, es instintivo e irreflexivo, por lo que carece de valor pedagógico:

El Amor de Afrodita Pandemo verdaderamente es vulgar y obra al azar. Éste es el amor con que aman los hombres viles. En primer lugar, aman por igual los de tal condición a mujeres y mancebos; en segundo lugar, aman en ellos más los cuerpos que las almas y, por último, prefieren los individuos cuantos más necios mejor, pues tan sólo atienden a la satisfacción de su deseo, sin preocuparse de que el modo de hacerlo sea bello o no<sup>203</sup>.

Por el contrario, el primero es el verdadero amor. Debido a que en el nacimiento de Afrodita Celeste no intervino mujer alguna, este eros se dirige exclusivamente a los muchachos, en especial a aquellos que son más fuertes e inteligentes, es un amor sublimado que tiene por norte el alma y no el cuerpo, es moderado y está regido por la razón, por lo que resulta un bien para la sociedad, ya que pone al amante y al amado en contacto con la virtud y lo bello:

---

<sup>198</sup>Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 18), Madrid, 1999, libro II, capítulo XXI, p. 266.

<sup>199</sup>*Teogonías*, edic. cit., 154-206, pp. 18-19, las citas corresponden con los vv. 192 y 180, respectivamente.

<sup>200</sup>*Ilíada*, introducción, traducción y notas de E. Crespo Güemes, canto V, vv. 370-430, pp. 94-96, las citas pertenecen a los vv. 370-371 y 429.

<sup>201</sup>Platón, *Banquete*, trad. de Luis Gil, 180d, p. 18

<sup>202</sup>*Ibidem*, 180c, p. 18.

<sup>203</sup>*Ibidem*, 181a-b, p. 19.

El de Urania deriva de una diosa que, en primer lugar, no participa de hembra, sin tan sólo de varón (es este amor el de los muchachos) y que, además, es de mayor edad y está exenta de intemperancia. Por esta razón es a lo masculino adonde se dirigen los inspirados por este amor, sintiendo predilección por lo que es por naturaleza más fuerte y tiene mayor entendimiento<sup>204</sup>.

A pesar de que el discurso de Pausanias enaltece la pederastia como la única forma de verdadero amor<sup>205</sup>, la distinción que efectúa entre el eros vulgar y el eros celeste será de una transcendencia capital para la posteridad, ya los designe de una forma o de otra (amor sensitivo y amor racional, amor concupiscente y amor benevolente, *cupiditas* y *caritas*, loco amor y fino amor, mal amor y buen amor, amor sexual...), siendo de una importancia decisiva en la obra de Cervantes, aun cuando el de Alcalá establezca una rica gradación entre estos dos polos<sup>206</sup>. Bien es cierto, sin embargo, que Marsilio Ficino interpretará este pasaje de un modo diferente, pues para él tanto la Venus celeste como la Venus vulgar encarnan ideas puras del amor, con el matiz diferencial de que la Venus celeste, entendida como una suerte de inteligencia que trasciende de lo visible y concreto a lo inteligible y universal, representa al amor contemplativo; mientras que la Venus vulgar, que es la que imprime forma a las cosas de la naturaleza y se satisface con la pura visión de la belleza sensible, simboliza el amor humano. No en balde, el filósofo florentino no reconoce como forma de amor el sexo, sino que lo tacha de enfermedad<sup>207</sup>. Al mismo tiempo que es la antesala en algunos puntos del discurso de Sócrates-Diotima<sup>208</sup>, si bien, como agudamente matiza Jaeger<sup>209</sup>, “comparando este discurso al de Diotima, vemos que Pausanias establece su distinción entre el *eros* noble y el *eros* vil partiendo de puntos de vista situados al margen del *eros* y no originariamente implícitos en él”.

Pues, efectivamente, Pausanias, a continuación, establece las normas por las que ha de regirse el amor celeste para que sea socialmente válido y aceptado, esto es, las condiciones que han de darse entre el amante y el amado, que no son otras que las que se deducen del alto ideal de *areté* aristocrática del amor dorio por las que, como hemos dicho, el amante guía al amado hacia la adquisición de la virtud social (“este es el amor de la diosa celeste, que también es celeste y de mucho valor para los ciudadanos y la sociedad, ya que obliga tanto al amante como al amado, a tener un gran cuidado de sí mismo con relación a la virtud”<sup>210</sup>), pero sin embargo nada dice del amor mismo, que será lo que aborde Sócrates<sup>211</sup>.

---

<sup>204</sup>*Ibidem*, 181c, p. 19.

<sup>205</sup>“Entre los griegos (...), la reflexión sobre los lazos recíprocos entre el acceso a la verdad y la austeridad sexual parece haberse desarrollado sobre todo a propósito del amor a los muchachos” (Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, p. 254.

<sup>206</sup>Mucho tiempo después, Jaime Gil de Biedma, teniendo en mente esta división del amor, escribirá un magnífico poema titulado *Pandémica y Celeste*, en el que se entremezclan en adecuada sintonía las dos concepciones del amor: “Para saber de amor, para aprenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / –con cuatrocientos cuerpos diferentes– / haber hecho el amor. Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen” (*Antología poética*, Prólogo de Javier Alfaya, selección de Shirley Mangini González, Alianza, 1994 [6ª reimpresión], vv. 26-30, pp. 105-108, p. 106).

<sup>207</sup>Véase M. Ficino, *De amore*, traducción, introducción y notas de Rocío de la Villa Ardua, Tecnos, Madrid, 2008 (3ª ed.), Discurso segundo, cap. VII, pp. 38-40. Véase también Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconografía*, Prólogo de E. Lafuente Ferrari, trad. de Bernardo Fernández, Alianza, Madrid, 2006, pp. 189-237; Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento filosófico de Marsilio Ficino*, Sansoni, Firenze, 1953, pp. 263 y ss.

<sup>208</sup>Véase Luis Gil, Introducción a su trad. del *Banquete*, p. XIII; Guthrie, *Historia de la filosofía griega* IV, pp. 367-368.

<sup>209</sup>*Paideia*, p. 572.

<sup>210</sup>Platón, *Banquete*, 185b, pp. 24-25.

<sup>211</sup>Una conjunción de los discursos de Fedro y Pausanias es el que pronuncia Sócrates en el *Banquete* (VIII) de Jenofonte sobre esa “dulce imposición voluntariamente aceptada” que es el amor, puesto que en el se

En los discursos de Fedro y de Pausanias se ha tratado de la naturaleza del amor, de los beneficios que causa a los hombres y de las reglas de conducta del *erasta* y del *erómano*. Se ha hablado, pues, de su esencia y de los efectos psicológicos y sociológicos que produce en el hombre y reporta para la ciudad. De manera que son dos teorías antropocéntricas del amor, aun cuando Fedro citaba a Hesiodo para referirse a Eros como uno de los dioses más antiguos. Erixímaco<sup>212</sup>, como ellos, abordará, en su discurso (185e-188e), el tercero, los problemas éticos del amor, su naturaleza divina y, siguiendo a Pausanias, su dualidad. Pero su teoría ya no será antropocéntrica, sino física y naturalista, basada en la filosofía de los presocráticos y en la doctrina médica de Hipócrates<sup>213</sup>. De resultas, su concepción del amor no sólo abrazará el sentimiento de unión que se da entre los hombres, sino que comprenderá a todos los seres de la naturaleza y del cielo y las relaciones que se establecen entre ellos, sujetas a las leyes y las fuerzas que las rigen:

No sólo existe [el amor] en las almas de los hombres como una atracción hacia los bellos mancebos, sino también en las demás cosas como una inclinación hacia otros muchos objetos, tanto en los cuerpos de todos los animales como en los productos de la tierra y, por decirlo así, en todos los seres (...); es decir, que ese dios es grande y admirable y a todo extiende su poder, tanto en el orden humano como en el orden divino<sup>214</sup>.

Se trata, en consecuencia, del amor como vínculo o *syndesmos* que mantiene unido al universo. Una conclusión a la que se llega mediante una metodología científicista, basada en la experiencia médica, que no obstante coincide con la visión cosmológica de Hesiodo.

Tomando como referencia a Pausanias, pero desde su sentir médico, Erixímaco distingue entre dos tipos de amor: el bello, el celeste, el que procede de la musa Urania y el vulgar, el morboso, el de Poliminia. El primero de ellos es el que busca la concordia, el acuerdo, la armonía entre los opuestos<sup>215</sup>, el perfecto equilibrio entre lo húmedo y lo seco, lo frío y lo caliente, lo dulce y lo amargo, el que trae “con su llegada prosperidad y salud a los hombres, a los animales y a las plantas”<sup>216</sup>, el que proporciona, en suma, la felicidad completa a los hombres si va “en el bien unido a la moderación y a la justicia”<sup>217</sup>, de lo que se deduce la función educadora del amor puesta al servicio del bien público<sup>218</sup>. El segundo, en cambio, es el que pretende unir lo semejante con lo semejante, es el que no busca la unión amorosa

---

dicen cosas tales como que los amantes se avergüenzan en presencia del amado o que lo mejor sería hacer un ejército de amantes y de amados, pues el amor no los hace cobardes sino atrevidos y temerarios, como argumentaba Fedro, y se establece una división entre el amor celeste y el amor vulgar, como mantiene Pausanias (Jenofonte, *Banquete*, en *Recuerdos de Sócrates*, trad. de Juan Zaragoza, Gredos, Madrid, 2007, VIII, 13, p. 349).

<sup>212</sup>Sobre el discurso de Erixímaco, véase W. Jaeger, *Paideia*, pp. 573-575; M. Martínez Hernández, Introducción al *Banquete*, *Diálogos III*, pp. 168-170; Luis Gil, Introducción al *Banquete*, pp. XIII-XVI.

<sup>213</sup>Véase Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 368-369.

<sup>214</sup>Platón, *Banquete*, 186a-b, p. 26.

<sup>215</sup>Sobre la doctrina de los contrarios, véase F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, p. 18.

<sup>216</sup>Platón, *Banquete*, 188a, p. 29.

<sup>217</sup>*Ibidem*, 188d, p. 30.

<sup>218</sup>Así, Francisco Rico observa que la doctrina de los contrarios “reaparece ahora en la naturaleza del hombre; y, lo mismo en el hombre que en el cosmos, la relación de los principios opuestos se entiende en términos de vida política” (*El pequeño mundo del hombre*, p. 18). Por otra parte, la relación entre la *techné* hipocrática y la política, entre el orden del mundo físico y la ordenación del mundo social humano la trata Platón en el *Gorgias*, diálogo en el que establece la división de la vida del hombre entre alma y cuerpo; el cuidado del alma, tanto en la salud como en la enfermedad, recae en la política y la justicia, mientras que del cuerpo sano y del enfermo cuidan la gimnasia y la medicina (464a-466a). Luego, en la *República*, establecerá la incuestionable analogía entre el “cuerpo del estado” y el “cuerpo del hombre”(por ejemplo, 368e-369b, p. 124 de le edic. cit.). (Véase el excelente análisis que del *Gorgias* realiza Jaeger en *Paideia*, pp. 511-548, así como el estudio sobre la ética platónica que García Gual ofrece en *Historia de la Ética I*, pp. 80-135, sobre todo pp. 103-123).

entre los elementos más enemigos, sino el que los mantiene enfrentados, es el causante de todos los males, es el que, en fin, “destruye y daña muchas cosas”<sup>219</sup>. No obstante su matización, Erixímaco no condena del todo el amor vulgar, sino que recomienda su uso si impera la cautela: el amor vulgar “se debe aplicar prudentemente a quienes se aplique, para recoger, llegado el caso, el placer que proporciona sin que dé origen a ningún exceso”<sup>220</sup>.

La teoría del amor de Erixímaco tiene el acierto, en definitiva, de entender el amor como una fuerza cósmica y universal que es doble en su manifestación y que se corresponde, desde una perspectiva médica, con la salud y la enfermedad (“uno será el amor que resida en un cuerpo sano y otro el que resida en un cuerpo enfermo”<sup>221</sup>); en ver que el amor celeste es el que propicia la armonía (la salud) entre las partes de la naturaleza humana con el universo y la divinidad, el que suscita la analogía entre el hombre, el cosmos y dios, y en no sancionar el amor sexual si no se convierte en una enfermedad. Luego vendrá Sócrates a trascender este amor científico con su concepción filosófica, pero la visión de Erixímaco es un paso previo necesario.

El cuarto discurso es que le corresponde al comediógrafo Aristófanes (189c-193d). Como se ha destacado, es probablemente el pasaje más célebre del *Banquete*<sup>222</sup> y, junto con el de Diotima aquí y con el segundo de Sócrates en el *Fedro*, el que más influencia ha ejercido sobre la posteridad<sup>223</sup>. El encomio del amor del autor de *Las ranas*, como los anteriores, se divide en dos partes, que se refieren a la naturaleza del amor, de un lado, y a los beneficios que acarrea al hombre, de otro. De suerte que con el discurso de Aristófanes se vuelve a establecer una doctrina antropocéntrica del eros.

El cómico ateniense parte de la idea seminal de que el amor es el dios más benévolo con los hombres, hasta el punto de ser su aliado, y el que, en esto coincide con Erixímaco, aporta la máxima felicidad a los hombres y su mejor entendimiento con los dioses, si se rigen por la *eusébia* o piedad. Para definirlo Aristófanes se inventa un mito genial. Resulta que en un mundo anterior al actual, la naturaleza del hombre no sólo era diferente, sino que existían tres géneros, el masculino, el femenino y el andrógino, que participaba de ambos sexos<sup>224</sup>. La morfología del hombre primitivo era circular, puesto que se componía de dos cuerpos simétricos con todas sus partes: dos rostros en oposición, cuatro piernas, cuatro brazos...; caminaba recto, ora para delante, ora para detrás, pero cuando corría semejaba un gimnasta, pues apoyándose en sus ocho extremidades, iba dando vueltas, y lo hacía a gran velocidad; su fuerza y su vigor eran tan descomunales como su arrogancia. La explicación de su triple género residía en su analogía con el cosmos, en la concepción del hombre como un mundo

---

<sup>219</sup>Platón, *Banquete*, 188a, p. 29.

<sup>220</sup>*Ibidem*, 187e, p. 29.

<sup>221</sup>*Ibidem*, 186b, p. 26.

<sup>222</sup>“Para el lector medio de Platón, el discurso de Aristófanes es, tal vez, la parte más conocida del *Banquete* y uno de los pasajes más famosos de Platón como lo más fino que ha salido de su fantasía” (M. Martínez Hernández, Introducción al *Banquete*, *Diálogos III*, p. 170).

<sup>223</sup>Véase el excelente libro de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.

<sup>224</sup>Recuérdese que el mito de Hermafrodito, nacido de los amores de Hermes y Afrodita, de quienes recibe el nombre y en cuyo rostro podrían reconocerse su padre y su madre, lo cuenta Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) en la *Metamorfosis* (IV, 270-385). Allí, tras el ardoroso enamoramiento de Sálmacis de él y como consecuencia de su rechazo, la náyade se entrelaza con él en el agua cristalina del lago, hasta que, por obra de los dioses, “los cuerpos mezclados de los dos se unen y un solo aspecto los cubre; como cualquiera que reúne ramas en una corteza ve que al crecer se juntan y que se desarrollan a la vez, cuando los cuerpos se han unido en un apretado abrazo no son dos sino una figura doble, de modo que no puede ser llamado ni mujer ni joven y no parece ni uno ni otro y parece uno y otro (Ovidio, *Metamorfosis*, edic. de Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias, Cátedra, Madrid, 2001 [4<sup>a</sup> ed.], IV, 370-380, p. 329). Sobre el hermafrodito y los seres bisexuales, véase Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, p. 370.

abreviado:

Eran tres los géneros y estaban así constituidos por esta razón: porque el macho fue en un principio descendiente del sol; la hembra, de la tierra; y el que participa de ambos sexos, de la luna, ya que la luna participa también de uno y otro astro<sup>225</sup>.

Estos descomunales hombres esféricos, que en su unidad recuerdan el ser de Parménides y al cosmos dibujado en el *Timeo* (24a-b), cuya analogía en el hombre sería la cabeza (44d), se convirtieron, al igual que antaño los gigantes, en un auténtico peligro para las dioses merced a su soberbia y audacia, o sea, a un problema relacionado con la *hybris*. Mas su temor no fue tal que decidieran exterminarlos, pues se quedarían sin seres que les rindieran libaciones y tributo, sino que, por determinación de Zeus, prefirieron debilitar su poder al partirlos por la mitad. El encargado de hacer la operación y el acabado perfecto fue Apolo, que dejó a aquel formidable hombre casi en la forma de lo que hoy es, con el rostro girado hacia delante a fin de que pudiera contemplar las consecuencias de su arrogancia. De resultas de la partición, sin embargo, el nuevo hombre escindido moría de nostalgia de la parte que le faltaba, se le iba la vida no más que en buscar a su mitad, en reconocerse en su otro yo (en clara anticipación de la teoría del amor de Sócrates), descuidando incluso el alimento, y cuando conseguía juntarse con la parte escindida de su ser, “se entrelazaban entre sí, deseosos de unirse en una sola naturaleza”<sup>226</sup>. Y esto es el amor: el castigo divino impuesto por Zeus, el deseo de encontrar a la mitad perdida de nosotros mismos, la búsqueda de lo semejante, “el anhelo metafísico del hombre por una totalidad del ser, inasequible para siempre a la naturaleza del individuo”<sup>227</sup>. Mas vista la mortandad que ocasionaba la imposibilidad de los amantes de fusionarse en uno solo, Zeus decidió arreglar el desaguisado de la mejor manera posible y ordenó a Apolo que traspusiera los genitales del hombre dividido de atrás a delante, de manera que el gozo de la unión fuera más completo, al mismo tiempo que se posibilitara con ello la relación sexual<sup>228</sup> y, cuando se juntaran las dos mitades de un andrógino, la procreación de descendencia que permitiera la continuidad de la especie:

Y realizó en esta forma la transposición de sus partes pudendas hacia delante e hizo que mediante ellas tuviera lugar la generación en ellos mismos, a través del macho con la hembra, con la doble finalidad de que, si en el abrazo sexual tropezaba el varón con la mujer, engendraran y se perpetuara la raza y, si se unían macho con macho, hubiera al menos hartura en el contacto, tomaran un tiempo de descanso, centraran su atención en el trabajo y se cuidaran de las demás cosas de la vida. Desde tan remota época, pues, es el amor de los unos a los otros connatural a los hombres y reunidor de su antigua naturaleza, y trata de hacer uno solo de los dos y de curar la naturaleza humana<sup>229</sup>.

Cabe resaltar, pues, que Platón, por boca de Aristófanes, dignifica la relación sexual, como de algún modo había hecho ya a través de Erixímaco, puesto que sirve para garantizar la perpetuidad de la especie tanto como para saciar momentáneamente el anhelo de unión de las dos partes, de recuperar su forma primigenia, de tal modo que, calmado el ansia de fusión, pueda el ser humano dedicarse a los otros menesteres de la vida. Es decir, el sexo, en primera instancia, proporciona la sensación de la plenitud perdida, impide la muerte de los amantes

---

<sup>225</sup>Platón, *Banquete*, 190a-b, p. 32.

<sup>226</sup>*Ibidem*, 191a, p. 34.

<sup>227</sup>Werner Jaeger, *Paideia*, p. 575.

<sup>228</sup>Así, el perverso Yago, dando la vuelta al mito del andrógino, intenta soliviantar a Brabantio, el padre de Desdémona, diciéndole que su “hija y el Moro están jugando ahora a la bestia de doble espalda” (W. Shakespeare, *Othello*, edic. del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1991 [2ª ed.], acto I, escena 1ª, vv. 115-116, p. 70).

<sup>229</sup>Platón, *Banquete*, 191c-d, pp. 34-35.

por añoranza y se convierte en una necesidad en el desarrollo personal, alcanzado por ello cierta dimensión educativa como cuidado de sí. Recordemos que la relación sexual será también un paso previo importante en la teoría del amor de Sócrates-Diotima. Pero es que además la búsqueda de la continuidad del yo en el amado, implícita en la concepción amorosa del autor de *Lisístrata*, supone la paridad de los amantes, su igualdad en todos los órdenes, puesto que un mismo deseo es el que suscita la unión de las dos partes escindidas del hombre primitivo; dicho de otro modo, frente a la tradición y los discursos de Fedro, Pausanias y Erixímaco, Aristófanes “con su relato mítico atropella al principio tan generalmente admitido de una disimetría de las edades, de sentimientos, de comportamientos entre el amante y el amado”<sup>230</sup>. Este será, qué duda cabe, otro aspecto esencial del amor en tiempos venideros, aún cuando se preconice una ligera diferencia de edad entre los amantes a la hora del casamiento que oscilará de unas épocas a otras, pero que será ampliamente aceptado y preconizado por Cervantes: reciprocidad amorosa, edad pareja e igualdad social parece ser el lema que se desprende de su teoría del amor desde *El trato de Argel* hasta el *Persiles*. Otro aspecto importante que conviene tener en cuenta del mito de Aristófanes es la unión de lo semejante con lo semejante, que, evidentemente, choca con la doctrina de los contrarios expuesta por Erixímaco, pues lo que buscan los amantes es reencontrarse con la continuidad de su ser. Para que esto sea así, para que uno sea el reflejo del otro, ha de ser posible el reconocimiento que se opera, de entrada, mediante la vista. El hombre original, por tener los rostros enfrentados, estaba condenado a no conocer o a ignorar a su otra mitad, pero la operación divina había conllevado la vuelta de la cara como castigo para que así pudiera ser consciente aquel hombre formidable de lo que había acarreado su insolencia, de manera que la agnición facial se torna una necesidad imprescindible de la partición. Huelga decir que, aunque de forma embrionaria que luego será perfeccionada por Sócrates tanto aquí, en el *Banquete*, como en el *Fedro*, con el mito de Aristófanes el amor entra por los ojos, por el reflejo que uno ve de sí mismo en el amado, pues en la vista, en la mirada reside el misterio del amor, el enamoramiento súbito, el asombro, la conmoción: «Voi che per li occhi mi passaste 'l core / e destaste la mente que dormia», cantará Guido Guinizelli siglos después

Prosigue su disertación el gran cómico advirtiendo la variedad sexual resultante de la partición ideada por Zeus que está en consonancia con los tres géneros del hombre primitivo: del masculino y el femenino nace el amor homosexual, puesto que la mitad masculina anhela la fusión con otro hombre, mientras la mitad femenina añora la mujer; del andrógino deriva el heterosexual, pues una mitad hombre busca completarse con una mitad mujer, y viceversa:

Así, pues, cuantos hombres son sección de aquel ser partícipe de ambos sexos, que entonces se llamaba andrógino, son mujeriegos; los adúlteros también en su mayor parte proceden de este género, y asimismo las mujeres aficionadas a los hombres y las adúlteras derivan también de él. En cambio, cuantas mujeres son corte de una mujer no prestan excesiva atención a los hombres, sino más bien se inclinan a las mujeres, y de este género proceden las tribades. Por último, todos los que son sección de macho persiguen a los machos<sup>231</sup>.

Que el amor heterosexual provenga del andrógino es la causa de que sea el más célebre de los tres géneros del hombre primitivo que conforman el mito de Aristófanes y el que, por metonimia, lo designe<sup>232</sup>. No obstante, lo más relevante es que el cómico ateniense sitúa en

---

<sup>230</sup>Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, p. 257.

<sup>231</sup>Platón, *Banquete*, 191d-e, p. 35.

<sup>232</sup>Así, por caso, León Hebreo, en el comentario que efectúa del mito, se centra exclusivamente en el andrógino: “Vemos que Platón –le explica Filón a Sofía–, mediante fábulas, señala otros principios al origen del amor. Dice en el *Banquete*, en nombre de Aristófanes, que el origen del amor fue el siguiente: al principio no sólo existían hombres y mujeres, sino que había una tercera clase de seres, la que denominaban Andrógino, que era al mismo tiempo macho y hembra [...]. Era aquel Andrógino, grande, fuertem terrible [...]. A partir de

igualdad de condiciones y pone a un mismo nivel las distintas tendencias sexuales, que “explica maravillosamente (...) la polarización del amor hacia uno u otro sexo desde el comienzo mismo de la vida por razón de contextura biológica”<sup>233</sup>.

La plena felicidad que proporciona el amor, continúa Aristófanes, estriba no más que en una cuestión de suerte y de paciencia, cual es buscar hasta encontrarla la mitad perdida. Cuando esto es así, cuando, por mediación del amor, el ser escindido restituye su ser completo, lo que había sido en otra época anterior del mundo, entonces el sexo deja de ser el mayor goce de unión entre los amantes, de manera que más allá de la fusión sexual, buscan y pretenden pasar en compañía la vida entera, que no es sino un deseo que sienten las almas de fusión completa, un enigma irresoluble, un *no se qué* que los amantes ignoran aunque lo intuyan<sup>234</sup>:

Pero, cuando se encuentra con aquella mitad de sí mismos, tanto el pederasta como cualquier otro tipo de amante, experimenta entonces una maravillosa sensación de amistad, de intimidad y de amor, que les deja fuera de sí, y no quieren, por decirlo así, separarse los unos de los otros ni siquiera un instante. Éstos son los que pasan en mutua compañía su vida entera y ni siquiera podrían decir qué desean unos de otros. A ninguno, en

---

entonces nació el amor entre los hombres, amor que reconcilia e reintegra la primitiva naturaleza, que vuelve a hacer de dos uno, remedio del pecado a causa del cual lo uno fue dividido en dos. Por consiguiente, el amor se da en todos los hombres, macho y hembra, porque cada uno de ellos es medio hombre y no hombre entero, por lo que cada mitad desea integrarse de nuevo con la otra. En resumen, según esta fábula, el amor humano nació de la división del hombre; sus progenitores fueron sus dos mitades, el macho y la hembra; el fin era volver a reintegrarse” (*Diálogos de amor*, trad. de David Romero, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Tecnos-Alianza, 2002 [2ª ed.], III, pp. 260-261). Lo que no sucede en Ficino, para quien el amor según el mito de Aristófanes “es sobre todo los dioses el sumo benefactor del género humano, el responsable, el tutor, e incluso el médico del hombre”, pues, innato a él desde la división, es “mediador de la primitiva naturaleza, que se esfuerza por hacer uno de dos”, de tal guisa que “siempre que alguno está ávido de su mitad, cualquiera que sea el sexo, corre a su encuentro y, atraído con vehemencia, se adhiere con ardiente amor y no soporta separarse de él ni un momento” (*De amore*, edic. cit., Discurso IV, I, pp. 65-66).

<sup>233</sup>Haciendo nuestras las palabras de Luis Gil, Introducción al *Banquete*, p. XVII.

<sup>234</sup>En el *Fedro* se dirá que “queda éste entonces enamorado, pero ignora de qué, y no sabe qué es lo que le pasa, ni puede explicarlo” (Platón, *Fedón. Fedro*, introducción, traducción y notas de Luis Gil, Alianza, Madrid, 2005 [5ª reimpresión] 255d, p. 230). La irrupción del amor y de sus primeros síntomas, luego del *Banquete* y el *Fedro*, será de una asombrosa fecundidad: «così mi trovo in amorosa erranza!», dirá Dante. En la literatura griega posterior aparecerá magníficamente descrita, como veremos, en el libro III de *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas y en las novelas de amor y aventuras, sobre todo en el *Dafnis y Cloe* de Longo, donde se expone una teoría del amor que recuerda en gran medida a la del *Fedro*, y en la *Historia etiópica* de Heliodoro. En la obra de Cervantes propiciará momentos inolvidables, tales como el prendamiento de Teolinda en *La Galatea*, los infantiles juguetes amorosos de don Luis y doña Clara en el *Quijote* de 1605; la caída en las redes de la seducción de Teodosia en *Las dos doncellas* y otros muchos más. Pero un claro ejemplo en el que se recoge ese *no sé qué* que suscita el amor en el alma del amante, acaso entreverado con algunos términos del misticismo cristiano, es en el bello soneto Francisco de Medrano que dice así: “No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa / sentí, que me llenaba de dulzura: / sé que llegó a mis brazos la hermosura, / de gozarse contigo cudiciosa. / Sé que llegó, si bien, con temerosa / vista, resistí apenas su figura: / luego pasmé, como el que en noche oscura, / perdido el tino, el pie mover no osa. / Siguió un gran gozo a aqueste pasmo, o sueño –no sé cuándo, ni cómo, ni qué ha sido– / que lo sensible todo puso en calma. / Ignorarlo es saber; que es bien pequeño / el que puede abarcar solo el sentido, / y éste pudo caber en sola el alma” (*Poesía lírica del Siglo de Oro*, edic. de Elías L. Rivers, Cátedra, Madrid, 1995 [15ª ed.], p. 286). Por fin, no quisiéramos dejar escapar la oportunidad de citar a este respecto el magnífico poema de Luis Cernuda, *No decía palabras*, publicado en 1931 en *Los placeres prohibidos*: “No decía palabras, / acercaba tan sólo un cuerpo interrogante, / porque ignoraba que el deseo es una pregunta / cuya respuesta no existe, / una hoja cuya rama no existe, / un mundo cuyo cielo no existe. / La angustia se abre paso entre los huesos, / remonta por las venas / hasta abrirse en la piel, / surtidores de sueños / hechos carne en interrogación vuelta a las nubes. / Un roce al paso, / una mirada fugaz entre las sombras, / bastan para que el cuerpo se abra en dos, / ávido de recibir de sí mismo / otro cuerpo que sueñe; / mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne, / iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo. / Aunque sólo sea una esperanza, / porque el deseo es una pregunta cuya respuesta / nadie sabe” (Luis Cernuda, *Antología*, edic. de J. Mª Capote, Cátedra, Madrid, 1996 [6ª ed.], p. 106).



efecto, le parecería que ello era la unión en los placeres afrodisíacos y que precisamente ésta es la causa de que se complazca el uno en la compañía del otro hasta tal extremo de solicitud. No; es otra cosa lo que quiere, según resulta evidente, el alma de cada uno, algo que no puede decir, pero que adivina confusamente y deja entender como un enigma<sup>235</sup>.

Tiene razón, pues, M. Martínez Hernández cuando dice que este deseo de los amantes de reintegrarse en su forma original es “una de las definiciones más profundas de toda la teoría del amor”, y que ese oscuro misterio que impulsa a las dos mitades a fusionarse para siempre es “lo más hondo que se ha dicho por un escritor antiguo sobre la esencia del amor”<sup>236</sup>. Luego, “convertirse de dos seres en uno solo”<sup>237</sup>, se hará proverbial; y así, por ejemplo, la insuficiencia de la unión sexual con respecto a la aspiración de los amantes de volver a la unidad completa perdida es lo que informa el excelente soneto amoroso de Francisco de Aldana que comienza *¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando*<sup>238</sup>, aunque el capitán poeta aspire a que la unión corporal pueda dar el paso que le falta; siendo también la idea más pura del amor cervantino, sobre todo la que persiguen los protagonistas principales del *Persiles*<sup>239</sup>, si bien no son los únicos. Sin embargo, como bien ha estudiado Guillermo Serés<sup>240</sup>, esta idea platónica del amor, en la tradición posterior, se fusiona con la escatología bíblicocristiana, con ese su retorno del alma a Dios<sup>241</sup>. De hecho, hacer uno solo de dos por medio del matrimonio se recoge como una enseñanza de Jesús en el *Evangelio* de Marcos: “Desde el

---

<sup>235</sup>Platón, *Banquete*, 192c-d, p. 36.

<sup>236</sup>Introducción al *Banquete*, *Diálogos III*, pp. 170 y 171.

<sup>237</sup>Platón, *Banquete*, 192e, pp. 36-37.

<sup>238</sup>“¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando / en la lucha de amor juntos, trabados, / con lenguas, brazos, pies y encadenados / cual vid que entre el jasmín se va enredando, / y que el vital alientos ambos tomando / en nuestros labios, de chupar cansados, / en medio a tanto bien somos forzados / llorar y sospirar de cuando en cuando?” / “Amor, mi Filis bella, que allá dentro / nuestras almas juntó, quiere en su fragua / los cuerpos ajuntar también, tan fuerte / que, no pudiendo, como esponja el agua, / pasar el alma al duce amando centro, / llora el velo mortal su avara suerte.” (Francisco de Aldana, *Poesía*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Planeta, Barcelona, 1994, p. 15).

<sup>239</sup>En efecto, Periandro y Auristela peregrinan y sufren mil trabajos no más que para conseguir la unión que implica el amor de dos mitades separadas. Sirvan como botón de muestra estas palabras que el héroe de la novela le dice a su amada en las puertas de Roma, la meta de su viaje: “Rómpase ahora el inconveniente de nuestra división, que, después de juntos, campos hay en la tierra que nos sustenten y chozas que nos recojan, y hatos que nos encubran; que a gozarse dos almas que son una, como tú has dicho, no hay contentos con que igualarse, ni dorados techos que mejor nos alberguen” (Cervantes, *Persiles*, edic. cit., libro IV, cap. I, p. 419). No obstante, ya en *La Galatea*, en el discurso a favor del amor, Tirsi había dicho que “como sea hazaña de tanta dificultad reducir una voluntad ajena a que sea una propia con la mía y juntar dos diferentes almas en tan disoluble nudo y estrechez que de las dos sean uno los pensamientos y una todas las obras, no es mucho...” (edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, IV, p. 445).

<sup>240</sup>*La transformación de los amantes*, pp. 24-25.

<sup>241</sup>Así, sin salirnos del *Persiles* cervantino, es esta una idea que se repite de continuo, en especial en el libro IV (capítulos II, X y XIV) y que parece ser una de sus máximas principales. Sin embargo, citaremos las dos veces que aparece con anterioridad, la primera referida solamente al amor, la segunda, a la moral espiritual, que son, como se sabe, los dos temas básicos de la novela: “Bien sé –dice Auristela a Sinforosa– que nuestras almas están siempre en continuo movimiento, sin que puedan dejar de estar atentas a querer bien a algún sujeto, a quien las estrellas las inclinan, que no se ha de decir que las fuerzan”(Cervantes, *Persiles*, edic. cit., libro II, cap. III, p. 159). “Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas...” (Cervantes, *Persiles*, edic. cit., libro III, cap. I, p. 269). Se podría argüir, sin embargo, que esta inquietud de las almas deriva más bien del discurso de Sócrates-Diotima del *Banquete* (201d-212c) y del segundo discurso que Sócrates expone en el *Fedro* (244a-257b), como veremos, sobre todo en lo que toca a la primera cita del *Persiles*, pues la segunda, la que abre el libro III, parece provenir en derecho de la famosa invocación a Dios de las *Confesiones* de san Agustín: “nuestro corazón está inquieto mientras no descansa en ti” (san Agustín, *Confesiones*, traducción, introducción, notas y anexo de Agustín Uña Juárez, Tecnos, Madrid, 2006, libro I, capítulo I, p. 128).

principio de la creación «los hizo [a los hombres] varón y hembra, y por eso el hombre dejará a su padre y a su madre y se fundirá con su esposa y serán dos en un solo cuerpo». De modo que ya no son dos, sino un solo cuerpo, y por tanto lo que Dios ha juntado con el yugo no ha de separarlo el hombre”<sup>242</sup>. Este axioma del cristianismo será tenido presente por Cervantes en no pocas ocasiones para defender el amor de los amantes frente a las asechanzas morales y sociales derivadas de la regulación del matrimonio del Concilio de Trento, como, por ejemplo, en el episodio de las bodas de Camacho en la Segunda parte del *Quijote*, en el caso de amor de Clemente y Clemencia de *Pedro de Urdemalas* y en el episodio de las islas de los pescadores en el *Persiles*<sup>243</sup>.

Cierra su panegírico Aristófanes efectuando una advertencia por la cual exhorta a los hombres a que se muestren piadosos con los dioses no sólo para conseguir la felicidad suprema que deriva de la unión con la otra mitad de su ser, tan difícil de lograr, sino para que no vuelvan a ser escindidos de nuevo por ellos.

En resumen, lo más destacable del discurso de Aristófanes, que ha centrado mayormente su teoría del amor sobre la acción psicológica que ejerce en el ser humano, es la idea de que el eros es un anhelante y vehemente deseo de totalidad, de vuelta al origen<sup>244</sup>, de recuperar la forma primitiva de la naturaleza del hombre de antaño, de completud, de hacer

---

<sup>242</sup>*Evangelios de Marcos, Mateo, Lucas y Juan con los Hechos de los Apóstoles y el Libro del Apocalipsis*, versión literaria del griego de J. F. Mira, Edhasa, Barcelona, 2006, 10, p. 43. Y también en el de Mateo, 19, p. 106. La idea está tomada del *Génesis*, del momento en que Dios duerme al hombre para, de su costilla, formar a la mujer: “«Esta vez –exclama el hombre– que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Ésta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada.» Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne” (*Biblia de Jerusalén*, Desclee de Brouwer, Bilbao, 1999, *Génesis*, 2, 23-24, p. 23). Una de las tareas que se impuso León Hebreo en su tratado recién citado fue la de sintetizar diversas corrientes de pensamiento, que alcanzan a Platón, Aristóteles, Plotino, las Sagradas Escrituras, Maimónides, Ficino, Pico de la Mirandola, sin olvidar la tradición del amor cortés, el *dolce stil nuovo* y el petraquismo; de tal forma que el mito del hombre esférico, heterosexualizado en su exposición, reducido al andrógino, acuerda con el de la creación del hombre según el Génesis, al punto de que no es sino su transliteración: “La fábula ha sido traducida de un autor anterior a los griegos, es decir, de la sagrada historia de Moisés acerca de la creación de los primeros padres de los hombres, Adán y Eva” (*Diálogos de amor*, edic. cit., III, p. 262). Ficino, que también había operado una síntesis de pensamientos, y dada su espiritualización del amor, comenta el mito como una alegoría del alma, pues, en efecto, “Aristófanes narra estas cosas y otras muchas, igualmente prodigiosas y portentosas, bajo las cuales, como velos, ha de pensarse que se esconden misterios divinos”, tanto que “se puede afirmar evidentemente que cuando Aristófanes habló de hombres, entendió, según el uso platónico, nuestras almas” (*De amore*, Discurso IV, II, p. 65 y III, p. 71).

<sup>243</sup>“Quiteria era de Basilio y Basilio de Quiteria –dice don Quijote–, por justa y favorable disposición de los cielos [...], que a los dos que Dios junta no podrá separar el hombre” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 5), Madrid, 1996, cap. XXI, pp. 856-847). “Pido [Clemente al alcalde Pedro Crespo] que ante ti vuelva / a confiar el sí de ser mi esposa, / y serlo se resuelva, / sin estar de su padre temerosa, / pues que no aparta el hombre / a los que Dios juntó en su gracia y nombre” (Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1997, jornada I, vv. 412-417, p. 154). Dice Auristela “‘Esto quiere el cielo’. Y, tomando por la mano a Selviana, se la entregó a Solercio, y, siendo de la de Leoncia, se la dio a Carino. ‘Esto, señores –prosiguió mi hermana–, es, como ya he dicho, ordenación del cielo, y gusto no accidental, sino propio de estos venturosos desposados...’” (Cervantes, *Persiles*, edic. cit., libro II, cap. X, p. 205).

<sup>244</sup>La vuelta al origen que suscita el amor, pero entendida como la reintegración del alma del hombre en el alma del mundo o del cielo platónico, será tratada y ampliada en el *Fedro* en el segundo discurso de Sócrates (244a-257b), ya lo veamos parcialmente un poco más arriba. Esta idea de la nostalgia del regreso a los principios ha sido bien estudiada por Mircea Eliade en su libro *El mito del eterno retorno* (traducción española de Ricardo Anaya, Alianza, 2004 [3ª reimpresión]), donde dice que este anhelo se fundamenta, en las sociedades arcaicas, en “su rebelión contra el tiempo concreto, histórico”, un menosprecio de la Historia que comporta “cierta valorización metafísica de la existencia humana” (pp. 9 y 10). Además, como se sabe, los griegos preferían situar sus utopías “en la infinta extensión del tiempo pasado” que en el futuro (la cita es de la *República*, edic. cit., libro VI, 499c, p. 345).

uno solo de dos (“reunirse y fundirse con el amado y convertirse de dos seres en uno solo. Pues la causa de este anhelo es que nuestra primitiva naturaleza era la que se ha dicho y que constituye un todo; lo que se llama amor, por consiguiente, es el deseo y la persecución de ese todo”<sup>245</sup>). Pero también la paridad en todos los órdenes de los amantes, la vista y el reconocimiento como elementos indispensables en el proceso amoroso y enfocar el amor en toda su extensión y complejidad.

Es Agatón, el anfitrión de la celebración y el homenajeado en el banquete, el responsable del quinto discurso (194c-197e). Del encomio del amor de un poeta cómico se pasa ahora al de un poeta trágico; mas sin embargo esto no acarrea una mayor profundización en el análisis del sentimiento, ni una pintura más patética o con más nervio, sino todo lo contrario: una cierta vanalización de blanda contextura del tema, pero profusa de retoricismo y vistosidad poética. Empero, esto es así por motivos de calculada organización narrativa por parte del escritor, que demuestra con ello su primorosa habilidad en el trenzado de la urdimbre del diálogo; pues, en efecto, el discurso de Agatón es el inmediatamente anterior al de Sócrates, en el que Platón vierte su propia y personal teoría del amor, de suerte que uno se opone al otro: mientras que Agatón mira más a la composición de su discurso y a la belleza de las palabras y las construcciones sintácticas, Sócrates se centra no más que en la búsqueda de la verdad; se contrastan, por consiguiente, la poesía y la filosofía, su relación con la verdad y el modo como se debe vivir. Pero no adelantemos acontecimientos.

El discurso de Agatón se divide en tres partes diferenciadas: por un lado, un proemio en el que se recogen las directrices que lo informan; por otro, la naturaleza del amor y sus características más sobresalientes y, por último, los beneficios que reporta al género humano. Dice el bello trágico, situado en lo más alto de la rueda de la Fortuna en el momento en el que tiene lugar el cuerpo central del *Banquete*, que sus precedentes no han sabido alabar al amor como le correspondería, porque no han parado mientes en su descripción, sino solamente en los dones que proporciona a los hombres. De modo que, para contrarrestar esta significativa carencia, él se centrará primeramente en eso, para pasar a continuación a observar las gracias que otorga. Desde una perspectiva formal, es esta la máxima aportación del encomio de Agatón: el establecer los principios en que ha de basarse, que luego seguirá escrupulosamente Sócrates<sup>246</sup>:

Pero sólo hay un modo correcto de hacer cualquier encomio sobre cualquier cosa: exponer detalladamente cómo es y qué efectos produce la cosa sobre la cual se esté hablando. De esta manera, es justo también que alabemos al Amor, primero en sí, tal como es, y luego en sus dádivas<sup>247</sup>.

Frente a la opinión de Fedro, defiende Agatón que el eros, que es el dios más bienaventurado de cuantos existen porque “es el más bello y el mejor”<sup>248</sup>, no es viejo, sino joven, y lo es precisamente por su hermosura. Este hecho comporta que, en oposición a lo que habían sostenido Fedro, Pausanias y Erixímaco, el amor resida en el amado y no en el amante, que es el que se enamora<sup>249</sup>; lo cual, al mismo tiempo, supone un paso atrás respecto de la

---

<sup>245</sup>Platón, *Banquete*, 192e, pp. 36-37.

<sup>246</sup>Este modelo de encomio es el mismo que persigue Glaucón en la *República*, en el que basa su discurso a favor de la injusticia y con el que quiere que Sócrates le replique (358b-d) y es el que defiende Sócrates en el *Fedro* (237c-d; 257b y ss). Pero quizá donde se hace más patente la honda preocupación de Platón por la buena organización del discurso sea el *Timeo*, como lo atestiguan las constantes digresiones metadiscursivas con las que el homónimo orador principal interrumpe su disquisición sobre la conformación del cosmológica y cosmogónica del mundo y el hombre.

<sup>247</sup>Platón, *Banquete*, 195a, p. 40.

<sup>248</sup>*Ibidem*, 195a, p. 40.

<sup>249</sup>Dice a este respecto Werner Jaeger que Agatón, “como favorito innato que es, asigna al *eros* rasgos

paridad amorosa establecida por Aristófanes. Homero había dicho en la *Odisea* que “siempre la divinidad enlaza al semejante con su semejante”<sup>250</sup>; el mismo pensamiento que defendería después Empédocles<sup>251</sup> y en el que fundamenta su argumentación Agatón<sup>252</sup>, como ya había hecho Aristófanes pero desde una postura discursiva harto diferente, puesto que su hombre escindido busca en la semejanza su otro yo, mas el amor no es amor a lo semejante, sino un deseo de lo que nos falta. Así, como “lo semejante se arrima siempre a lo semejante”<sup>253</sup>, este amor joven y hermoso mora entre los bellos jóvenes y desprecia la vejez: «Eros, viendo que empieza a encanecer / mi barba, con el soplo / de sus alas que brillan como el oro / me pasa por el lado», había cantado Anacreonte con gracia en el contraste entre la «plata» y el «oro». Su juventud queda ampliamente demostrada en la conducta bárbara y beligerante de los dioses más antiguos, por cuanto el amor representa la amistad y la paz, de forma que de haber sido viejo, siendo como es el soberano de los dioses, aquellos tiempos remotos hubieran sido igual de benignos que los de ahora<sup>254</sup>. Conforme a este dictado establece Agatón las restantes cualidades del eros: por ser delicado no habita sino en lo más delicado, las almas, pero únicamente en aquellas de los dioses y de los hombres que son blandas, pues si se topa “con

---

esenciales que corresponden más a la persona digna de ser amada que a la que se halla infamada por el amor. En su relato de Eros nos pinta Agatón, con enamoramiento narcisista, su propia imagen reflejada en un espejo” (*Paideia*, p. 577).

<sup>250</sup>Homero, *Odisea*, versión de Carlos García Gual, canto XVII, p. 346.

<sup>251</sup>“Pues por la tierra vemos la tierra, por el agua el agua, por el éter el divino éter, por el fuego el destructivo fuego, el cariño por el cariño, y el odio por el odio funesto” (Empédocles de Agrigento, fragmento 31 B 109, en los Filósofos Presocráticos, *Obras II*, trad., introducción y notas de N. L. Codero, E. La Croce y M<sup>a</sup> I. Santa Cruz de Prunes, Gredos, Madrid, 2006, p. 104).

<sup>252</sup>Recordemos que en la *República* Sócrates defiende también la misma idea mediante una de sus famosas preguntas retóricas: “¿O no es cierto que lo semejante llama a lo semejante?” (Platón, *República*, edic. cit., libro IV, 425c, 219). Un pensamiento, este, que Platón repite con cierta frecuencia en sus diálogos. Así, por ejemplo, en el *Fedro* Sócrates vuelve a decir algo parecido: “Pues “cada cual se divierte con los de su edad”, dice el refrán, ya que por conducir la igualdad de años a los mismo placeres procura, creo yo, la amistad por la semejanza de los gustos” (trad. de Luis Gil, 240c, p. 202); y de forma aún más rotunda se expresa el «extranjero ateniense» en las *Leyes*: “Decimos que lo semejante es amigo de lo que se le asemeja por excelencia, y lo igual de lo que se le iguala; amiga es también la indigencia de la abundancia, siendo su contraria en especie. Cuando una y otra amistad adquieren vehemencia, las llamamos amores (...). Ahora bien, la amistad que surge de los contrarios es arrebatada y selvática y raras veces mantiene entre nosotros la reciprocidad; la que procede de los semejantes es mansa y también recíproca de por vida” (Platón, *Leyes*, traducción, introducción y notas de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Alianza, Madrid, 2002, libro VIII, 837a y 837b, p. 416. Huelga decir que esta doble realidad amorosa, negativa la de los contrarios, positiva la de los semejantes, es justamente la contraria de la defendida por Erixímaco en su discurso; lo que no hace sino confirmar que Platón atendió a todas las manifestaciones sobre el eros que había en su época y las dio cobijo en el *Banquete* para, sobre ellas, contraponer y edificar la suya propia). Según afirma Alfred E. Taylor, la recurrencia con la que aparece esta idea se debe a que “Platón está convencido de la profunda verdad encerrada en aquel dicho de los viejos fisiólogos de que lo «lo semejante conoce a lo semejante»” (*Platón*, p. 35); y cierto es, pues ya Aristóteles había dicho, en su tratado *Acerca del alma*, que “a su juicio [de Platón], lo semejante se conoce con lo semejante” (Aristóteles, *Acerca del alma*, traducción, introducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1978, libro I, cap. II, 404b15, p. 140), pero para que lo afín entre en contacto y en conocimiento con lo afín es imprescindible, según Platón, la ayuda de un intermediario, de un mediador, ya sea la amistad, el amor o el filósofo, que es al mismo tiempo un educador y un acicateador.

<sup>253</sup>Platón, *Banquete*, 195b, p. 40.

<sup>254</sup>Recuérdese que Propercio, como ya había hecho antes Safo, defenderá el amor por encima de la guerra: “Si todos desearan vivir una vida de esta clase / y tenderse, oprimidos sus miembros por el mucho vino, / no existiría el hierro cruel ni la nave de guerra, / ni zarandearía el mar de Accio nuestros huesos, / ni, tantas veces asediada por todos lados por sus propios triunfos, / estaría fatigada Roma de desatar cabellos. / Al menos lo nuestro lo podrá recordar gratamente y con razón la posteridad. / No hirieron a ningún dios nuestros festines” (*Elegías*, edic. bilingüe de F. Baños y A. Ruiz de Elvira, II, 15, vv. 41-48, p. 299).

un carácter duro, se aparta”<sup>255</sup>. Además de joven y delicado es también flexible y no rígido. Pero sobre todo es bello; y como tal, amante de lo bello, por lo que gusta de los lugares floridos y perfumados:

La belleza de su tez la indica ese modo de vivir el dios entre las flores; porque en lo que no está en flor o está marchito, bien sea cuerpo o alma o cualquier otra cosa, no reside Amor, mas donde haya lugar florido y perfumado, allí aposenta su sede y permanece<sup>256</sup>.

He aquí la máxima aportación del discurso de Agatón: la relación inextricable del amor y la belleza<sup>257</sup>, que supone un pálido esbozo de lo que dirá a continuación Sócrates.

Dichas sus cualidades, pasa Agatón rápidamente a enumerar sus virtudes: en primer lugar, el amor ni comete ni recibe ningún tipo de injusticia; así como no ejerce violencia alguna, puesto que los que se aman lo hacen de propia y libre voluntad. Esta máxima agatoniana, como bien se sabe, será fundamental en la concepción amorosa de Cervantes, donde la libertad de los sentimientos triunfa sobre las convenciones morales y sociales del mismo modo que la coacción y la violencia fracasan estrepitosamente; puede que esto sea así por su vinculación con el humanismo cristiano, pero, como convincentemente arguye Jaeger, “es Platón quien hace posible la existencia del humanismo (...), y el *Simposio* es la obra en que esta doctrina se desarrolla por primer vez”<sup>258</sup>. En segundo lugar, defiende el trágico ateniense que el amor reúne en sí las cuatro virtudes cardinales que conforman la perfecta bondad<sup>259</sup>: es justo; templado y moderado en el dominio de los placeres y de los deseos; valiente, como lo corrobora el hecho de que ni tan siquiera Marte le pueda, antes al contrario, como todo lo que existe, se rinde a su poder; y sabio en tanto que poeta e inspirador de las demás artes y habilidades, incluso en aquellos que no son duchos en ellas. Ni que decirse tiene que este amor maestro inundará las letras occidentales; piénsese en la pastora Teolinda de *La Galatea* o en Isabela Castrucho, la loca de Luca del *Persiles*, y en tantos otros personajes cervantinos a los que la universidad del amor aviva el ingenio, pero sobre todo en la Finea de *La dama boba* de Lope de Vega. No obstante, será en la teoría del eros de Sócrates en la que la relación de amor y pedagogía alcance su formulación más acabada.

Según el guión convenido, concluye Agatón su concepción idealista y amable del amor exponiendo todos los bienes que, por mor de su perfección divina, prodiga entre los dioses como entre los hombres; unas gracias por las que “deben seguir todos los hombres elevando himnos en su honor y tomando parte en la oda que entona y con la que embelesa la mente de todos, dioses y hombres”<sup>260</sup>.

Acabada la disertación de Agatón y luego de haber sido festejada por todos, toma la palabra Sócrates para quejarse a Erixímaco de su flaca suerte, que le ha condenado a encomiar el amor en último lugar y, lo que es peor, justo después de un discurso tan bello como el del victorioso trágico. Pero la protesta esconde una severa crítica, tanto al discurso de Agatón como a los de los otros comensales, puesto que todos se han dedicado a atribuir al amor las cualidades más excelsas, independientemente de que se adecuen o no a su realidad, han mirado más a la composición pomposa y retórica de sus disertaciones que a encomiar de

---

<sup>255</sup>*Ibidem*, 195e, p. 41.

<sup>256</sup>*Ibidem*, 196a-b, p. 42.

<sup>257</sup>Véase M. Martínez Hernández, Introducción al *Banquete*, *Diálogos III*, p. 172.

<sup>258</sup>*Paideia*, p. 586.

<sup>259</sup>De modo que el amor, en sus virtudes, concuerda con la ciudad ideal, aquella que, como dice Sócrates, “será prudente, valerosa, moderada y justa” (Platón, *República*, edic. cit., libro IV, 427e, p. 223), y, por ello mismo, con la semblanza del hombre justo (IV, 441c-444a).

<sup>260</sup>Platón, *Banquete*, 197e, p. 45.

verdad al eros<sup>261</sup>. Y él, Sócrates, no está dispuesto a hacer lo mismo (“yo no lo hago de esa manera”<sup>262</sup>), porque no puede pronunciar un discurso que no se atenga a decir “la verdad sobre cada una de las cualidades de la cosa encomiada”<sup>263</sup>. Por lo tanto, si quieren que hable sobre el amor, habrán de aceptar su modo radicalmente distinto de hacerlo. Dicho de manera diferente: Sócrates, con su evaluación global de los discursos, está estableciendo una barrera entre la filosofía, que únicamente tiene como meta el puro conocimiento de la verdad, y el resto de los saberes que encarnan los otros contertulios, sobre todo con el de la poesía que, representada por Aristófanes y, especialmente, por Agatón, es la disciplina que inmediatamente precede a su intervención, y cuyo elemento primordial no es la verdad, sino la imitación de la verdad: la apariencia<sup>264</sup>. No es este ni el momento ni el lugar apropiado para tratar tan ardua y espinosa cuestión, pero sí queríamos decir al menos que la distinción entre la filosofía y la poesía, que alcanza el punto culminante en la obra platónica en el libro X de la *República* (595a-608b), se fundamenta en la concepción de la primera como una teoría de la educación del hombre que viene a suplantar y a superar a la segunda, cuyo valor propedéutico respecto de la verdad es menor e insuficiente. Pero este es sólo un capítulo, uno de los más importantes, de la debatida función educativa de la literatura en la antigua Grecia y de sus dos funciones tradicionales, la instrucción y el entretenimiento, cuyas cualidades no son otras que la utilidad y el deleite. Lógicamente, Platón arremete, en comparación con la filosofía, contra su función instructora como conocimiento de la verdad, contra su utilidad para la vida del hombre y del estado, y no contra su valor estético. Dicho esto, conviene recordar de nuevo que la teoría filosófica de Platón se expone literariamente, bajo la forma del diálogo, también es cierto que por ser sus características las que mejor reflejan la dialéctica<sup>265</sup>; es decir, el pensamiento especulativo se gesta en una situación dramática repleta de vida, en la que están perfectamente delineados y caracterizados los personajes y en la que se atiende primorosamente tanto a la pintura de las situaciones como a los aspectos compositivos (sobre todo, en los diálogos de madurez). Luego filosofía y poesía quedan perfectamente ensambladas y fusionadas, por lo que “una cosa es segura: la lucha entre el artista y el filósofo se ha desarrollado en el alma del propio Platón. Cuando leemos (608 a [República, libro X]) cuán raudamente luchó Platón contra el hechizo que en él ejercía Homero, comprendemos la rigidez de su juicio por el esfuerzo con que ha sido formulado por un pensador que era a la vez un inspirado poeta”<sup>266</sup>.

El discurso de Sócrates (199c-212c), que es el más extenso de cuantos se pronuncian en el *Banquete*, “se lleva a cabo –como sostiene Luis Gil<sup>267</sup>– en dos fases”: en la primera (199c-201c), Sócrates, haciendo uso de su habitual modelo dialéctico, desmonta la tesis referida por Agatón; en la segunda (201d-212c), que en es la que se expone su teoría del eros, cuenta la revelación inspirada y la iniciación en los misterios del amor que le hizo una

<sup>261</sup>Véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, pp. 262-263.

<sup>262</sup>Platón, *Banquete*, 199a, p. 47.

<sup>263</sup>*Ibidem*, 198d, p. 46.

<sup>264</sup>“[Los poetas] no componen más que apariencias, pero no realidades [...]. Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma” (Platón, *República*, edic. cit., libro X, 599 a, p. 513 y 598b, p. 512). Recuérdese que por ser un imitador de las apariencias y de lo irracional, a los poetas se les expulsará de la ciudad ideal en la *República* (por ejemplo: libro X, 607b) y no se les dejará entrar en la que se describe en las *Leyes*, por ser los gobernantes “autores de lo mismo y competidores y antagonistas vuestros en el más bello drama” (edic. cit., libro VII, 817a-d, pp. 387-388; la cita corresponde a 817b, p. 387).

<sup>265</sup>“Platón aproximó lo que suele denominarse pensamiento a la forma misma en la que el pensamiento surge: el diálogo” (Emilio Lledó Íñigo, Introducción general, *Diálogos I*, p. 13).

<sup>266</sup>Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 561.

<sup>267</sup>Introducción al *Banquete*, p. XVIII.

enigmática sacerdotisa, Diotima de Mantinea, asimismo bajo la forma habitual del diálogo socrático.

Sócrates se complace en hacer reconocer a Agatón (“quede el asunto como tú dices”<sup>268</sup>), merced a su tan conocido como irritante juego interrogatorio, que el Amor es amor a algo, que no puede ser sino aquello de lo que se está falto; y como el Amor solamente aspira a lo bello y nunca a lo feo, él, en consecuencia, no puede ser, como sostenía en su discurso el hermoso trágico, bello en sí, como tampoco bueno, dado que “lo bueno es bello”<sup>269</sup>, sino un deseo de belleza y de bondad. Huelga decir, pues, que los derroteros por los que enfoca Sócrates la discusión sobre el amor, al menos en principio, es estrictamente humana e incide en su psicología.

Llegado a este punto, el filósofo suspende el turno de preguntas para referir las enseñanzas de que fue objeto por parte de Diotima<sup>270</sup>. En su exposición, Sócrates se atiene escrupulosamente a las características que reúne el encomio tal y como lo había defendido el anfitrión del banquete (decir primero qué es la cosa encomiada y su naturaleza y después, sus obras), no sólo por ser el modo perfecto de decirlo, sino porque además así fue como lo hizo la sacerdotisa.

El punto en el que arranca el maestro (discípulo, en este caso) la conversación con Diotima viene a coincidir con el que cerró el interrogatorio a Agatón, a saber: que como el amor no es bello sino una aspiración de la belleza no puede ser un dios, porque los dioses, en su bienaventuranza, son bellos. No obstante, la sabia de Mantinea, previamente, le ha hecho ver a Sócrates que entre los opuestos existe un intermedio, tal es, por ejemplo, la recta opinión entre la sabiduría y la ignorancia<sup>271</sup>. De suerte que la no belleza del amor no implica su fealdad y su no bondad, su maldad, como tampoco que no sea un dios comporta que sea un mortal, sino que poder ser algo intermedio, y de hecho lo es: “«¿Qué, Diotima?» «Un gran genio, Sócrates, pues todo lo que es genio, está entre lo divino y lo mortal»”<sup>272</sup>. Un demon que posibilita la comunicación entre los dioses y los hombres, “de manera que el Todo quede ligado consigo mismo”<sup>273</sup>; un mediador “que establece una comunión ente la tierra y el cielo, en perpetuo movimiento entre el Ser y el No-ser, un No-ser relativo en cuyo despliegue viene implicada la aspiración hacia el Ser, investido de la Belleza”<sup>274</sup>. El amor así entendido es, en consecuencia, un *syndesmos*, un vínculo primordial entre el hombre y la divinidad, una entidad metafísica que le da unidad al cosmos, tal y como quedó establecido por Hesiodo en las *Teogonías* y como sostiene en el *Banquete*, desde una posición más científica, Erixímaco,

---

<sup>268</sup>Platón, *Banquete*, 201c, p. 51.

<sup>269</sup>*Ibidem*, 201c, p. 51.

<sup>270</sup>A este respecto, Werner Jaeger dice lo siguiente: “Platón elude con maravilloso tacto el conceder al arte de la refutación de Sócrates un triunfo completo en un lugar como aquél, en que reinan la alegría espontánea y la franqueza doblada de imaginación. Sócrates deja en paz a Agatón después que éste, tras las primeras preguntas, le confiesa con amable debilidad que de pronto le parece como si no supiese nada de todo aquello que acaba de hablar. Con esto se paran los pies al afán de saber más que otros, afán que disuena en la buena sociedad. Pero la conversación es llevada dialécticamente a su término mediante el recurso de desplazarla a un remoto pasado y de que Sócrates se convierta de interrogador molesto en un ingenuo interrogado. Se pone a contar a los invitados una conversación que sostuvo con la profetisa de Mantinea, Diotima, acerca del *eros*” (*Paideia*, p. 578). Véase también F. M. Cornford, “La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, p. 134.

<sup>271</sup>Que la opinión es un punto intermedio entre la sabiduría y la ignorancia es una idea que Platón desarrolla más ampliamente y con matizaciones en el pórtico a su exposición de la “teoría de las ideas” en la *República* (libro V, 475e-480a), cuyo significado posibilita la distinción entre el filósofo (el amante de la sabiduría), el filodoxo (el amante de la opinión) y el ignorante (el amante de la ignorancia).

<sup>272</sup>Platón, *Banquete*, 202d-e, pp. 53-54.

<sup>273</sup>*Ibidem*, 202e, p. 54.

<sup>274</sup>Haciendo nuestras las palabras de José L. Lasso de la Vega, “El eros pedagógico de Platón”, *El descubrimiento del amor en Grecia*, p. 122.

sólo que el amor socrático no es un dios, sino un intermedio. Platón, pues, se distancia de la tradición anterior, que había visto, ora en la atracción de lo semejante, ora en la simpatía de los contrarios, la relación de lo particular con lo general. El gran traductor e intérprete de Platón, Marsilio Ficino, establecerá que el amor es la fuerza motriz que informa el cosmos, su esencia, la causa del poderoso flujo e influjo que Dios va a la creatura y de la creatura a Dios: “Esta belleza divina ha engendrado en todas las cosas amor, es decir, el deseo de ella misma. Ya que si Dios rapta para sí el mundo, y el mundo es raptado por él, hay un continuo atraerse entre Dios y el mundo; que comienza en Dios y pasa al mundo, y finalmente en Dios termina, y que, como un círculo, de allí de donde partió allí retorna”<sup>275</sup>

Para explicar la naturaleza sintética y neutra del amor, Platón recurre a la poesía e inventa otro maravilloso mito. Cuenta Diotima que cuando nació Afrodita los dioses organizaron una fiesta en su honor, a la que asistió, entre otros muchos, el hijo de Metis, Poros, el Recurso. Levantados los manteles del banquete, vino a mendigar Penía, la Pobreza. Adentrándose en el huerto de Zeus, Penía se encontró con Poros, que a la sazón estaba durmiendo la borrachera de néctar que le embriagaba el ser, e ideó un ardid con el que poner fin a su mucha penuria y a sus escasos recursos: engendrar un hijo de Poros, de manera que, ni corta ni perezosa, “se acostó a su lado y concibió a Amor”<sup>276</sup>. Así, por haber nacido en la fiesta del natalicio de la diosa más bella, el eros está vinculado a Afrodita y es un amante de la belleza. Mas sin embargo es por la naturaleza heredada de sus padres por lo que es un demon. Pues efectivamente, de un lado, por legado de su madre, vive siempre en la indigencia y tiene un carácter duro y tosco, pero, por otro, de acuerdo con la naturaleza de su padre, está constantemente al acecho de lo bello y lo bueno, es sumamente diligente y valiente, es un enamorado del saber, una mente tan inquieta como traviesa y está, en fin, repleto de recursos; o sea, que no es ni rico ni pobre. De la mescolanza familiar le viene asimismo el no ser ni inmortal ni mortal; de hecho, en un mismo día, a ratos muere y por momentos resucita a la vida. Pero su característica más sobresaliente y significativa es que no es un sabio, como los dioses, ni un lego, como los ignorantes, sino un filósofo, un amante del saber y, por ello mismo, un aspirante a la belleza, la bondad y el bien, que es “el más sublime objeto de conocimiento”<sup>277</sup>; y esto es así porque los dioses, al ya saberlo todo, no precisan saber más, no sienten la necesidad de filosofar, lo mismo que les sucede a los iletrados por cuanto su ignorancia les hacer creer que son sabios sin serlo, sólo el filósofo, por su posición intermedia, es el que siente la necesidad de conocer. Vale decir, pues, que Diotima propone la siguiente ecuación: amor = filósofo:

Pues es la sabiduría una de las cosas más bellas y el Amor es amor respecto de lo bello, de suerte que es necesario que el Amor sea filósofo, algo intermedio entre el sabio y el ignorante<sup>278</sup>.

---

<sup>275</sup>M. Ficino, *De amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, edic. cit., p. 23. Ya en el cristianismo, cuya doctrina intentó conjugar Ficino con el platonismo, encontramos la idea de la rueda del amor: “Nacido el amor”, comenta Étienne Gilson al analizar la concepción amorosa de santo Tomás de Aquino, “el universo creado está enteramente penetrado, movido, vivificado desde adentro, por el amor que circula en él como la sangre en el cuerpo que anima. Hay, pues, una circulación del amor, que parte de Dios y a él vuelve: *quaedam enim circulatio apparet in amore, secundum quod est de bono ad bonum*” (“El amor y su objeto”, *El espíritu de la Filosofía Medieval*, trad. española, Rialp, Madrid, 2004 [2ª ed.], pp. 261-276, en particular p. 266). Este amor se hará poesía con el *dolce stil nuovo* y, sobre todo, con Dante mediante el expediente de la *donna angelicata*, concebida como el eslabón amoroso previsto por la divina providencia para la salvación de hombre. La idea, por supuesto, será de una fecundidad extraordinaria, impulsada además por Petrarca, tanto en el platonismo como en el neoplatonismo-pertrarquista del Renacimiento y el Barroco.

<sup>276</sup>Platón, *Banquete*, 203b, p. 55.

<sup>277</sup>Platón, *República*, edic. cit., libro VI, 505a, p. 354.

<sup>278</sup>Platón, *Banquete*, 204b, p. 56.



Estando así las cosas, siendo el amor un filósofo, un amante del saber, no puede ser el amado, como defendía Agatón en su encomio, porque se vanagloria de sí, sino el amante, que es el que anhela y busca y persigue y no descansa complacido en sí mismo<sup>279</sup>. Por lo mismo, choca también con la paridad amorosa de Aristófanes; pero es natural que así sea, pues el eros que defiende el comediógrafo se fundamenta en hacer uno de dos, de ahí su larga vida en la posteridad, mientras que el del filósofo busca la perfección en el individualismo (y para el bien del estado), en la ascesis personal del amante en pos de la verdad que culmina en la constante contemplación de la Belleza, por eso será crucial en y para el misticismo religioso.

Acabada la explicación de la naturaleza del amor, Diotima, a petición de Sócrates, pasa a comentar las reacciones que suscita en el alma enamorada y los dones que propicia a los hombres. Reitera la sabia de Mantinea que el amor es un deseo de lo bello y bueno; pilar básico que le sirve para sostener que lo que acucia al amante no es otra cosa que la posesión de la belleza y de la bondad, lo que, una vez conseguido, le reportará la felicidad o *eudaimonía*<sup>280</sup>. De modo que lo que andan buscando los amantes no es la mitad de sí mismos, como había defendido Aristófanes en su genial discurso, sino “la posesión constante de lo bueno”<sup>281</sup>. Ahora bien, no todos los que aman son verdaderos amantes, sino que el término se restringe solamente a aquellos que, sabiéndose imperfectos, anhelan mejorarse para, al entrar en contacto con el bien, perpetuarse, realizarse en la procreación de la belleza, que puede ser “tanto según el cuerpo como según el alma”<sup>282</sup>. Platón, pues, distingue dos tipos de amor, el físico y el espiritual, y aunque será el segundo el verdadero, el que ponga al hombre en contacto con la Belleza y el Bien supremos, no vitupera el primero, sino que, muy al contrario, lo sublima<sup>283</sup> (“la unión de varón y mujer es procreación y es una cosa divina, pues la preñez y la generación son algo inmortal que hay en el ser viviente, que es mortal”<sup>284</sup>). En este punto, pues, son coincidentes los discursos de Aristófanes y de Sócrates, aunque difieran los enfoques. El hecho es que tanto el amor físico como el amor espiritual son un deseo de procreación en lo bello, nunca en lo feo, porque la belleza es la integridad, la fealdad, lo incompleto, que se demuestra en que cuando el ser humano siente el impulso creador y se aproxima a la belleza, contento, se derrama, procrea y engendra, de tal suerte que el Amor es “amor de la generación y del parto en la belleza”<sup>285</sup>. La razón no es otra que la búsqueda de la

---

<sup>279</sup>Véase F. M. Cornford, “La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, p. 134.

<sup>280</sup>Dice Copleston que “la ética de Platón es eudemonista, en el sentido de que está enfocada al logro del supremo bien del hombre, en la posesión del cual consiste la felicidad verdadera” (*Historia de la Filosofía. I: Grecia y Roma*, p. 222). Sobre la ética de Platón y su adecuación al marco de la sociedad griega, véase Emilio Lledó Íñigo, “El mundo histórico e intelectual de Platón”, en *La memoria y el Logos*, pp. 73-132, sobre todo pp. 101-110.

<sup>281</sup>Platón, *Banquete*, 206a, p. 59.

<sup>282</sup>*Ibidem*, 206b, p. 59.

<sup>283</sup>Véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, pp. 264-266; F. M. Cornford, “La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, pp. 137 y ss.

<sup>284</sup>Platón, *Banquete*, 206c, p. 60.

<sup>285</sup>*Ibidem*, 206e, p. 60. Es posible y aun probable que la definición más sublime de esta idea platónica sea la que expresa Sócrates en la *República*: “Pero ¿no nos defenderemos cumplidamente alegando que el verdadero amante del conocimiento está naturalmente dotado para luchar en persecución del ser y no se detiene en cada una de las muchas cosas que pasan por existir, sino que sigue adelante, sin flaquear ni renunciar a su amor hasta que alcanza la naturaleza misma de cada una de las cosas que existen, y la alcanza con aquella parte de su alma a que corresponde, en virtud de su afinidad, el llegarse a semejantes especies, por medio de la cual se acerca y une a lo que realmente existe y engendra inteligencia y verdad, librándose entonces, pero no antes, de los dolores de su parto, y obtiene conocimiento y verdadera vida y alimento verdadero?” (edic. cit., libro VI, 490a-b, p. 328). Este hombre de bien o armónicamente desarrollado que anhela el conocimiento de la idea en sí y en ella engendra y pare es lo mismo que el amor, en virtud de la ecuación establecida: amor = filósofo. El

inmortalidad. En efecto, le dice Diotima a Sócrates que todo hombre, como cualquier ser animado, ansía la procreación porque la generación es la única forma de que su naturaleza mortal participe de la inmortalidad:

La naturaleza busca en lo posible existir siempre y ser inmortal. Y solamente puede conseguirlo con la procreación, porque siempre deja un ser nuevo en lugar del viejo<sup>286</sup>.

Mas esta participación en la inmortalidad difiere de la inmortalidad en sí, en cuanto que esta está reservada en exclusiva a los dioses (o formas o ideas puras) y a la parte del alma que más se asemeja a ellos, que son los que no cambian ni mutan ni transforman su ser, antes bien, son siempre uno y lo mismo; por el contrario, los mortales se conservan por medio de la repetición, por la suplantación de lo viejo por otro nuevo semejante a lo que era, de suerte que sólo la consigue a medias o parcialmente, ya que el ser finito ni la disfruta ni la vive<sup>287</sup>. La procreación del cuerpo son, pues, los hijos, como lo corrobora los cuidados que los padres les prodigan, lo mismo que el hecho de que sean capaces de dar sus vidas por ellos si es necesario. La concepción del alma, por su parte, es, consecuentemente, aquello que le es dado concebir y dar a luz al alma, a saber, los hijos de la mente: la búsqueda de la fama inmortal, de eternizarse en un hecho glorioso, en una obra artística o en un código legislativo que perdure en la memoria de las gentes<sup>288</sup>. Ahora bien, del mismo modo que hay un salto de calidad respecto de la procreación física a la espiritual, hay un grado de elevación entre la procreación del alma que se immortaliza mediante la adquisición de renombre y la de la que lo hace con la creación de una obra poética, exactamente el mismo que de esta a la concepción de las almas con la conformación de estatutos y leyes que beneficien a la comunidad, haciéndola más mesurada, justa y solidaria. Sin embargo, a pesar de esta progresiva elevación o graduación, la inmortalidad que se obtiene es, aunque más notoria, similar a la que deriva de la generación del cuerpo, pues, como agudamente ha visto Cornford<sup>289</sup>, “la inmortalidad en

---

filósofo, así como el amor, es, pues, un intermediario entre lo visible y lo invisible, lo idéntico y lo distinto, lo simple y lo compuesto, la idea y su sombra sensible, el que estando en contacto con el supremo Bien, meta de todo conocimiento, desciende al mundo sensible para gobernar en la ciudad ideal. Otro intermediario de Platón, que por sus características se corresponde con el amor y el filósofo, es el alma, tal como se le describe en el *Timeo* (27-92), puesto que es el vínculo entre el hombre y el cosmos, entre el ser humano y el mundo existente, entre el espíritu y la materia. Recordemos que en el *Lisis* y en el *Gorgias* a la amistad se le consideraba lo mismo. Sobre el sentido recto del sintagma “engendrar en la belleza”, véase Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 372-373.

<sup>286</sup>Platón, *Banquete*, 207d, p. 62.

<sup>287</sup>Aristóteles, que de alguna manera “es un productor de Platón” (Bertrand Russel, *Historia de la filosofía occidental*, trad. de Jesús Mosterín, Espasa Calpe, Madrid, 2007 [11ª ed.], t. I, p. 168), en su tratado *Acerca del Alma*, dice que las potencias o facultades de la *psyché* son la nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva (Libro II, cap. III, 414a30). Pues bien, para definir la nutritiva, el Estagirita sigue casi al pie de la letra esta definición de Diotima sobre la inmortalidad del ser humano por medio de la procreación; esto es, Aristóteles viene a hacer coincidir la facultad nutritiva del alma con la parte de ella que Platón asigna a los apetitos: “el alma nutritiva [...] constituye la potencia primera y más común del alma; en virtud de ella en todos los vivientes se da el vivir y obras suyas son el engendrar y el alimentarse. Y es que para todos los vivientes que son perfectos [...] la más natural de las obras consiste en hacer otro viviente semejante a sí mismos [...] con el fin de participar de lo eterno y lo divino en la medida en que es posible [...], puesto que les resulta imposible participar de lo eterno y divino a través de una existencia ininterrumpida, ya que ningún ser sometido a corrupción puede permanecer siendo el mismo en su individualidad, cada uno participa en la medida en que le es posible, unos más y otros menos; y lo que pervive no es él mismo, sino otro individuo semejante a él, uno no en número, sino en especie (edic. cit., libro, II, cap. IV, 415a20-415b5, pp. 179-180).

<sup>288</sup>Así, por ejemplo, Ovidio, que tendrá una clara conciencia de la inmortalidad que le proporcionará su poesía, dice que “mis poemas, al igual que Palas, han nacido de mí, sin madre: ésta es mi estirpe y mi descendencia” (*Tristes*, en *Tristes. Pónticas*, edic. cit., libro III, elegía 14, pp. 242-243).

<sup>289</sup>“La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, p. 139. Desde otra perspectiva, no menos

las tres formas hasta aquí descritas es inmortalidad de la criatura mortal que puede perpetuar en otra su raza, su fama, sus pensamientos. El individuo en sí mismo no sobrevive, muere y deja algo tras de él. Ésta es una inmortalidad en el tiempo, no en un mundo eterno”.

El verdadero amor del alma empieza cuando, una de estas últimas, llegado el momento en el que se siente fecunda, busca la belleza en que engendrar; de manera que si se encuentra con otra alma bella, noble y bien dispuesta se enamora, pero no sólo de ella, sino también del cuerpo, de todo el ser en su conjunto. Embriagada de amor, en su entusiasmo (en clara anticipación de la teoría del amor-pasión del *Fedro*) proferirá y declarará gran abundancia de discursos que traten sobre las cualidades inherentes al hombre de bien con el fin de educarle. Por medio del trato y el contacto con el bello ser, por lo que saca de él, podrá parir aquello que llevaba dentro y aún no había salido a la superficie: su propia naturaleza divina, luego lo que busca el amante en el amado “es la verdad con la que su alma tiene parentesco”<sup>290</sup>; y podrá hacerlo tanto en la presencia como en la ausencia del amado, pues piensa en él constantemente, y se involucrará con él en la crianza de lo parido, y su unión será más duradera y tendrá mucha mayor fuerza que la que se conforma con los hijos, “ya que tienen en común hijos más bellos y más inmortales. Es más, todo hombre preferiría tener hijos de esta índole a tenerlos humanos”<sup>291</sup>. Sólo de esta manera empieza el ser humano a lograr su inmortalidad, que no será óptima y definitiva hasta que no entre en contacto, mediante la parte intelectual del alma, con las Ideas eternas; pero eso es ya un camino individual que le está reservado no más que al filósofo.

Pues, efectivamente, hasta aquí llega la teoría del amor de Sócrates-Diotima en lo relativo al amor de dos que no sobrenada lo estrictamente humano<sup>292</sup>. En lo que resta, sin embargo, se explica el proceso ontológico por el que el amante, desasiéndose del amor por el otro, entra en contacto con el mundo de las formas puras. Se ha querido ver en este hecho que lo concerniente al amor de la inmortalidad del ser finito que se perpetúa en ella mediante la descendencia, la fama y el arte y la legislación es la teoría socrática del eros, mientras que la que sigue a esta fase previa es la genuina de Platón<sup>293</sup>.

Puede que así sea. Mas sin embargo conviene decir, antes de adentrarnos en los misterios últimos del eros, que el amor entendido como un deseo de inmortalidad arbolará hasta la lujuria en las épocas subsiguientes, cristianizado o no. Su importancia es decisiva en la obra de Cervantes, pues a pesar de que se distancia de su procreación espiritual al declararse padrastró del *Quijote*, cierto es que una de las ideas que jalonan su obra es que el amor supone la aceptación del cuerpo físico, previo paso preferiblemente por un camino de perfección y purificación (los famosos dos años de noviazgo), que acarrea la perpetuación en los hijos; o así, por lo menos, concluyen varios de los episodios que se intercalan en sus narraciones mayores, no pocas de las *Novelas ejemplares* y, sobre todo, el *Persiles*. Más allá, será fundamental, pongamos por caso, en la obra de Clarín, principalmente en *La regenta* (1884-1885), por su carencia, y en *Su único hijo* (1890), por su presencia, y en casi toda la de

---

interesante, véase Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 373-377.

<sup>290</sup>Haciendo nuestras las atinadas palabras de Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2.El usos de los placeres*, p. 271.

<sup>291</sup>Platón, *Banquete*, 209c, p. 64.

<sup>292</sup>Este amor apasionado “del alma con el alma” volverá a aparecer en el *Fedro* (254b-257a) y en la última obra de Platón, las *Leyes* (de donde procede la cita, trad. cit., libro VIII, 837c, p. 417). También se registra dialécticamente en uno de los diálogos de dudosa atribución, a saber: *Alcibíades I o sobre la naturaleza del hombre*, donde Sócrates le hace ver al bello y joven político ateniense que el verdadero amor es el de las almas, el que trasciende el cuerpo (131c-d).

<sup>293</sup>Véase Werner Jaeger, *Paideia*, p. 583; F. M. Cornford, “La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, pp. 139-140 y 144-146.

Unamuno, siendo esencial en *Amor y pedagogía* (1902), *Niebla* (1907) y *La tía Tula* (1921). Por otro lado, la transformación que se opera en el amado por el reflejo que observa de su alma en el amante, que recuerda en parte al hombre escindido de Aristófanes y anticipa el amor del *Fedro*, será asimismo de una fecundidad máxima en el pensamiento y la literatura posteriores<sup>294</sup>, quedando cifrado maravillosamente en el celeberrimo verso de San Juan de la Cruz, “amada en el amado transformada”<sup>295</sup>. A fin de cuentas, el *Banquete*, al menos en primera instancia, y sobre todo el *Fedro* desarrollan una teoría erótica que, de acuerdo con Michel Foucault<sup>296</sup>, “gira alrededor de una ascesis del sujeto y del acceso común a la verdad”. Otra imagen amorosa de larga vida en la tradición ulterior que se desprende de la relación del amante y el amado según la doctrina de Sócrates-Diotima es que la huella psíquica que imprime el amado en el amante es constante e independiente de que esté presente o ausente, que dará lugar al tópico de la figura grabada en el alma: “Escrito está en mi alma vuestro gesto”, cantará Garcilaso<sup>297</sup> en uno de sus sonetos, el quinto, que concluye con aquellos dos famosos tercetos, “yo no nací sino para quereros; / mi alma os ha cortado a su medida; / por hábito del alma misma os quiero. / Cuanto tengo confieso yo deberos; / por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero”. Si bien, conviene matizar que la imagen constante del amante en el amado o del objeto de deseo derivará más bien de la rectificación y profundización que de la relación platónica entre alma y cuerpo emprenderá Aristóteles en su tratado *Acerca del alma*. Como se sabe, el Estagirita, posiblemente influenciado por las teorías médicas sicilianas, los presocráticos y los tratados hipocráticos, concibe el ser humano como una sustancia indisoluble compuesta de materia (el cuerpo) y forma (el alma)<sup>298</sup> y no como dos entidades diferenciadas y unidas accidentalmente como piensa Platón, cuyo principio vital es el *pneuma fantástico* o espíritu o aliento sutil, una especie de sentido interno de orden psicofisiológico que comunica y pone a dialogar el alma con el cuerpo, y viceversa. De suerte que por medio del *pneuma* el alma transmite al cuerpo las actividades vitales y el cuerpo se convierte, gracias a la percepción sensorial, en la puerta que abre el mundo para el alma. Así, el amor, entendido como una sensación, penetrará por los sentidos, principalmente la vista y el oído, cuya información será procesada por el aliento vital y transformada en imágenes o fantasmas<sup>299</sup> que percibirá el alma y las archivará como

---

<sup>294</sup>A este respecto, hay que mencionar obligadamente de nuevo el magnífico libro de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*.

<sup>295</sup>San Juan de la Cruz, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1984, p. 262 (Véase el comentario que hace del verso y la lira que lo contiene en las pp. 208-210 de su Introducción, donde se citan otras expresiones análogas. Por nuestra parte, sólo querríamos traer al recuerdo la frase con la que inicia Fray Luis su comentario del *Cantar de los Cantares*: “Ninguna cosa es más propia adiós que el amor, ni al amor ay cosa más natural que bolver alque ama en las condiciones y ingenio del que es amado” [Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, edición de José M<sup>a</sup> Becerra Hiraldo, Cátedra, Madrid, 2003, p. 95]).

<sup>296</sup>*Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, p. 271. San Agustín lo explicará estupendamente, bien es cierto que centrado en la amistad, en sus *Soliloquios*, pues a la pregunta de la Razón: “por qué quieres que vivan permanezcan contigo tus amigos, a quienes amas?”, responde el santo Padre: “Para buscar en amistosa concordia el conocimiento de Dios y de alma. De este modo, los primeros en llegar a la verdad pueden comunicarla sin trabajo a los otros” (San Agustín, *Soliloquios*, en *Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.)*, edición bilingüe a cargo de Victorino Capánaga, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1994 [6<sup>a</sup> ed.], libro I, cap. XII, p. 460).

<sup>297</sup>Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, edic. de Consuelo Burell, Cátedra, Madrid, 1993 (17<sup>a</sup> ed.), pp. 181-182.

<sup>298</sup>“El alma no es separable del cuerpo” (Aristóteles, *Acerca del alma*, edic. cit., l. II, I, 413a5, p. 170).

<sup>299</sup>“La imaginación es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen [...]. La imaginación será un movimiento producido por la sensación en acto. Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra «imaginación» (*phantasia*) deriva de la palabra «luz» (*pháos*)”. (*Ibidem*, l. III, cap. III,

formas en la memoria (“el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen”y “la facultad intelectual entiende, por tanto, las formas en las imágenes”<sup>300</sup>). Esta imagen será independiente de los sentidos, por lo que no es necesaria su participación para que se active en la memoria, y de ahí que el fantasma del amado no necesite de su presencia para que se avive en la *phantasia* o imaginación del amante. Cuando el intelecto conceptualiza merced a un proceso de abstracción y de depuración las imágenes de la *phantasia*, el amor está sujeto a la razón; pero si la contemplación del fantasma del cuerpo del deseo es excesiva puede ofuscarla, impedirle la intervención del intelecto y provocar al hombre, en consecuencia, un estado similar al de la embriaguez: la locura o enfermedad o borrachera de amor<sup>301</sup>. Desde el punto de vista aristotélico, el amor, como cualquier otra actividad sensorial, implica, pues, la relación alma-cuerpo, y es objeto de estudio psicológico y físico puesto en relación con la naturaleza esencial del pneuma<sup>302</sup>. Una excelente explicación de lo que decimos la ofrece Fernando de Herrera en su comentario al soneto VIII de Garcilaso; leamos sus sabias palabras:

I la origen del amor, que es afeción gravíssima y veheméntíssima de l' alma, nace de la vista; de suerte que el amante se resuelve i desata i liquece cuando ve una mujer hermosa, como si todo se uviesse de traspasar en ella. I es particular passión de todos los que aman [...] hablar como presentes, i abraçar i llamar i quexarse. Porque la vista pinta i figura otras imágenes como en cosas líquidas, las cuales se deshazen i desvanen presto i desamparan el pensamiento i entendimiento; mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ella como inusiciones hechas con fuego, dexan impressas en la memoria formas que se mueven i viven i hablan i permanecen en otro tiempo. Porque siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella i agradable, passa la efigie d' ella por medio de los sentidos estiores en el sentido común; del sentido común va a la parte imaginativa, i d' ella entra en la memoria, pensando e imaginando se para i afirma la memoria; i parando aquí, no queda ni se detiene, porque enciende al enamorado en desseo de gozar la belleza amada, i al fin lo transforma en ella [...]. La memoria, que es parte de la prudencia, es una retención i conservación de aquellas cosas que uno aprendió, o por quien el ánimo repite las cosas que fueron; o, como piensa Aristóteles, es imaginación de aquellas cosas que avía hallado el sentido, como simulacro de aquéllas, de quien nació la imaginación; o es una fuerza o afeción del sentido común con la cual miramos en el ánimo, como si estuviésemos presentes, las cosas passadas i aquéllas o que entendemos o que percibimos con el sentido; o es una vista o miramiento [...] de la forma concebida en el ánimo de las cosas passadas ipercibidas con el sentido o con el entendimiento<sup>303</sup>.

La antigüedad clásica, si bien en época ya muy tardía, nos legó una de las escenas más sensuales de la literatura que ilustra a las mil maravillas la fuerza con que se queda impresa en el alma la imagen del amado. Nos referimos a aquel pasaje de la *Historia etiópica* de Heliodoro en la que Cariclea, sumida en la desesperación por no saber si Teágenes está vivo o muerto, suspira tan ardiente y arrebatadamente por él que se acuesta con su fantasma:

Pero si vives aún, ¡oh dicha!, ven aquí, amado, a descansar conmigo, aunque sea en sueños [...]. ¡Ay!

---

428a, p. 225 y 429a, p. 229).

<sup>300</sup>*Ibidem*, l. III, cap. VII, 431a15, p. 239 y 431b, p. 240.

<sup>301</sup>Una buena definición de la ebriedad amorosa en la que se entrelaza, siguiendo a Ficino, la doctrina platónica con la aristotélica es la que Lope de Vega pone en boca de don Fernando, en *La Dorotea*: “Como el sol, corazón del mundo, con su circular movimiento forma la luz, y ella se difunde a las cosas inferiores, así mi corazón, con perpetuo movimiento, agitando sangre, tales espíritus derrama a todo el sujeto, que salen como centellas a los ojos, como suspiros a la boca y amorosos concetos a la lengua” (edic. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1987, acto III, escena 7ª, pp. 284-285).

<sup>302</sup>Sobre el pneuma, su vinculación con el amor y su fortuna posterior en la filosofía, la medicina y la poesía, véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 3.El cuidado de sí*, pp. 113-167; Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, pp. 53-86 (con rica bibliografía); y Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, trad. de N. Clavera y H. Rufat, Siruela, Madrid, 2007, pp. 29-57.

<sup>303</sup>Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edic. de Inoria Pepe y José Mª Reyes, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 336 y 338.

¡Ya estás aquí en mis brazos; ya creo tenerte, y verte! Y diciendo esto, se echó bruscamente boca abajo en el lecho, abrazándose estrechamente a él, mientras sollozaba con profundos gemidos; quedó así tendida durante largo rato, hasta que su infinito dolor fue dejándole aturdida, y una neblina que fue cubriendo de sombras su mente la condujo insensiblemente al sueño<sup>304</sup>.

Con todo, el amor más «fantástico» de la literatura universal será el de don Quijote por Dulcinea, cuya imagen proviene originariamente de un objeto fenoménico de deseo, Aldonza Lorenzo, pero que está asimilado por analogía con el concepto ideal de la dama perfectamente idealizada del amor cortesano y de la poesía de corte neoplatónico; de modo que su imagen última es un fantasma espiritual o cerebral en el que han quedado abolidos los límites entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo real y lo imaginado.

Dice bien Michel Foucault cuando sostiene que “en la relación de amor [de la doctrina platónica], y como consecuencia de esta relación con la verdad que en adelante la estructura, aparece un nuevo personaje: el maestro, que viene a ocupar el lugar del enamorado”<sup>305</sup>. Pues, efectivamente, aquel amante que quiera adentrarse en los misterios últimos del amor precisa de alguien que le inicie correctamente; papel que asume esta misteriosa sabia que es Diotima con Sócrates. Se trata, en fin, de un educador, el filósofo, que se asemeja como una gota de agua a otra al amor. De manera que, luego de haberse iniciado en sus misterios y por obra y fuerza del amor mismo, el verdadero amante pueda remontarse de lo humano a lo eterno. Comienza primero por dirigirse a los bellos cuerpos centrado en uno solo, que le enardece y le inspira a “engendrar en él bellos discursos”<sup>306</sup>, que es el enlace con lo anteriormente expuesto; pasa después a objetivar la belleza al darse cuenta de que es una y la misma la que reside en todos los cuerpos, esto es, es el instante, individual ya, en el que el amante empieza a tomar conciencia de que los objetos y los seres del mundo sensible participan de entidades superiores que los trascienden: las ideas; esto le llevará a comprender que es necesario

---

<sup>304</sup>Heliodoro, *Etiópicas*, trad. de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1979, libro VI, pp. 289-290. No es esta, sin embargo, la escena que escandalizaba a Lope Vega, sino aquella otra en la que se reunían en lo hondo de una cueva Teágenes y Cariclea, tras el incendio que asolaba la isla del delta del Nilo (libro II): “Fer. ¿Cómo puedo no pensar en lo que pienso? Jul. Divirtiendo el pensamiento. Fer. Dame un libro. Jul. ¿Latino, francés o toscano? Fer. Dame a Heliodoro en nuestra lengua. Jul. ¡Gentil devocionario! Toma. Fer. Aquí dice: “*Teágenes y Clariquea quedaron solos en la cueva, juzgando por gran bien la dilación de los trabajos que esperaban; porque hallándose libres, se dieron los brazos amorosamente*” ¿Esto quieres que lea? Jul. Yo no; que tú lo pides. Fer. Esto más enciende que entretiene” (*La Dorotea*, edic. cit., acto III, escena 1ª, p. 216). Más erótica que la sensual escena de Heliodoro es el recuerdo soñado de Safo de sus amores con Faón, según cuenta Ovidio: “Tú eres mi cuidado, Faón; mis sueños te devuelven a mí, sueños más radiantes que hermoso día. // Allí te encuentro, aunque tú estés en lejanos países; pero el sueño proporciona gozos no demasiado duraderos; a menudo me parece que tus brazos descansan en mi cuello; a menudo que los míos reposan bajo el tuyo. Reconozco los besos que tú acostumbrabas a unir a mi lengua // y a recibir y a dar muy largos y apretados. Con frecuencia te acaricio y digo palabras muy semejantes a las verdaderas y mi boca está despierta con mis sentimientos. Lo que viene después me avergüenza contarlo, pero todo se hace y se agrada, y no me es posible estar seca” (*Heroidas*, edic. cit., epístola XV, vv. 123-134, pp. 114-115).

<sup>305</sup>*Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, p. 268. La figura del maestro de amor será fundamental en la literatura amoratoria posterior a Platón. De alguna manera, antes de Diotima, la Nodriza de Fedra había desempeñado borrosamente este papel, aunque esté más bien subordinado a su labor de alcahueta precursora, en el *Hipólito* de Eurípides. Después, tanto en la Comedia Nueva como en la novela de la segunda sofística, su presencia será casi obligada. Buena prueba de ello son, por ejemplo, las enseñanzas con que Clinias alecciona a Clitofonte para seducir a Leucipa, en la novela de Aquiles Tacio, las que Filetas imparte a Dafnis y Cloe, en las *Pastorales lésbicas* de Longo, o las de Calasiris a Cariclea, en la *Historia Etiópica* de Heliodoro. Y lo mismo en la elegía romana, pues uno de sus motivos recurrentes es la labor del poeta como *praeceptor amoris*: “Dolor y lágrimas me han hecho justamente perito”, cantará Propercio (*Elegías*, trad. de F. Baños y A. Ruiz de Elvira, libro I, elegía 9ª, v. 7, p. 185), por lo que se permite aleccionar a Póntico. No obstante, el máximo exponente será, qué duda cabe, Ovidio con su *Arte de amar*.

<sup>306</sup>Platón, *Banquete*, 210a, p. 65.

sobrepasar y despreciar el apego a un único cuerpo, por ser baladí, y enamorarse, entonces, de todos los cuerpos bellos<sup>307</sup>; a continuación caerá en la cuenta de que asimismo existe la belleza interna, a la que tendrá en más estima que a la física por ser más valiosa, de tal forma que si alguien no posee un cuerpo agraciado pero sí un alma noble, pueda y deba ser también objeto de amor, de cuidado y de educación; del amor por la belleza de las almas escalará a la que reside en las normas de conducta y en las leyes; y de estas, a la belleza de las ciencias, poniendo ya su mirada en la inmensa belleza, que le hace libre de las ataduras que le encadenaban a un único cuerpo o a una sola norma de conducta; un mar de belleza que le acicatea a parir excelentes discursos y razonamientos de infinita pasión por la filosofía; de tal forma que, habiendo pasado por todas las escalas y modalidades del saber, contemple, por último, la Belleza en sí, suprema y única:

He aquí, pues, el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer, por último, lo que es la belleza en sí. Ése es el momento de la vida, ¡oh querido Sócrates! –dijo la extranjera de Mantinea–, en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí (...), es únicamente en ese momento, cuando ve la belleza con el órgano<sup>308</sup> con que ésta es visible, cuando le será posible engendrar, no apariencias de virtud, ya que no está en contacto con una apariencia, sino virtudes verdaderas, puesto que está en contacto con la verdad<sup>309</sup>.

El lento camino descrito que conduce al amante desde la belleza de los cuerpos, la del alma y la de las distintas ciencias hasta el conocimiento de la Belleza misma, accesible únicamente al vértice del alma, o sea, a su parte inteligente y razonadora, viene a coincidir con la escala universal del conocimiento que se expone con el símil de la línea en el libro VI de la *República*<sup>310</sup> (509d-511e) y, sobre todo, con el célebre mito de la caverna (514a-517a)<sup>311</sup>

---

<sup>307</sup>A este respecto, sostiene Luis Gil que, “como profundo psicólogo, por experiencia personal seguramente, Platón sabía que, cuando se multiplican indefinidamente los objetos del deseo, éste pierde en intensidad lo que gana en extensión, intelectualizándose en un proceso semejante al de la abstracción conceptual” (Introducción al *Banquete*, p. XXII).

<sup>308</sup>El órgano con el que se contempla la Belleza no es sino el mismo “órgano del alma”, el “ojo del alma” o el “ojo de su alma”, es decir, el *noûs* con que, en la *República*, ve el gobernante filósofo el Bien (edic. cit., 527e, p. 391; 533d, p. 402; 540a, p. 413). Un órgano que en el *Fedro* no es sino el auriga del alma: “Es en dicho lugar donde reside esa realidad carente de color, de forma, impalpable y visible únicamente para el piloto del alma, el entendimiento” (Platón, *Fedón. Fedro*, edic. cit., 247c, p. 216).

<sup>309</sup>Platón, *Banquete*, 211b-d y 212a, pp. 67 y 68. Una hermosa metáfora de la ascensión gradual del alma por los diferentes grados del saber, nítidamente inspirada por Platón, principalmente a través del mito de la caverna, la brinda san Agustín, en los *Soliloquios*, al comentar la Razón que hay diversas formas de aproximación a la verdadera sabiduría en función de las distintas capacidades humanas. Así: “Otros, al contrario, se deslumbran con la misma luz que desean contemplar tan ardientemente, y sin conseguir lo que quieren, muchas veces tornan a la sombra con deleite. A éstos, aunque se mejoren, hasta considerarse sanos, es peligroso mostrarles lo que no pueden ver aún. Hay que ejercitarlos antes, hornagueando su amor con provechosa dilación. Primero se les mostraran los objetos opacos, pero bañados con la luz, como un muro, un muro, algo semejante. Han de pasar después a fijar la vista en cosas que brillan con mayor belleza no por sí mismas, sino con el reverbero solar, como el oro, la plata y cosas similares, cuyo reflejo no dañe los ojos. Entonces, con moderación, se les podrá mostrar el fuego terreno, y sucesivamente los astros, la luna, el rosicler de la aurora y el cándido resplandor celeste. Habitándose cada cual más pronto o más tarde según su disposición a este orden de cosas en su integridad o parcialmente, podrá ya carearse con el mismo sol sin titubeo y con gran deleite” (*Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, edic. cit., I, XIII, pp. 464-465).

<sup>310</sup>Véase W. Jaeger, *Paideia*, p. 585; J. S. Lasso de la Vega, “El eros pedagógico de Platón”, p. 124; F. Copleston, *Historia de la Filosofía. I: Grecia y Roma*, p. 185; Capelle, *Historia de la filosofía griega*, pp. 230-231; F. M. Cornford, “La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, p. 140; Guthrie, *Historia de la filosofía*

y el paso gradual del gobernante-filósofo por la aritmética, la geometría, la estereometría, la astronomía y la armonía que desemboca en el ejercicio de la ciencia suprema de la dialéctica pura<sup>312</sup> y que culmina en el contemplación del Bien<sup>313</sup>, que se describe en el libro VII. Por consiguiente, “el método erótico y el método dialéctico, el amor y el conocimiento, están, a los ojos de Platón, vinculados por el más estrecho parentesco”<sup>314</sup>. Y lo mismo cabe decir de la doctrina del saber que el fundador de la Academia, en primera persona, elucida en la *Carta Séptima*, según la cual se llega al propio Ser después de haber cabalgado por su nombre, su definición, su representación y su conocimiento<sup>315</sup>.

Tales tres teorías del conocimiento, hermanadas por esa ascensión epistemológica por los grados del conocer y por la contemplación extática de la realidad ontológica y teleológica de la Idea suprema, ora sea la Belleza, el Bien o el Ser, puesto que es origen y fuente de todas las demás<sup>316</sup>, presentan una analogía más que sobreacentúa su consanguinidad, cual es la inefabilidad de la unión mística y del conocimiento que de ella deriva. Pues, efectivamente, no se puede comunicar, sino solamente experimentar por aquella parte del alma que, tras su desarrollo gradual y por su afinidad, entra en contacto con ella. La razón hay que buscarla en la insuficiencia del lenguaje para tratar de cuestiones metafísicas que se escapan a las posibilidades del ser humano<sup>317</sup>, tales como el absoluto o la eternidad; de ahí que Platón recurra a la alegoría y el mito para explicarlo<sup>318</sup>. Eso con respecto al lenguaje oral. Pues la

---

IV, p. 378.

<sup>311</sup>Sobre el mito de la caverna, véase el excelente y sugerente análisis de Emilio Lledó, *La memoria del Logos*, pp. 19-39.

<sup>312</sup>“El método dialéctico es el único que, echando abajo las hipótesis, se encamina hacia el principio mismo para pisar allí terreno firme; y el ojo del alma, que está verdaderamente sumido en un bárbaro lodazal, lo atrae con suavidad y lo eleva a las alturas, utilizando como auxiliares en esta labor de atracción a las artes hace poco enumeradas” (Platón, *República*, edic. cit., libro VII, 533c-d, p. 402). “Tenemos la dialéctica en lo más alto, como una especie de remate de las demás enseñanzas, y que no hay otra disciplina que pueda ser justamente colocada por encima de ella” (*Ibidem*, libro VII, 534e, p. 404).

<sup>313</sup>“El más sublime objeto de conocimiento es la idea del bien” (Platón, *República*, edic. cit., libro VI, 505a, p. 354). “Lo que proporciona la verdad a los objetos del conocimiento y la facultad de conocer al que conoce es la idea del bien, a la cual debes concebir como objeto del conocimiento, pero también como causa de la ciencia y de la verdad” (*Ibidem*, libro VII, 508e, p. 361). “En el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas [...], es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento” (*Ibidem*, libro VII, 517b-c, p. 373).

<sup>314</sup>J. S. Lasso de la Vega, “El eros pedagógico de Platón”, p. 124.

<sup>315</sup>“Cada uno de los seres posee tres factores a través de los cuales se produce necesariamente el conocimiento [nombre, definición y representación]; el cuarto es el conocimiento y como quinto debe presentarse el propio ser, que es precisamente cognoscible y real” (Platón, *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*, edic. cit. de J. Martínez García, 342a-b, p. 286).

<sup>316</sup>Sobre la idea del Bien, véase W. Jaeger, *Paideia*, pp. 677 y ss.; W. Capelle, *Historia de la filosofía griega*, pp. 229-235; W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 482-500.

<sup>317</sup>“Acercas de la imagen y de su modelo –dice Timeo a sus contertulios, Sócrates, Critias y Hermócrates– hay que hacer la siguiente distinción en la convicción de que los discursos están emparentados con aquellas cosas que explican: los concernientes al orden estable, firme y evidente con la ayuda de la inteligencia, con estables e infalibles –no deben carecer de nada de cuanto conviene que posean los discursos irrefutables e invulnerables–; los que se refieren a lo que ha sido asemejado a lo inmutable, dado que es una imagen, han de ser verosímiles y proporcionales a los infalibles. Lo que el ser es a la generación, es la verdad a la creencia. Por tanto, Sócrates, si en muchos temas, los dioses y la generación del universo, no llegamos a ser eventualmente capaces de ofrecer un discurso que sea totalmente coherente en todos sus aspectos y exacto, no te admires. Pero si lo hacemos tan verosímil como cualquier otro, será necesario alegrarse, ya que hemos de tener presente que yo, el que habla, y vosotros, los jueces, tenemos una naturaleza humana, de modo que acerca de esto conviene que aceptemos el relato probable y no busquemos más allá” (Platón, *Timeo*, en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, trad. de M<sup>a</sup> Ángeles Durán y Francisco Lisi, Gredos, Madrid, 1992, 29b-d, p. 172).

<sup>318</sup>“Describir cómo es [el alma] –dice Sócrates a Fedro– exigirá una exposición que en todos sus



desconfianza de Platón en la escritura como medio para plasmar la esencia del conocimiento es todavía mayor; así, en la *Carta Séptima* (342a-344d) le niega valor para proclamar la esencia de la Idea porque no es puro ni estable y es fácilmente tergiversable y contradecible, sirve no más que para recordar lo ya sabido, pero no para transmitir conocimientos nuevos. La incapacidad de la palabra escrita, una entidad muda si se le pregunta (lo que hoy en día se llama un proceso de comunicación a distancia) y, por ello, inferior siempre al discurso vivo, es expresada magistralmente por Platón mediante uno de sus grandes mitos, el de Theuth y Thamus, recogido en el *Fedro* (274c-275b)<sup>319</sup>. Esta susceptibilidad platónica se debe también a la naturaleza de los potenciales lectores de la palabra escrita, por cuanto, desde su sentir, no todos reúnen las condiciones necesarias o no están lo suficientemente preparados para entender cabalmente las doctrinas que se exponen. De modo que el beneficio que reportan el conocimiento racional, la contemplación y el arrobamiento, el mayor bien que le es dado disfrutar al hombre, es, en su intelección, plenamente individual (conocer es recordar lo que alma ya sabía mediante el ejercicio dialéctico de preguntas y respuestas consigo misma en la soledad) y, por ello mismo, íntima y privadamente venerado: como dice Sócrates en el *Fedro*<sup>320</sup>, el único y verdadero saber es aquel que “se escribe en el alma del que aprende”.

El amor del alma, en consecuencia, acarrea la trascendencia personal; es lo más genuino del ser humano porque lo impulsa a elevarse hacia la Belleza y la virtud o *areté*. Werner Jaeger lo entendió perfectamente:

El sentido de esta gradación de la “pedagogía” del *eros* de que habla Platón está en el moldeamiento del verdadero ser humano a base de la materia prima de la individualidad, en la cimentación de la personalidad sobre lo que hay de eterno en nosotros. El resplandor con que la exposición platónica de lo “bello” rodea esta idea invisible irradia de la luz interior del espíritu, que ha encontrado en ella su centro y su fundamento esencial<sup>321</sup>.

Así visto, del amor platónico, el que revela Diotima a Sócrates, “como la lumbre que brota de la chispa, surge este saber en el alma y se alimenta ya por sí mismo”<sup>322</sup>; y le otorga al hombre enamorado la posibilidad de “hacerse amigo de los dioses y también la

---

aspectos únicamente un dios podría hacer totalmente, y que además sería larga. En cambio, decir a lo que se parece implica una exposición al alcance de cualquier hombre y de menos extensión. Hablemos, pues, así. Sea su simil...” (Platón, *Fedón. Fedro*, edic. cit., 246a, p. 214).

<sup>319</sup>La profundidad y el alcance de este mito platónico han sido destacados por Emilio Lledó Íñigo en el penetrante análisis que le dedica en su denso y hermoso libro, *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 2000.

<sup>320</sup>Platón, *Fedón. Fedro*, 276a, p. 268.

<sup>321</sup>*Paideia*, p. 586.

<sup>322</sup>Platón, *Carta Séptima*, edic. cit., 341c-d, p. 285. Es imposible no ver la relación entre esta chispa que enciende el conocimiento y empuja al alma del hombre a entrar en contacto con la Idea y la luz que guía en la oscuridad al yo lírico de san Juan de la Cruz a ser absorbido en el Amado en la *Noche oscura del alma*, aún cuando la ascensión platónica sea racional y no intuitiva, como la del gran místico español, y aún cuando la aprehensión del máximo conocimiento sea posible y no sólo su contemplación, como en la mística cristiana. Recordemos que la misión fundamental que asigna Platón a los gobernantes de la ciudad ideal, en el libro VII *República*, es la de, luego de haber perfeccionado su excelente naturaleza con la educación y de haber contemplado el Bien mediante el ejercicio de la dialéctica pura, bajar a comunicar su saber a los ciudadanos mediante leyes que les conduzca en el recto camino de la virtud, la justicia y la verdad, a fin de conseguir la plena felicidad de la comunidad. Una labor, digámoslo así, educadora y de incitación a la sabiduría que en el *Banquete*, por orden, recae en Diotima, Sócrates, Aristodemo y Apolodoro, que son los encardados de proclamar la naturaleza verdadera del amor. Pero donde la labor del filósofo como un instigador del conocimiento o moldeador de almas se hace más gráfica es en el famoso pasaje del *Teeteto* (150b-151d) en el que Sócrates compara la labor del filósofo con la de una partera, sólo que es una partera del espíritu que facilita el alumbramiento de los hijos del entendimiento.

inmortalidad”<sup>323</sup>. De manera que tiene sobrada razón Emilio Lledó Íñigo cuando sostiene que, para Platón, “amar es entender”<sup>324</sup>.

Como ya hemos adelantado, la espiritualización del amor por parte de Platón será fundamental tanto para la filosofía posterior, la de los neoplatónicos y los cristianos y, tiempo después, la del humanismo renacentista, a través de las figuras de Filón de Alejandría, Plotino, Porfirio, Pseudo Dionisio Aeropagita, san Agustín y Marsilio Ficino, como para la literatura siguiente, la helenística, cifrada sobre todo en la novela de amor y aventuras, y la renacentista, desde la lírica petrarquista, que se difundirá por toda Europa, hasta la mística y la novela idealista españolas.

Que Sócrates se haya iniciado bien en los misterios del amor, como él mismo les indica a sus contertulios, es un hecho que viene a constatar el hermoso y arrogante Alcibíades<sup>325</sup>. En efecto, terminar el filósofo su discurso y personarse en la fiesta el político con sus compañeros de parranda, completamente borrachos y con el objetivo de coronar a Agatón, es todo uno. Alcibíades, que es invitado por Agatón a sentarse a su lado, no advierte la presencia de Sócrates hasta que aquel, un tanto enigmáticamente, no se la revela. Luego de la sorpresa inicial, corre entre el filósofo y el político un cruce amoroso de acusaciones y reproches, que interrumpe el propio Alcibíades para erigirse, aduciendo la insostenible sobriedad de los comensales, en el director de la bebida. Pero Erixímaco, que ya protestó contra la insalubridad del vino tomado en exceso, no quiere que se beba como lo hace el sediento, de manera que invita a Alcibíades, exponiéndole la rueda de discursos que han hecho, a que profiera un encomio. Mas el bello juerguista se excusa de hacer tal porque no es equitativo que el discurso de un borracho compita con los de hombres serenos; tanto más de hacer un encomio de otro, ya se trate de un dios o de un hombre, delante de Sócrates, puesto que “no tendrá apartadas de mí sus manos”<sup>326</sup>. Lo que hará, en consecuencia, es entonar un encendido elogio del maestro, muy a pesar suyo, que sólo tiene como meta decir la verdad.

Asegura Alcibíades que Sócrates semeja la figura de los silenos que se guardan en los

---

<sup>323</sup>Platón *Banquete*, 212a, p. 68. La inmortalidad del alma y su pervivencia en el mundo de los dioses emparenta claramente el *Banquete* con el *Fedón*, como ha visto perspicazmente Luis Gil, que dice lo siguiente: “Es indudable que entre la doctrina de *El Banquete* y la del *Fedón* hay una estrecha coherencia. Supuesto que el filósofo es un amante del saber y comparte la naturaleza demoníaca del Eros, en cuanto a ese estar falto de un bien, apasionadamente deseado, y esa abundancia de recursos para conseguirlo; supuesto también que el conocimiento sólo puede lograrse mediante la separación de alma y cuerpo, en tanto mayor grado cuanto mayor sea la desvinculación mutua, dedúcese: primero, que el conocimiento pleno y total tan sólo se adquirirá en la muerte, y segundo, que el conocimiento que más se le asemeje, únicamente será alcanzable en esa especie de muerte, pasajera y fugacísima, que es el éxtasis” (Introducción al *Banquete*, pp. XXIII-XXIV). Del mismo modo que con el *Fedro*, como veremos en seguida.

<sup>324</sup>Introducción general a Platón, *Diálogos I*, p. 104.

<sup>325</sup>El retrato del joven político ateniense, educado por Pericles tras el fallecimiento de su padre, el terrateniente Clinias, lo esboza Sócrates en el primero de los dos diálogos que llevan su nombre; un retrato que se va dibujando a lo largo de la discusión dialéctica, pero que en sus líneas maestras generales ya se perfila en el extenso parlamento del maestro que lo inaugura (103a-104c), donde se lee: “En efecto, durante este tiempo he estado examinando cómo te comportabas con tus admiradores, y me he dado cuenta de que, por numerosos y orgullosos que fueran, ninguno de ellos se ha librado de verse superado por tu arrogancia. Quiero explicarte la razón de esta altanería: dices que no necesitas a nadie para nada; tus recursos son amplios, de modo que no careces de nada, empezando por el cuerpo y terminando por el alma, pues crees en primer lugar que eres muy hermoso y muy alto, y, desde luego, en este sentido todos deben estar de acuerdo en que no mientes” (Platón, *Alcibíades I o sobre la naturaleza del hombre*, en *Diálogos VII (Dudosos. Apócrifos. Cartas)*, traducciones, introducciones y notas de Juan Zaragoza y Pilar Gómez cardó, Gredos, Madrid, 1992, 103b-104a. Decir que este interesantísimo diálogo de dudosa atribución, según la opinión de André Motte, que comenta Juan Zaragoza en la introducción [pp. 17-22], sería del primer período; de ahí que la relación amorosa entre Sócrates y Alcibíades que se cuenta preceda a la del *Banquete*).

<sup>326</sup>Platón, *Banquete*, 214d, p. 72.

talleres de escultura, feos por fuera pero que en su interior esconden estatuas de dioses. Un símil que se completa con su correlación con el sátiro Marsias, no sólo por su parecido físico, sino también por que ambos encandilan a su auditorio con el poder de su boca: uno, Marsias, con la música, el otro, Sócrates, con la palabra. Aunque la equipolencia no es del todo justa en cuanto que el poder subyugador de la oratoria del filósofo es infinitamente mayor que la música del flautista, o, al menos, esa es la experiencia personal del consentido político, hasta el punto de avergonzarse en su presencia (y ya sabemos por el discurso de Fedro que la manifestación de la vergüenza es indicio de amor)<sup>327</sup>. De esta manera Alcibíades recalca la inversión de papeles que se opera en la tradicional relación de pederastia con Sócrates, puesto que son los bellos mancebos como él los que persiguen los favores del hombre maduro que no destaca por su prestancia física, sino por su hechizadora belleza interna. Continúa Alcibíades atribuyendo a Sócrates las más excelsas cualidades: amor por la belleza, desprecio de lo material, dominio de los deseos corporales (el fragmento en la que el hermoso joven cuenta su intento de seducir al maestro no tiene desperdicio), resistencia física, concentración absoluta, fortaleza, arrojo y valentía. Todo ello viene a significar su *sophrosyne*, el magistral dominio o control que de sí ejerce Sócrates, que, como se sabe, se corresponde con el ideal platónico del filósofo<sup>328</sup>. Así, a la ecuación establecida por Diotima, eros = filósofo, le añade un nuevo elemento Alcibíades, Sócrates. De resultas, el maestro no sólo es la personificación del amor, sino también el perfecto filósofo, aquel que proclama que la verdadera esencia del hombre radica en el alma y el equilibrado gobierno que esta ha de ejercer sobre el cuerpo, por lo que, dominando los goces y las pasiones corporales y atendiendo a sus movimientos con la práctica de la gimnasia, dedica su vida por entero al cuidado de la *psyché*, cuya terapia no es otra que la búsqueda de la virtud, por medio de la justicia, la templanza y el ejercicio racional e intelectual de la dialéctica, por cuanto es el único camino que conduce hacia la verdad, el conocimiento y la contemplación de la Belleza, meta del hombre y suma de todo bien<sup>329</sup>.

---

<sup>327</sup>“Anda hijo –replicó don Quijote–, y no te turbes cuando te vieres ante la luz del sol de hermosura que vas a buscar. ¡Dichoso tú sobre todos los escuderos del mundo! Ten memoria, y no se te pase della cómo te recibe: si muda las colores el tiempo que la estuvieres dando mi embajada; si se desasosiega y turba oyendo mi nombre; si acaso la hallas sentada en el estrado rico de su autoridad; y si está en pie, mírala ahora si se pone sobre el uno, ahora sobre el otro pie; si te repite la respuesta que te diere dos veces o tres veces; si la muda de blanca en áspera, de aceda en amorosa; si levanta la mano al cabello para componerle, aunque no esté desordenado... Finalmente, hijo, mira todas sus acciones y movimientos, porque si tú me los relatares como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca: que has de saber, Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes las acciones y movimientos exteriores que muestran cuando de sus amores se trata son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en lo interior del alma pasa” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, II, X, pp. 700-701).

<sup>328</sup>El ideal de vida del filósofo, como es bien sabido, ocupa un lugar preeminente en la obra de este exaltador de la recta y divina filosofía que es Platón, ya que “a partir de ella es posible percibir todo lo justo en los asuntos públicos y en los privados” (*Carta Séptima*, edic. cit., 362a, p. 262) y, por ello, ser “amigos de nosotros mismos y de los dioses” (*República*, libro X, 621c, p. 550), de manera que se disemina por varios de sus diálogos desde que, por negación, se recoge en el *Gorgias*, como, por ejemplo, además de en el *Banquete*, en el *Fedón*, el *Fedro*, el *Político*, el *Filebo* y el *Timeo*, pero cuya cima bien podrían ser el libro IV de la *República* desde el terreno de la dialéctica y el X por medio del impresionante mito escatológico de Er (614b-621b, sobre todo, 617d-619b).

<sup>329</sup>Como se sabe, en el bordado intelectual platónico la relación entre el alma (*psyché*) y el cuerpo (*sôma*) es conflictiva. El ser humano es concebido como el resultado de la unión accidental entre el alma y el cuerpo, dos entidades o realidades de por sí distintas: la primera es lo espiritual, lo intelectual, lo vital, lo eterno y lo invisible, de manera que es donde reside la esencia auténtica del hombre; la segunda corresponde con lo material, lo sensible, lo carente de vida, lo perecedero y lo visible, por consiguiente no es más que un recipiente provisional que se convierte además en un obstáculo de la parte noble del organismo. Se puede decir, en consecuencia, que el desprecio de Platón por el cuerpo es absoluto, y así se refleja principalmente en el *Fedón*,

En el diálogo al que da nombre, asegura Timeo que “el vínculo más bello es aquél que puede lograr que él mismo y los elementos por el vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad”<sup>330</sup>. Y eso es, en definitiva, el amor, el más bello de los *syndesmos* en tanto que su poder posibilita la unión y reintegración del alma del hombre con *lo que es sí*, su vuelta al origen, que es un deseo de perpetuación y de generación en la belleza; la más poderosa incitación a la sabiduría y al desarrollo personal.

Este proceso filosófico que conduce a la contemplación de la Belleza esencial, que es la expresión definitiva del erotismo platónico, será completado y profundizado posteriormente por la doctrina amorosa que anima el *Fedro*.

-El *Fedro*.

Pues, efectivamente, en este bellísimo diálogo Platón escudriña una faceta del eros que en el discurso iluminado de Diotima solamente se había rozado de manera tangencial; tal el amor entendido como una locura de inspiración divina, una *manía* o un arrebato capaz de suscitar el entusiasmo y el arrobamiento del amante, un furor que proviene del resplandor de la belleza que reside en el mundo sensible y cuya fuerza pasional provoca la vibración y convulsión de todo el ser enamorado, esas acciones y movimientos exteriores que delatan lo

---

ese diálogo en el que se expone un arte del buen morir cuyo ideal ético es la purificación ascética del alma mediante la negación sistemática del cuerpo. Sin olvidar que en el *Alcibiades I* Platón había definido dialécticamente al hombre como un alma que se sirve de un cuerpo: “Entonces”, concluye Sócrates, “puesto que ni el cuerpo ni el conjunto [alma-cuerpo] son el hombre, sólo queda decir, en mi opinión, que o no son nada o, si efectivamente son algo, ocurre que el hombre no es otra cosa que el alma” (Platón, *Alcibiades I o sobre la naturaleza del hombre*, en *Diálogos VII*, edic. cit., 130c, p. 75; véase so obstante todo el razonamiento, 128a-130c). Mas este divorcio categórico se irá atenuando progresivamente en otros diálogos posteriores de Platón según se vaya completando su teoría del alma, sobre todo a partir del fundamental hallazgo psicológico y metafísico de su tripartición, que se culmina en el *Timeo*. Aquí el cuerpo sigue siendo el fardo del hombre, pero ya no se le niega, sino que para que se produzca un desarrollo adecuado del ser en su totalidad se tiene que dar una armonía perfecta entre la *psyché* y el *sôma*: “Hay un método de salvación: no mover el alma sin el cuerpo ni el cuerpo sin el alma, para que ambos, contrarrestándose, lleguen a ser equilibrados y sanos. El matemático o el que realiza alguna otra práctica intelectual intensa debe también ejecutar movimientos corporales, por medio de la gimnasia, y, por otra parte, el que cultiva adecuadamente su cuerpo debe dedicar los movimientos correspondientes al alma a través de la música y toda la filosofía, si ha de ser llamado con justicia y corrección bello y bueno simultáneamente. Así debe cuidar el cuerpo, el alma y sus partes, imitando el universo” (Platón, *Timeo, Diálogos VI*, edic. cit., 88b-d, pp. 255-256). Le corresponderá en suerte al cristianismo, aun cuando preconice vagamente en los Evangelios la superioridad del alma, dignificar el cuerpo, no sólo por la creencia en la resurrección de la carne, sino también porque es una parte natural y esencial del hombre, que es además una creación de Dios que participa, aunque pálidamente, del principio de Unidad. Tal vez fuera san Agustín quien, además de ser uno de los primeros filósofos cristianos en defender, siguiendo a Platón, la inmortalidad del alma en su tratado *De immortalitate animae*, elaborara con mayor insistencia y penetración la teoría de que el cuerpo no es de por sí ni malo ni pecaminoso, antes bien fue debilitado por el propio alma en el instante de la Caída: “también a este cuerpo enflaqueció la codicia del alma, por abusar en el paraíso, tomando la fruta prohibida contra la prescripción del médico, en que se contiene la salud” (san Agustín, *De la verdadera religión, Obras completas, IV. Obras apologéticas*, traducción, introducción y notas de Victorino Capánaga, et al., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1975 [3ª ed.], XLV, 83, p. 154). No deja de ser significativo que el santo Padre hable de la bondad del cuerpo, en cuya flaqueza «no falta un aviso para la felicidad», en un pasaje en el que reelabora, adaptándolo a sus necesidades, el mito del auriga del *Fedro*. Siglos después, Marsilio Ficino, antes de que la Iglesia instituyera como dogma de fe la inmortalidad del alma en el Concilio de Letrán (1513), volvería a insistir en que la esencia del hombre reside en el alma: “Porque el hombre sólo es espíritu; y el cuerpo es obra e instrumento del hombre” (*De amore*, edic. cit., Discurso IV, III, p. 70); una idea, con todo, que ya estaba presente en los primeros humanistas, desde Petrarca (véase Eugenio Garin, *La cultura filosófica del Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze, 1961, pp. 93-126).

<sup>330</sup>Platón, *Timeo, Diálogos VI*, edic. cit., 31c, p. 175.

que ocurre en el interior del alma. Por consiguiente, frente al amor intelectualizado y pedagógico del *Banquete* que impulsa al amante por la escala dialéctica del conocimiento hacia el Eidos inmutable, el eros del *Fedro* es la loca pasión de inspiración divina que mueve y eleva el alma hacia esa región supraceleste en la que tienen su morada las Ideas y en la que se reintegra. Esta sublimación del amor-pasión choca frontalmente, ya lo dijimos, con la tradición anterior, de forma especial con la poesía trágica de Eurípides, por cuanto allí el eros era entendido como una insana enfermedad excluyente que abocaba al alma enamorada a la destrucción. Platón, más optimista que Eurípides respecto de las capacidades racionales del ser humano para dominar las pasiones que lo baten, entiende que este loco amor, cuando participa de la divinidad por medio de la parte intelectual de la alma, no sólo no es dañino para el hombre, sino que es fuente inagotable de felicidad<sup>331</sup>.

Precisamente, el viaje celeste del alma enamorada, descrito a través del hermoso mito de la biga alada, compuesta por el auriga y los dos caballos, y de la alegoría de la cabalgata de los dioses, supone, con relación al *Banquete*, una profundización en lo que concierne el verdadero yo del hombre, la *psyché*<sup>332</sup>. Escrito casi con total seguridad después de la *República*<sup>333</sup>, en el *Fedro*, a diferencia del *Fedón* y del *Banquete*, se reitera y ahonda en el descubrimiento psicológico de índole ética y metafísica de que el alma es una unidad que se puede estructurar en tres partes diferenciadas a tenor de los elementos que la conforman y de las distintas funciones que desempeñan, a saber: una parte racional o reflexiva, la inteligencia o *noûs* (el auriga), una parte irascible o emotiva, el carácter o *thymós* (el caballo dócil) y una parte apetitiva o concupiscente, los deseos o *epithymíai* (el caballo zafio). Cada elemento, lógicamente, pretende satisfacer sus impulsos: así como la parte razonadora ansía el conocimiento y la sabiduría, el alma apetitiva busca la satisfacción de las necesidades corporales, tales como la nutrición o el sexo, mientras que la emotiva o volitiva pretende la nombradía y el reconocimiento. Cualquiera de las tres que se imponga marcará la psicología y el comportamiento del hombre; pero para que el desarrollo personal sea el adecuado se debe producir una equilibrada armonía entre las partes ejercitándolas a una, de manera que cada cual cumpla la función que le corresponde o tiene asignada, esto es, que el alma inteligible gobierne, que la concupiscente obedezca y sea productiva y que la emotiva, como aliada de la razón, proteja tanto de las acechanzas externas como internas. De modo que cada parte del alma lleva aparejada su propia virtud: la cordura o *phónesis* es característica de la razón, el valor o *andreia* es la que singulariza al carácter y la moderación o *sophrosyne* a los deseos. Un hallazgo fundamental de la filosofía platónica que se formula por vez primera en el libro IV de la *República* (441c y ss.), en clara analogía con las tres clases de ciudadanos de la urbe ideal, y que, pasando por el *Fedro*, se completa en el *Timeo* (41d-72e), donde las tres partes

---

<sup>331</sup>Bien es cierto que uno es el amor de la poesía y otro el amor de la filosofía. Así, Cicerón, observará que “los amores de todos ellos [los poetas] son sensuales. Nosotros los filósofos somos los que hemos comenzado, apoyándonos indudablemente en la autoridad de Platón [...] a prestar reconocimiento al amor. Los estoicos, por su parte, dicen que también el sabio amará y definen el amor mismo como «la tendencia a trabar amistad inspirada por la percepción de la belleza». Y, si en la naturaleza existe un amor como éste, libre de ansia, de deseo, de preocupación, de suspiros, miel sobre hojuelas” (*Disputaciones Tusculanas*, traducción, introducción y notas de Alberto Medina González, Gredos, Madrid, 2005, libro IV, cap. 34, párrafos 71-72, p. 377).

<sup>332</sup>Sobre la doctrina platónica del alma pueden consultarse Wilhelm Capelle, *Historia de la filosofía griega*, pp.235-247; Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía. I: Grecia y Roma*, pp. 213-221; Alfred E. Taylor, *Platón*, pp. 59-72. Así como las excelentes introducciones de Luis Gil a sus traducciones del *Fedón* y el *Fedro*, pp. 9-30 y 147-175, respectivamente; W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 314-415; Carlos García Gual, Introducción a su traducción del *Fedón*, en Platón, *Diálogos III*, pp. 9-23.

<sup>333</sup>Véase W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 381-382; E. Lledó Íñigo, Introducción al *Fedro*, *Diálogos III*, pp. 292-293.

del alma emulan la ordenación del cosmos y donde se las asigna una ubicación específica en el cuerpo: la parte intelectual se sitúa en la cabeza (44d), dado que su esfericidad es semejante a la del cosmos, la parte volitiva se acomodada en el pecho o en el diafragma (69e-70b) y la apetitiva se asienta en el bajo vientre (70d-e).

Cabe decir, pues, que desde el *Gorgias*, diálogo que se cierra, acaso por influencia de las doctrinas místicas órfico-pitagóricas<sup>334</sup>, con un mito escatológico (521d-527e) sobre el destino futuro de las almas toda vez que se han separado del cuerpo (paralelo de los que culminan el *Fedón* [107c-115a] y la *República* [614b-621b]), de manera que según hayan vivido y se hayan comportado en la tierra serán juzgadas por un tribunal y enviadas, consecuentemente, bien a la Isla de los Bienaventurados, bien al Tártaro<sup>335</sup>, hasta las *Leyes*, en cuyos libros V y X se legislan temas relacionados con el alma y su manifiesta superioridad sobre el cuerpo, Platón va desarrollando progresivamente su doctrina sobre la *psyché*, en perfecta sintonía y adecuación con la elaboración de la Teoría de las Ideas, por cuanto que es por la capacidad de conocer del alma por la que el hombre se eleva y entra en contacto con las esencias puras. Platón parte en primera instancia de una radical delimitación entre el alma y el cuerpo y sus funciones, tal y como se expone en el *Fedón*, donde el alma es concebida como una unidad simple que se corresponde no más que el *noûs* o parte intelectual y está en oposición evidente con el cuerpo, depositario de los deseos e instintos naturales. En el *Banquete* aún prosigue esta escisión entre la *psyché* y el *sôma*, pues unos son los hijos del alma y otros los del cuerpo; sólo que hay una matización importante: entre los hijos del entendimiento se distinguen aquellos que ansían fama de los que anhelan el conocimiento puro, o sea, que Platón, sin declararlo explícitamente, concibe ya el alma como una unidad con dos funciones representadas por la voluntad y la razón. El último paso en la tripartición del alma, como acabamos de ver, lo da en la *República*, donde ya la inteligencia, el carácter y los apetitos son constituyentes del alma en correspondencia con su encadenamiento en el cuerpo. El gran problema que suscita el *Fedro* es saber si todas las partes del alma son inmortales o no. En el *Timeo*, como en la *República*<sup>336</sup>, se dirá que no, pues es únicamente inmortal el *noûs*, mientras que el *thymós* y los *epithymíai* conforman esa “otra especie del

---

<sup>334</sup>Sobre la influencia de las doctrinas órfico-pitagóricas en la teoría del alma de Platón, Werner Jaeger escribe lo siguiente: “Los mitos platónicos sobre el destino del alma después de la muerte no son productos dogmáticos de ningún sincretismo histórico-religioso. Interpretarlos así sería menospreciar completamente la capacidad poética creadora de un Platón, que alcanza en ellos uno de sus puntos culminantes. Es indudable, sin embargo, que ideas sobre el más allá como las que suelen agruparse bajo el nombre de ideas órficas, le sirvieron de materia prima. Dejaron su huella en él, porque su sentido artístico necesitaba un fondo metafísico como complemento para la soledad heroica del alma socrática y de su lucha” (*Paideia*, p. 541).

<sup>335</sup>Es probable que la descripción más completa y famosa del Hades en la antigüedad clásica sea la que recrea Virgilio en el libro VI de la *Eneida*, donde Eneas, acompañado de la Sibila, recorre las mansiones infernales para encontrarse con su padre Anquises. Con todo, la deuda con Platón es más que evidente, especialmente en lo que toca al *anima mundi* (aunque deturpada por el estoicismo) y al destino de las almas (VI, vv. 725-751); pero también con el viaje al oscuro reino de Ulises, en la *Odisea* (canto XI). Más tarde, será Dante quien, acompañado por Virgilio (“él me introdujo en las secretas cosas”), visite el infierno (*Divina comedia*, en *Obras completas I*, trad. de Ángel Crespo, Aguilar, Madrid, 2004, Infierno, canto III, v. 21, p. 176). También don Quijote efectuará su peculiar viaje a ultratumba cuando se adentre en la cueva de Montesinos, en la Segunda parte del *Quijote* (cap. XXII-XXIV). Por otro lado, una rápida pincelada sobre la funcionalidad y el sentido de los tres mitos escatológicos de Platón, pero que es clara e ilustrativa, puede verse en la Introducción al *Fedón* de C. García Gual, en *Diálogos III*, pp. 20-21.

<sup>336</sup>“Para saber cómo sea ella [el alma] en verdad no hay que contemplarla degradada por su comunidad con el cuerpo y por otros males, como la vemos ahora, sino adecuadamente con el raciocinio, tal como ella es al quedar en su pureza, y se la hallará entonces mucho más hermosa [...] Y entonces se podrá ver [cuando el alma se despoje del cuerpo con la muerte] su verdadera naturaleza, si es compuesta o simple o de qué manera y cómo sea. Por ahora, según creo, hemos recorrido suficientemente sus accidentes y formas en la vida humana” (Platón, *República*, edic. cit., libro X, 611c y 612a, pp. 535 y 536).

alma, la mortal, que tiene en sí procesos terribles y necesarios”<sup>337</sup>. Pero en el *Fedro*, según esa imagen mítica del alma compuesta por el auriga y los dos corceles, que es al mismo tiempo semejante a la de los dioses, parece ser que sí. Es un contradictorio enigma sin resolver en el que no vamos a entrar, aunque da la sensación de que para Platón la única parte del alma que de verdad es inmortal y genuina es la inteligible. Sea como sea, lo que es seguro es que Platón, con la diversidad de las especies del alma, entendió perfectamente la lucha sin cuartel que acontece en el interior del hombre entre la razón y los instintos, comprendió, en fin, que “nuestra alma está llena de miles de contradicciones”<sup>338</sup>, que “en cada uno de nosotros existe una guerra contra nosotros mismos”<sup>339</sup>. Pero lo más importante para nuestros propósitos es que el *Fedro* ahonda lo expresado en el *Banquete* y que establece ya de por vida una relación indisoluble entre *eros* y *psyché*, en el sentido en que el amor despierta el alma dormida y la hace recordar, le da alas con las que elevarse a la verdad, que es su verdad misma. Una vinculación que, como es sabido, hallará una magnífica reelaboración literaria en ese cuento de hadas que circuló por la antigüedad y que Apuleyo arregló magistralmente para darle cabida en su *Asno de oro*: el de *Cupido y Psique*, con secuencias tan inolvidables como aquella en la que Venus, ebria, llega a su deliciosa morada celestial al rayar el alba, luego de haber pasado la noche entera de fiesta, pero que destaca por su marcado simbolismo de inspiración platónica, en la medida en que el alma, acicateada por el poder del amor, emprende una búsqueda que es una *odisea* o un camino de perfeccionamiento que la conduce a alojarse con los dioses en el cielo.

Asimismo, el *Fedro*, en contraposición al *Banquete*, en el que no se declara explícitamente, participa de la idea platónica de que “el aprender no es realmente otra cosa que el recordar”, de manera que “el llamado aprendizaje es una reminiscencia”<sup>340</sup>; esto es, de la famosa teoría gnoseológica de la *anamnesis*<sup>341</sup>, cuya primera manifestación, y la más completa, como se sabe, acontece en el *Menón* (80d-86e). De ahí deriva la necesidad de la preexistencia del alma, su inmortalidad, que en el *Fedro* se argumenta y justifica por medio de un hecho empírico: el del movimiento. En el *Fedón*, que, recordemos, lleva por subtítulo el de *Sobre el alma*, Platón, por boca de Sócrates, había tratado de mostrar la inmortalidad del alma por el ejercicio de la dialéctica en torno a cuatro argumentos: 1-por la doctrina de los contrarios, según la cual los opuestos derivan y se engendran unos de otros en una concepción cíclica del cosmos (70c-72e); 2-por la teoría de la reminiscencia, emparentada ahora con la de las Ideas (72e-77e); 3-por la semejanza o afinidad especial que el alma guarda con las formas puras y por su trascendencia sobre el cuerpo (78b-84b y 91c-95a); 4-por que en ella reside el principio vital de los seres (102a-107b). En el libro X de la *República* (608c-611b) prosigue su intento Platón de hacer evidente por medio de la razón que el alma es inmortal; el argumento que se aduce no es otro que el de los males específicos, esto es: para cada objeto y ser hay un mal concreto que lo destruye, lo que no ocurre con el alma, que es indestructible. Tanto unos como el otro presentaban puntos oscuros sin resolver, por lo que había que apelar, de alguna manera, a la creencia y la esperanza de que así fuera, a la fe; pero que parecen quedar resueltos, sin embargo, con el axioma científico, bien asentado en la tradición

<sup>337</sup>Platón, *Timeo*, *Diálogos VI*, 69c-d, p. 228.

<sup>338</sup>Platón, *República*, edic. cit., libro X, 603d, p. 522.

<sup>339</sup>Platón, *Leyes*, edic. cit., libro I, 626e, p. 95. Por eso, ética, política y filosofía son prácticamente inseparables para Platón y por eso es necesario tanto el adecuado desarrollo de cada individuo como una legislación justa para la ciudad.

<sup>340</sup>Como se dice en el *Fedón*, trad. de García Gual, *Diálogos III*, 72e y 73b, p. 57.

<sup>341</sup>Véase E. Lledó Íñigo, *La memoria del Logos*, pp. 135-158 y 221-226, donde el filósofo sevillano ha insistido en que “la *anamnesis* no es sólo reconocimiento (...), sino que se emplea como una hipótesis de trabajo, que hace posible e incluso obliga a la búsqueda de lo que aún no se sabe” (pp. 222 y 223).

anterior<sup>342</sup>, de que el alma es el principio del movimiento y, por ello mismo, de la vida, y lo que se mueve es necesariamente ingénito, indestructible y eterno. Que esta (el alma como motor de vida) sea la solución del problema lo corrobora el hecho de que su argumentación se repita y amplíe (con la famosa serie de los diez movimientos) en el libro X de las *Leyes* (892a-898c)<sup>343</sup>. Por consiguiente, en el *Fedro* se establece la relación del eros con la doctrina de la reminiscencia y con la inmortalidad del alma, ya que el amor, luego de la contemplación de la pálida belleza que reside en el mundo físico, suscita el recuerdo de la Belleza pura y mueve al alma (literalmente le da alas)<sup>344</sup> a que regrese a su origen, que no es otro que el maravilloso cielo en el que moran las esencias eternas, que son el principio de todo cuanto existe.

“En el *Fedro* –dice Albin Lesky<sup>345</sup>– alcanza de nuevo su más alta cima la fuerza creadora del arte de Platón”, puesto que así lo confirman la belleza poética de los mitos que en él se recogen (el de la biga alada y la cabalgata celeste, el del canto de los grillos y el de

---

<sup>342</sup>Véase si no el capítulo II del libro I del tratado aristotélico *Acerca del alma*, en el que el Estagirita, antes de ofrecer sus especulaciones personales sobre la *psyché*, pasa revista a las doctrinas de los filósofos que le precedieron “en torno al conocimiento y al movimiento como rasgos característicos del alma”, en los que se incluye, lógicamente, a Platón y la teoría que esboza en el *Timeo* (edic. cit., 403a20-405b30, pp.137-143).

<sup>343</sup>Aunque Aristóteles parte del principio de que no es el movimiento sino el Motor Inmóvil la Causa Primera del movimiento, su doctrina del alma no es muy diferente de la platónica: “El alma es causa y principio del cuerpo viviente [...], causa en cuanto principio del movimiento mismo, en cuanto fin y en cuanto entidad de los cuerpos animados” (*Acerca del alma*, edic. cit., libro II, cap. IV, 415b5-10, p. 180). “Es usual definir el alma primordialmente a través de dos notas diferenciales, el movimiento local y la actividad de inteligir y pensar (*Ibid.*, III, III, 427a15, p. 222).

<sup>344</sup>“Mille fiati ò chieste a Dio quell’ale / co le quai del mortale / carcer nostro intelletto al ciel si leva”, cantará Petrarca (*Canzoniere*, introducción de Roberto Antonelli, edición crítica de Gianfranco Contini, notas de Daniele Ponchiroli, Einaudi, Torino, 1992, poema CCLXIV, vv. 6-8, p. 329). Ya antes Boecio, en un libro bien conocido por Petrarca, la *Consolación de la Filosofía*, en el poema I del libro IV, había descrito, en término platónicos y neoplatónicos, el ascenso del alma al cielo, cuyo comienzo dice así: “Pues yo tengo leves y raudas alas / para ascender a lo más alto del cielo” (Boecio, *Consolación de la Filosofía*, traducción, introducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2005 [3ª reimpresión], IV, poema I, vv. 1-2, p. 128); sólo un poco antes la Filosofía le había asegurado a Boecio que “daré alas a tu espíritu, para que se pueda elevar” (*Ibidem*, IV, prosa 1, p. 128). También había sido utilizada por san Agustín: “Esfuézate con ahínco, durante esta vida terrena, por no enviscar las alas del espíritu; es necesario que estén íntegras y perfectas para volar de las tinieblas a la luz” (*Soliloquios, Obras completas, I. Escritos filosóficos (1.º)*, I, XIV, 465). El obispo de Hipona pudo tomar la imagen tanto de Platón como de la Biblia: “Dentro se agita mi corazón, / me asaltan pavores de muerte; / miedo y temblor me invaden, / un escalofrío me atenaza. / Y digo: ¡Ojalá tuvieras alas / como paloma para volar y reposar!” (*Los Salmos, Biblia de Jerusalén*, dirigida por José Ángel Ubieta López, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1999, Salmo 55, 5-7, p. 1128). Qué mejor modo de cerrar este capítulo de citas que con el brillante vuelo del alma hacia su “morada natural”, henchido de platonismo, que describe Cicerón en las *Disputaciones Tusculanas*: “El alma es más caliente o, mejor dicho, más ardiente, que este aire nuestro, que acabo de definir como denso y pesado [...]. El alma se escapa de este aire [...] y lo penetra con más facilidad, porque no hay nada más veloz que el alma; no hay celeridad alguna que pueda rivalizar con el alma. Si ella permabece incorrupta y semejante a sí misma, es necesario que se ponga en movimiento con una fuerza tal que penetre y atravesese todo este cielo nuestro, en el que se acumulan las nubes, las lluvias y los vientos, que es húmedo y caliginoso por las exhalaciones de la tierra. Cuando el alma ha sobrepasado esta región y ha alcanzado y reconocido una naturaleza semejante a la suya, ella se detiene entre los fuegos provenientes de la conjunción de aire tenue y de ardor temperado del sol y deja de subir más alto. Cuando ella ha alcanzado en realidad una ligereza y un calor semejante a los suyos, no se mueve en ninguna dirección, como si se hallase suspendida en equilibrio y, finalmente, cuando penetra en un elemento semejante al suyo, halla su morada natural; en ella, sin tener necesidad de nada, se alimentará y sustentará con los mismos alimentos con los que se alimentan y sustentan los astros” (edic. cit. de A. Medina, libro I, cap. 19, párrafos 43-44, pp. 141-142); la admiración del orador romano por Platón se explicita instantes después: “Aunque Platón no adujera de hecho ninguna prueba – ¡mira la consideración en que lo tengo!– él me doblegaría con su sola autoridad” (*Ibidem*, I, 21, 49, p. 146).

<sup>345</sup>*Historia de la literatura griega*, p. 563.



Theuth y Talmud) y el inusual escenario campestre, repleto de magia y simbolismo, en el que se desarrolla la acción. Mas, a diferencia del *Banquete*, todo él presidido por el tema del eros, en el *Fedro* se abordan diversas cuestiones de naturaleza distinta, como lo son el amor y el alma, la retórica y la escritura<sup>346</sup>. En efecto, el *Fedro* se puede estructurar en torno a dos partes diáfananamente delimitadas, a saber: de un lado, las disquisiciones sobre el amor y el alma (227a-257b) que mantienen sus dos interlocutores, Fedro y Sócrates, y de otro, la animada conversación en derredor de la retórica (257b-279c). La primera de ellas está constituida, como el *Banquete*, por discursos en gradación creciente; hasta un total de tres: el de Lisias, el premeditado gran ausente del diálogo, que lee Fedro (230e-234c), y los dos de Sócrates, la contestación al de Lisias (237b-241d) y la *palinodia* (244a-257b), harto significativamente el primero de ellos es pronunciado con el rostro velado, mientras que el segundo lo dice ya a pecho descubierto. La segunda, por el contrario, es toda ella un coloquio dialéctico a propósito de las características que ha de reunir la retórica para que se convierta en una auténtica *techné*. De manera que si la primera parte se vincula con el *Fedón*, la *República* y el *Timeo* respecto del tema del alma y con el *Banquete* por el del amor, la segunda remite, por el de la retórica, al *Gorgias*. No obstante, esta división en dos se puede matizar un poco más, en tanto en cuanto están enmarcadas por un prólogo (227a-230e) y un epílogo (274b-279c), que dan la nota colorida y la unidad subyacente de las partes. En efecto, el *Fedro*, como todos los diálogos platónicos, comienza con un encuentro casual, el de Sócrates con Fedro (recuérdese el *filosofar en el camino* de Emilio Lledó), pero, a contrapelo de ellos, se desarrolla en un espacio atípico: en el campo, en un día de verano. Este extraño contacto con una naturaleza arcádica en plétórica ebullición provoca el entusiasmo de los habladores y contagia su locuacidad, sobre todo la de Sócrates, que misteriosamente, para beneficio nuestro, se ve arrebatado e inspirado por la mejor poesía<sup>347</sup>. Se trata, como agudamente ha visto F. M. Cornford<sup>348</sup>, de una característica de los diálogos medios o de madurez de Platón, por la que se establece una adecuación perfecta entre lo que se dice y el ambiente físico en el que se dice. Así, la media luz del crepúsculo que preside el *Fedón* está en sintonía con la disquisición sobre la inmortalidad del alma tras la muerte y con la dramática circunstancia de que sea la última que verá Sócrates en vida<sup>349</sup>; el ambiente de

---

<sup>346</sup>Véase W. Jaeger, *Paideia*, pp. 982-998; A. E. Taylor, *Plato, the Man and his Work*, pp. 299-319; W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 381-415; Luis Gil, Introducción a su trad. del *Fedro*, pp. 147-175; E. Lledó Íñigo, Introducción al *Fedro, Diálogos III*, pp. 291-305.

<sup>347</sup>A este tenor, no podemos resistir la tentación de transcribir las palabras de F. M. Cornford que cita Guthrie en su comentario sobre el *Fedro*, que rezan así: “Éste es el único diálogo socrático cuya escena se sitúa en campo abierto. Sócrates hace la observación de que tal entorno le es desconocido: él nunca abandona la ciudad, porque los campos y los árboles no tienen nada que enseñarle. En esta ocasión, sin embargo, estalla en admiración hacia los árboles y la hierba, la fragancia de los arbustos en flor y la música estridente de las cigarras. El lugar, además, está consagrado a Aqueloo y a las ninfas. Sócrates cae poco a poco bajo su inspiración y habla en un lenguaje lírico que, como señala el asombrado Fedro, es muy diferente de su forma usual de expresión. A lo largo de todo el diálogo, hasta la oración a Pan hacia el final, no se nos permite que olvidemos las influencias de la naturaleza y de la inspiración que ronda el lugar. Este escenario singularmente elaborado y bello es simbólico. Sócrates es conducido fuera del medio que jamás antes ha abandonado. Dentro de los límites de su arte dramático, Platón no podría haber indicado con mayor claridad que este Sócrates poético e inspirado era desconocido para sus compañeros habituales” (F. M. Cornford, *Principium Sapientiae: a Study of the Origins of Greek Philosophical Thought*, Cambridge, 1952, pp. 66 y ss. *Apud*. W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 382-383).

<sup>348</sup>c La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, pp. 129-130.

<sup>349</sup>Recuérdese que la égloga segunda de Virgilio, en la que Coridón expresa sus cuitas amorosas por el rechazo del joven Alexis, se cierra con la caída de la tarde (“el sol dobla las crecientes sombras”); un declive que está en sintonía con el crepúsculo del fuego amoroso (“otro Alexis encontrarás si este te desdenea”). Es decir que, como en el *Fedro*, el ambiente corresponde con la situación que se cuenta. (Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas*.

animosa, intelectual y distendida fiesta del *Banquete* marca la pauta del tema erótico tratado; y lo mismo ocurre en el *Fedro*, puesto que la voluptuosidad del lugar concuerda con el amor-pasión del que se habla. Pero también se debe a ese otro aspecto de algunos de los diálogos de Platón, como vimos respecto del *Banquete* y como veremos al hablar de las *Leyes*, de que hacen lo que dicen, de manera que si se expone que el amor no es sino un *furor* o una *manía* de inspiración divina qué mejor que hacerlo bajo el entusiasmo y el arrebató de la pasión de un enamorado. Por otro lado, el *Fedro* se cierra con un examen sobre la conveniencia de la escritura con respecto a la conversación viva, por medio del mito de Theuth y Talmud, y de su carácter de mero recordatorio del pensamiento<sup>350</sup>. Esta observación, que empareja el *Fedro* con la *Carta Séptima*, no es baladí; antes bien, como ha visto con suma perspicacia Emilio Lledó, es lo que le confiere unidad, ya que “esta división, meramente formal del diálogo, está recorrida por una preocupación: la de mostrar las distintas fuerzas que presionan en la comunicación verbal, en la adecuada inteligencia entre los hombres”<sup>351</sup>. Sin embargo, la pericia compositiva de Platón no se conforma con lo expuesto, sino que es aún más enrevesada. En efecto, en el *Fedro*, como en otros diálogos, sólo que desde enfoques diferentes, se defiende y enaltece la vida del filósofo, literalmente la del amante de la sabiduría, como la más digna y la mejor del ser humano, y a su servicio se ponen el verdadero amor y la recta retórica como caminos que conducen al conocimiento último del yo espiritual, en tanto que no son sino otra forma más de filosofía. Por eso, todos los temas objeto de análisis quedan encuadrados entre sendas manifestaciones socráticas de su única aspiración: la de conocerse a sí mismo. La primera cuando, en relación a una pregunta de Fedro sobre la veracidad del rapto de la nereida Oritiya a manos de Bóreas, se niega a indagar en los asuntos de los mitos,

y la causa, oh querido, es que, hasta ahora, y siguiendo la inscripción de Delfos, no he podido conocerme a mí mismo. Me parece ridículo, por tanto, que el que no se sabe todavía, se ponga a investigar lo que ni le va ni le viene. Por ello, dejando todo eso en paz, y aceptando lo que se suele creer de ellas, no pienso, como ahora decía, ya más en esto, sino en mí mismo, por ver si me he vuelto una fiera más enrevesada y más hinchada que Tifón, o bien en una criatura suave y sencilla que, conforme a su naturaleza, participa de divino y limpio destino<sup>352</sup>.

La otra, en la invocación al dios Pan que cierra el diálogo:

Oh, Pan querido, y demás dioses de este lugar, concededme el ser bello en mi interior. Y que cuanto tengo al exterior sea amigo de lo que hay dentro de mí. Ojalá considere rico al sabio, y sea el total de mi dinero lo que nadie sino el hombre moderado puede llevarse consigo o transportar<sup>353</sup>.

Acaso sea exagerado sostener que Platón con el *Fedro* siembra la primera semilla del bucolismo, pues, sabido es, que las cosas de los pastores, sus tranquilos amores y su mundo quintaesenciado irrumpen en las letras occidentales de la mano del fino poeta siciliano Teócrito (s. III a. C.) y sus encantadores *Idilios*. Aunque el gran punto de partida de la difusión de la literatura pastoril no lo constituyan sino las *Bucólicas* de Virgilio (70-19 a. C.), dado que la canonización literaria del mantuano en el Medievo propició, entremezclada con la tradición bíblicocristiana, la fijación del género y sus directrices esenciales, que

---

*Apéndice Virgiliano*, Introducción general de J. L. Vidal, introducciones, traducciones y notas de Tomás de la Ascensión Recio y Arturo Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1990, bucólica 2ª, pp. 177 y 178).

<sup>350</sup>Sobre este mito y su análisis ha fundamentado Emilio Lledó su excelente ensayo *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 2000.

<sup>351</sup>Introducción al *Fedro*, p.295. Hay que decir, no obstante, que esta idea se desarrolla y amplía en su excelente traducción a lo largo de las notas que la complementan; a ellas remitimos.

<sup>352</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, edic. cit., 229e-230a, pp. 315-316.

<sup>353</sup>Platón, *Fedón. Fedro*, trad. de Luis Gil, 279b-c, p. 274.

culminarían en la *Arcadia* (1506) de Sannazaro y en la novela pastoril española, de la que es protagonista indiscutible Cervantes, no sólo por *La Galatea*, sino también y sobre todo porque la bucólica se inserta en la médula de toda su creación poética<sup>354</sup>. Mas, sin embargo, en el *Fedro*, por mucho que su invención obedezca a fines puramente filosóficos y que sus protagonistas no guarden ni de lejos semejanza alguna con los pastores, encontramos en bosquejo algunos de los elementos característicos de este idealista y utópico ensueño que acompaña al ser humano de todos los tiempos pero que tuvo su cenit en el Renacimiento, como lo son el pacífico ambiente campestre en oposición a la bulliciosa vida de la ciudad, la contemplación de una naturaleza que refleja la hermosura del mundo y la emoción estética que suscita, el paseo cabe la orilla de un fresco río, la siesta bajo la sombra de un árbol como resguardo de los fieros ardores de las horas centrales de los días de verano y el amor: el análisis y escudriñamiento de la pasión erótica, la discusión filigráfica a cielo abierto.

En efecto, el *Fedro* se inaugura, como venimos diciendo, con el encuentro ocasional a media mañana de Sócrates y el joven que da nombre al diálogo. Como no podía ser de otro modo, el contumaz conversador callejero le pregunta a Fedro que de dónde viene y adónde va, a lo que este le responde diciéndole que estuvo con Lisias y que tiene en mente dar un paseo extramuros de Atenas para aliviar la tensión, con lo queda de manifiesto la oposición campo / ciudad. Pero la curiosidad sin remedio de este azuzador de los atenienses, que de alguna manera nos evoca a la mucha que hubo de sentir Cervantes por todo<sup>355</sup> (o así, por lo menos, parecen atestiguarlo esos personajes suyos tan ávidos de conocer y de indagar tanto en las cosas como en las personas, cuyo paradigma es, qué duda cabe, don Quijote), no se conforma con la respuesta y quiere saber más de Lisias. Fedro, que no está dispuesto a interrumpir su paseo, invita a Sócrates a que lo acompañe si es que desea saber lo que habló con el famoso orador. “¿Cómo no? –le dice Sócrates– ¿Crees que iba yo a tener por ocupación un «quehacer mejor», por decirlo como Píndaro, que oír de qué estuvisteis hablando tú y Lisias?”<sup>356</sup>. Mas Fedro, que conoce bien de que pie cojea Sócrates, le ceba aún más revelándole que el tema del que trataron no fue otro que “un si es no es erótico”<sup>357</sup>. De resultas, Sócrates no sólo está dispuesto a acompañarle, sino que, si es necesario, aun a ir a los confines del mundo conocido. Mientras que pasean van charlando sobre esto y aquello; lo que es una excelente prueba de la soberbia habilidad con la que Platón plasma y planea las escenas y los personajes de sus diálogos, sobre todo de estos que escribió en su *akmé*, la

---

<sup>354</sup>«Los más antiguos poetas bucoliógrafos –dice Fernando de Herrera– de cuyos escritos se tiene noticia [...] son Mosco, Teócrito i Bión [...]. Teócrito [...] escribió en lengua dórica, aventajándose con grande exceso a todos los griegos que florecieron en aquella poesía [...]. A éste imitó Virgilio en la lengua latina i la enriqueció en esta parte [...]. Desde éstos hasta la edad de Petrarca i Bocacio no uvo poetas bucólicos [...]. Últimamente florecieron Sanazaro i Gerónimo Vida (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edic. cit., pp. 691-693). Sobre el origen y la evolución de la pastoral desde la Grecia helenística hasta *Los siete libros de Diana* (¿1559?) de Jorge de Montemayor es imprescindible el excelente libro de Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Gredos, Madrid, 1974. No obstante, por su agudeza y perspicacia habituales, véase, también, Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974, y “Los pastores y su mundo”, Estudio Preliminar a la edic. de *La Diana* de J. de Montemayor de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, pp. IX-XXIII. No obstante, Plutarco, en su *erotikós*, se hace eco de la celebridad que alcanzó el pasaje platónico: “Suprimir de tu narración –le ruega Falviano a Autobulo–, por el momento, las prderas y las sombras de los poetas épicos, y también los espacios de hiedra y de enredaderas y cuantas otras descripciones de lugares semejantes, en los que los autores copiando a Platón desean describir con más celo que belleza el Iliso, aquel famoso agnocastp y el césped que crece en suave pendiente” (*Sobre el amor*, en *Obras morales y de costumbres*, edic. de M. García Valdés, Akal, Barcelona, 1987, pp. 279-341, p. 279).

<sup>355</sup>«Yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, Alianza [Obra Completa, vol. 4], Madrid, 1996, cap. IX, p. 114).

<sup>356</sup>Platón, *Fedro, Diálogos III*, edic. cit., 227b, p. 310.

<sup>357</sup>*Ibidem*, 227b, p. 310.

atención que presta a los detalles más insignificantes y a los gestos que los caracterizan e individualizan, así como su burlona ironía<sup>358</sup>. Los temas que desbrozan en su camino no son otros que los que animan el diálogo: el amor, la relación entre la memoria y la escritura y, claro está, el entusiasmo, ya que “el motivo de la inspiración impregna el *Fedro* desde el primer momento”<sup>359</sup>. Con el objetivo de que el hijo de Pítocles le pueda leer sosegada y tranquilamente el discurso erótico del logógrafo, puesto que Sócrates se había dado cuenta desde el principio que lo llevaba escrito bajo el manto, se dirigen, por la vega del Iliso, hasta un lugar presidido por un gran plátano que conoce Fedro y en el que hay abundante sombra, corre una ligera brisa y la tierra está recubierta de un mullido césped que invita a recostarse. En tanto se aproximan, introducen en su plática otro de los asuntos que serán caros al bucolismo, cual es el de la mitología. Un tema que prefiere pasar de puntillas Sócrates, empecinado como está en su autognosis. Pero, de pronto, nada más llegar al sitio, el maestro se siente poseído por su soberana belleza:

¡Por Hera! Hermoso rincón, con este plátano tan frondoso y elevado. Y no puede ser más agradable la altura y sombra de este sauzgatillo, que, como además, está en plena flor, seguro que es de él este perfume que inunda el ambiente. Bajo el plátano mana también una fuente deliciosa, de fresquísima agua, como me lo están atestigüando los pies. Por las estatuas y figuras, parece ser un santuario de ninfas, o de Aqueloo. Y si es esto lo que buscas, no puede ser más suave y amable la brisa de este lugar. Sabe a verano, además, este sonoro coro de cigarras. Con todo, lo más delicioso es este césped que, en suave pendiente, parece destinado a ofrecer una almohada a la cabeza placentemente declinada<sup>360</sup>.

En este majestuoso emplazamiento campestre, pues, tan afín al de la novela pastoril<sup>361</sup>, tendrá lugar el debate sobre el amor. Antes, sin embargo, Fedro no puede dejar de

---

<sup>358</sup>Para observar la evolución artística de Platón resulta tan enjundiosa como sintomática la comparación de estos compases iniciales del *Fedro* con los de las *Leyes*, dado que su diálogo postrero también se articula en torno a un viaje, el que emprenden en otro caluroso día de verano, desde el amanecer hasta el ocaso, los ancianos Clinias, Megilo y el extranjero ateniense, para ir, desde la ciudad cretense de Cnosos, al santuario de Zeus que se halla situado algo separado de ella. Durante el trayecto, y para hacerlo más llevadero, hablarán de política y pararán de cuando en cuando a reposar en los “sitios de descanso, con sombra de altos árboles”, porque a su edad “conviene descansar con frecuencia en ellos” (Platón, *Leyes*, edic. cit., libro I, 625b, p. 92). Así, pasan las horas centrales del día, bajo la sombra de los árboles, en un ameno lugar (“Puede decirse que desde que empezamos a hablar de las leyes hemos pasado de la aurora del mediodía, y hemos llegado a este hermosísimo descansadero...” [*Ibidem*, IV, 722c, p. 238]), para proseguir tiempo después su camino (no se registra en la diégesis textual el momento en el que reanudan la marcha, pero parece ser que acontece entre el fin del libro VIII y el albor del IX). Es revelador, pues, el contraste entre la edad de los contertulios de uno y otro diálogo, la jovialidad, la chispa y la embriaguez que se respira en el primero frente a la vejez, la calma y el cansancio del segundo; la descripción pormenorizada del vergel por parte de Sócrates frente a la abstracción paisajística que opera el extranjero ateniense. Con todo, cabe matizar que la linealidad estructural del viaje sólo se da en las *Leyes*, puesto que en el *Fedro*, una vez llegado al espacio del gran plátano, se interrumpe definitivamente, por lo que la mayor parte de la acción dramática presenta una relativa unidad de lugar.

<sup>359</sup>Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, p. 401.

<sup>360</sup>Platón, *Fedro, Diálogos III*, 230b-c, p. 316.

<sup>361</sup>Un prado, las flores, un arroyuelo, los árboles, una fuente cristalina, los insectos, unos pajarillos son los elementos esenciales del escenario pastoril. “Cantad, pues, que estamos sentados sobre la blanda hierba. Y es ahora cuando empiezan a brotar todos los campos, a brotar todos los árboles, ahora; ahora las selvas se cubren de follaje, ahora está en toda su hermosura el año” (Virgilio, *Bucólicas*, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Introducción general de J. L. Vidal, traducciones, introducciones parciales y notas de Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Ruiz Soler, Gredos, Madrid, 1990, bucólica tercera, vv. 55-60, p. 182). Así se describe también en esa hermosa novela, mitad bizantina y mitad pastoril, que es el *Dafnis y Cloe* de Longo. Sirva como botón de muestra el siguiente fragmento en el que, además, como en el diálogo platónico, la emoción de la naturaleza es compartida por el hombre: “Érase el comenzar la primavera y todas las flores mostraban su esplendor, en los sotos, en los prados y en los montes. Había ya rumor de abejas, gorjeo de pájaros cantores, brincos de recentales: los corderos retozaban en las lomas, zumbaban en las praderas las abejas, las

traslucir su admiración por el arrebató lírico de Sócrates, al que tacha de turista por no reconocer un espacio bien conocido de los atenienses. Pero el maestro se defiende arguyendo que su hábitat natural es la ciudad y que su único terreno de estudio es el ser humano y sus controversias: “Perdóname, buen amigo. Soy amante de aprender. Los campos y los árboles no quieren enseñarme nada, y sí los hombres de la ciudad”<sup>362</sup>. Por eso lo que diga sobre el amor y el alma en esta ocasión es excepcional, pues sola y exclusivamente podía ser dicho en un lugar donde la belleza natural produce al parigual goce sensual y exaltación poética. De manera que naturaleza, amor y poesía quedan anudadas en un único manantial de cuyas aguas beberá a borbotones todo el bucolismo posterior.

El discurso de Lisias exhibe, de entrada, un aspecto significativo que desempeña una relevante función orgánica en la economía global del diálogo y que apunta al tema de la retórica tanto como a la relación entre palabra escrita y palabra viva y entre escritura y memoria: que su componedor no se halle físicamente presente. Fedro, por consiguiente, se ve obligado a leer en voz alta la disertación de Lisias fijada por la escritura sobre el amor<sup>363</sup>, si bien lo hace gustosamente por cuanto se siente tan seducido como asombrado por su pericia compositiva. Y ya se sabe que para Platón la filosofía tiene su motor de arranque en una emoción intelectual que suscita el lento y duro camino ascendente que conduce, guiado por la educación, a la penetración de la verdad, esto es, la transformación de la opinión en conocimiento por medio del libre ejercicio de la dialéctica y la razón, y eso es lo que se propone hacer Sócrates<sup>364</sup>. En efecto, este hecho, la ausencia de Lisias, propicia, pues, que no pueda defender su argumentación y composición y obliga a Sócrates, en primera instancia y para desacreditar el discurso como falaz y artificioso, a elaborar dos, en el primero, que continúa la línea temática expuesta por el logógrafo, para exponer cuáles son las características que ha de reunir un buen discurso, que concuerdan con las que establece Agatón en el *Banquete*, en el segundo, la palinodia, para desmontar la falsedad del enfoque

---

espesas resonaban con el trino de la aves. En todo reinaba tan bonancible tiempo que, tiernos y juveniles como eran, [Dafnis y Cloe] se pusieron a imitar cuanto escuchaban y veían. Si oían el canto de los pájaros, cantaban ellos; si contemplaban a los corderos respingando, saltaban ágilmente, y, también por querer emular a las abejas, recogían las flores y unas se las echaban al regazo y otras, entretejidas en menudas guirnaldas, las llevaban a las Ninfas” (Longo, *Dafnis y Cloe*, en Longo, *Dafnis y Cloe*. Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*. Jámblico, *Babilónicas*, trad. de Máximo Brioso y E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1982, libro I, pp. 43-44).

<sup>362</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, edic. cit., 230e, p. 185. A este respecto, Diógenes Laercio, en el esbozo vital de Sócrates que incluye en su *Vidas de los filósofos ilustres*, comentaba que el maestro de Platón no sólo fue “el primero en dialogar sobre la manera de vivir, y el primero de los filósofos en morir condenado en un juicio”, sino que, “advirtiendo que la especulación sobre la naturaleza no era asunto nuestro, filosofaba sobre temas morales en los talleres y en la plaza pública. Y que decía que él buscaba esto: «Cuanto se forja bueno o malo en nuestras moradas»” (Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, traducción, introducción y notas de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2007, libro II, 20-21, p. 100).

<sup>363</sup>Recordemos que el ejercicio metadiscursivo de leer un texto dentro de otro será utilizado por Cervantes, bien que guiado por otros presupuestos distintos de los de Platón, a lo largo de su obra. Quizá los más importantes sean la lectura voceada de *El curioso impertinente* por el cura Pero Pérez y la lectura silenciosa de *El coloquio de los perros* por parte del licenciado Peralta, sin olvidarnos de aquellos personajes que, desde la segunda, han leído la primera parte del *Quijote*. No obstante la disparidad de enfoques, el hecho es que tanto en Platón como en Cervantes la lectura de un texto acarrea su discusión crítica, por lo que son, en consecuencia, discursos emitidos y criticados desde dentro por los personajes que en ellos intervienen y una invitación al lector externo a que haga lo mismo.

<sup>364</sup>En efecto, para Platón, como para Sócrates, la *areté*, sin despreciar las disposiciones naturales, no es algo que se hereda, sino que se aprende, que se adquiere por medio de la *paideia*. Un ejemplo magistral de ello es el parlamento de Sócrates, en *Alcibíades I*, en el que compara la situación democrática de Atenas, en la que todos los hombres son iguales, frente a las monarquías de Lacedemonia y Persia, donde se establece una diferenciación radical entre los gobernantes y el pueblo, y en el que enfrenta los dos sistemas educativos que resultan de ellos (121a-124c).

del tema amoroso de Lisias y su trivialidad, a la par que sostiene su verdadera concepción del eros y los enormes beneficios que reporta al ser humano. Después, ya en la segunda parte del diálogo, el discurso del célebre orate será objeto de un severo análisis por parte de Sócrates que desembocará en la discusión dialéctica con Fedro sobre el arte retórica y en la narración del mito de Theuth y Talmud, donde se constata que el lenguaje escrito no es más que un pálido reflejo del hablado, que es el que propicia el conocimiento, el que se graba en el alma de quien aprende.

La tesis que sustenta el discurso erótico de Lisias, que el amado “debe otorgar favor al no-enamorado con preferencia al enamorado”<sup>365</sup>, es bien pobre y disparatada, puesto que se centra no más que en el cortejo amoroso y su utilidad<sup>366</sup>. Un aspecto de la relación sentimental que había sido ampliamente desarrollado en el *Banquete* en los discursos de Fedro, Pausanias, Erixímaco y Agatón desde diversos enfoques, pero siempre más profundos y desde la otra orilla<sup>367</sup>. En realidad, del verdadero amor, el celeste o el *eros uranios*, apenas si dice nada el retórico, ya que su disertación no sobrevuela su mera dimensión sexual, se centra no más que en la realización del acto y en las consecuencias nefandas que acarrea, o sea, habla del *eros pandemos*, aquel que es solamente “un deseo hacia el cuerpo”<sup>368</sup> que se enfría cuando se consume. Sin embargo, algunas de las ideas que expone anuncian lo que luego, en la palinodia, dirá Sócrates, como que el amor es una locura que provoca un enfrentamiento en el alma enamorada entre el desenfreno y el autocontrol, en el que, en correspondencia con su baja noción, triunfa lógicamente el apetito concupiscente: “los mismos enamorados reconocen que están más locos que cuerdos, y que saben que no están en su sano juicio, pero que no pueden dominarse”<sup>369</sup>.

Obligado por el entusiasmo de Fedro, Sócrates se ve abocado a comentar el discurso de Lisias. Debido a que su joven interlocutor alaba principalmente la composición y la disposición, no entra a valorar el tema que, en verdad, no ha sido abordado conceptualmente, sino que centra su análisis en los méritos literarios que, a su juicio, son más bien escasos, en función de la reiteración de los mismos asuntos (“repetía dos y tres veces los mismos conceptos”<sup>370</sup>) y por su pueril afán de querer decir lo mismo de varias formas. Lo más llamativo, empero, de las críticas del maestro es que establece una división de amplias resonancias en las posteridad entre lo que se dice y la forma en que se dice, entre la *inventio* y la *dispositio*:

Yo creo que esto es asunto en el que hay que ser condescendiente con el orador y dejárselo a él. Y es a la disposición y no la invención lo que hay que alabar; pero en aquellos no tan obvios y que son, por eso, difíciles de inventar, no sólo hay que ensalzar la disposición, sino también la invención<sup>371</sup>.

Una distinción que para cualquier lector familiarizado con la obra cervantina no puede sino retrotraerle a la que establece Cipión en *El coloquio de los perros*:

Los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero

---

<sup>365</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 235e, pp. 193-194.

<sup>366</sup>Emilio Lledó Íñigo ha relacionado agudamente la concepción utilitaria del amor de Lisias con la amistad útil que esboza Aristóteles, y de la que nos hacemos eco al abordar la amistad en Cervantes, en la *Ética a Nicómaco*: “el complicado discurso de Lisias pone de manifiesto la tesis de la “utilidad” de la relación afectiva que después analizará Aristóteles en la *Ética Nicomáquea* (VIII, 1157a y ss.)” (*La memoria y el Logos*, p. 252).

<sup>367</sup>Véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, pp. 253-254.

<sup>368</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 232e, p. 320.

<sup>369</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 231d, p. 186.

<sup>370</sup>*Ibidem*, 235a, p. 192.

<sup>371</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 236a, p. 325.

decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos<sup>372</sup>.

El primer discurso de Sócrates, que por imposición de Fedro ha de versar sobre la misma tesis que la defendida por Lisias: “que el enamorado padece de un mal mayor que el no-enamorado”<sup>373</sup>, tiene por objeto demostrar cómo se ha de argumentar una cuestión correctamente, para que la opinión se convierta en saber y el lenguaje resulte persuasivo y sobre todo útil para el hombre en su adquisición de la máxima felicidad o *eudaimonía*, la que deriva del amor y la inteligencia, del conocimiento. “Sólo hay una manera de empezar, muchacho, para los que pretenden no equivocarse en sus deliberaciones [...]. Así pues, no nos vaya a pasar a ti y a mí lo que reprochamos a los otros, sino que, como se nos ha planteado la cuestión de si hay que hacerse amigo del que ama o del que no, deliberemos primero, de mutuo acuerdo, sobre qué es el amor y cuál es su poder. Después, teniendo esto presente, y sin perderlo de vista, hagamos una indagación de si es provechoso o daño lo que trae consigo”<sup>374</sup>. Este saber compartido, pues, que resulta del ejercicio de la dialéctica, como se dirá en la *Carta Séptima* (342a), sólo puede partir del nombre y su definición, del significante y el significado<sup>375</sup>; y “que el amor es una especie de deseo está claro para todo el mundo”<sup>376</sup>, por lo menos así lo habían explicado Aristófanes y Diotima en el *Banquete* y será una idea recurrente en las teorías filigráficas ulteriores que llegará muy mezclada por diversas corrientes hasta Cervantes<sup>377</sup>. Sólo que, en analogía con los dos principios rectores de nuestra conducta, existen dos formas de deseo, una que trasciende la belleza sensible para remontarse hasta lo que tiene de eterno, a la idea en sí, y que por lo tanto aspira a lo mejor, cuya virtud es la templanza, y otra que se extralimita a lo sensible, a la satisfacción de los deseos físicos, que se funda en la intemperancia. Como este primer discurso de Sócrates debe defender la misma hipótesis que el de Lisias, de ahí que lo haga con la cabeza tapada por la vergüenza, el amor que se argumenta es el segundo, el intemperante, el que, “prevaleciendo irracionalmente

---

<sup>372</sup>Cervantes, *Novelas ejemplares*, edic. de Jorge García, p. 548. Recuérdese que más adelante se dirá que la novela pastoril pertenece a aquella modalidad narrativa que “son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna” (*Ibidem*, p. 555), con lo que el lazo con Platón no puede ser más evidente.

<sup>373</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 236b, p. 194.

<sup>374</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, edic. cit., 237b-d, pp. 328-329. Recuérdese que en el *Fedro*, más adelante, dirá Sócrates que “todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medios y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo” (*Ibidem*, 264c, p. 382). Esta comparación, como es bien sabido, será retomada con posteridad por Horacio en su *Arte poética* (I, 23) y tendrá una importancia decisiva en la tratados renacentistas. Cervantes se servirá de ella, por medio del canónigo de Toledo, para atacar la composición de los libros de caballerías: “no he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edic. del Instituto Cervantes a cargo de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, I, cap. XLVII, p. 549). Y reaparecerá en *El coloquio de los perros* puesta en boca de Cipión, sólo que esta vez los dardos envenenados parecen apuntar más bien a la novela picaresca, sobre todo al *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán: “Quiero decir que la sigas de golpe [la historia], sin que la hagas que parezca un pulpo, según la vas añadiendo colas” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, edic. cit., p. 568).

<sup>375</sup>“Que todos los problemas parten del nombre, ya lo sabía Platón”, dice perspicazmente Juan Bautista Avalle-Arce, en los comienzos de su excelente libro *“Amadís de Gaula”: El primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 13. Sobre este aspecto de la filosofía de Platón, es esencial el libro, ya citado, de Emilio Lledó, *La memoria del Logos*.

<sup>376</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 337d, p. 197.

<sup>377</sup>“Es, pues, amor, según he oído decir a mis mayores, un deseo de belleza” (Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1995, libro IV, p. 417).

sobre ese modo de pensar que impulsa a la rectitud, tiende al disfrute de la belleza, y triunfa en su impulso a la hermosura corporal”<sup>378</sup>. De manera que presenta la ventaja de condenar, no el verdadero amor, sino la libido, la lujuria, el sexo. Pero mucho más relevante es que Sócrates relaciona el eros con la psicología, en clara anticipación de lo que expondrá a continuación en su segundo discurso mediante el mito de la biga alada y los dos corceles<sup>379</sup>, o sea, de la vinculación de *eros* y *psyché* y de la tripartición del alma y su destino. Así, casi sin proponérselo, la concepción vil del amor de Lisias queda ampliamente superada por la palabra socrática. Antes de abordar articuladamente los daños que ocasiona el amor físico en el amado, Sócrates interrumpe su discurso para advertir a Fedro de la inspiración divina que lo embarga, un arrobamiento que el hijo de Pítoles le reconoce y que nos habla otra vez de ese entusiasmo que reside en este mágico *locus amoenus*, cuyos máximos frutos se recogerán en la palinodia bajo la concepción del amor como una *manía* divina provocada por Afrodita y Eros.

De modo que tanto el discurso de Lisias como el primero de Sócrates, aunque haya discrepancias importantes entre uno y otro en lo que toca al tema y, sobre todo, a la composición, hablan de una concepción del amor entendida como un deseo de satisfacción de los instintos naturales que se desencadena por medio de la belleza física, y que provoca una enfermedad o locura en el amante al obnubilar la razón que sólo se mitiga y enfría con la fusión gozosa de los cuerpos y comporta la destrucción del amado, dado que no aspira a hacer de él un hombre mejor, sino todo lo contrario. No obstante, cabe anhelar, se hace necesario ambicionar un erotismo que sobrevuele los impulsos corporales y sea susceptible de una sublimación espiritual. Y eso es lo que se propone Sócrates con la palinodia. Por consiguiente, frente al vituperio del amor emprendido por el retórico y seguido por obligación por el primero del maestro, se entona ahora un panegírico en su honor. Tal será el debate filográfico inserto en la novela pastoril española desde *La Diana* (libro IV) de Jorge de Montemayor, que Cervantes emulará en *La Galatea* con el debate entre el «desamorado» Lenio y el «enamorado» Tirsi (libro IV). Pero que es una constante de la literatura y el pensamiento universal: la dialéctica del *eros*, de su poder creador y destructor, sublimado y reprimido a un tiempo; su dualidad, como falso y verdadero, como ferino y divino, y a partir del cristianismo, como *cupiditas* y *caritas*.

Antes de comenzar su segundo discurso, pasa entre Sócrates y Fedro un breve diálogo en el que el primero deja por sentado los rasgos necio, siniestro y sacrílego que revisten las disquisiciones previas, por cuanto el Amor es hijo de Afrodita, una divinidad, pues, y “un dios o algo divino no podría ser en modo alguno algo malo”<sup>380</sup>. Esta definición del eros como un dios, que choca frontalmente con el carácter demoníaco o de intermediario entre los dioses y los hombres sostenida por Diotima en el *Banquete*, fuerza y apremia a Sócrates a purificarse, “antes de que me ocurra una desgracia por difamación”, emitiendo, guiado por el duende que lleva dentro y lo impulsa, un himno mítico “con la cabeza descubierta y no velado como antes por vergüenza”<sup>381</sup>, esto es, invirtiendo la tesis de partida, de suerte que “es al enamorado mejor que al no-enamorado a quien en justa correspondencia se debe otorgar el favor”<sup>382</sup>.

Resulta<sup>383</sup>, pues, que existen dos formas de locura, una que se engendra en el ser

<sup>378</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 238b-c, p. 198.

<sup>379</sup>Véase Luis Gil, Introducción al *Fedro*, pp. 151-152; Emilio Lledó, *La memoria del Logos*, 253.

<sup>380</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 242e, p. 207.

<sup>381</sup>*Ibidem*, 243b, p. 208.

<sup>382</sup>*Ibidem*, 243d, p. 209.

<sup>383</sup>Sobre el segundo discurso de Sócrates, nos parecen especialmente importantes y atinados, sobre todo en lo que respecta al tema del ama y su destino, los estudios de Luis Gil, Introducción al *Fedro*, pp. 152-166, y



humano por disfunciones o perturbaciones de índole psicofísico, y otra que es propiciada por los dioses, que no es, en consecuencia, una mal, como la primera, antes bien es fuente inagotable de bondad y sabiduría para los hombres e, inclusive, más bella y superior que el estado natural de cordura y sensatez, pues lo divino es siempre más preeminente que lo humano. Cuatro son, según Platón pone en boca de Sócrates, las especies de locura, manía, furor o raptó de origen divino: la primera es la manía profética que proviene de Apolo y que permite al hombre vaticinar el futuro; la segunda es la posesión mística o teléstica que dona Dionisio, por medio de la cual los dioses se comunican con los hombres y estos pueden librarse y purificarse de sus faltas<sup>384</sup>; la tercera es la inspiración poética<sup>385</sup>, por la que el hombre puede ensalzar, por medio de cantos, las hazañas de los antiguos y educar a las generaciones que están por venir; la cuarta es el furor erótico que comunican Afrodita y su hijo Amor al ser humano y que es “el más excelso de todos los estados del raptó”<sup>386</sup>, porque propicia la comunión del alma con las ideas puras y su reintegración en la región supraceléstica de la que procede:

En la [locura] divina, distinguíamos cuatro partes, correspondientes a cuatro divinidades, asignando a Apolo la inspiración profética, a Dionisio la mística, a las Musas la poética, y la cuarta, la locura erótica, que dijimos ser la más excelsa, a Afrodita y a Eros<sup>387</sup>.

Para demostrar que efectivamente el amor es un raptó divino otorgado en beneficio nuestro y un impulso que enaltece tanto el alma del amante como la del amado es preciso, sin embargo, partir de la intuición sobre la verdad de la naturaleza del alma divina y humana.

Conviene hacer hincapié, de nuevo, en la vinculación que desde el comienzo establece Sócrates-Platón entre *psyché* y *eros*, por cuanto hablar de una de las dos entidades significa hacerlo asimismo de la otra en virtud de que el único amante verdadero es aquel que ama con filosofía, aquel que se empeña en lo mejor para sí y para el amado, que no es otra cosa que la adquisición y contemplación de la verdad última del ser; dicho de otro modo, el amor es el deseo de conocer, es el motor que impulsa al ser humano, a su mejor parte, al alma, al *noûs* hacia el Bien. El *eros*, esa manía de inspiración divina que exagera positivamente al alma, la convulsiona y la perturba y que se manifiesta físicamente en el cuerpo y deja secuelas en la

---

de W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 386-390 y 401-415 (en la p. 412, establece el historiador de la filosofía dos esquemas utilísimos sobre el deseo que informa el primer discurso de Sócrates y la manía erótica que anima el segundo).

<sup>384</sup>Sobre la posesión báquica qué mejor lectura que la sobrecogedora y fascinante tragedia de Eurípides, *Las Bacantes*

<sup>385</sup>Sobre este asunto versa el *Ión*, ese bello diálogo de juventud de Platón, donde, por ejemplo, se dice que “una fuerza divina –dice Sócrates al rapsoda Ión– es la que te mueve [...]. Así, también la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y, lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas, de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, según lo que ellos mismos dicen. Porque son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas, y que revolotean también con ellas [...]. Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divino y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine” (Platón, *Ión, Diálogos I*, trad. de E. Lledó, 533d-534e, pp. 256-258).

<sup>386</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 249e, p. 221.

<sup>387</sup>Platón, *Fedro, Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 265b, p. 384.

conducta, es, en suma, el proceso ético, psicológico y metafísico por el que el alma humana recuerda y se eleva hasta esa “llanura de la Verdad” donde puede alimentarse de aquel “pasto adecuado” “que viene del prado que allí hay”<sup>388</sup> y que es, como ardientemente sostenía Diotima en el *Banquete*, por lo único que “le merece la pena al hombre vivir”<sup>389</sup>: la contemplación de lo incoloro, lo informe, lo intangible, lo que es en sí, “esa esencia cuyo ser es realmente ser”<sup>390</sup>.

*Psyché* y *eros* son, pues, los dos asuntos que aborda memorablemente Sócrates en su segundo discurso, entusiasmado por el numen que mora en el lugar y por la fuerza demoniaca que brota de su interior, y que, aunque presentan una realidad final única, lo escinden en dos mitades, de un lado, la que trata del alma y su destino trascendente (245c-249d), de otro, la que versa sobre el amor y los grandes dones que otorga (249d-257b).

Para hablar del alma y su esencia, Platón entevera, como es característico de sus diálogos de madurez, la ciencia y la poesía, el *logos* y el *mýthos*, el discurso verificable y argumentativo con el inverificable y el no argumentativo. Mas, como bien dice Carlos García Gual, los mitos “son creaciones del Platón adicto a la poesía, irónico fabulador y progresivo metafísico”, que se sitúan al lado de los razonamientos “con afanes didácticos y para entretenimiento ilustrativo”, pero que, no obstante, “pronto se advierte que se trata de algo mucho más hondo, porque no son meras alegorías, en su sentido estricto de referir de «otro modo», figuradamente, lo que también se explica con razones. Los mitos de Platón nos llevan más allá de lo empírico y lo moral; trascienden todo eso”<sup>391</sup>. Puesto que abren, efectivamente, la puerta de la alusividad y de la libertad a la que el lenguaje, científico o no, no llega si no es por medio de la metáfora, porque, a fin de cuentas, como dirá mucho tiempo después un personaje sin nombre de Gonzalo Torrente Ballester “¡la realidad sin tropos es francamente insuficiente!”<sup>392</sup>. Así lo ha explicado magistralmente Emilio Lledó Íñigo:

Los mistos flotan sin amarras en el mar del lenguaje platónico. No hay nadie que pueda monopolizar su interpretación, ni en consecuencia, nadie que pueda obligar a un acto de sumisión, frente a unos administradores de la supuesta verdad, ni lo pretenden. Son bloques de ideología que ningún griego se atrevió a utilizar exclusivamente. Por eso, su verdad consistió en su maravillosa expresión de libertad. Una ideología suelta, sin que pudiera imponerse por la fuerza, no era más que un estímulo para la inteligencia, una fuente de sugerencias que presagiaba aquellas palabras de Kant en el prólogo a la primera edición de *La crítica de la Razón Pura*: «La mente humana tiene un destino singular; en un género de conocimientos, es asediada por cuestiones que no sabe evitar, porque le son impuestas por su misma naturaleza, pero a las que poco puede responder, porque sobrepasan totalmente el poder de la mente». Estas cuestiones inevitables: destino, muerte, felicidad, justicia, amor se entretajan en la materia de los mitos. No hay ciencia que pueda levantar todavía, ante ellas, la ceñida lectura de una semántica que, como la vida, es inagotable. Los «jardines de letras», dice Platón, hay que plantarlos para «la edad del olvido» (*Fedro*, 176d), para cuando haya que atesorar «medios de recordar». Los mitos, pues, traen a la memoria los eternos problemas de los hombres, las eternas preguntas abiertas que, aunque sin respuesta, dan sentido y coherencia a la existencia<sup>393</sup>.

Que esto es así lo confirma el siguiente razonamiento socrático sobre la representación humana de la divinidad:

---

<sup>388</sup>*Ibidem*, 248b-c, pp. 349-350.

<sup>389</sup>Platón, *Banquete*, *Diálogos III*, trad. de M. Martínez Hernández, 211d, p. 264.

<sup>390</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 247c, 348.

<sup>391</sup>Introducción a *Diálogos. Gorgias. Fedón. El Banquete*, pp. 24 y 25 (léase, no obstante, toda la sección titulada “Los mitos y su función persuasoria”, pp. 23-29).

<sup>392</sup>Gonzalo Torrente Ballester, *La isla de los Jacintos Cortados*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 265-266.

<sup>393</sup>“El mito en el lenguaje”, en *La memoria y el Logos*, pp. 115-125, pp. 122-123. Otra interpretación diferente sobre la función e interpretación de los mitos en la filosofía de Platón es la que mantiene, por ejemplo, E. A. Taylor, en *Platón*, pp. 71-72.

El nombre de inmortal no puede razonarse con palabra alguna; pero no habiéndolo visto ni intuido satisfactoriamente, nos figuramos a la divinidad, como un viviente inmortal, que tiene alma, que tiene cuerpo, unidos ambos, de forma natural, por toda la eternidad. Pero, en fin, que sea como plazca a la divinidad, y que sean estas nuestras palabras<sup>394</sup>.

La parte de la palinodia que se corresponde con el alma y su destino está perfectamente ordenada en y modulada por secciones discursivas concatenadas en creciente, hasta un total de cinco, que no sólo marcan el paso gradual del *logos* al *mýthos*, sino que llevan de la demostración de la inmortalidad del alma a su bienaventurado destino si se halla *entusiasmada* por la reminiscencia de lo divino.

En la primera de ellas (245c-246a), Sócrates argumenta la inmortalidad del alma desde el presupuesto epistemológico del movimiento: “Toda alma es inmortal. Porque aquello que se mueve siempre es inmortal”<sup>395</sup>. Esto es, Platón, del mismo modo que hiciera en el *Fedón* y como hará después Aristóteles en su tratado *Acercas del alma*, no se plantea el problema de la existencia del alma, sino que lo da como un hecho consumado. Su interés estriba, primero, en demostrar su inmortalidad, para pasar, después, a abordar el tema de su naturaleza, sus propiedades y su suerte. Conforme a este principio, todo lo que se mueve a sí mismo o mueve a otro, no puede detenerse, puesto que entonces no sería fuente y origen del movimiento, de manera que lo que se mueve y mueve es por esencia ingénito, lo mismo que imperecedero o indestructible. Son dos los tipos de cuerpos que residen en el mundo fenoménico, a saber: en primer lugar está aquel que carece de movimiento propio, el cuerpo inanimado; en segundo lugar, aquel otro tipo que se mueve por y para sí mismo, el cuerpo animado. Pues bien, como son los cuerpos animados los que tienen alma, “y lo que se mueve a sí mismo no es otra cosa que el alma, necesariamente el alma tendría que ser ingénita e inmortal”<sup>396</sup>.

La utilización de la razón y de la dialéctica, que ha servido para demostrar científicamente la inmortalidad de la *psyché*, no puede seguir operando en lo que concierne a la naturaleza del alma y su idea, por cuanto requeriría de una explicación prolija y sobrehumana que se le escapa al hombre, de modo que se hace necesario recurrir a la poesía, que “es ya asunto humano y, por supuesto, más breve”<sup>397</sup>. Estamos, pues, en la antesala de uno de los grandes hitos de la literatura universal, frente a una de las páginas más inolvidables y celebradas del filósofo-poeta, la de la narración del mito de la yunta alada y la procesión de los dioses. El alma semeja metafóricamente a una biga alada, compuesta por un auriga y dos corceles. En la de los dioses, tanto el jinete como los dos caballos están hechos del mismo excelente material. Por el contrario, la del ser humano es mezclada, por cuanto el timón y uno de los equinos participan de la misma naturaleza que la divina, pero, en cambio, el otro animal está conformado de todo lo contrario, por lo que es zafio y feo. “Necesariamente, pues, nos resultará duro y difícil su manejo”<sup>398</sup>. Ya sabemos que el auriga representa a la

---

<sup>394</sup>Platón, *Fedro, Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 247c, 346 (Véase la nota de E. Lledó a estas palabras de Sócrates, *ibidem*, n. 55, p. 346).

<sup>395</sup>*Ibidem*, 245c, p. 343. En efecto, el hispano Lucio Anneo Séneca explicará a su madre, Helvia, “que al hombre le ha sido dada una mente vivaz e incansable: en ningún lado se detiene, se dispersa y desparrama sus pensamientos sobre todo lo conocido y lo desconocido, errática, renuente al descanso y satisfecha con las novedades. De lo cual no te extrañarás si tienes en cuenta su origen primero: no está formada de una sustancia terrena y pesada, proviene del espíritu celeste; ahora bien, la naturaleza de los fenómenos celestes siempre está en movimiento, huye y se precipita en velocísima carrera” (*Consolación a su madre Helvia*, en *Diálogos*, traducción y notas de Juan Mariné Isidro, Gredos, Madrid, 2008, 6, 6-7, p. 367).

<sup>396</sup>Platón, *Fedro, Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 245e-246a, p. 344.

<sup>397</sup>*Ibidem*, 246a, p. 345.

<sup>398</sup>*Ibidem*, 246b, p. 345.

parte más noble del alma, el *noûs*, que el caballo bueno se corresponde con el carácter, el *thymós*, y que el corcel grosero son los deseos, los *epithymíai*; esto es, las tres partes que conforman el todo único que es la *psyché*, y que esta tripartición se completa y se complementa con las que expone Platón en la *República* y en el *Timeo*. Pero dado que la volición ayuda a la inteligencia en el intento de gobernar el cuerpo y domeñar los apetitos en función de su misma esencia, lo que pretende Sócrates no es otra cosa que relacionar este símil con la teoría de las dos formas de deseo que había recogido en su primer discurso y que no son sino los dos tipos de amor: el eros *uranios* y el eros *pandemos*, de suerte que el jinete y el potro hermoso apuntan hacia el bien, hacia la adquisición del conocimiento, mientras que el tosco tira a la consumación de los placeres del cuerpo. La lucha de la razón y los deseos es lo que marca, por lo tanto, la psicología del alma por los efectos del amor. Pero antes de abordarlo, Sócrates prosigue su disertación sobre el alma. Y esto, la derivación del discurso científico al literario y la definición metafórica de la naturaleza del alma, es de lo que informa el segundo fragmento (246a-b) de la parte de la palinodia que afecta a la *psyché*.

En el tercero (246b-c) aborda Sócrates la cuestión del ser vivo. El alma tiene alas y vuela, surca la región celeste. Si es perfecta o divina, gobierna el Cosmos desde las alturas<sup>399</sup>, pero la mezclada, si ha perdido sus alas, desciende al orbe terrestre y, tomando una vez y otra vez, se asienta en un cuerpo físico. De resultas se conforma un “compuesto, cristalización de alma y cuerpo, [que] se llama ser vivo, y recibe el sobrenombre de mortal”<sup>400</sup>. Se impone decir que esta caída del alma del cielo al suelo y su solidificación en un cuerpo será semejante a la expulsión de Adán y Eva, las creaciones de Dios hechas a su imagen y semejanza, del Paraíso que se describe en el *Génesis*, otra cosa diferente es el regreso, puesto que la doctrina platónica del amor y la bíblicocristiana en este respecto son desemejantes e irreconciliables<sup>401</sup>.

El siguiente aspecto que acomete el interlocutor de Fedro, ya en la siguiente parte de su discurso (246d-247e), es el ala del alma. Lógicamente, es aquello que levanta al alma a la morada de los dioses, que lo eleva hacia «lo que es en sí». Su razón de ser estriba en que el ala es la parte del ser vivo que participa de la divinidad, vale decir, pues, que sería el *noûs*. Por consiguiente, se alimenta de lo mismo que los dioses: de la belleza, de la sabiduría y de la bondad; todo lo demás que no sea esto la corrompe y acaba. Sucede que los dioses, presididos por Zeus, salen en procesión por ese lugar supraceleste, que “no lo ha cantado poeta alguno de aquí abajo, ni lo cantará jamás como merece”<sup>402</sup>, ordenados como jefes en doce escuadrones, puesto que Hestia, la Tierra, permanece en su lugar, y ocupados cada uno en lo que le compete. El resto de los seres celestes, las almas, les siguen como pueden. De esta manera circulan por aquella parte superior del cielo que linda con la bóveda extrema, cuyos márgenes sobrepasan y, agarrados a ellos, son arrastrados en un movimiento circular tal que

---

<sup>399</sup>Esta concepción cosmológica del alma será ampliamente desarrollada en el *Timeo*, esa cosmología semi mítica de Platón, en la que se entreveran razonamientos astronómicos y teológicos, de manera que, como dice Francisco Rico, “el pobre lector del *Timeo* nunca está muy seguro de si le hablan de teología o de astronomía” (*El pequeño mundo del hombre*, p. 21. Véase, el claro resumen que ofrece Taylor sobre el *Timeo* en su *Platón*, pp. 97-103, y para más información, W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega V*, pp. 256-335).

<sup>400</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, edic. cit., 246c, p. 346. En el *Timeo*, recuérdese, la formación del ser vivo recae en manos de los dioses creados por el Hacedor: “hicieron de todo un cuerpo individual y ataron revoluciones del alma inmortal a un cuerpo sometido a flujos y reflujos” (Platón, *Timeo*, *Diálogos VI*, trad. de F. Lisi, 43, p. 190). Luego, justo a continuación, se describe primorosamente la convulsión y el retorcimiento del alma al cuajar en el cuerpo.

<sup>401</sup>Sobre estas cuestiones, véase Werner Jaeger, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, trad. de Elsa Cecilia Frost, F. C. E., Madrid, 2004 (2ª reimpresión); Guillermo Serés, “El amor platónico y los fundamentos de la tradición cristiana”, *La transformación de los amantes*, pp. 15-53, especialmente pp. 24 y ss.

<sup>402</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 247c, p. 348.

les permite contemplar las esencias puras: la justicia, la sensatez, la belleza, el conocimiento incontaminado. Luego de haberse deleitado en la contemplación y de haber recibido alimento de lo que les es propio, regresan a su morada en el cielo y conducen a sus caballos al pesebre, donde les dan de comer néctar y ambrosía y los dejan reposar hasta la próxima excursión. Mas esto sólo les está reservado a los dioses, que son los que tienen su alma entera compuesta del mismo material, porque lo cierto es que la otras, las mezcladas, hacen todo lo que pueden para seguirles, pero su caballo indómito les hace gravitar hacia el reino de lo fenoménico. En su intento de conducir tras los pasos de los dioses y de aplicar al rudo corcel, chocan estrepitosamente unas con otras, se agolpan y se amontonan, en una algarabía tal que las hay que se reconducen y llegan a divisar las ideas y a alimentarse de ellas, otras se hunden a la tierra, pero las más, en esta dura lucha por auparse a la frontera supraceleste, pierden las alas, se les rompen si haber podido siquiera vislumbrar de lejos o parcialmente las verdades últimas, por lo que “les queda sólo la opinión por alimento”<sup>403</sup>.

A partir de aquí, se cumple el destino escatológico de las almas según el principio de Adrastea, en lo que es ya el quinta y última entrega de esta parte del discurso de Sócrates (248c-249e). Cabe decir, de entrada, que la suerte del alma que se narra a continuación tiene mucho que ver con los mitos escatológicos, ya mencionados, que concluyen el *Gorgias*, el *Fedón* y la *República*. Sobre todo con los dos últimos: con el del *Fedón*, porque en ambos se subraya la idea de la trasmigración de las almas y su destino en función de la vida que hayan elegido; con el de Er de la *República*, porque la justicia de las almas depende enteramente de la responsabilidad de los hombres y porque su segunda vida, que puede ser por metempsicosis humana o animal, se juega a partes iguales entre elección y sorteo. La letra de la ley de esta divinidad señala que “toda alma que, habiendo entrado en el séquito de la divinidad, haya vislumbrado alguna de la Verdades quedará libre de sufrimiento hasta la próxima revolución, y si pudiera hacer lo mismo siempre, siempre quedará libre de daño”<sup>404</sup>. Pero aquella otra que por olvido o maldad no haya podido ir en la cabalgata y, por ello, se le hayan quebrado las alas será plantada, sólo en la primera generación, en un cuerpo humano, que según su grado de visión y de iniciación será en progresión de mejor a peor el que sigue: la que más haya estado en contacto con las ideas, encarnará en un amigo del saber, en un filósofo; la que viene a continuación, hará lo propio en un gobernador o guerrero pero siempre con dotes de mando; en tercer lugar vendrá el alma que se adecue en el cuerpo de un político, un administrador o un negociante; en cuarto la que entre en un deportista o en un médico; luego, la que cristalice en un sacerdote; en sexto lugar, la que será apresada en un poeta o artista en general; en séptimo lugar vendrá la que se acomode en un labrador o un artesano; a la octava no le quedará más remedio que conformarse con un sofista; pero la última, la novena, estará recluida en el cuerpo humano más despreciable, el de un tirano. “Se establece, pues –observa Luis Gil–, una jerarquización entre los hombres que depende de la conducta preempírica del alma”, de manera que “la vida en apariencia humana es determinada por la conducta moral del alma, ya antes de entrar en la generación. Hay, por consiguiente, una escala de valores en la tipología humana”<sup>405</sup>. En una palabra, para Platón no todos los hombres son iguales. Donde esta idea está enfocada desde un prisma ético y sociopolítico más adecuado es en la *República*, con la división de la sociedad, en analogía con las tres partes del alma, en tres clases o grupos según la función que les corresponden en relación con sus capacidades naturales y espirituales, pero cuya única meta es el bien y la felicidad de la comunidad en su

---

<sup>403</sup>*Ibidem*, 248b, p. 349.

<sup>404</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 248c, p. 218.

<sup>405</sup>Introducción al *Fedro*, p. 163.

conjunto<sup>406</sup>. Con todo, el destino del alma humana tras la muerte es responsabilidad del hombre, puesto que depende de su conducta en la vida terrestre. Porque lo cierto es que sólo regresan a la morada celestial, luego de vagar en cuerpos durante diez mil años, que es el tiempo que precisan las alas para regenerarse, las almas que hayan vivido de acuerdo con la vida filosófica. Si bien, estas, si en tres períodos de mil años, eligen y practican este modelo vital, vuelven a cobrar sus alas y a elevarse a allí de donde provienen. Las demás, en cambio, serán llamadas a juicio tras su primera vida y enviadas, ora a regiones subterráneas, donde expiarán sus culpas, ora a alguna parte de la región celeste, donde vivirán dignamente. Al llegar el segundo milenio, se verán obligadas a escoger su segunda existencia tras la celebración de un sorteo. Puede darse la circunstancia de que un alma humana transmigre en un animal, y viceversa, “porque nunca el alma que no haya visto la verdad puede tomar figura humana”<sup>407</sup>. Es decir, para salvarse al hombre no le queda más remedio que “realizar las operaciones del intelecto según lo que se llama idea, procediendo de la multiplicidad de percepciones a una representación única que es un compendio llevado a cabo por el pensamiento. Y esta representación es una reminiscencia de aquellas realidades que vio antaño nuestra alma, mientras acompañaba en su camino a la divinidad”<sup>408</sup>. Conforme a esto, es solamente la vida del filósofo, en tanto que su alma está constantemente apegada a las realidades que hacen divina a la divinidad, la que hace brotar las alas al alma; y conforme a esto también, sólo la vida del hombre que se afane por iniciarse en los misterios del saber, se hará perfecto. Si bien esta purificación espiritual conlleva, por contrapartida, su alejamiento del medio social por rechazo de la gente y por ser censurado por loco, “sin darse cuenta de que lo que está es «entusiasmado»”<sup>409</sup>.

Hasta aquí llega la relación del filósofo ateniense en lo que al alma y su destino trascendente se refiere. En lo que sigue se centra ya en el análisis del amor y sus consecuencias. Esta delimitación entre una parte y otra de su discurso la establece (como las que subdividen en secciones los dos bloques que lo conforman) el propio Sócrates:

Y aquí es, precisamente, a donde viene a parar todo este discurso sobre la cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de «entusiasmo», es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado<sup>410</sup>.

La segunda parte de la palinodia socrática, al igual que la primera, se compone de una serie modulada de secciones perfectamente hilvanadas en las que se desarrolla y se describe un aspecto relacionado con el proceso amoroso. Así, en la primera (249e-250d), Sócrates cuenta cómo nace el amor por medio de la belleza que reside en los cuerpos fenoménicos y que no es sino una desvaída y exangüe sombra de la Belleza pura. En la segunda (250e-252b), describe magistralmente el enamoramiento y sus manifestaciones psicofisiológicas, quizá como nunca jamás se había hecho con anterioridad, si prescindimos de algunos de los poemas de Safo y del monólogo de Fedra en el que cuenta cómo le asalta el amor por su hijastro, en el

---

<sup>406</sup>Sobre esta espinosa cuestión de la filosofía de Platón debe consultarse por entero el estudio que dedica W. Jaeger a la *República* en *Paideia*, pp. 589-778. Véase, asimismo, W. Capelle, *Historia de la filosofía griega*, pp. 247-286; E. Lledó, *La memoria del Logos*, pp. 73-115 y 197-218; C. García Gual, “Platón”, *Historia de la ética I*, pp. 80-135, especialmente las pp. 113-116.

<sup>407</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, edic. cit., 249b, p. 351.

<sup>408</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 249b-c, p. pp. 219-220.

<sup>409</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 249d, p. 352.

<sup>410</sup>*Ibidem*, 249d-e, p. 352.

*Hipólito* de Eurípides. En la tercera (252c-253c), comenta qué es lo que busca y pretende el amante del amado. En la cuarta (253c-255e), describe la conquista del amado; con memorable e insuperable primor poético, detalla Platón, por boca de su querido maestro, el severo combate que se desencadena en el alma amante entre la razón y el ardiente deseo mediante el mito de la biga alada; un combate del que ha de salir victoriosa la inteligencia para que, con sensatez, portee al caballo indócil y este, ya domeñado, pueda aproximar al alma al lado del amado y seducirle fina, sincera y verdaderamente; de suerte que el alma amada se rinda, enamorada, ante el alma amante. En la quinta (255e-257a), narra el camino que emprenden juntas, en armoniosa y amorosa compañía, las dos almas que han sublimado su recíproco deseo hacia la región supraceleste de la que proceden; sin olvidarse del destino que les aguarda a las demás que no han podido, sabido o querido amarse filosóficamente. Por último, en sexto lugar (257a-b), y como colofón, entona Sócrates una invocación al Amor, para que le perdone por el ultraje cometido contra él en su primer discurso y para que castigue a aquellos que, como Lisias, se empeñan en escribir palabras infames y les enseñe el sendero de la recta filosofía y el amor verdadero.

Sólo las almas de los hombres, en tanto en cuanto son las que han podido contemplar fugazmente o vislumbrar las esencias puras, tienen la facultad de recordar lo que vivieron antes de su cristalización en un cuerpo físico<sup>411</sup>. No obstante, esta remembranza no es sencilla, no está al alcance de todos, sino que requiere de un extraordinario poder nemotécnico. Pero esas, las pocas que ejercitan la memoria con tesón, cuando advierten o intuyen algo semejante en lo sensible al conocimiento genuino, salen de sí, se quedan extáticamente traspuestas y, en su raptó, son incapaces tanto de saber lo que les pasa como de percibirlo con claridad<sup>412</sup>. De los valores absolutos o de los universales del saber, sin embargo, no queda realmente ningún rasgo esencial en el alma humana y pésima es además la intuición que se puede obtener de ellos a través de las copias fenoménicas, por lo que la reminiscencia resulta casi un milagro, si no fuera por la Belleza, en tanto que “sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable”<sup>413</sup>. En este aspecto, pues, coinciden plenamente la doctrina amorosa de Diotima en el *Banquete* y la de Sócrates aquí, en el *Fedro*. Pues, efectivamente, tanto en un diálogo como en otro se defiende la idea de que el amor o el deseo de saber comienza por la inquietud que suscita la belleza sensible<sup>414</sup>. Y es que resulta que la belleza es una *idea* fronteriza, la única, entre el mundo físico de los sentidos y el mundo superior de los inteligibles del conocimiento, por cuanto que, dejándose captar por la percepción visual, permite al alma reconocer lo que ya conocía de su forma pura y activar todo el mecanismo de la *anamnesis* y orientarlo hacia las otras facetas del saber. Aquí, pues, cobra vigencia la visión como el sentido más importante, puesto que, junto con el oído, es el que permite el conocimiento al alma: “la belleza la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan”<sup>415</sup>. Mas,

---

<sup>411</sup>Un platónico como Plutarco dirá: “la visión verdadera se da en el alma” (*Sobre el amor*, en *Obras morales y de costumbres*, edic. cit., 764f, p. 323).

<sup>412</sup>“De aquí se sigue”, explicará Ficino, “que el ímpetu del amante no se apaga por la mirada o el tacto de ningún cuerpo. Pues él no desea este cuerpo o aqué, sino que admira, desea y contempla con estupor el esplendor de la majestad divina que se refleja en los cuerpos. Por esto los amantes ignoran lo que desean o buscan, pues desconocen a Dios mismo, cuyo oculto sabor ha intrudido en sus sombras un olor suavísimo” (*De amore*, edic. cit., II, VI, p. 36).

<sup>413</sup>*Ibidem*, 250d, p. 354. “La belleza es el rayo de Dios”, dirá Ficino después (*De amore*, edic. cit., II, III, p. 29).

<sup>414</sup>Véase W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, p. 409.

<sup>415</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, 250d, p. 354. La

conviene aclarar en seguida, “que con ella no ve la mente”<sup>416</sup>, sino solamente con el intelecto, y “el alma es el único ser al que le corresponde tener inteligencia”<sup>417</sup>, ya que el cuerpo no es más que la tumba que la rodea, la aprisiona y la impide volar. La visión, junto al oído, había sido enaltecida como el mejor de los sentidos por negación en el *Fedón*, pues “si estos sentidos del cuerpo no son exactos ni claros [en la adquisición del saber de lo verdaderamente real], mal lo serán los otros. Pues todos son inferiores a éstos”<sup>418</sup>. Sin embargo, no será hasta el *Timeo*, ese diálogo en el que el cuerpo, aun siendo negativo, está tratado menos severamente que en el *Fedón* y en el *Fedro*, donde la vista, siempre al lado del oído, sea de verdad encumbrada y su funcionalidad descrita detalladamente; vale la pena recordarlo:

Los primeros instrumentos que construyeron [los dioses encargados de la creación del cuerpo humano] fueron los ojos portadores de luz y los ataron al rostro por lo siguiente. Idearon un cuerpo de aquel fuego que sin quemar produce la suave luz, propia de cada día. En efecto, hicieron que nuestro fuego interior, hermano de ese fuego, fluyera puro a través de los ojos, para lo cual compartieron todo el órgano especialmente su centro hasta hacerlo liso y compacto para impedir el paso del más espeso filtrar sólo al puro. Cuando la luz diurna rodea el flujo visual, entonces, lo semejante cae sobre lo semejante, se combina con él y, en línea recta a los ojos, surge un único cuerpo afín, donde quiera que el rayo proveniente del interior coincida con uno de los extremos. Como causa de la similitud el conjunto tiene cualidades semejantes, siempre que entra en contacto con un objeto o un objeto con él, transmite sus movimientos a través de todo el cuerpo hasta el alma y produce esa percepción que denominamos visión [...]. Al género humano nunca llegó ni llegará un don divino mejor que éste. Por tal afirmo que éste es el mayor bien de los ojos [...]. La visión fue producida con la siguiente finalidad: dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento, que les son afines, como pueden serlo las convulsionadas a las imperturbables, y ordenáramos nuestras revoluciones errantes por medio del aprendizaje profundo de aquéllas, de la participación en la corrección natural de su aritmética y de la imitación de las revoluciones completamente estables del dios<sup>419</sup>.

Por lo tanto, que la génesis del amor reside en la visión de la belleza de un cuerpo individual halla en el *Fedro* de Platón su manifestación más acabada y la que más influencia ejercerá en el futuro<sup>420</sup>. Sólo el amor de *lonh* o de oídas rivalizará con él en los tiempos

---

<sup>416</sup>*Ibidem*, 250d, p. 354.

<sup>417</sup>Platón, *Timeo*, *Diálogos VI*, trad. de F. Lisi, 46d, p. 195.

<sup>418</sup>Platón, *Fedón*, *Diálogos III*, trad. de C. García Gual, 65b, p. 42.

<sup>419</sup>Platón, *Timeo*, *Diálogos VI*, edic. cit., 46d-47c, pp. 193-197.

<sup>420</sup>En efecto, Aristóteles sostendrá que “la benevolencia es el principio de la amistad, así como el placer visual lo es del amor, porque nadie ama si previamente no se ha complacido con la forma bella del amado” (*Ética Nicomáquea*, en *Ética*, introducciones de T. Martínez Manzano y Tomás Calvo Martínez, traducciones y notas de Julio Pallí Bonet y Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2007, libro IX, 1167a5-10, p. 194). “Nada más verla –cuenta Clitofonte a su interlocutor–, al punto estuve perdido, pues la belleza hiere más profundamente que un dardo y se desliza por los ojos hasta el alma, ya que el ojo es la vía para la herida amorosa” (Aquilas Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, edic. cit., trad. de M. Brioso, libro I, p. 177). No deja de ser curiosa la desconfianza que expresa Clitofonte de los amores de oídas respecto del que entra por la vista, por ser, en su opinión, alocados, lascivos y de menos valor: “Era un enamorado de oídas, ya que los seres desenfrenados llegan a tales excesos que incluso por medio de los oídos caen en la pasión amorosa, con las palabras como origen de lo que se suele padecer cuando heridos los ojos lo transmiten al alma” (*Ibidem*, libro II, p. 208). “Li mie’ foll’occhi, che prima guardaro / vostra figura piena di valore, / fuor quei che du voi, donna, m’acusaro / nel fero loco ove ten corte Amore”, cantará Guido Cavalcanti (*Rime*, en Dante Alighieri, *La vida nueva*. Guido Cavalcanti, *Rimas*, Intrpducción de E. Fenzi, traducciones de J. Martínez Mesanza y J. R. Masoliver, Siruela, Madrid, II, vv. 1-4, p. 152). “Vaghe faville, angeliche, beatrici / de la mia vita, ove ’l piacer s’accende / che dolcemente mi consuma et strugge: / come sparisce et fugge / ogni altro lume dove ’l vostro splende, / cosí de lo mio core”, celebrará Petrarca (*Canzoniere*, edic. de G. Contini, LXXII, vv. 37-42, p. 100). “¿Qué buscan éstos [los amantes] cuando se aman mutuamente? Buscan la belleza. La belleza es un resplandor que atrae a sí el espíritu humano. La belleza del cuerpo no es otra cosa que el replandor mismo en la gracia de las líneas y los colores. La belleza del espíritu es el fulgor en la armonía de doctrina y costumbres. Pero esta luz del cuerpo no la perciben ni las orejas, ni el olfato, ni el gusto, ni el tacto, sino el ojo. Si sólo el ojo la conoce, sólo él la disfruta.



medios, en los maravillosos poemas de Jaufré Rudel, así como en los romances caballerescos, dado que la honra que adquieren los caballeros aventureros en el fragor de la batalla se difunde y se pregonan de boca en boca hasta encender los corazones de las damas, lo mismo que la belleza sin par de las doncellas. Uno y otro tipo de prendamiento le llegan a Cervantes, si bien frente a la sobreabundancia del que se origina con la vista, sólo el de don Quijote, el de Avendaño, en *La ilustre fregona*, y el de Margarita y ese otro ambiguo y oscuro deseo de Arlaxa, en *El gallardo español*, se gestan por el oído.

Sabido esto, pasa Sócrates a continuación a describir el proceso que se desencadena en el cuerpo y el alma del ser humano tras la contemplación de la belleza sensible y el recuerdo de la belleza pura que despierta. Distingue el filósofo ateniense, en primera instancia, al hombre que se entrega desafortunadamente como un animal a la satisfacción del impulso físico que suscita el bello cuerpo, de aquel otro que anhela iniciarse en la conquista y captación de la forma esencial por medio del uso de la dialéctica y la templanza. Esto es, Platón discierne, una vez más, entre el falso y el verdadero amor, entre el que esclaviza al hombre y el que le hace libre por tener como único objetivo el cuidado del alma y el conocimiento del Bien<sup>421</sup>. Como este segundo discurso tiene por norte elogiar el eros y mostrar sus beneficios cuando es usado adecuadamente, Sócrates sólo para mientes en aquel que aspira a lo mejor, y eso es lo que hace a renglón seguido. El fragmento es un derroche de imaginación de una soberbia fuerza poética y de una hondura psicológica formidable:

El que acaba de ser iniciado, el que contempló muchas de las realidades de entonces, cuando divisa un rostro divino que es una buena imitación de la Belleza, o bien la hermosura de un cuerpo, siente en primer lugar un escalofrío, y es invadido por uno de sus espantos de antaño<sup>422</sup>. Luego, al contemplarlo, lo reverencia como a una divinidad, y si no temiera dar la impresión de vehemente locura, haría sacrificios a su amado como si fuera la imagen de un dios<sup>423</sup>. Y después de verlo, como ocurre a continuación del escalofrío, se opera en él un cambio

---

Así pues, sólo el ojo disfruta de la belleza del cuerpo. Y como el amor no es otra cosa que deseo de disfrutar de la belleza, y ésta es aprehendida sólo por los ojos, el que ama el cuerpo se contenta sólo con la vista”, explicará Ficino (*De amore*, edic. cit., II, IX, p. 47). “Yo vi unos bellos ojos que hirieron / con dulce flecha un corazón cuitado, / su fuerza toda contra mí pusieron” (Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, edic. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, vv. 1-4, p. 375).

<sup>421</sup>Valga un solo ejemplo: “El amor es infinito / si se funda en ser honesto, / y aquel que se acaba presto / no es amor, sino apetito” (Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, *Merece quien en el suelo*, I, vv. 37-40, p. 233).

<sup>422</sup>La oleada interna de la pasión será maravillosamente descrita por Virgilio, cuando la diosa Venus pida a su marido Vulcano que forje una armadura para que Eneas afronte con garantías las guerras que se avecinan en el Lacio: “Y como él vacilaba, / ella pasa sus brazos de nieve por un lado y por otro en torno de él / y le acaricia con su dulce abrazo. Al instante él percibe la llama acostumbrada / y por su médula se le adentra el ardor bien conocido / y cunde por sus miembros enervados, igual que la centella / que salta a veces de tronante nube y corre su vibrante reguero / de fuego enciendo el cielo. Bien lo advierte la esposa y se alegra / del logro de su ardido, segura como está de su belleza” (*Eneida*, trad. de J. de Echave-Sustaeta, libro VIII, vv. 387-393, p. 387). Y, claro, uno no puede sino recordar las «venas que humor a tanto fuego han dado, / médulas que han gloriosamente ardid» de Quevedo.

<sup>423</sup>Como es bien sabido, la hipérbole sagrada será harto frecuente en la literatura medieval, desde los trovadores hasta los libros de caballerías, puesto que es uno de los principios elementales del amor cortés. Sirvan como botón de muestra estos dos ejemplos extraídos de dos de los grandes hitos de la literatura española medieval: “En el mundo non es cosa que yo ame a par de vos; / tiempo es ya pasado de los años más de dos / que por vuestro amor me pena: ámovos más que a Dios; / non oso poner persona que lo fable entre nós” (Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edic. de Alberto Blecua, Cátedra, Madrid, 1992, 661a-d, p. 166). “Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (Fernando de Rojas, *La Celestina*, edic. de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1991, auto 1<sup>o</sup>, p. 220). Lo mismo que en la lírica del *dolce stil nuovo*, donde se fusionan los motivos eróticos con los religiosos, como es el caso de este soneto de Petrarca en el que el enamoramiento del poeta acontece un viernes santo: “Era el día en que al sol se le nublaron / por la piedad los rayos, / cuando fui prisionero sin guardarme, / pues me ataron, señora, vuestros ojos. / No creí fuera tiempo de

que le produce un sudor y un acaloramiento inusitado. Pues se calienta al recibir por medio de los ojos la emanación de la belleza con la que reanima la germinación del plumaje. Y una vez calentado, se derriten los bordes de las plumas que, cerrados hasta entonces por efecto de su endurecimiento, impedían que aquellos crecieran. Mas al derramarse sobre ellos su alimento, la caña del ala se hincha y se pone a crecer desde su raíz por debajo de todo el contorno del alma; pues toda ella era antaño alada. Y en este proceso bulle y borbota en su totalidad, y esos síntomas que muestran los que están echando los dientes cuando éstos están a punto de salir, ese prurito y esa irritación en torno de las encías, los ofrece exactamente iguales el alma de quien está empezando a echar las alas. Bulle, está inquieta y siente cosquilleos en el momento en que le salen las plumas. Ahora bien, siempre que pone la vista en la belleza del amado, al recoger de él unas partículas que vienen en ella en forma de corriente –y por eso precisamente se les da el nombre de «flujo de pasión»–, se reanima y calienta, se alivia de sus penas y se alegra<sup>424</sup>. Pero, cuando queda separada y se seca, secándose con ella los agujeros de salida por donde surge el plumaje, se cierran e impiden el paso a los brotes de las alas. Quedan éstos encerrados dentro justamente con el «flujo de pasión», brincan como un pulso febril, y golpea cada uno el orificio que tiene frente a sí; de tal manera que, agujoneada el alma en todo su contorno, se excita como picada del tábano y sufre, en tanto que, al acordarse de aquel bello mancebo, de nuevo se regocija. Y como consecuencia de la mezcla de estos sentimientos se angustia por lo insólito de su situación; y en su perplejidad se pone rabiosa, y en este frenesí no puede dormir de noche, ni quedarse quieta donde está de día, impulsándole su añoranza a correr adonde cree que ha de ver a quien posee la belleza<sup>425</sup>. Y cuando lo ha visto, y ha canalizado hacia sí el «flujo de

---

reparos / contra golpes de Amor, por ello andaba / seguro y sin sospecha; así mis penas / en el dolor común se originaron. / Hallóme Amor del todo desarmado, / con vía libre al pecho por los ojos, / que de llorar se han vuelto puerta y paso; / pero, a mi parecer, no puede honrarle / herirme en ese estado con el dardo, / y a vos armada el arco ni mostraros” (*Cancionero*, edic. bilingüe de Jacobo Cortines, Cátedra, Madrid, 2006, [5ª ed.], t. I, soneto III, p. 135); mucho más evidente aún, en el soneto XVI, en el que del mismo modo que el peregrino deja casa y familia y “llega a Roma / para ver el semblante del que espera / contemplar en el cielo; así, infeliz, a veces voy buscando, / señora –dice el poeta–, cuanto en otras es posible, vuestra forma veraz y deseada” (*Ibidem*, t. I, p. 161), y lo mismo, por fin, en la sublimación de la belleza de Laura, tanto que “la belleza divina busca en vano / quien los ojos de aquella nunca ha visto” (*Ibidem*, t. II, CLIX, vv. 9-10, p. 549). Mantendrá su vigencia en el Siglo de Oro, como lo constata, por ejemplo, la célebre declaración de amor de Federico a Casandra, en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, que comienza así: “Pues, señora, yo he llegado, / perdido a Dios el temor, / y al duque, a tan triste estado, / que este mi imposible amor / me tiene desesperado. / En fin, señora, me veo / sin mí, sin vos, y sin Dios” (Lope de Vega, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, edic. de A. David Kossoff, Castalia, Madrid, 1970, acto 2º, vv. 1911-1975, pp. 318-321, la cita, vv. 1911-1917, p. 318). Asimismo, como se sabe, la belleza sobrehumana de la heroína ideal, desde la novela griega de amor y aventuras, será adorada, cuando no descrita, como si fuera una divinidad. Así, por ejemplo, Calíroo, en el *Quéreas* de Caritón de Afrodiasias, Cariclea en las *Etiópicas* de Heliodoro o Sigismunda en el *Persiles* de Cervantes. Y también en la elegía romana: “¿Es que me preocupa ahora más la protección de mi querida madre? / ¿O tiene sin ti algún sentido mi vida? / Tú eres mi única casa, Cintia, mis únicos padres, / tú cada instante de mis alegrías” (Propertio, *Elegías*, trad. de A. Ramírez de Verger, libro I, elegía 11ª, vv. 21-24, p. 99).

<sup>424</sup>Sobre este otro tópico amoroso, aparte de los ejemplos citados más arriba, qué mejor ejemplo que el Soneto VIII de Garcilaso: “De aquella vista pura y ecelente / salen espíritus vivos encendidos, / y siendo por mis ojos recibidos, / me pasan hasta donde el mal se siente. / Encuéntanse al camino fácilmente, / con los míos, que de tal calor movidos / salen fuera de mí como perdidos, / llamados de aquel bien que está presente. / Ausente, en la memoria la imagino; / mis espíritus, pensando que la vían, / se mueven y se encienden sin medida; / mas no hallando fácil el camino, / que los suyos entrando derretían, / revientan por salir do no hay salida” (*Poesía castellana completa*, edic. cit., pp. 183-184). O aquellos otros dos de Francisco de Figueroa que comienzan así: “¡Oh espíritu sutil dulce y ardiente, / que sales de las dos vivas estrellas / más claras que la luna y muy más bellas / que el sol cuando colora el oriente!”; “Partiendo de la luz, donde solía / venir su luz, mis ojos han cegado; / perdió también el corazón cuitado / el precioso manjar de que vivía” (*Poesía*, edic. de M. López Suárez, Cátedra, Madrid, 1989, p. 196). En ambos casos, aparte de la filosofía platónica, la deuda es de Petrarca: “Las armas tuyas fueron sus dos ojos, / que de invisible fuego echaban dardos / y razón no tenían, / que contra el cielo no hay defensa humana” (“L’arme tue furon gli occhi, onde l’accese / saette uscivan d’invisibil foco, / et ragion temean poco, ché ’ncontra ’l ciel non val difesa humana”) (Petrarca, *Cancionero*, edic. cit., t. II, canción CCLXX, vv. 76-79, pp. 805 y 804).

<sup>425</sup>“Cuando la locura de amorosa se apodera verdaderamente del ser humano y lo consume, no hay musa ni «encantamiento mágico» ni cambio de lugar que lo calme. Si el amado está presente, lo ama; cuando está ausente, lo desea; de día lo persigue, la noche le pasa a su puerta; en ayunas llama a la hermosura amada y, cuando bebe, lo celebra con cantos” (Plutarco, *Sobre el amor, Obras morales y de costumbres*, 759b, p. 306).

pasión», abre lo que hasta entonces estaba obstruido, recobra el aliento, cesa en sus picaduras y dolores, y recoge en ese momento el fruto de un placer que es el más dulce de todos. Por eso precisamente no consiente de buen grado en ser abandonada, ni pone a nadie por encima del bello mancebo. Antes bien, se olvida de su madre, hermanos y compañeros, de todos; nada le importa la pérdida por descuido de su hacienda; y en cuanto a los convencionalismos y buenas maneras que anteriormente tenía a gala, los desprecia en su totalidad, dispuesta como está a ser esclava y a acostarse donde más cerca se le permita hacerlo del objeto de su añoranza<sup>426</sup>. Pues, aparte del sentimiento de veneración que le inspira, ha encontrado en el que posee la belleza el único médico de su mayores sufrimientos<sup>427</sup>. Y a este estado, oh bello muchacho a quien va dirigido mi discurso, le dan los hombres el nombre de amor<sup>428</sup>.

Se podrían traer a colación, como hemos hecho someramente, una interminable lista de ejemplos sobre los distintos grados por los que pasa y experimenta el alma amante durante la gestación del amor o durante el proceso psicológico del enamoramiento, ya deriven directamente de Platón, ya provengan de su fusión ecléctica con otras doctrinas filográficas. Mas quisiéramos dejar constancia de que la literaturización de estos cambios físicos y espirituales, en la antigüedad clásica, hasta donde llegamos, serán brillantemente descritos en el enamoramiento de Medea de Jasón, en el libro III de *El viaje de los Argonautas* (s. III a. C.) de Apolonio de Rodas, en los amores juveniles de Dafnis y Cloe, en *Las pastorales lésbicas* (s. II d. C.) de Longo, en el de Clitofonte de Leucipa, en la novela de Aquiles Tacio (s. II d. C.) y en el de Cariclea de Teágenes, en la *Historia etiópica* (s. III d. C.) de Heliodoro; así como en la poesía elegíaca romana, donde se consignan todas las señales del amor, como tendremos ocasión de ver más adelante.

Ya sabemos que uno de los principios sobre los que se erige la filosofía platónica y el modo de vida que de ella deriva es que «lo semejante conoce a lo semejante». De manera que lo que busca el amante no es otra cosa que su propia naturaleza observada y reflejada en el

---

<sup>426</sup>Rememorar o frecuentar los lugares donde uno se enamoró o donde uno espera encontrar al amado, podría derivar del *Hipólito* de Eurípides. Baste como ejemplo el soneto de Lope que dice así en sus dos primeros cuartetos: “Estos los sauces son y esta la fuente, / los montes estos y esta la ribera / donde vi de mi sol la vez primera / los bellos ojos, la serena frente. / Este es el río humilde y la corriente, / y esta la cuarta y verde primavera / que esmalta al campo alegre, y reverbera / en el dorado Toro el sol ardiente. / Árboles, ya mudó su fe constante” (*Rimas humanas y otros versos*, edic. de A. Carreño, p. 125). En cuanto al lugar común de partir en pos del amado se refiere o convertirse en peregrino de amor, decir que hallará una genial formulación en el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz y será de un inusitado rendimiento en el teatro y la novela española del Siglo de Oro, como se puede apreciar, sin más, en la obra de Cervantes. Lo mismo que dejarlo todo por amor; recuérdese, si no, al don Luis del episodio de doña Clara de Viedma del *Quijote* de 1605; al don Juan / Andrés de *La gitaniilla*; al don Fernando de *Los baños de Argel* y al Gaspar Gregorio del episodio de Ricote y Ana Félix de la Segunda parte; o bien, a la Teolinda de *La Galatea*, a la Teodosia de *Las dos doncellas*, a la Margarita de *El gallardo español* y a la Eusebia del *Persiles*.

<sup>427</sup>Porque el amor no tiene cura: “La medicina cura todos los males de los hombres: sólo el amor no ama al médico de su enfermedad” (Propertio, *Elegías*, edic. de A. Ramírez de Verger, libro II, elegía 1, vv.57-58, p. 120); “amor no se cura con hierbas” (Ovidio, *Heroidas*, edic. cit., epístola V, v. 149, p. 36). Recuérdese que Safo ya había cantado el reposo en la amada como única manera de calmar el fuego del amor. Un ejemplo posterior es este hermoso soneto del «divino» Francisco de Herrera: “El color bello en el umor de Tiro / ardió, i la nieve vuestra en llama pura / cuando, Estrella, bolvistes con dulçura / los ojos, por quién mísero suspiro. / Vivo color de lúcido safiro, / dorado cielo, eterna hermosura: / pues merecí alcançar esta ventura, / acoged blandamente mi suspiro. / Con él mi alma, en el celeste fuego / vuestro abrasado viene, i se transforma / en la belleza vuestra soberana. / I en tanto gozo, en su mayor sossiego, / su bien, en cuantas almas halla, informa; / qu’ en el comunicar más gloria gana” (*Poseía castellana original completa*, edic. Cristóbal Cuevas, p. 384). Cabe citar, también, entre tanto ejemplo que proporciona la comedia barroca, *El acero de Madrid* de Lope de Vega, por versar sobre el tema de la falsa opilada, Belisa, que “después que tomo el acero / y me salgo a pasear, / no siento ya aquel pesar / de no gozar lo que quiero. Hállome muy aliviada / de aquella melancolía, / que ya mi señora tía / no es mal acondicionada. / Ya no me riñe su merced” (edic. de S. Arata, Castalia, Madrid, 2000, acto 2º, vv. 1241-1249, p. 170).

<sup>428</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 251a-252b, pp. 223-225.

amado, esto es, la continuidad y prolongación de su propio ser en el otro<sup>429</sup>, que está en consonancia además con el carácter de la divinidad a la que su alma había seguido en la cabalgata celestial anterior a su aprisionamiento en un cuerpo humano: “buscan [los amantes] a un amado de naturaleza semejante”, y cuando lo encuentran, al contrario de lo que habían descrito Lisias y Sócrates en su primer discurso, “no experimentan, frente a sus amados, envidia alguna, ni malquerencia impropia de hombres libres, sino que intentan, todo lo más que pueden, llevarlos a una total semejanza con ellos mismos y con el dios al que veneran”<sup>430</sup>. La imagen, pues, nos retrotrae al discurso del primitivo hombre esférico de Aristófanes, en el que el ser escindido añoraba anhelante la fusión con su otro yo, con la mitad que le faltaba, con su media naranja. Sólo que ahora, como ya había sostenido en contra de esta leyenda Diotima en el *Banquete* (205e-206a), no se ansía la restitución de lo que le falta al ser humano para completarse, sino remontarse con la otredad amada, por medio de la naturaleza de lo bello, hacia el Bien, que sus almas, en mutua compañía, participen y se reintegren en el alma de la divinidad. Vale decir, entonces, que Platón, por medio de Sócrates, diversifica otra vez el amor: el humano del que proviene de un rapto o furor divino, aun cuando el primero, si se ama idealmente, como se dirá después, “no es pequeño el trofeo que su locura amorosa les aporta”<sup>431</sup>. Tal distinción se tornará esencial en el Siglo de Oro, y así, Cervantes se hará eco de ella, al establecer una diferencia de grado entre el amor que se escoge libremente y el que está de alguna manera predeterminado:

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<sup>432</sup>.

Lo importante, con todo, es que aquel “que está enloquecido por causa del amor”<sup>433</sup> consiga verdaderamente seducir al amado y puedan, juntos, aspirar a la máxima felicidad.

La conquista del amado que describe Sócrates, como dijimos, es soberbia, tanto en su plasticidad como en su hondura. Se estructura en tres fases: el primer momento se desarrolla en el alma del amante por medio de la lucha sin cuartel entre la inteligencia y los apetitos por hacerse con el gobierno y el dominio de la situación; el segundo, toda vez que venza la razón e imponga la moderación como conducta, será la demostración al amado de que el amor que le inspira no es fingido sino genuino, que no para en el cuerpo sino en el alma y que busca su mejoramiento espiritual tanto como el suyo propio; la tercera es ya, tras la averiguación de que así es, la rendición del amado, la descripción de cómo le alalta la misma *manía* erótica que al amante y cómo este le ayuda a que también le ame idealmente<sup>434</sup>.

---

<sup>429</sup>Un ejemplo gráfico sobremanera es el que aparece en el *Alcibíades I*: “SÓC. –¿Te has dado cuenta de que el rostro del que mira a un ojo se refleja en la mirada del que está enfrente, como en un espejo, en lo que llaman pupila, como una imagen del que mira? ALC. –Tienes razón. SÓC. –Luego el ojo al contemplar a otro y fijarse en la parte del ojo que es la mejor, tal como la ve, así se ve a sí mismo” (*Diálogos VII*, edic. cit., 133a, p. 80).

<sup>430</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 253b-c, p. 359.

<sup>431</sup>*Ibidem*, 256d, p. 366.

<sup>432</sup>Cervantes, *Persiles*, edic. de Carlos Romero, Cátedra, Madrid, 1997, libro II, cap. VI, p. 309.

<sup>433</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 253c, p. 227.

<sup>434</sup>El proceso de seducción, luego del *Fedro*, alcanzará su formulación más célebre en la Antigüedad en las recomendaciones eróticas del *Arte de amar* de Ovidio, para hacerse después esencial en la literatura amorosa, de hecho constituye un capítulo importantísimo en la novela helenística de amor y aventuras. En la Edad Media, la didáctica amorosa, derivada de los *Amores*, las *Heroidas*, el *Arte de amar* y *Remedios contra el amor* de Ovidio, será también básica, como se puede comprobar en el *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, donde, aparte de las lecciones que don Amor le brinda al yo que hila los catorce casos eróticos de que se compone (vv. 181-575), aparece el personaje de la alcahueta, encarnada en la vieja Trotaconventos, preludio de

F. M. Cornford ha explicado convincentemente que un aspecto esencial de la tripartición del alma en razón, voluntad y concupiscencia, definidas, respectivamente, por las virtudes de sabiduría, valor y templanza, es que cada una “se caracteriza por una forma peculiar de deseo. Además, estas tres formas de deseo están a su vez caracterizadas por sus objetos particulares (...), y que cualquiera de las tres puede tomar el mando sobre las demás. La parte reflexiva persigue el conocimiento y la sabiduría, la apasionada apunta al éxito, al honor y al poder; la concupiscente recibe tal nombre por la especial intensidad de los deseos que conciernen al sexo y la nutrición”. Lo importante estriba en que “estas dos partes inferiores del alma no han de ser meramente aniquiladas y reprimidas”, puesto que “positivamente resultará mejor que la razón las rija, por lo que concierne a su propia satisfacción, que no que resulten libradas a su solo arbitrio”<sup>435</sup>. Pues bien, eso es lo que cuenta simbólicamente Sócrates mediante la lucha que acontece en el alma entre el corcel bueno y el auriga y el caballo indómito. Resulta que “esta guerra civil de los nacidos”, que es el amor “cuando ocupa el seso y los sentidos”, no le concede “tregua ni reposo” al que está arrobado “en éxtasi amoroso”<sup>436</sup>, por culpa de la inclinación irracional del caballo zafio hacia la complacencia sexual. En efecto, de los dos corceles, el bueno, el de color blanco y ojos negros, el “seguidor de la opinión verdadera”, es “dócil a la voz y la palabra” del auriga; mas el otro, el contrahecho, el de color negro y ojos grises, que es de “sangre ardiente” y

---

Celestina y posible remedo de Dipsas, la comadre que irrumpe en la elegía 8ª del libro I de los *Amores* de Ovidio. Dos buenos ejemplos del Siglo de Oro lo conforman los asedios amorosos de que se ven objeto Flérida por parte de don Duardos, en la fascinante *Tragicomedia de don Duardos* del portugués Gil Vicente, y Felismena por parte de don Felis, en *La Diana* del también luso Jorge de Montemayor. Cervantes, como era dable esperar, lo describe en no pocas ocasiones, independientemente de las intenciones que alberguen los seductores; tales, por ejemplo, los galanteos con que ronda don Fernando a Dorotea, en la Primera parte del *Quijote*, Avendaño a Constanza, en *La ilustre fregona*, o el virote Loaysa a la joven Leonora, en *El celoso extremeño*. Acaso el más sobresaliente sea el que cuenta Teodosia a don Rafael, en *Las dos doncellas*: “mi suerte menguada o mi mucha demasía me ofreció a los ojos un hijo de un vecino nuestro, más rico que mis padres, y tan noble como ellos. La primera vez que le miré, no sentí otra cosa que fuese más de una complacencia de haberle visto; y no fue mucho, porque su gala, gentileza, rostro y costumbres eran de los alabados y estimados en el pueblo, con su rara discreción y cortesía [...]. Digo, en fin, que él me vio una y muchas veces desde una ventana que frontero de otra mía estaba. Desde allí, a lo que me pareció, me envió el alma por los ojos, y los míos, con otra manera de contento que primero, gustaron de miralle, y aun me forzaron a que creyese que eran puras verdades cuanto en sus ademanes y en su rostro leía. Fue la vista la intercesora y medianera de la habla, la habla de declarar su deseo, su deseo de encender el mío y de dar fe al suyo. Llegóse a todo esto las promesas, los juramentos, las lágrimas, los suspiros, y todo aquello que a mi parecer puede hacer un firme amador para dar a entender la entereza de su voluntad y la firmeza de su pecho, y en mí, desdichada, que jamás en semejantes ocasiones y trances me había visto, cada palabra era un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra; cada lágrima era un fuego en que se abrasaba mi honestidad; cada suspiro, un furioso viento que el incendio aumentaba, de tal suerte que acabó de consumir la virtud que hasta entonces aún no había sido tocada. Y, finalmente, con la promesa de ser mi esposo [...], di con todo mi recogimiento en tierra, y sin saber cómo, me entregué a su poder” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, edic. cit., pp. 447-448).

<sup>435</sup>“La doctrina del Eros en el *Banquete* de Platón”, *La filosofía no escrita*, pp. 130-131.

<sup>436</sup>Como bien se sabe, los fragmentos entrecomillados provienen del grandioso soneto quevediano *Prosigue en el mismo estado sus afectos*, que derechamente dice así: “Amor me ocupa el seso y lo sentidos; / absorto estoy en éxtasi amoroso; / no me concede tregua ni reposo / esta guerra civil de los nacidos. / Explayóse el raudal de mis gemidos / por el grande distrito y doloroso / del corazón, en su penar dichoso, / y sus memorias anegó en olvidos. / Todo soy ruinas, todo soy destrozos, / escándalo funesto a los amantes, / que fabrican de lástima sus gozos. / Los que han de ser, y los que fueron antes, / estudien su salud en mis sollozos, / y envidien mi dolor, si son constantes” (Quevedo, *Poesía original completa*, edic. de J. M. Blecua, pp. 489-490). La imagen, desde luego, será un lugar común; así en Cervantes: “¿Qué laberinto es este do se encierra / mi loca, levantada fantasía? / ¿Quién ha vuelto mi paz en cruda guerra, / y en tal tristeza, toda mi alegría?” (*La Galatea*, edic. de F. López Estrada y Mª T. López, libro II, pp. 296-297).

“compañero de excesos y petulancias”, es sordo “al látigo y los acicates”<sup>437</sup> del jinete. De manera que cuando el amante ve al amado y su imagen arriba al alma, se convulsiona toda y siente un desaforado deseo de arrojarlo sobre él que es contenido por el pundonor del auriga y el caballo hermoso; no así por el caballo díscolo que, por el contrario, pretende, obcecado e impetuoso, lanzarse encima de él y “les fuerza a ir hacia el amado y traerles a la memoria los goces de Afrodita”. Al principio, no obstante este irrefrenable impulso, el cochero y el buen palafrén mantienen la compostura y se encolerizan por verse obligados a realizar un acto tan deshonesto; pero la vehemencia del animal rebelde es tal que termina por arrastrarlos y convencerlos de su propósito, dejándose guiar, al fin, hasta el amado<sup>438</sup>. Ya en presencia de él, al verlo el conductor, “se transporta su recuerdo a la naturaleza de lo bello, y de nuevo la ve alzada en su sacro trono y en compañía de la sensatez. Viéndola, de miedo y veneración cae boca arriba”<sup>439</sup> y se temple y obliga violentamente a los dos caballos a que se sienten sobre sus grupas, para dar media vuelta e irse en retirada. Cuando se han alejado un tanto, el buen potro se siente completamente avergonzado y suda, tanto que empapa toda el alma y la sosiega; el otro, que sigue en sus trece, se enfada, sin embargo, y los insulta por cobardes, débiles y poco viriles, aunque no le queda más remedio que condescender, eso sí con la promesa de dejarlo para otra ocasión. Llegada esta, se repite la misma historia; de modo que el sanguinolento caballo, al ver frustradas de continuo sus esperanzas de gozo, conviene en domesticarse y en seguir los designios del auriga. “Y ocurre, entonces, que el alma del amante, reverente y temerosa, sigue al amado”<sup>440</sup>, quien, al saberse objeto de deseo tan sublime, al verse amado de forma tan esplendorosa, no puede sino aceptar su grata compañía<sup>441</sup>.

De esta admirable manera narra Platón la batalla que se libera en el alma enamorada y cómo se logra el equilibrio interno entre sus partes; así exalta, pues, ese amor por el que el hombre supera las leyes implacables de la naturaleza, lo libera de sus cadenas y lo empuja al conocimiento<sup>442</sup>. En el *Banquete*, ese camino hacia el Bien era solitario e íntimo, puesto que a

---

<sup>437</sup>Platón, *Fedro, Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 253d-e, p. 360.

<sup>438</sup>La victoria del deseo sobre la voluntad y la razón es cantada por Petrarca en el soneto V de su *Cancionero*, en términos semejantes a los de Platón: “Tan loco y tan perdido está el deseo / por perseguir a aquella que se escapa, / y de lazos de Amor ligera y suelta / vuela delante de mis lentos pasos, / que cuanto más llamándolo lo envío / por la calle segura, menos oye; / ni me sirve aguijarlo, o que lo vuelva, / que Amor por su natura lo hace terco. / Y puesto que la fuerza rompe el freno, / a su merced entero permanezco, / y a la muerte me lleva a pesar mío; / por acercarme sólo al fruto amargo / del laurel, que al probarlo llaga ajena / aflige mucho más que reconforta” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, soneto V, t. I, p. 141).

<sup>439</sup>Platón, *Fedro, Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 254b, p. 361.

<sup>440</sup>*Ibidem*, 254e-255a, p. 362.

<sup>441</sup>Esta manía divina que embraga el ser del amante, luego de que la encienda la belleza del hombre, nos la ofrece también Jenofonte (h. 430 a. C.-c. 355 a. C.), por boca de Sócrates, en el *Banquete* (I, 8-10). Allí se dice que “la belleza es por naturaleza algo regio” que “lo mismo que un resplandor atrae las miradas de todos cuando surge en medio de la noche [...], y a continuación ninguno de los que lo miraba dejaba de sentir algo en el alma [...]. Lo cierto es que cuantos están poseídos por una divinidad parece que son muy dignos de contemplación”, en especial los de Eros, ya que “los que están inspirados por un amor casto tienen sus ojos llenos de benevolencia, una voz mu dulce y los gestos más nobles” (Jenofonte, *Banquete, Recuerdos de Sócrates*, edic. cit., p. 311). Sin embargo, el esfuerzo filosófico, la envergadura literaria y el hondo calado están lejos de los de Platón.

<sup>442</sup>Lejos de retoricismos pero no de imágenes poéticas o símiles, la pelea interna entre razón y apetitos se la describe Sócrates a Glaucón, en la *República*: “La templanza –repuse– es un orden y dominio de placeres y concupiscencia [...]. En el alma del mismo hombre hay algo que es mejor y algo que es peor; y cuando lo que por naturaleza es mejor domina a lo peor, se dice que «aquél es dueño de sí mismo», lo cual es un alabanza, pero cuando, por mala crianza o compañía, lo mejor queda en desventaja y resulta dominado por la multitud de lo peor, esto se censura como oprobio, y del que así se halla se dice que está dominado por sí mismo y que es un intemperante” (Platón, *República*, trad. de J. M. Pabón y M. F. Galiano, libro IV, 430a-431b, pp. 230-231). Sólo

la postre era la búsqueda dentro sí de la Idea y el deseo de fusión con ella, era un anhelo de perfección y purificación personal; en el *Fedro*, sin embargo, es la peregrinación de dos, una experiencia compartida que, por medio del amor ideal y del ejercicio de la dialéctica, conduce a la belleza y la verdad en sí y a su identificación con ellas. Es preciso significar, por lo tanto, que esta es la mayor disparidad que se registra entre esta dos doctrinas eróticas complementarias, la del *Banquete* y la del *Fedro*. De hecho se puede decir que los efectos que suscita el hijo del Recurso y la Pobreza en el alma están invertidos, puesto que en el *Banquete*, según dice Diotima, el anhelo de belleza parte de un cuerpo solo, para remontarse a todos los cuerpos bellos, y de ahí, ya en soledad, escalar por los distintos grados del saber hasta arribar a la contemplación de esa inmensa belleza que es la Belleza en sí, “que es siempre consigo misma específicamente única”<sup>443</sup>; mientras que en el *Fedro* se parte, lo mismo, de la hermosura que reside en el cuerpo humano, cuyo estímulo acarrea de seguida la cruenta batalla entre las distintas partes del alma pero que se desencadena en la soledad del amante consigo mismo, y así, tras la purificación, poder emprender en recíproco amor con el amado el retorno de sus almas al alma del mundo. Por eso, el amor del *Fedro* es una continuación y una profundización de algunos de los puntos que sustentan la doctrina del amor del *Banquete*, pero no es su última palabra, sino que es en el simposio celebrado en casa de Agatón donde se describe con detalle ese camino filosófico que enciende el amor y que permite el desarrollo espiritual del ser humano.

Antes, sin embargo, de alcanzar el Bien, el que es ducho ya en los misterios del amor, el amante, debe iniciar y educar al recién poseído por este raptó divino, el amado. Y es que, efectivamente, después de haber comprobado la benevolencia del amante, el amado cae en la cuenta de que no hay nada comparable en la existencia del ser humano a una “amistad como

---

un poco más adelante, Sócrates establece la división tripartita del alma (440a y ss.), para terminar diciendo que la justicia es una suerte de autodominio interno: “cuando éste [el hombre] no deja que ninguna de ellas [las cosas que habitan el interior] haga lo que es propio de las demás ni se interfiera en las actividades de otros linajes que en el alma existen, sino, disponiendo rectamente sus asuntos domésticos, se rige y ordena y se hace amigo de sí mismo y pone de acuerdo sus tres elementos exactamente como los tres términos de una armonía, el de la cuerda grave, el de la alta, el de la media y cualquiera otro que pueda haber entremedio; y después de enlazar todo esto y conseguir de esta variedad su propia unidad, entonces es cuando, bien templado y acordado, se pone a actuar así dispuesto [...], y en todo esto juzga y denomina justa y buena a la acción que conserve y corrobore este estado y prudencia al conocimiento que la presida” (*Ibidem*, IV, 443d-e, pp. 254-255). La templanza, la moderación y la autognosis serán capítulo importantísimo en la literatura cervantina, esté o no vinculada al amor, cuya cúspide, a nuestro entender, acontece a lo largo del libro II del *Persiles*, sobre todo por la confluencia de las varias líneas argumentales que lo conforman en derredor de la historia de los ermitaños franceses Renato y Eusebia (II, XVIII-XXI), donde su historia de castidad sin mácula (“enterramos el fuego en la nieve”) se entrevera con el suceso de la domesticación del caballo de Cratilo, que bien puede simbolizar los ardiente deseos, por parte de Periandro (la cita pertenece a la p. 409, cap. XIX, libro II de la edic. del *Persiles* de C. Romero). Quisiéramos citar, por último, tanto las palabras que le dice Hamlet a Horacio justo antes de que comience la representación que espeja el conflicto de la trama: “Benditos / los que tienen el juicio y el temperamento ponderados, / pues no son flauta entre los dedos de la Fortuna / que suena cuando le place. Dame un hombre / que no sea esclavo de sus pasiones y le colocaré / en el centro de mi corazón, en el corazón del corazón” (W. Shakespeare, *Hamlet*, edic. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1994 [3ª ed.], acto III, escena 2ª, vv 72-77, p. 379), como las de Yago a Roderigo: “Somos lo que nosotros mismos hemos decidido ser. La voluntad es jardinero de nuestro cuerpo, de nuestro jardín. Podemos plantar ortigas o lechugas: sembrar hinojo y escardar tomillo; echar una sola clase de semilla o arruinarlo con muchas; podemos dejarlo estéril o hacerlo fructífero con nuestro tesón... Depende solamente de nosotros mismos. ¡Es nuestro privilegio! ¡El de nuestra voluntad! Si en las balanzas de nuestras vidas la razón no sirviera de contrapeso a las pasiones, la bajeza del natural instinto nos haría cometer los mayores despropósitos... Para eso está la cabeza, para controlar los impulsos, para frenar la urgencia de la carne, la lujuria salvaje, eso que tú llamas amor y que de él no es sino esqueje o accidente” (W. Shakespeare, *Othello*, edic. cit., acto I, escena 3ª, 319-332, pp. 100-101).

<sup>443</sup>Platón, *Banquete*, *Diálogos III*, edic. cit., 211a-b, p. 263.

la del amigo entusiasta”<sup>444</sup>. Un sentimiento, la *philia*, que se transforma en amor cuando, por medio del trato y del roce de los cuerpos en la práctica de los ejercicios gimnásticos y de otros entretenimientos públicos, del amante se apodera un deseo tal que le embarga todo el ser y que como una fuente le chorrea por los ojos y, en reflujo, empapa al amado que, sin saber qué le pasa, se siente maniático de amor. Hay en este proceso de transformación del amado en amante una especie de reconocimiento de sí mismo en el otro, puesto que como el amante busca lo semejante a sí y al dios que seguía en la cabalgata celeste en el amado, o sea, la participación de ambos por medio de la belleza del cuerpo en la divinidad, la imagen que desprende y que el amado recibe funciona como un espejo en el que este se mira, se contempla, se reconoce y es la que origina su encendimiento y su pasión erótica<sup>445</sup>. Vale decir, pues, que el amado se enamora del amante por lo que el amante tiene del amado, y viceversa. Esta anagnórisis que se desencadena entre las almas del amante y el amado en virtud de su semejanza y de su participación en la Belleza se desencadena a través del “sentido por excelencia”<sup>446</sup>, la vista, en tanto es el espejo del alma. Por consiguiente, la mirada es la transmisora de la belleza y, por ello mismo, el canal del amor; los ojos son el cristal en que se filtra y refleja tanto la interioridad del ser como lo que uno ve de sí en el otro; y su lenguaje, el flujo y el reflujo que va del amante al amado y del amando al amante, es lo que les une y lo que les recuerda lo que sus seres tienen de divino, lo que les eleva, juntos, hacia «lo que es en sí»:

El [...] «flujo de pasión», lanzándose a torrentes en el amante, en parte se hunde en él, y en parte, una vez lleno y rebosante, se derrama de él al exterior. Y de la misma manera que el viento o el eco, rebotando de una superficie lisa y dura, vuelve otra vez al punto de donde había partido, la corriente de la belleza llega de nuevo al bello mancebo a través de los ojos, el conducto por donde es natural que se encamine hasta el alma; y excitándola vivifica los orificios de las alas, y los impulsa a criar plumas, llenando a su vez de amor el alma del amado. Queda éste entonces enamorado, pero ignorante de qué, y no sabe qué es lo que le pasa, ni puede explicarlo. Antes bien, como si se hubiera contagiado de una oftalmía de otro, no puede dar razón de su estado, y le pasa inadvertido que se está mirando en el amante como en un espejo<sup>447</sup>.

Que el amor entra por los ojos, se propala por la mirada y propicia una suerte de agnición ya estaba presente, sólo que desde otro ángulo, en el discurso de Aristófanes en el *Banquete* y, en menor grado, en el de Diotima. Como dijimos entonces y como hemos visto al citar la manía del amante, su trascendencia en la posteridad es formidable, de manera que hacerse el amor con los ojos se hará proverbial<sup>448</sup>.

Siendo ya recíproco el furor divino que embarga al amante y al amado, el amor se retroalimenta por medio de este «flujo de pasión» que va de alma a alma y que, por

---

<sup>444</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, edic. cit., 255b, p. 362.

<sup>445</sup>Así, por ejemplo, en el trágico idilio de Desdémona y Otelo, ella se enamora del guerrero que hay en él a través del relato de sus hazañas, mientras que él, Otelo, se enamora del amor de Desdémona hacia él, que funciona como un espejo en el que se refleja su magnífica figura: “Esto me animó a hablar y logré que me amara por mis hazañas, y el ver cómo se conmovía hizo que yo también la amase” (W. Shakespeare, *Othello*, trad. cit., acto I, escena 3ª, vv. 168-170, p. 92).

<sup>446</sup>Aristóteles, *Acerca del alma*, trad. de T. Calvo Martínez, libro III, cap. III, 429a, p. 229.

<sup>447</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 255c-d, p. 230.

<sup>448</sup>Quisiéramos traer a colación ahora solamente como demostración efectiva de su pervivencia en la época de Cervantes el soneto de Quevedo, *Comunicación de amor invisible por los ojos*: “Si mis párpados, Lisi, labios fueran, / besos fueran los rayos visuales / de mis ojos, que al sol miran caudales / águilas, y besaran más que vieran. / Tus bellezas, hidrópicos, bebieran, / y cristales, sedientos de cristales; / de luces y de incendios celestiales, / alimentando su morir, vivieran. / De invisible comercio mantenidos, / y desnudos de cuerpo, los favores / gozaran mis potencias y sentidos; / mudos se quebraran los ardores; pudieran, apartados, vese unidos, / y en público, secretos, los amores” (*Poesía original completa*, edic. cit., pp. 464-465).



intercesión de la vista, se ha quedado impreso en ella<sup>449</sup>. El amado enamorado, sin embargo, ignora aún que lo que le perturba el alma es el amor; pero se siente poseído por un deseo desahogado de entregarse y gozar con el amante. Una pasión que vista por el caballo indócil quiere saborear como disfrute y pago de tantos sinsabores e inhibiciones, máxime cuando el amado, “turgente de deseo, abraza al amante y lo besa [...], y cuando comparten el mismo lecho está en situación de no negarle, por su parte, su favor al amante”<sup>450</sup>, pero su compañero de tiro y el jinete se oponen radicalmente, por lo que, al final, triunfa el amor intelectual o ideal, el de «alma con alma», sobre el físico o sexual, el de «cuerpo con cuerpo».

Es así, con esta arrolladora y vivaz poesía filosófica o filosofía poética, como Platón nos dice que la racionalidad y la voluntad no sólo no son irreductibles al deseo, sino que, aliadas, sobrepujan y triunfan sobre sus implacables leyes. Este dominio de sí que vulnera las fuerzas naturales de los instintos y que trasciende la animalidad del hombre sólo es posible si se vive, inspirado por el amor, filosóficamente, si se camina hacia la filosofía. Platón ya había descrito magistralmente este refrenamiento de la pasión con que el amante educa al amado y se convierte en su maestro en el *Banquete*, por medio del relato de Alcibíades, en el que este contaba sus amoríos y sus intentonas de seducir a Sócrates. Pues, efectivamente, de forma semejante a como se describe en el *Fedro*, el hermoso político ateniense se enamoraba del filósofo por la benevolencia con que este le amaba y por los emponzoñados discursos filosóficos con que le regalaba, y enardecía de deseo por él cuando sus cuerpos, desnudos, luchaban en el gimnasio; hasta tal punto llega su apasionada eferescencia que, para poder disfrutar con él de los juegos afrodisiacos, idea la estratagema de meterle en su lecho y así, oferente, ceñirle con sus brazos y acostarse a su lado toda la noche, pero no obteniendo como resultado sino el más sonoro desprecio de su bella figura: “¡me levanté tras haber dormido con Sócrates, ni más ni menos que si me hubiera acostado con mi padre o con mi hermano mayor!”<sup>451</sup>. Puesto que, como bien expresa Emilio Lledó, “no es contagiosa la sabiduría sino el deseo”<sup>452</sup>, y eso es lo que pretendía Alcibíades, la satisfacción amorosa de los apetitos; sin embargo, lo que define al amor platónico y lo que estaba dispuesto a concederle Sócrates no es otra cosa que la adquisición de lo “que es bello de verdad a trueque de lo que es bello en apariencia”, lo cual únicamente se puede conseguir mediante la práctica del ascetismo, en función de que “la vista de la inteligencia comienza a ver agudamente cuando comienza a

---

<sup>449</sup>Aparece de nuevo, pues, el lugar común de la imagen impresa en el alma. “Y con esto bajando mis ojos de empacho de lo que le dije –le cuenta el moro Abindarráez a Rodrigo de Narváez–, vila [a Jarifa] en las aguas de la fuente al propio como ella era, de suerte que donde quiera que volvía la cabeza, hallaba su imagen, y en mis entrañas la más verdadera” (*El Abencerraje (Novela y romancero)*, edic. de F. López Estrada, Cátedra, Madrid, 1996 [10ª ed.], p. 144). “Estando, pues, yo en casa deste mi tío –les cuenta Isabela Castrucho al corro de mujeres que encabeza Auristela– [...], llegó a la corte un mozo a quien yo vi en una iglesia, y le miré tan de propósito [...], digo que le miré en la iglesia de tal modo, que en casa no podía estar sin mirarle, porque quedó su presencia tan impresa en mi alma, que no la podía apartar de la memoria” (Cervantes, *Persiles*, edic. de C. Romero, III, cap. XX, pp. 623-624).

<sup>450</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 256a, p. 231).

<sup>451</sup>Platón, *Banquete*, trad. de Luis Gil, 219c-d, p. 79. A pesar de las notables diferencias y de que pueda resultar un poco traído por los pelos, el intento de seducción de Alcibíades y la resistencia tenaz de Sócrates nos trae a la memoria aquel otro embaucador asalto con el que pretende Altisidora hacer mella en la fidelidad sin mácula de don Quijote, durante su estancia en el palacio de los duques, en la Segunda parte. Es a todas luces evidente que no hay una relación directa entre ambos textos, pues, como es bien sabido, la conquista amorosa de la doncella de la duquesa es una falsilla paródica de la habitual escena erótica de los libros de caballería en la que la dama visita de noche y se mete en la cama del caballero, cuyo paradigma es el encuentro nocturno de Perión y Helisena, en el *Amadís de Gaula*. Si bien, está asimismo en consonancia con la habitual detención de los héroes de la novela de amor y aventuras en un palacio o corte, donde se pone a prueba su amor y que deriva, en última instancia, como ya dijimos, de la parada de Ulises en la isla de Feacia, en la *Odisea*.

<sup>452</sup>*La memoria del Logos*, p. 35.

cesar en su vigor la de los ojos”<sup>453</sup>. No de otro modo, en el *Alcibíades I*, Sócrates le aseguraba “que únicamente yo te amo, los demás aman tus cosas. Pero a tus cosas se les termina la primavera, mientras que tú empiezas a florecer”<sup>454</sup>.

Superadas, pues, las murallas de la incitación corporal y centrados en el amor a la sabiduría mediante el constante ejercicio de la dialéctica, el amante amado y el amado amante pueden “pasar la vida de aquí en la felicidad y en la compenetración espiritual, dueños de sí mismos y moderados [...]. Y de ahí que al término de sus vidas, transformados en seres alados y ligeros”<sup>455</sup>, puedan reintegrarse en el alma de ese mundo “circular que gira en círculo, único, solo y aislado, que por su virtud puede convivir consigo mismo y no necesita de ningún otro, que se conoce y se ama suficientemente así mismo”<sup>456</sup>.

Pero Platón no es ni un mojigato ni un pudibundo, y entiende perfectamente que ese amor asceta que conduce a la verdad, a la belleza y al bien está solamente al alcance de unos pocos, puesto que no todos saben y quieren escoger la vida filosófica, de manera que optan, en los momentos de mayor borrachera amorosa, por degustar los placeres de la carne y de la nombradía. Estos, aunque inferiores, “también son amigos entre sí” y “al fin emigran del cuerpo, es verdad que sin alas, pero no sin el deseo de haberlas buscado”<sup>457</sup>. Por consiguiente, al igual que en el *Banquete*, Platón, en el *Fedro*, no rehúye, como tampoco denigra, ni mucho menos condena el uso de los placeres afrodisiacos, siempre y cuando se realicen con moderación. Antes bien, sublima los instintos naturales, porque, a fin de cuentas, el amor expresa el deseo de alcanzar aquello que se ama, nace del impulso que proviene de la belleza externa del cuerpo. Sólo que el alma verdaderamente enamorada va más allá, trasciende lo físico para adentrarse en lo espiritual, y así el apetito se transforma en un anhelo de inmortalidad, de mejoramiento y desarrollo personal que culmina en ese gigantesco océano de belleza que es el conocimiento de la verdad del alma y de su semejanza con lo que es sí.

Este cuarto furor divino que une en armonía al amante y al amado se diferencia de la *philia*, la amistad o el trato afectuoso e íntimo de dos, en que es un sentimiento que embarga y subyuga todo el ser, es una loca pasión que nace por impulso o atracción física y espiritual y no exactamente por libre elección ni por afinidad o coincidencia de ideas, sentimientos, intereses, etc. No obstante, el amor de dos que describe Platón en el *Fedro*, luego de haber dominado el deseo sexual, no es muy distinto de la relación de amistad que, basada en el benevolencia y en el deseo del bien mutuo, liga a los buenos y semejantes en virtud que describe Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* (libro VIII, 1156b), máxime cuando el eros platónico es homosexual. Los estoicos, por su parte, influenciados por Platón en este y en otros muchos aspectos de su filosofía, harán suyo este concepto de amor, que la posteridad reconocerá como el *amor de amiçia*: “Dicen [los estoicos]”, escribe Diógenes Laercio, “que el amor es un empeño de infundir amistad, a través de la belleza visible. Y no por la unión sexual, sino por el afecto”<sup>458</sup>. Lo mismo que Plutarco: “El Amor que prende en un alma bien dotada y joven acaba en la virtud por el camino de la amistad”<sup>459</sup>. Ya en el amanecer del

---

<sup>453</sup>*Ibidem*, 218e y 219a, p. 79.

<sup>454</sup>*Diálogos VII*, edic. cit., 131d, p. 78. Antes había dicho que “si alguien se enamora del cuerpo de Alcibíades, no es de Alcibíades de quien está enamorado, sino de una cosa de Alcibíades [...]. El que se enamora de tu cuerpo ¿no se alejará de ti cuando se marchite tu vigor juvenil? [...] En cambio, quien se enamora de tu alma no te abandonará mientras se siga perfeccionando [...]. Por ello, soy yo quien no te abandona, sino que permanezco a tu lado cuando se marchita tu cuerpo y los otros se alejan” (*Ibidem*, 131c-d, p. 77). «Sólo Periandro era solo el firme, sólo el enamorado», escribirá Cervantes casi dos mil años después.

<sup>455</sup>Platón, *Fedro*, trad. de Luis Gil, 256a-b, p. 231.

<sup>456</sup>Platón, *Timeo*, *Diálogos VI*, edic. cit., 34b, p. 177.

<sup>457</sup>Platón, *Fedro*, *Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 256c-d, p. 366.

<sup>458</sup>Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, edic. cit. de C. García Gual, VII, 130, p. 380.

<sup>459</sup>Plutarco, *Sobre el amor*, en *Obras morales y de costumbres*, edic. cit., 750d, p. 283.

Renacimiento, el primer traductor de la obra completa de Platón, Marsilio Ficino, en su *De amore*, describirá como el *bonus omnis boni* el viaje a través de la Belleza de dos almas unidas por un amor de amistad de vuelta hacia su centro, el Bien, Dios: “Todo amor es honesto. Y todo amante justo. Porque todo el que es bello y adecuado ama también justamente las cosas propiamente adecuadas. Se considera, en cambio que el desenfrenado ardor que nos arrastra a la lascivia y nos empuja a la fealdad es contrario al amor”<sup>460</sup>. Pero será en la poesía de Francisco de Aldana donde halle su expresión más bella y honda, ora sea como un anhelo:

El ímpetu crüel de mi destino,  
¡cómo me arroja miserablmente  
de tierra en tierra, de una en otra gente,  
cerrando a mi quietud siempre el camino!  
¡Oh, si tras tanto mal, grave y contino,  
roto su velo mísero y doliente,  
volviese a la región de donde vino!  
iríame por el cielo en compañía  
del alma de algún caro y dulce amigo,  
con quien hice común acá mi suerte;  
¡oh qué montón de cosas le diría,  
cuáles y cuántas, sin temer castigo  
de fortuna, de amor, de tiempo y muerte!<sup>461</sup>;

ora sea como un deseo de unión espiritual con Arias Montano:

¡Dichoso aquél que estar le toca  
contigo en bosque o en monte o en valle umbroso  
o encima la más alta, áspera roca!  
¡Oh tres y cuatro veces yo dichoso  
si fuese Aldino aquél, si aquél yo fuese  
que, en orden de vivir tan venturoso,  
juntamente contigo estar pudiese,  
lejos de error, de engaño y sobresalto,  
como si el mundo en sí no me incluyese!  
[...]  
El alma que contigo se juntare  
cierto reprimirá cualquier deseo  
que contra el propio bien la vida encare;  
podrá luchar con el terrestre Anteo  
de su rebelde cuerpo, aunque le cueste  
vencer la lid por fuerza y por rodeo,  
y casi vuelta un Hércules celeste  
sompesará de tierra ese imperfecto,  
porque el favor no pase della en éste,  
tanto que el pie del sensitivo afecto  
no la llegue a tocar y el enemigo  
al hercúleo valor quede sujeto:  
serán temor de Dios y penitencia  
los brazos, coronada de diadema  
la caridad, valor de toda esencia.<sup>462</sup>

---

<sup>460</sup>Ficino, *De amore*, edic. de Rocío de la Villa Ardua, Discurso primero, cap. IV, p. 17.

<sup>461</sup>Francisco de Aldana, *Poesía*, edic. de Rosa Navarro Durán, Planeta, Barcelona, 1994, sonete 37, p. 39.

<sup>462</sup>*Ibidem*, *Cartas a Arias Montano*, vv. 295-303 y 334-351, pp. 281 y 283.

Cervantes recreará en no pocas ocasiones esta perfecta amistad de que habla el Estagirita, inclusive bordeando en alguna de ellas la homosexualidad. Mas esta concepción platónica del amor en pareja solamente se dará en su obra entre hombres y mujeres, cuya idea más pura es, qué duda cabe, la que encarnan Periandro y Auristela, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, aunque su meta no sea sino el matrimonio y la aceptación física del cuerpo; a fin de cuentas Platón desbrozó, con su filosofía, sendas hasta entonces apenas holladas, que, empero, le llegaron a Cervantes ya muy trilladas, transitadas y mezcladas con otras teorías, a más de que los intereses suyos y los usos propios de su tiempo histórico no son los mismos que los del aristócrata ateniense. No es, sin embargo, el amor de los príncipes nórdicos, como bien se sabe, el único ideal, pues ahí están, por ejemplo, los que enlazan a Preciosa y Andrés, en *La gitanilla*, y a Ricaredo e Isabela, en *La española inglesa*. Si bien, donde mejor se cifra este exaltado amor de la palinodia socrática es en la carta que envía Timbrio a Nísida, en *La Galatea*:

Mi alma tu belleza, al mundo rara,  
vio tan curiosamente que no quiso  
en el rostro parar la vista clara.  
Allá en el alma tuya un paraíso  
fue descubriendo de bellezas tantas  
que dan de nueva gloria cierto aviso.  
Con estas ricas alas te levantas  
hasta llegar al Cielo, y en la tierra  
al sabio admiras, y al que es simple espantas.  
Dichosa el alma que tal bien encierra,  
y no menos dichoso el que por ella  
a la suya rinde a la amorosa guerra.  
[...]  
Por sola tu bondad te adoro y quiero,  
atraído también de tu belleza,  
que fue la red que Amor tendió primero  
para atraer con rara sutileza  
al alma descuidada, libre mía  
al amoroso ñudo y su estrechez.  
Sustenta Amor su mando y tiranía  
con cualquiera belleza en algún pecho,  
pero no en la curiosa fantasía,  
que mira, no de amor el lazo estrecho  
que tiende en los cabellos el oro fino  
dejando al que los mira satisfecho,  
ni en el pecho, a quien llama alabastrino  
quien del pecho no pasa más adentro,  
ni en marfil del cuello peregrino,  
sino del alma el escondido centro  
mira y contempla mil bellezas puras  
que le acuden y salen al encuentro.  
Mortales y caducas hermosuras  
no satisfacen a la inmortal alma  
si de la luz perfecta no anda a oscuras<sup>463</sup>.

En definitiva, frente al eros del *Banquete*, conceptualizado como un ser de naturaleza intermedia que vincula a los hombres con los dioses, a la realidad con la idealidad, al mundo

---

<sup>463</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, libro III, vv. 22-69, pp. 310-312.

sensible con el mundo intelectual, a la materia con la forma, y que es un deseo de conocimiento y trascendencia personal, un fluido interior que, partiendo de la belleza fenoménica del mundo exterior, comporta la búsqueda, en ese silencioso diálogo del alma consigo misma, de la Idea suprema y única, cuya esencia se adquiere o aprehende tanto por intuición como por intelección; el amor del *Fedro* es definido como una loca pasión de inspiración divina, un vendaval que sacude el alma del amante cuando observa y contempla la hermosura que irradia una persona semejante a sí, de la que se prende y a la que enamora, para, juntos, luego de haber sublimado su deseo, escalar hasta la cumbre de la filosofía por el sendero que marca la discusión dialéctica, una aspiración, en fin, de perfeccionamiento compartido. Tanto uno como otro, sin embargo, vienen a decir lo mismo: que el ser humano es un compuesto de instintos y razón, de cuerpo y alma, de una parte apegada a la naturaleza por medio de las necesidades biológicas y de otra, el intelecto, en el que anidan la memoria y las aspiraciones, los pensamientos y los sueños, la imaginación y las creencias, que lo impulsa a rebelarse y elevarse, a trascender su animalidad y los límites que de ella derivan, a ser mejor, y ese anhelo de superación es el amor, la conjunción armoniosa de las partes en la que cada una cumple la función que tiene asignada, el puente, en suma, entre el cuerpo y el afán de sabiduría: “¿Y no es el verdadero amor un amor sensato y concertado de lo moderado y hermoso?”, pregunta Sócrates, “efectivamente”, responde Glaucón<sup>464</sup>.

-El matrimonio en Platón.

Antes de cerrar esta extensa pero necesaria exposición de la teoría platónica del eros, habida cuenta de su trascendencia en el pensamiento y el arte occidentales, conviene mencionar las ideas de Platón acerca de un tema vinculado con el amor, cual es el del matrimonio y el uso de los placeres.

Como es sabido el matrimonio es un asunto primordial en la producción literaria de Cervantes. La razón de que así sea hay que buscarla en la dimensión que alcanzó su regulación durante el siglo XVI tanto para la Reforma cristiana como para la Contrarreforma católica. Pues, efectivamente, Erasmo de Rotterdam, en sus *Coloquios* (1518), replantea el problema del casamiento desde una perspectiva social y moral, por la que se intenta armonizar y conjugar al individuo con el orden social, esto es, lo que corresponde al ámbito de la vida privada con lo que concierne a la esfera pública. Erasmo encumbra el matrimonio como una institución de índole social y religiosa que solventa el conflictivo problema de la sexualidad humana y la situación de la mujer, cuya remodelación educativa se establece al calor de su figura como esposa y madre; lo convierte en una suerte de microcosmos social que comporta el compromiso moral del ser humano como individuo perteneciente a un grupo mayor<sup>465</sup>. Por su parte, la Iglesia católica, en el Concilio de Trento (1545-1563), establece las

---

<sup>464</sup>Platón, *República*, edic. cit., libro III, 403a, p. 182.

<sup>465</sup>Véase Erasmo de Rotterdam, *El elogio de la locura. Coloquios*, versiones de Julio Puyol y Alonso de Virués, precedidos por el estudio de Johan Huizinga, “Erasmo de Rotterdam”, pp. IX-CLVII, Porrúa, México, 2007 (7ª ed.). Es sobre todo en el coloquio tercero en el que expone sus ideas al respecto, a través de la sabrosa conversación que mantienen Pánfilo y María. Antes de abordar las cuestión, los dos interlocutores respasan críticamente la casuística amorosa tradicional: así, la muerte del amante en el amado, la ojos de la amada como espejo en el que se mira el amante, la religión de amor, el intercambio de almas, la señal de amor por medio de la mirada y, en fin, la reciprocidad, pues “que me quieras como yo te quiero” es lo que le demanda Pánfilo a María. Pero en el seno del matrimonio cristiano, que ha de partir de un “amor perpetuo, verdadero e propio, ni fingido, vano ni loco. Mujer ando buscar, que no amiga”; un amor, por cosiguiente, “fundado en razón e buen juicio”. A ello hay que unir la calidad y la paridad de los amantes: “la edad entre nosotros, la condición, estado e dignidad, la nobleza de los padres del uno y del otro, cuasi en todo se igualan e conforman”. Lógicamente, lo que se quiere no es el alma sino el cuerpo: “Bien veo, señora, que este jugo de juventud, esta gentil frescura y

disposiciones que regulan su teoría y su práctica y que tienen como fin la prohibición de los casamientos secretos. Así, el matrimonio solamente es un sacramento y, por ello, únicamente tiene validez cuando la unión entre un hombre y una mujer se efectúa en presencia de un clérigo y de tres testigos, luego de la publicación de tres proclamas. De manera que se restaura el control familiar y la autoridad paterna en los asuntos matrimoniales, su orden social (patente ya en Erasmo), y la presencia necesaria de la institución eclesiástica, su dimensión religiosa o moral. Cervantes reaccionará frente a estas dos posturas, si bien parece estar bastante más próximo de los postulados erasmistas que de los contrarreformistas, dado que su ideología campea en la extensa y fértil llanura del humanismo cristiano, iniciado por Petrarca al vincular por medio de la ética la filosofía moral de la antigüedad clásica con el cristianismo. Del matrimonio lo que más le interesa es su magnitud social, cifrada en el enfrentamiento entre las aspiraciones del individuo y la sociedad, representada por el padre o un miembro familiar y la norma vigente. Lo que le lleva a postular la necesaria libertad de la mujer en los asuntos maritales, la defensa de que participe activamente en las cuestiones del casamiento y no de que sea un simple objeto comercial o que pasivamente sea escogida. Según parece desprenderse de su obra, para él el matrimonio no precisa de más ceremonias civiles y religiosas que el apretón de manos de los contrayentes, pero siempre y cuando les una un amor recíproco, basado en la libertad y en el respeto de la alteridad, y tengan una sincera y genuina voluntad de vida marital, tanto mejor si cuentan con la venia familiar. Mas también advierte de un problema de envergadura: el matrimonio no es únicamente el punto de llegada, sino que es sobre todo el comienzo de una nueva experiencia que dependerá del comportamiento de los contrayentes y de su compatibilidad en todos los órdenes para que resulte una aventura dichosa o una catástrofe que puede derivar en la tragedia. Por otro lado, su concepción del amor y del matrimonio va indisolublemente ligada con la sexualidad, tanto por ser la cópula la expresión natural de la unión espiritual y de la aceptación del cuerpo, como por ser, gracias a la reproducción, el modo de integrarse en el ciclo de la vida. Antes, sin embargo, el matrimonio había sido erigido por Jesucristo como la unión más perfecta entre un hombre y una mujer con que la gracia de Dios había obsequiado al ser humano, puesto que hacía de dos cuerpos una sola carne, de manera que era entendido como un nudo indisoluble de por vida; lo sacralizaba, pues, y sacramentaba. El fin último de esta recompensa divina, más allá de la compañía y el complemento, era la generación. La sublimación del amor heterosexual por medio del matrimonio no está reñida, empero, con esa otra acepción más universal, que carece de referencia sexual y que se sustenta en la voluntad de hacer el bien o el amor del prójimo: “la única orden que os doy es que os queráis como os quiero yo”<sup>466</sup>, que incluye tanto al amigo como al enemigo: “amad a vuestros enemigos, haced el bien a los que os desean el mal, rogad por los que os difaman [...]. Tratad a los demás como queréis que os traten ellos”<sup>467</sup>. Es significativo que el amor marital, más individual y particular, y el benevolente, que es un principio moral de concordia entre los hombres, conllevan el abandono y la superación de los vínculos familiares: en el primer caso, para crear una nueva

---

tez, no ha de durar para siempre; por esto no tengo en tanto este tu florido tabernáculo cuanto es el huésped que dentro mora”. Si bien, uno de los fines del matrimonio es la sacralización del sexo, la domesticación del apetito natural y su orientación a la procreación, pues aunque el “casamiento más ha de ser ayuntamiento de las ánimas que de los cuerpos”, “todas las veces que el marido pide el débito jurídico a su mujer” se le ha de conceder, “mayormente si lo hace con intención de propagar el género humano”. Como es natural, los amantes han de conceder con la voluntad de los padres: “a mí me parece que más dichoso será [...] si se hace con auctoridad e voluntad de nuestros padres”. Y es de esta guisa que “aprovecharemos en Jesu Cristo, aprovecharemos a nuestra república” y “así el estado será más seguro e la vida más quieta” (pp. 143-156).

<sup>466</sup>Juan, *Evangelios*, trad. cit. de J. F. Mira, 15, p. 253.

<sup>467</sup>Lucas, *Evangelios*, 6, p.154.

familia; en el segundo, para conformar el linaje cristiano<sup>468</sup>. Uno y otro tipo, no obstante, están subordinados al verdadero amor aquel que emana de Dios, se hace carne en Jesús (el *verbo encarnado*) y es la máxima obligación del hombre y su única posibilidad de redención y salvación, el amor divino o *caritas*: “amarás al señor, Dios tuyo, con todo el corazón, con toda el alma, con todo el entendimiento y con toda tu fuerza”<sup>469</sup>, porque “quien mantiene mis preceptos y los aplica, es quien me ama de verdad: y a quien me ama, mi padre le amaré, y también yo le amaré y me mostraré a él”<sup>470</sup>. Es por esto por lo que los primeros padres de la iglesia, sobre todo a partir de los comentarios del *Génesis* y del *Cantar de los cantares*, como los de Orígenes, san Gregorio de Nisa y san Agustín, exaltarán el amor divino o místico, si bien entreverado con la tradición griega, en especial mediante la transliteración de la doctrina platónica del amor a sus intereses. Más tarde, la sociedad feudal establecerá un matrimonio que, aunque sigue siendo un sacramento, es de carácter utilitario, por cuanto estaba dictado por conveniencias sociales y ordenado por las familias, sin que intervinieran para nada los contrayentes. En su consumación, que era un precepto obligado, estaba prohibido el deleite sexual y la promiscuidad, pues atentaba contra su carácter sagrado, despreciando e infravalorando la importancia que adquiere la emoción sexual en el desarrollo vital de la persona. No obstante, la literatura medieval, como se conoce, se sublevará hasta configurar una teoría amorosa propia, el amor cortés; una expansión sentimental refinada que no sólo se desarrolla de espaldas al matrimonio, sino que tiene como uno de sus rasgos típicos el adulterio, ya sea físico o espiritual. Hay encerrado en este *fino amor* una buena porción de libertad que no se respira en el matrimonio, y que se refiere a la encumbración de la mujer como soberana del amor a la que rinde tributo el amante, su servidor y vasallo, pero asimismo al hecho de que la comunicación de los amantes no responde a una obligación perentoria regulada por la ley, sino a su voluntad: “Del mismo modo que la doncella –observa Martín de Riquer– no tiene personalidad jurídica, desde el momento que no posee propiedades ni vasallos, la casada, por el mero hecho de serlo, es *señora* (*domina, domna*), y por tanto es capaz de dominio y señorío. Se parte del principio de que los matrimonios entre clases elevadas no son producto del amor, sino de la conveniencia política o económica. De este modo el amor adulterino adquiere, paradójicamente, un mayor contenido espiritual, pues reposa sobre un afecto verdadero, nacido de la libre elección, que se acrisola y se pone a prueba en su clandestinidad y por su riesgo”<sup>471</sup>. De resultas, este amor supone una transgresión, una peligrosa oposición a las normas morales y sociales de la época, al mismo tiempo que es una idealización o sublimación de sentimiento. Poco a poco el amor cortés, por medio de un ejercicio de estilización y abstracción poéticas, se espiritualizará, de un lado, hasta delinear una variante nueva que rechazará o renunciará a la materialización física del amor por la pura contemplación y la pasividad amorosa: el sentimiento desinteresado del

---

<sup>468</sup>Por el primero “el hombre dejará a su padre y a su madre y se fundirá con su mujer” (Mateo, *Evangelios*, 19, p. 106). El segundo lo ilustra el propio Jesús: “Mientras estaba todavía hablando a la multitud, su madre y sus hermanos esperaban a su lado, con la intención de hablar con él. Y alguien le dijo: «Ahí están tu madre y tus hermanos, que te buscan para hablar contigo». «¿Quién es mi madre?», le respondió, «¿y quiénes son mis hermanos?». Y señalando a sus discípulos con la mano, señaló: «Éstos son mi madre y mis hermanos. Quien cumple la voluntad de mi padre celestial, ése es para mí hermano, hermana y madre»” (*Ibidem*, 12, p. 91).

<sup>469</sup>Mateo, *Evangelios*, 12, p. 50.

<sup>470</sup>Juan, *Evangelios*, 14, p. 252.

<sup>471</sup>“Introducción a la lectura de los trovadores”, en *Los trovadores*, t. I, pp. 93-94. Ya la condesa de Champaña, ante la cuestión planteada por un caballero de si es mayor el sentimiento amoroso entre amantes o entre casados, sentenciaba que: “«El sentimiento conyugal y el verdadero amor entre dos amantes son considerados completamente diferentes y tienen su origen en movimientos totalmente distintos»” (Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*, edic. bilingüe de Inés Creixell Vidal-Quadras, Sirmio, Barcelona, 1990, p. 333).

*dolce stil nuovo*. De otro, el que se desarrolla a través del *roman courtois*, cuyo talante adulterino proviene de estribaciones célticas y germánicas siendo el paradigma la leyenda de *Tristán e Iseo*, que el enorme Chrétien de Troyes refundirá con la materia de Bretaña y con la concepción amorosa de Ovidio, principalmente en *El caballero de la carreta*, donde se narra la pasión de Lanzarote y la reina Ginebra; sin embargo, el propio Chrétien, en el *Erec*, no sólo encumbraba el amor romántico en el seno del matrimonio, sino que el *Ivain* se culminaba con la conquista de la amada y su felicidad final en el seno del matrimonio<sup>472</sup>. En los *romances* de caballerías hispánicos, cifrados en el *Amadís* y en el *Tirant*, la pasión adulterina se verá sustituido por el amor de dos jóvenes solteros sancionado por el matromonio secreto, de modo que se mitiga ostensiblemente la transgresión ideológica. En la Grecia anterior a Platón,

---

<sup>472</sup>Véase C. S. Lewis, *La alegoría del amor*, trad. de Delia Sampietro, Eudeba, Buenos Aires, 1953, pp. 19-27; C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, Istmo, Madrid, 1990 (3ª ed.). Por otro lado, conviene indicar que hubo intentos de dignificar el amor humano desde posturas naturalistas y jurídicas que incidían en la rehabilitación del matromonio, como es el caso de Matfré Ermengaud y su famoso *Brevari d'amor*. Así, Pedro M. Cátedra comentará que “lo que se halla bien desarrollado en el *Brevari* y que hará fortuna al paso del siglo XIV será la fusión sin fiuras del matrimonio en una representación contemplativa y cortesana del amor. Aparte sostener la psotura canónica de que el único amor recomendable es «sa moilher de bon cor aman / las autras non cobesejan» [27335-27336] –nótese: lo dice un continuador de la tradición trovadoresca–, eliminando así del ámbito amoroso el adulterio cortés, dispone que, si no se es casado, bien se puede ser amante, *enamoratz*, para alcanzar luego a la amada por medio del matrimonio”. Añade el crítico español: “De hecho, esta tesis de Ermengaud expuesta a laicos de principios del siglo XIV no era otra cosa que el pensamiento de los teólogos, canonistas y místicos del ámbito monástico y escolar desde el siglo XII” (*Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, pp. 46-49, en particular p. 49). El muy moralista y ortodoxo autor del *Libro del caballero Zifar* ponía en boca del rey de Mentón un *castigo* a sus hijos sobre la castidad como esencia del hombre, de su albedrío y su razonamiento, “saluo en aquello que es ordenado de Dios, asy como en los casamientos” (*Libro del caballero Zifar*, edic. de C. González, Cátedra, Madrid, 1983, p. 268-269, p. 268). León Hebreo, ya en pleno Renacimiento, también encumbrará el amor conyugal. El filógrafo portugués distingue entre la unión matrimonial y la extramatrimonial: “Cuando esta unión de los dos progenitores es normal en la naturaleza, se denomina –entre los poetas– matrimonial, llamándose al uno marido y al otro esposa; pero cuando se trata de una unión extraordinaria, se le aplica el nombre de amorosa o adulterina, y los padres o progenitores se llaman amantes” (*Diálogos de amor*, II, pp. 121-122). Antes había escrito que “es evidente que el amor de los casados es deleitable; pero también ha de ser honesto. Ésta es la causa de que una vez obtenido el placer persista un amor recíproco siempre conservado y acrecido continuamente, causa que reside en la naturaleza de las cosas honestas. Además, en el amor matrimonial lo útil va unido a lo deleitable y a lo honesto, porque los casados reciben constantemente utilidad el uno del otro, utilidad que es causa importante de que el amor persista entre ellos. Y así, aunque el amor matrimonial es deleitable, persiste al coexistir conjuntamente con lo honesto y lo útil” (*Ibidem*, I, p. 59). Ahora bien, León Hebreo no habla del matrimonio como sacramento, tal y como lo plantea Erasmo y más tarde la iglesia católica, sino como una forma de amor orientada a la generación que puede participar del amor verdadero y perfecto, cuya “verdadera definición [...] es la identificación del amante en el amado, deseando que también el amado se identifique con el amante” (*Ibidem*, I, p. 76), o, como le declara Filón a Sofía: “El amor verdadero y perfecto, como es el que siento hacia ti, es padre del deseo e hijo de la razón: el mío lo ha engendrado la recta razón cognoscitiva. Al saber que había en ti virtud, ingenio y gracia, tan atractivos como admirables, mi voluntad, al desear tu persona (que la razón, rectamente, ha considerado que es excelente, óptima y digna de ser amada), ha dado origen a un afecto y amor que han hecho que me identifique contigo, han engendrado el deseo de que tú te identifiques conmigo, a fin de que yo, amante, pueda ser una sola persona contigo, amada, y en igual amor haga de dos almas una, que pueda, al mismo tiempo, vivificar y dirigir dos cuerpos” (*Ibidem*, I, pp. 77-78). Tiempo después, ya en el pleno siglo XVII, el intelectual británico Robert Burton ratificará el amor conyugal como una sacramento instituido por Dios y como la forma honesta de la unión entre un hombre y una mujer: “Sabéis que el matrimonio es honorable, una santa llamada, instituida por el propio Dios en el Paraíso; alimenta la verdadera paz, la tranquilidad, el contento y la felicidad [...] siempre que los esposos vivan sin discusiones ni peleas, sino amándose como deben” (*Anatomía de la melancolía*, trad. de A. Sáez Hidalgo, R. Álvarez Peláez y C. Corredor, prólogo y selección de A. Manguel, Alianza, Madrid, 2006, III, p. 359). Hay, pues, una línea de dignificación del matrimonio como vehículo del amor que une la Edad Media con el Renacimiento y el Barroco que habrá de llegar hasta la literatura burguesa del siglo XIX.



por mor de las peculiares estructuras éticas y sociales que la regían, el amor quedaba fuera del matrimonio, pues era entendido como una operación de compra-venta que, no obstante, estaba revestido de una dimensión religiosa, a través de la procreación y los ritos funerarios. Este hecho se veía además acentuado por la circunstancia especial en que se hallaba la mujer, marginada por completo de la sociedad, de la cultura y de la educación al estar recluida entre las cuatro paredes de su casa, por lo que la distinción de ocupaciones entre los hombres y la mujeres estaba muy marcada, así como su educación y sus horizontes culturales. Con todo, dado que el noviazgo era una práctica inexistente, la única expresión literaria del amor heterosexual, como vimos, era la vida conyugal y el adulterio; así lo atestiguan tanto la epopeya homérica, cifrada sobre todo en la *Odisea*, como la tragedia ática, en especial la de Eurípides. Por consiguiente, aparte de estas historias matrimoniales, la única forma de amor romántico entre dos personas era esa forma de pasional relación femenina que describe Safo y la pederasta de amor dorio que llega hasta Platón. Se puede observar, en consecuencia, que la concepción del matrimonio en la Grecia arcaica y clásica no es muy desemejante de la que se tendrá en la Edad Media, aún teniendo en cuenta las notables disimilitudes que se registran entre tales periodos históricos, acentuado además por la posición secundaria de la mujer, y que aún pervivirá en la época de Cervantes (buena prueba de ellos son los tratados morales de pedagogía femenina, como *La formación de la mujer cristiana* [1526] de Luis Vives o *La perfecta casada* [1583] de fray Luis de León) y llegará hasta bien entrado el siglo XIX (donde nace el mito de la eterna insatisfecha, cuyo paradigma es *Madame Bovary* [1856] de Gustave Flaubert), por mucho que su participación, la de la mujer, en la vida social y cultural fuera cada vez más significativa. Con la conformación de la Comedia Nueva, el desarrollo de la poesía erótica y el nacimiento de la novela, que no son sino el reflejo de la reorganización del mundo griego que acarrea el helenismo, esta situación experimentará un vuelco espectacular, hasta revalorizar el amor marital y el sentimiento de dos jóvenes que luchan por conseguir su unión<sup>473</sup>. Buen ejemplo de ello es el delicioso tratado *Sobre el amor* de Plutarco, donde el prolífico erudito de Boecia sitúa en un plano de igualdad el amor homosexual y el heterosexual<sup>474</sup> a fin de demostrar que el amor marital es fuente de virtud y de perfección espiritual: “El que «ser amado» [*stérgesthai*] y «amar» [*stérgein*] difiera en una sola letra de «cubrir» [*stégein*] me parece indicar que la vida en común, con el tiempo, incorpora a la obligación de una relación íntima el afecto mutuo [...]. Además, la fidelidad mutua, que es especialmente necesaria en el matrimonio, fidelidad que tiene menos de voluntaria que de impuesta del exterior por las leyes, por el decoro y por el temor, y que es «obra de muchos

---

<sup>473</sup>Desde un plano teórico, véase, sobre la nueva orientación que adquiere el matrimonio en el helenismo y en Roma, Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 3. El cuidado de sí*, 81-111 y 169-215.

<sup>474</sup>“Las causas que dicen son el origen del Amor, no son particulares de un sexo, sino communes a ambos. De hecho, las partículas que sin duda penetran en los amantes y los recorren de forma que mueven y estimulan la masa que se desliza con los demás átomos para producir semen, ¿no es evidente que si es posible que emanen de los muchachos, también es posible que emane de las mujeres? Igualmente, esos llamados bellos y sagrados recuerdos que nos llevan a aquella belleza divina, verdadera y olímpica, con la que el alma adquiere alas, ¿qué impide que procedan de jóvenes y de adolescentes, y que procedan también de doncellas y mujeres? [...]. Se dice que la belleza es «flor de virtud», luego es absurdo pretender que la mujer no produzca esa flor ni presente una inclinación natural hacia la virtud”. En función de esta reivindicación del amor heterosexual, Plutarco postula la bisexualidad como pauta del amor verdadero: “Aquel amigo del placer habiendo sido interrogado: «¿Prefieres a la mujer que al hombre?» Contestó: «Donde se da la belleza soy ambidextro». Me parece que contestó de manera apropiada a su deseo. ¿Pero el amante de la belleza y de la virtud va a decidir sus amores por diferencias de sexo y no por la belleza y la bondad de su natural? [...] ¿El que ama la belleza y la especie humana no va a ser igual y tener los mismos sentimientos con uno y otro sexo, porque cree que –como en los vestidos–hay diferencias entre el amor de las mujeres y de los hombres?” (Plutarco, *Sobre el amor*, en *Obras morales y de costumbres*, 766e-767b, pp. 328-330).

*frenos y de más de un timón*», está siempre en poder de los esposos. Pero el Amor de tal modo es dueño de sí, púdico y fiel que si alguna vez toca un alma desenfrenada, la hace apartarse de sus otros amantes, suprime su osadía, dobllega su altanería e indocilidad, le infunde el pudor, el silencio, la calma, la rodea de una apariencia modesta y la hace atenta a una sola persona [...]. La unión con una esposa es fuente de amistad, como iniciación común a grandes misterios. El placer es de corta duración, pero de él brota día a día una especie de estima, condescendencia, afecto mutuo y confianza<sup>475</sup>. La defensa del matrimonio como una genuina relación de amor verdadero viene acompañada, efectivamente, de la exaltación de la mujer y su igulación con el hombre: “Es, pues, absurdo decir que las mujeres en modo alguno participant de la virtud. ¿Qué necesidad hay de hablar de su sabiduría y de su inteligencia, y aun de su fidelidad y de su lealtad, cuando en muchas de ellas se ha dado visiblemente el valor propio de un hombre, la audacia y la grandeza de alma? Además, declarar que la naturaleza de ellas, que es irreprochable en todos los demás aspectos, es incompatible únicamente con la amistad, sería enteramenre extraño. Aman a sus hijos, aman a sus maridos, y su capacidad de amar está enteramente en ellas como terreno fértil y dispuesto a acoger la amistad, y ésta no está ricamente dotada de presunción y de gracia”<sup>476</sup>. Su concepción del matrimonio es, desde el plano filosófico, la más brillante de la Antigüedad y guarada numerosas concomitancias con la de Cervantes, por cuanto sostiene, en línea con la tradición, que está sancionado moral, social y naturalmente como forma de procreación, y, sobre todo, y en esto se muestra original, por el amor: “No se pude recibir de otras personas placeres mayores, ni procurar a otros ventajas más duraderas, ni la belleza de otra amistad es tan gloriosa y envidiable como «cuando concordas en sus pensamientos habitan una casa un hombre y una mujer». La ley los protege y la naturaleza muestra que los dioses necesitan del amor para la propagación de la vida en general”<sup>477</sup>. Sin embargo, no se puede olvidar que Jenofonte, discípulo de Sócrates, como Platón, y contemporáneo suyo, en el *Económico* (VII-X), había pintado un excelente retrato del matrimonio, por medio del relato que Iscómaco le expone a Sócrates, en el que se prescriben los fines que las leyes divinas y sociales otorgan al matrimonio<sup>478</sup> y las obligaciones de los cónyuges en función de sus diferentes capacidades naturales<sup>479</sup>, haciendo hincapié en las que ha de reunir la esposa para que sea ejemplar, aun cuando compartan algunos rasgos, tales como la memoria y la atención, el autodomínio y la

<sup>475</sup>*Ibidem*, 767d-e y 769a, pp. 330-331 y 334.

<sup>476</sup>*Ibidem*, p. 769c-d, p. 335.

<sup>477</sup>*Ibidem*, 770a, p. 337. Con todo, no ha de olvidarse que la escritura del tratado, que comienza con la mención del reciente matrimonio de Plutarco con la madre de Autobulo, narrador de la obra, y concluye con la boda de Ismenodora y Bacón, que es la que origina la disputa en torno al amor, no fue sino por las mismas fechas de composición que el *Quéreas* y *Calíroe* de Caritón de Afrodísias y *Antía* y *Habrócomes* de Jenofonte de Éfeso, las dos novelas de amor y aventuras, de las cinco conservadas, que vertebran su trama sobre una relación marital: hacia finales del siglo I y comienzos del II de nuestra era.

<sup>478</sup>“A mí me parece, mujer, que los dioses han unido con gran discernimiento esta pareja que se llama hembra y macho, para que tengan el máximo beneficio en su alianza. En primer lugar, se une en matrimonio, procreando hijos para que no se extingan las especies de seres vivos. En segundo lugar, esta unión proporciona, al menos a los seres humanos, la posibilidad de un apoyo en la vejez. En tercer lugar, los seres humanos no viven al aire libre como los animales, sino que necesita evidentemente un techo” (Jenofonte, *Económico*, en *Recuerdos de Sócrates*, trad. de Juan Zaragoza, VII, 18-19, p. 243).

<sup>479</sup>“Ya que tanto las faenas de dentro como las de fuera necesitan atención y cuidado, la divinidad, en mi opinión, creó la naturaleza de la mujer apta desde el principio para las labores y cuidados interiores, y al del varón para los trabajos y cuidados de fuera. Dispuso también que el cuerpo y la mente del hombre pudieran soportar mejor los fríos y el calor, los viajes y las guerras, y en consecuencia la impuso los trabajos de fuera. En cambio, a la mujer, al darle un cuerpo menos capaz para estas fatigas, la divinidad le encomendó, em parece a mí, las faenas de dentro”: el crianza y el amor por los hijos, la vigilancia y administración de la hacienda, la organización del trabajo de los esclavos y los cuidados que precisen (*Ibidem*, VII, 22-26, pp. 243-244).

libertad. Pero lo más sobresaliente es que Jenofonte sostiene que el matrimonio es la unión perfecta de los sexos: “como ambos por naturaleza no tienen las mismas aptitudes, precisamente por ello se necesitan mutuamente, y la pareja es más provechosa porque uno puede lo que al otro le falta”<sup>480</sup>. Es decir, su concepción del matrimonio coincide de alguna manera con el “hacer uno solo de dos” de Aristófanes, en el *Banquete*, con la continuidad del propio ser en el otro que expone Sócrates, en el *Fedro*, y con el matrimonio cristiano que se enseña en los textos sagrados.

A pesar de que en el *Banquete* se habla de la procreación de los hijos como fin del amor que se para en el cuerpo físico y como afán de inmortalidad, la cuestión del matrimonio es abordada por Platón en sus dos proyectos filosóficos más ambiciosos e importantes, a saber: en la *República* (V, 449a y ss.) y en las *Leyes* (VI, 771a y ss.); y lo hace conforme a sus consideraciones sobre el estado, la política, la leyes y la educación, por lo que lo encara desde su función social y su valor ético. Nada, pues, tiene que ver con el amor, son aspectos completamente diferentes de la realidad humana, que están en correspondencia con la dimensión individual y social del hombre.

#### -La República.

La *República* es probablemente la culminación del pensamiento de Platón, su obra maestra. Escrita en plena madurez vital e intelectual se centra, en los diez libros que la conforman, en la constitución ideal del estado perfecto, en la necesaria participación del filósofo, en tanto que es el ser humano más excelente merced a su continuo contacto con las verdades absolutas del conocimiento, en la esfera pública de la vida política de la *polis* y en la aplicación de una teoría de la educación. Así, “la *politeia* y la *paideia* (...) se convierten en los puntos cardinales de su obra”<sup>481</sup>, y ambos quedan anudados en la figura del filósofo, que es a la vez el gobernante y el maestro. Sin embargo, a poco que uno profundice en sus conversaciones y en las palabras que se dicen, cae en la cuenta de que los temas que se desbrozan, perfectamente relacionados y concatenados entre sí, son muchos más, como asuntos vinculados con la ética, la justicia, la sociología, la psicología, la historia política, la poesía, la ciencia, la metafísica, la teología, la adquisición del conocimiento, la escatología del alma, etc. Todo ello, además, fundamentado y gobernado por su teoría de las ideas, que alcanza aquí el cenit de su desarrollo, y por la entronización de la dialéctica como la ciencia suprema. Pero la *República*, aunque quizá en menor grado que el *Banquete* y el *Fedro*, presenta también una excelente contextura poética, cifrada en el dramatismo con que conversan sus interlocutores y en su caracterización psicológica, así como en la sabia disposición de sus contenidos y en la inolvidable fuerza de los mitos que se narran, como el de la caverna y el de Er.

La naturaleza y la estructura de la ciudad platónica<sup>482</sup> están diseñadas a imagen y

---

<sup>480</sup>*Ibidem*, VII, 28-29, p. 244. En otro ocasión dirá que “la naturaleza femenina no resulta en nada inferior a la del varón, excepto en su carencia de juicio y fuerza física” (Jenofonte, *Banquete*, *Recuerdos de Sócrates*, II, 9, p. 316).

<sup>481</sup>W. Jaeger, *Paideia*, p. 591.

<sup>482</sup>Conviene no olvidar que el proyecto político de Platón sólo es posible en el marco de la *polis* o la ciudad-estado griega, que eran comunidades de dimensiones reducidas en las que sus miembros participaban todos en la vida pública por derecho inalienable. De hecho, Platón propugna que la población ideal para que una ciudad sea justa, equitativa y pueda alimentarse y defenderse, esto es, que sea autárquica, debe estar en 5040 ciudadanos: “haya cinco mil cuarenta, para tomar un número adecuado, terratenientes y defensores de su territorio” (*Leyes*, trad. de Francisco Lisi, Gredos, Madrid, 1999, t. I [libros I-VI], libro V, 737e, p. 414). Se trata, con todo, de una gran ciudad, dado que ese número de ciudadanos es el de jefes de familia, al que hay que sumar esposas, hijos y esclavos, más otros habitantes como los extranjeros que habitarán en la ciudad en calidad

semejanza del ser humano o en adecuada sintonía con él, puesto que su expresión más acabada es la de aquella que se parece “lo más posible a un solo hombre”<sup>483</sup>, en el que imperan el orden y la armonía de sus partes y se mueve bajo la égida de la prudencia y la moderación, y donde lo mío, por lo tanto, es un mío colectivo. Así, si lo primordial del ser humano, su verdadera esencia es el alma, cuya unidad se divide en tres partes mientras está cristalizada en un cuerpo, la de la república estriba en la solidaridad de su sociedad, cuya disposición se organiza en tres clases sociales (gobernantes, guardianes y artesanos), en la que cada una cumple una función específica que está puesta al servicio del máximo beneficio común: la felicidad de todos: “lo mismo que la ciudad se divide en tres especies, también se divide en otras tres el alma de cada individuo”<sup>484</sup>. “La ciudad platónica es, por consiguiente, la estructuración política de un sistema metafísico”, puesto que “*polis* y *psyque* eran(...) las dos vertientes de un mismo problema: hacer una ciudad de individuos que plasmasen en ella sus ideales de conocimiento y armonía, y organizarla comunitariamente era cuidar para que, autárquica ella, colaborase en la autarquía y libertad de sus habitantes”<sup>485</sup>.

La república platónica es, con todo, un proyecto político utópico, una aspiración ideal y, por lo mismo, prácticamente inalcanzable<sup>486</sup>. Es una construcción ficcional erigida sobre la fuerza del *logos*: “edifiquemos con palabras una ciudad desde sus cimientos”<sup>487</sup> es lo que propone Sócrates a sus contertulios y lo que emprende. De ahí que en diversos momentos se pregunten los personajes del diálogo si sería practicable y si tiene algún paralelo en la mundo real. Máxime cuando la revolución que acomete Platón en casi todos los órdenes es fenomenal. Buena prueba de ello es su concepción del matrimonio. Como ha dicho Werner Jaeger, “no hay en el estado platónico ningún rasgo que haya producido una sensación tan grande entre los contemporáneos y en la posteridad como la digresión sobre el régimen de comunidad de mujeres e hijos entre los «guardianes»”<sup>488</sup>.

Platón establece, pues, una división de la sociedad en tres clases o estamentos, en función de las capacidades naturales y espirituales de cada ciudadano y con un objetivo básico: que todos desempeñen la profesión que les compete, de modo que se refuerce al máximo la cohesión y como un todo se pueda alcanzar el bien común. Por lo tanto, la estructuración de la sociedad es, en principio, de carácter utilitario, puesto que depende de la división y la especialización del trabajo, a cada uno la ocupación que le corresponde, y esto es así por un mera cuestión de necesidad vital: “la ciudad nace, en mi opinión –dice Sócrates–, por darse la circunstancia de que ninguno de nosotros se basta a sí mismo, sino que necesita de muchas cosas”<sup>489</sup>. La mayor parte de la población pertenece a la clase de los artesanos o al tercer estado, que es el estamento realmente productivo. Los guardianes son aquellos

---

de comerciantes, artesanos y demás.

<sup>483</sup>Platón, *República*, edic. cit., libro V, 462c, pp. 283-284.

<sup>484</sup>*Ibidem*, libro IX, 580d, p. 482.

<sup>485</sup>Emilio Lledó, *La memoria del Logos*, pp. 218 y 73.

<sup>486</sup>Recuérdese que el propio Platón, como cuenta en la *Carta Séptima*, intentó llevar a la práctica en Siracusa su modelo de república; el fracaso fue estrepitoso. Véase B. Russell, *Historia de la filosofía occidental*, t. I, p. 183.

<sup>487</sup>Platón, *República*, edic. cit., libro II, 369d, p. 125. La misma expresión repite Clinias en las *Leyes*: “intentemos primero fundar la ciudad con la palabra” (trad. de F. Lisi, III, 702e, p. 348), sólo que esta tiene una aplicabilidad práctica mayor y más inmediata que aquella.

<sup>488</sup>*Paideia*, p. 638. Véase, por ejemplo, B. Russell, *Historia de la filosofía occidental*, t. I, pp. 172-183; W. Capelle, *Historia de la filosofía griega*, pp. 262-267; W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega IV*, pp. 460-463; F. Copleston, *Historia de la Filosofía. 1: Grecia y Roma*, pp. 234-235; M. Fernández Galiano, Introducción a su trad., junto con J. M<sup>a</sup> Pabón, de la *República*, pp. 7-53, en concreto pp. 31-34; C. García Gual, “Platón”, *Historia de la ética I*, p. 116; A. E. Taylor, *Platón*, pp. 82-86.

<sup>489</sup>Platón, *República*, II, 369b, pp. 124-125.

ciudadanos que, elegidos desde la niñez, demuestran tener unas aptitudes sobresalientes para el aprendizaje y una constitución física envidiable para el ejercicio; su tarea no es otra que velar por la seguridad de la ciudad y ser garantes de la justicia. De entre los guardines, tras un seguimiento de sus virtudes y después de haber demostrado que son expertos en realizar el bien para la comunidad, se selecciona a los filósofos, que son los gobernantes, los que tiene el poder y ejercen la política.

Sin embargo, para que los guardianes y, posteriormente, los gobernantes puedan dedicarse a su labor por entero y no se tuerzan ni se disturben de la recta aplicación de sus funciones precisan de una educación específica, que corre a cargo del Estado y está diseñada por los legisladores para el bien de la ciudad, cuya enseñanza, en su base, se orienta hacia su desarrollo espiritual, por medio de la música (en sentido amplio), y físico, a través de la práctica de la gimnasia, de forma que estén atentos a la justicia y sean hábiles para la guerra<sup>490</sup>. Esta enseñanza especializada se ve completada por una legislación sumamente estricta que determina y regula su modo de vida y restringe en grado sumo su libertad de actuación, consistente en su apartamiento de la sociedad para vivir en comuna en unos barracones especiales y en la prohibición absoluta de la tenencia de bienes materiales y de establecer vínculos familiares propios. Platón quiere conformar un cuerpo de élite que sea moralmente indestructible, cuyo pilar no es otro que la educación que moldea sus almas y sus cuerpos, pero es asimismo imprescindible su sometimiento o sujeción a la ley, puesto que en su acatamiento descansa el sentimiento de la solidaridad. Con ello pretende evitar a toda costa que sus guardianes se conviertan, como los pastores amos de Berganza en *El coloquio de los perros*, en los lobos que despedazan el ganado que han de cuidar, o sea que no salgan con la verdad de “que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba y el que os guarda os mata”<sup>491</sup>.

Sucede, no obstante, que esta tripartición de la sociedad en la que los filósofos gobiernan, los guardianes defienden y los artesanos producen y obedecen no hace distinción de géneros, ya que en lo esencial la mujer es igual que el hombre, al menos tiene las mismas capacidades intelectuales y sólo físicamente se muestra un poco más débil. En realidad, la única diferencia habida entre los sexos estriba “en que las mujeres paren y los hombres engendran”<sup>492</sup>. Al quedar abolidas las barreras que separan a los hombres de las mujeres, estas, para su diversificación, están sujetas a las mismas normas que aquellos, esto es, su estructuración resulta de sus capacidades espirituales. “De modo que la mujer tiene acceso por su naturaleza a todas las labores”<sup>493</sup>, y así, las habrá duchas en lo menesteres propios de los artesanos, otras sentirán una fuerte inclinación por el aprendizaje y el combate y algunas llegarán a ser filósofos. Pues bien, “si empleamos a las mujeres en las mismas tareas que a los hombres, menester será darles también las mismas enseñanzas”<sup>494</sup>, de suerte que las del tercer estado aprendan su oficio, las elegidas para guardianes se ejerciten en las materias de la música y la gimnasia y las más aventajadas practiquen la dialéctica, tras escalar por la línea del conocimiento. Lo mismo cabe decir respecto de su acatamiento de las normas, pues Platón entiende que “el sometimiento total de la sociedad al imperio indiscriminado de la ley establece, entre los hombres, el vínculo de una solidaridad abstracta y, por ello, eficiente, en

---

<sup>490</sup>“Pues bien –dice Sócrates–, ¿cuál será nuestra educación? ¿No sería difícil inventar otra mejor que la que largos siglos nos ha transmitido? La cual comprende, según creo, la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma” (Platón, *República*, edic. cit., II, 376e, p. 138).

<sup>491</sup>Cervantes, *Novelas ejemplares*, edic. de Jorge García, p. 557.

<sup>492</sup>Platón, *República*, edic. cit., V, 454d, p. 269.

<sup>493</sup>*Ibidem*, V, 455d, p. 270.

<sup>494</sup>*Ibidem*, V, 451e, p. 264.

las que se coordinan las tensiones que provoca la inevitable diversificación social”<sup>495</sup>. Por consiguiente, las mujeres artesanas obedecerán, las guardianas vivirán conjuntamente y no tendrán derecho a la propiedad privada ni a la familia y las gobernantas dirigirán los designios de la ciudad. Pero no lo harán por separado, sino que cohabitarán con los hombres en igualdad de condiciones.

Ni que decirse tiene que Platón promulga la emancipación de la mujer. Como bien viera Werner Jaeger, el fundador de la Academia se sitúa tras la estela que había sido abierta por la poesía trágica de Eurípides, en el sentido en que la mujer, en sus tragedias, “había sido descubierta como ser humano”<sup>496</sup>. Y también por Jenofonte, sólo que Platón, menos conservador y más audaz, establece una mayor paridad y entresaca a la mujer de sus labores domésticas. Sin embargo, los discípulos de Sócrates<sup>497</sup> comparten el mismo afán pedagógico, cual es que la mujer ha de recibir una buena educación en lo que respecta a sus competencias, que en el caso de Platón coincide con la de los hombres. Se trata, por fin, de un lazo que lo ata con Cervantes, aunque sus horizontes sean bien distintos, pues el de Alcalá aboga por la dignificación de la mujer como individuo dotado de libertad y voluntad propias, mientras que el ateniense la equipara con el hombre con fines claramente políticos, encaminados a que la sociedad pueda beneficiarse de la actividad profesional de todo sus miembros. Uno y otro, con todo, defienden que la mujer ha de adquirir experiencia mediante el roce con la sociedad para que pueda desarrollarse plenamente y afronte con ciertas garantías las contingencias de la vida, que en el caso de Cervantes se cifra magistralmente en *El celoso extremeño*, aunque sea un motivo recurrente en toda su obra.

Una característica polémica de la división de la sociedad del estado ideal es que Platón defiende la “creencia de que hay unos hombres mejores y otros peores”<sup>498</sup>. Para justificar este axioma de su pensamiento (recuérdense los nueve tipos que establece en el *Fedro*), de amplias resonancias en la construcción de su república, inventa el mito de los hijos nacidos de la tierra (III, 414d-415d), según el cual todos los hombres son hermanos, pero con diferencias, puesto que la divinidad, al brotar, los aleó con un metal de distinto valor: “al formaros los dioses, hicieron entrar oro en la composición de cuantos vosotros están capacitados para mandar, por lo cual valen más que ninguno; plata, en la de los auxiliares, y bronce y hierro, en la de los labradores y demás artesanos”<sup>499</sup>. “Se trata de un mito de intención pedagógica, una argucia maquiavélica, que para el filósofo no deja de reflejar la realidad (...) y aclara una conclusión filosófica”<sup>500</sup>; de una mentira oficial con la que asentar la leyenda de que la dispar naturaleza y psicología de los humanos es innata y responde a un capricho de la divinidad<sup>501</sup>. Sin embargo, esta diversificación, como luego sí lo será en el feudalismo, no es rígidamente estamental, sino que puede haber promociones y degradaciones

---

<sup>495</sup>Emilio Lledó, *La memoria del Logos*, p. 82.

<sup>496</sup>*Paideia*, p. 642.

<sup>497</sup>A los que el chismoso Diógenes Laercio, ávido siempre de proferir sápidas anécdotas, tacha de rivales: “Parece que tampoco Jenofonte estaba en términos amistosos con él [Platón]. Pues como si rivalizaran han escrito obras de nombre semejante: el *Banquete*, la *Apología de Sócrates*, los comentarios de ética y luego un la *República*, y el otro la *Ciropedia*. Incluso en las *Leyes* afirma Platón que la educación de Ciro era una ficción, pues Ciro no era de ese modo. Uno y otro rememoran a Sócrates, pero nunca se mencionan entre sí, a excepción de la vez en que Jenofonte cita a Platón en el libro tercero de sus *Memorables*” (*Vidas de los filósofos ilustres*, edic. de C. García Gual, III, 34, pp. 167-168).

<sup>498</sup>Platón, *República*, edic. cit., V, 456d, p. 272.

<sup>499</sup>*Ibidem*, III, 415a, p. 203.

<sup>500</sup>C. García Gual, “Platón”, *Historia de la ética I*, p. 115.

<sup>501</sup>A este respecto, recuérdese ese genial relato de Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941), en el que unos hombres tienen como misión escribir la historia ficticia pero oficial de su pueblo, que será transmitida de padres a hijos.

en la generaciones futuras, según la valía de cada cual, de manera que los vástagos de los hombre de oro y plata pueden descender al tercer estado, lo mismo que los de los de bronce e hierro pueden ascender hasta formar parte de la elite. Con todo, Platón piensa que tiene muchas más posibilidades de nacer un hijo excepcional de padres guardianes que de artesanos, por lo que el gobierno de la ciudad promoverá que se junten entre sí los de una clase (lo afín con lo afín), con vistas a la generación de una raza superior, en la que opera el principio de la selección. Y aquí es donde entra en juego la recomendación de la regulación de esas “uniones sagradas” que son una transformación revolucionaria y radical del matrimonio.

Platón, al igual que con su educación (más bien adiestramiento en las artes útiles), no se entretiene en describir los pormenores del matrimonio de los artesanos, quizá porque se sobrentiende que su unión está basada en la tradición familiar, esa convivencia permanente entre los sexos que estaba sancionada por la normas divinas y sociales<sup>502</sup>. Su atención se centra en exclusiva en la cohabitación de los guardianes.

En efecto, como hemos comentado, los hombres y las mujeres que conforman la clase de los guardianes conviven en un régimen de riguroso comunismo, en el que comparten casa, comida, educación y tareas, y tienen abolido el derecho a la propiedad privada, tanto como la conformación de una familia particular instituida por el matrimonio: “esas mujeres serán todas comunes para todos esos hombres y ninguna cohabitará privadamente con ninguno de ellos”<sup>503</sup>. De manera que la ancestral relación duradera es sustituida por otra transitoria que tiene como meta no más que la procreación de la elite, puesto que la promiscuidad y el amor libre son intolerables en la república ideal, aún cuando del roce continuo entre ellos pueda surgir la llama del deseo y de ese sentimiento excluyente que es el eros. Qué duda cabe que Platón, como luego los moralistas cristianos, no concede importancia alguna ni al sexo ni al amor como derechos individuales inalienables que potencian el desarrollo sano y equilibrado de la persona, despreciando los principios y los instintos naturales. A este respecto se halla a años luz de distancia de Cervantes. Acaso se deba a que Platón piensa que el amor y el matrimonio controlado científicamente son incompatibles en tanto que son entidades diferentes, pues lo cierto es que su doctrina erótica, por muy sublimada e intelectualizada que sea, no rehúsa el sexo, y la del *Fedro* es descrita como una loca pasión visceral, aunque termine siendo subyugada por la razón y la voluntad; ni siquiera en el *Fedón*, donde se preconiza el ascetismo como ideal ético, se desprecian absolutamente los placeres corporales, sino que los amantes del saber se ocupan simplemente de los menesteres propios del alma, de perseguir el bien con el pensamiento puro; de hecho, en el *Filebo*, diálogo de vejez en el que se aborda el tema del placer y su ética, la filosofía práctica que se defiende como camino ideal que conduce al bien es la de la vida mixta, aquella que conjuga y aúna la vida prudente del intelecto con la del placer más intenso, porque es imposible “vivir con prudencia, ciencia y pleno recuerdo de todo, pero sin participar del placer ni mucho ni poco”<sup>504</sup>. El contraste, por consiguiente, y la contradicción entre uno y otro son fenomenales. Sea como sea, en el estado ideal la coerción del amor es tajante y categórica para los auxiliares, reflejando una realidad fría, insípida y desvaída. Y es que resulta que los escasos momentos en que los hombres y las mujeres soldados pueden saborear las mieles del amor están prefijados de antemano por los

---

<sup>502</sup>Recuérdese que ya Aristóteles observaba que, “aunque casi toda la población de la ciudad está constituida por la multitud de los demás ciudadanos, de ellos no se ha definido nada, ni si las posesiones de los campesinos han de ser comunes, o, en su caso, serán privadas de cada uno, y luego si sus mujeres e hijos serán privados o comunes” (*Política*, Introducción, trad. de y notas de C. García Gual y A. Pérez Jiménez, Alianza, Madrid, 2005 [5ª reimpresión], libro II, cap. V, 1264a, p. 83).

<sup>503</sup>Platón, *República*, edic. cit., V, 457c-d, p. 274.

<sup>504</sup>Platón, *Filebo*, *Diálogos VI*, trad. de M<sup>a</sup> Ángeles Durán, 21d-e, p. 41.

gobernantes y, desde luego, no responden a la satisfacción de los apetitos corporales, sino a la generación controlada. Pues, efectivamente, los legisladores instituyen días festivos en los que estos sorprendentes novios se unen, mas lo hacen “por mantener constante el número de los ciudadanos, de modo que nuestra ciudad crezca o mengüe lo menos posible”<sup>505</sup>. Tampoco les está permitido juntarse a su arbitrio, ya que la otra meta que se persigue es que los niños que resulten de las uniones sean los mejores posibles. Pues entre unos guardianes y otros, a pesar de su excelencia, también existen diferencias, a fin de cuentas de ellos salen los reyes-filósofos, una meta a la que sólo llega un reducido número de auxiliares, los más extraordinarios. Labor del gobernante será, entonces, seleccionar a los hombres y mujeres más óptimos para que lo más semejante se junte con lo más semejante. Sin embargo, esto no lo sabrán ellos, sino que, por medio de un sorteo amañado, cohabitarán, engañados, pensando que lo hacen por suerte, algo parecido a como les ocurre a las almas en los mitos escatológicos de Er y de la biga alada. Platón entiende que la mentira es una necesidad para el buen funcionamiento de la sociedad, pero sólo si está en manos de aquellos que saben utilizarla con las miras puestas en el bien colectivo:

Si hay, pues, alguien a quien le sea lícito faltar a la verdad, serán los gobernantes de la ciudad, que podrán mentir con respecto a sus enemigos o conciudadanos en beneficio de la comunidad sin que ninguna otra persona esté autorizada a hacerlo<sup>506</sup>.

Y en los matrimonios sagrados que promueve, “si se desea también que el rebaño de los guardianes permanezca lo más apartado posible de la discordia”<sup>507</sup>, es perentoria. Sólo aquellos jóvenes guardianes que hayan refulgido sobremanera en el combate o en otras actividades gozarán del privilegio de tener “una mayor libertad para yacer con las mujeres”<sup>508</sup>, pero no como premio individual a sus méritos, sino porque de ellos se espera, en función de sus virtudes, que la camada resultante sea magnífica: todo en la ciudad platónica está en beneficio de la comunidad, y mucho más lo concerniente a la elite, que no puede disponer nunca de sí ni para sí, su sacrificio es, pues, extremado, pero a cambio, piensa Platón, obtienen la dicha de lo inefable: el contacto con el Bien. De resultas, estos matrimonios sagrados lo son por la aplicación de las leyes biológicas en el perfeccionamiento de la especie, esto es, por su valor eugenésico; ciencia y teología vienen, por lo tanto, a significar lo mismo en Platón. De hecho, guiado por las prescripciones dietéticas de la medicina hipocrática, y en analogía con la selectiva reproducción animal (una correspondencia que ya le había servido para sostener la equidad de los sexos), el filósofo ateniense, por boca de Sócrates, matiza que tales uniones deberán darse entre hombres y mujeres guardianes que tengan la edad apropiada, por hallarse en el apogeo de la vida: “que la mujer (...) dé hijos a la ciudad a partir de los veinte hasta los cuarenta años. Y en cuanto al hombre, una vez que haya pasado «de la máxima fogosidad en la carrera» [más o menos entre los veintiocho y los treinta años], que desde entonces engendre para la ciudad hasta los cincuenta y cinco”<sup>509</sup>. Sólo si se siguen al pie de la letra todas estas normas se obtendrá lo que ciudad precisa para su perfeccionamiento: “que de padres buenos vayan naciendo hijos cada vez mejores y de ciudadanos útiles otros cada vez más útiles”<sup>510</sup>. Cualquier otra cohabitación que se haga a espaldas de la regulada por los gobernantes se tendrá como impía

---

<sup>505</sup>Platón, *República*, V, 460a, pp. 277-278.

<sup>506</sup>*Ibidem*, III, 389b-c, pp. 158-159.

<sup>507</sup>*Ibidem*, V, 459e, p. 277.

<sup>508</sup>*Ibidem*, V, 460b, p. 279.

<sup>509</sup>*Ibidem*, V, 460e, p. 281.

<sup>510</sup>*Ibidem*, V, 461a, p. 281.



y su descendencia, de haberla, será señalada como producto de la lujuria y la incontinencia, estará cruelmente estigmatizada de por vida. El amor libre será el logro que en la vejez alcancen los fieles guardianes, pues una vez que su edad haya sobrepasado la de la procreación podrán unirse a su antojo, pero eso sí, tomando las precauciones necesarias para que no haya embarazos o para que los niños no nazcan.

Estos connubios puestos al servicio público son, como hemos dicho, transitorios y se renuevan cada año en la fecha señalada. Mientras tanto la vida comunitaria continúa. Puesto que los guardianes tienen abolido el derecho a la familia. Son entendidos, en consecuencia, como relaciones impersonales de generación, en los que no hay resquicio alguno en el que quepa el amor de dos, esa emoción sentimental que de forma natural, espontánea y misteriosa se da entre los seres humanos. Los hijos habidos les son sustraídos a sus madres nada más nacer y son criados en unas instituciones estatales o incluso conformadas para tal fin, donde estarán al cargo de unas mujeres especializadas en su custodia. De su lactancia se encargarán sus propias madres, pero sin saber quiénes son sus hijos, de forma que amamantarán a los que les digan o den. Es así como Platón vulnera otro principio elemental de la naturaleza: la maternidad, el amor matero-filial. Su intención es loable, pues cree que con ello se romperán los vínculos familiares en favor de la comunitarios, que el amor exclusivo se podrá diseminar entre los nacidos, puesto que todos serán tenidos como hijos propios por sus padres. Cervantes, por contra, exaltarán la maternidad a lo largo y ancho de toda su obra, obsequiándonos con una primorosa escena, repleta de sensibilidad, en *La señora Cornelia*, en la que la protagonista que da nombre a la novela, luego de haber dado a luz y sin saber que tiene a su hijo en los brazos, intenta dar de mamar con toda la ternura del mundo a un recién nacido sin conseguirlo<sup>511</sup>. Por otro lado, el autor del *Quijote* enaltecerá constantemente, en sus textos, el papel de la madre, que siempre busca la satisfacción de los deseos de sus hijos, trasgrediendo incluso las normas sociales y su factor patriarcal, como la reina Eustoquia, madre de Periandro, en el *Persiles*, o doña Estefanía, la de Rodolfo, en *La fuerza de la sangre*.

Como se sabe, el modelo de Estado que establece Platón en la *República* será duramente contestado y criticado por Aristóteles en su *Política* (libro II, capítulos II-V, 1261a-1264b). Entre sus refutaciones descuellan principalmente las que se refieren a la abolición de la propiedad privada y la familia, por cuanto, según él, “hay dos motivos, fundamentalmente, para que los hombres se tengan mutuo interés y afecto: la pertenencia y el amor familiar. Y ninguna de estas cosas puede existir para los sometidos a tal régimen de

---

<sup>511</sup>“Tomóle ella en los brazos y miróle atentamente, así el rostro como los pobres, aunque limpios, paños en que veía envuelto, y luego, sin poder tener las lágrimas, se echó la toca de la cabeza encima de los pechos, para poder dar con honestidad de mamar a la criatura, y aplicándose a ellos juntó su rostro con el suyo, y con la leche le sustentaba y con las lágrimas le bañaba el rostro. Y desta manera estuvo sin levantar el suyo tanto espacio cuanto el niño no quiso dejar el pecho. En este espacio guardaban todos cuatro silencio. El niño mamaba, pero no era así, porque las recién paridas no pueden dar el pecho, y así, cayendo en la cuenta la que se lo daba, se le volvió a don Juan, diciendo: –En balde me he mostrado caritativa; bien parezco nueva en estos casos. Haced, señor, que a este niño le paladeen con un poco de miel, y no consintáis que a estas horas le lleven por las calles. Dejad llegar el día, y antes que le lleven vuélvanmele a traer, que me consuelo en verle” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, edic. cit., p. 492). Tiempo después, un ilustre quijotista como Miguel de Unamuno describiría una portentosa escena maternal parecida en *La tía Tula* (1921): “Gertrudis tomó a su sobrinillo, que no hacía sino gemir; encerróse con él en un cuarto y sacando uno de los pechos secos, uno de los pechos de doncella que arrebolado todo él le retemblaba como con fiebre, le retemblaba por los latidos del corazón –era el derecho–, puso el botón de este pecho en la flor sonrosada de la pálida boca del pequeñuelo. Y éste gemía más estrujando entre sus pálidos labios el conmovido pezón seco. –Un milagro, Virgen Santísima –gemía Gertrudis con los ojos velados por las lágrimas–; un milagro, y nadie lo sabrá, nadie. Y apretaba como una loca al niño a su seno” (Unamuno, *La tía Tula*, edic. de Carlos A. Longhurst, Cátedra, Madrid, 1996 [7ªedic.], VI, pp. 101-102).

gobierno [el de la *República*]<sup>512</sup>. En la *Ética a Nicómaco* Aristóteles parte de un supuesto básico: “toda arte y toda investigación [...] tienden a un determinado bien; [y] todo bien es aquello a lo que las cosas aspiran”, que no es sino un calco de lo que le sucede al hombre: “en el ámbito de nuestras acciones existe un fin que deseamos por él mismo [...], y es evidente que ese fin sería el bien e, incluso, el Supremo Bien”. Y dado que el hombre es el único ser dotado de lenguaje y de razón (“sólo el hombre, entre los animales, posee la palabra”<sup>513</sup>), su “bien propio” no es otro que la ciencia que se sirve del resto de las ciencias, la *Política*<sup>514</sup>, que es la base de la comunicación social, aquello que le permite la asociación, basada en la amistad, la justicia, la moderación y el bienestar común, con la alteridad, cuyo objeto natural no es otro que el Estado, en tanto que es la única organización autárquica y perfecta o el fin natural de su evolución y es la base en la que poder practicar la virtud y adquirir la felicidad, ya que “el hombre es, por naturaleza, un animal cívico”<sup>515</sup>, sólo las bestias y los dioses viven al margen de la sociedad. Pues bien, la primera y más elemental asociación política es la familia, una comunidad originaria, constituida por naturaleza, cuyo fin descansa en la “satisfacción de lo cotidiano”<sup>516</sup>, y que se rige por tres tipos de relaciones fundamentales, la conyugal o la de hombre y mujer, la generacional o la de padre e hijo y la heril o la de amo y esclavo. Según Aristóteles las tres parejas domésticas están definidas por naturaleza, aun cuando la tercera lo pueda ser también conforme a la ley, esto es por convención<sup>517</sup>. Así, pues, define el matrimonio como el emparejamiento natural de dos “seres que no pueden subsistir uno sin otro”, y lo hacen con vistas a las procreación, puesto que, al igual que ocurre con el resto de animales y plantas, responde al impulso de dejar tras de sí “a otro individuo semejante a uno mismo”<sup>518</sup>, o sea, a un deseo de inmortalidad. De manera que su concepción del matrimonio no es muy diferente de la expuesta por Jenofonte en el *Económico* y presenta puntos de contacto con la doctrina amorosa de Diotima en el *Banquete*. La relación marital de hombre y mujer, como la de padre e hijo y amo y esclavo, no se sustenta en la equidad sino en la desigualdad, pues entre ellos existe una distinción tanto natural como social, según la cual unos han nacido para gobernar y otros para ser gobernados: “el macho es por naturaleza más apto para la dirección que la hembra”<sup>519</sup>. Para establecer esta distinción entre seres humanos libres y seres humanos dependientes, Aristóteles, como había hecho antes Platón con la tripartición de la sociedad, se basa en la analogía del cuerpo social con el ser vivo, pues efectivamente el hombre está constituido por alma y cuerpo, y lo natural, en un hombre recta y correctamente desarrollado, es que el alma rija y el cuerpo obedezca. Por lo tanto, “en la relación del macho con la hembra, por naturaleza, el uno es superior; la otra, inferior; por consiguiente, el uno domina; la otra es dominada”<sup>520</sup>. Después de la familia, que es el núcleo social originario, viene en gradación creciente la tribu, el pueblo y la ciudad, que es el Estado ideal. Se entiende, pues, la reacción crítica de Aristóteles respecto de la comunidad de mujeres y niños que su maestro fija en su modelo de república, pues sin la base de la sociedad familiar no es posible (lo mismo que sin propiedad privada) el progreso y la evolución hacia

---

<sup>512</sup>Aristóteles, *Política*, trad. cit., libro II, cap. IV, 1262b, p. 79.

<sup>513</sup>*Ibidem*, I, II, 1253a, p. 48.

<sup>514</sup>Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, trad. de José Luis Calvo, libro I, I-II, 1094a-b, pp. 47-48.

<sup>515</sup>Aristóteles, *Política*, edic. cit., I, II, 1253a, p. 47.

<sup>516</sup>*Ibidem*, I, II, 1252b, p. 47.

<sup>517</sup>Aristóteles llega a decir, en su defensa a ultranza de la relación natural que se establece entre el hombre libre y el esclavo, ese instrumento utilitario animado, que “el esclavo es una parte del amo, como si fuera una parte animada y separada, de su cuerpo” (*Ibidem*, I, VI, 1255b, p. 55).

<sup>518</sup>*Ibidem*, I, II, 1251a, p. 46.

<sup>519</sup>*Ibidem*, I, XII, 1259b, p. 68.

<sup>520</sup>*Ibidem*, I, V, 1254b, p. 52.

el estado óptimo de autosuficiencia y felicidad, que es la ciudad cívica. Pero al mismo tiempo, es fácilmente deducible el conservadurismo de Aristóteles, que se erige en el defensor de las estructuras sociales y políticas de la *polis* tradicional griega, frente al espíritu ampliamente renovador y revolucionario de Platón. Puede que el fundador de la Academia se equivocara al despreciar los instintos y los sentimientos naturales, pero precisamente en eso consistía su ideal, en la superación de las leyes naturales por medio del poder de la inteligencia, de la pedagogía y del ejercicio de la dialéctica. De acuerdo con Werner Jaeger, “a los ojos de Platón, su estado tenía más de estado que cualquier otro. Estaba convencido de que el hombre alcanzaría en él la forma suprema de la virtud y de la dicha humanas. Y la selección racial por él preconizada se halla, lo mismo que la educación a la que debe servir de base, enteramente al servicio de ese ideal”<sup>521</sup>.

-Las *Leyes*.

Con todo, en las *Leyes*, aunque todavía se mantienen vigentes la mayor parte de sus ideas, Platón rectificará, y en su nueva ciudad, ya no ideal sino pragmática, no estará vedado ni el derecho a la familia ni a la propiedad privada, si bien una y otra estarán siempre orientadas al beneficio de la comunidad y su felicidad<sup>522</sup>.

Las *Leyes*<sup>523</sup>, como es sabido, pasa por ser el texto más problemático de la obra platónica. Con sus doce libros (supera en dos a la *República*) es el diálogo más extenso de su vasta producción<sup>524</sup> y probablemente el más arduo en su composición, no sólo por su complejidad argumental y estructural, sino sobre todo porque polarizó la vida intelectual del viejo Platón y puede, incluso, que la muerte le sobreviniera sin haberle dado el repaso definitivo, o sea en pleno proceso de redacción y culminación<sup>525</sup>. Lo mismo que en la *República*, el asunto fundamental de las *Leyes* es la constitución de un proyecto político, de una ciudad estado, la colonia de Magnesia, sólo que ahora bajo el imperio de la ley, que es la ley de Dios. De suerte que se abordan cuestiones relativas a todos los órdenes de la vida, desde la teología a la teoría política, pasando por la psicología, el arte, la historia, la medicina, la física, la economía, los códigos penales, la regulación de las fiestas, el calendario litúrgico, el amor y el sexo, la familia, la esclavitud, la distribución de las tierras, la ubicación geográfica y la forma de la ciudad, los órganos de gobierno, etc. Todo ello en función de la regulación de la vida del ciudadano en el seno de la comunidad desde que nace hasta que muere con el objetivo de establecer un código ético-social que, basado en la virtud y la

---

<sup>521</sup>*Paideia*, pp. 647-648.

<sup>522</sup>Así, W. Jaeger dijo que, “desde el punto de vista de la historia de la filosofía, las *Leyes* se hallan metódicamente, en muchos respectos, más cerca de Aristóteles” (*Paideia*, p. 1018). No obstante esta aproximación, Aristóteles enjuiciará las *Leyes* platónicas en su *Política* (libro II, cap. VI, 1264b-1266a). Por su parte, E. R. Dodds observa que “lo que Platón acabó por pensar de la vida humana, tal como de hecho es vivida, se ve más claramente que en ninguna otra parte en las *Leyes*” (“Platón, el alma irracional y el conglomerado heredado”, en *Los griegos y los irracionales*, trad. de María Araujo, Alianza, Madrid, 2006 [3ª reimpresión], pp. 195-219, p. 201).

<sup>523</sup>Sobre las *Leyes*, véase W. Jaeger, *Paideia*, pp. 1015-1077; W. Capelle, *Historia de la filosofía griega*, pp. 273-281; J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Introducción a su trad. de las *Leyes*, pp. 7-87; W. K. Guthrie, *Historia de la filosofía griega V*, pp. 336-399; C. García Gual, “Platón”, *Historia de la Ética I*, pp. 126-133; Francisco Lisi, Introducción a su trad. de las *Leyes*, t. I, pp. 7-182 (con rica bibliografía).

<sup>524</sup>J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano dicen que las *Leyes* representan “más de un quinto de la obra” de Platón, pues lo conforman “13.444 líneas y doce libros frente a las 11.317 y diez libros de la *República*” (Introducción a su edic. de las *Leyes*, p. 9).

<sup>525</sup>Sobre estos pormenores de las *Leyes*, véase W. Jaeger, *Paideia*, pp. 1015-1020; J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Introducción, pp. 7-19 y, sobre todo, F. Lisi, Introducción, pp. 7-24.

justicia, propicie la adquisición de la felicidad individual y colectiva en un todo armónico. Porque aquí, como en la *República*, la verdadera política es la que persigue la excelencia de los hombres, y eso únicamente se consigue por medio de la *paideia*. Por consiguiente, “la finalidad de la obra, en su conjunto, es construir un sistema formidable de educación”<sup>526</sup>. Sin embargo, esta tarea ya no recae en la figura del rey-filósofo, que era a un tiempo gobernante y maestro, sino que se fundamenta en una buena y sólida legislación, dividida en preámbulos de leyes de valor persuasivo y de leyes de carácter punitivo y rigurosamente fiscalizada por los Guardianes supremos o el Consejo Nocturno que vigila su conservación tanto como su cumplimiento<sup>527</sup>.

La contextura literaria de las *Leyes* se caracteriza por la mescolanza de la conversación de sus tres interlocutores, el extranjero Ateniese, el espartano Megilo y el cretense Clinias, con la exposición continuada en forma de monólogo de los más diversos temas por parte de uno de ellos, el Ateniese, que es el orador principal y el encargado de conducir el diálogo. En principio, esta dualidad estructural que combina el dialogismo puro con el recitado de largos discursos estaba ya presente tanto en el *Banquete* como en el *Fedro*, mas también en el *Timeo*, si bien radicalizándola hacia el monólogo expositivo. Las *Leyes*, que están lejos del dramatismo, la vivacidad y la arrolladora fuerza poética de los dos diálogos de madurez, se asemeja más en su morfología al *Timeo* que al *Banquete* y al *Fedro*, puesto que en estos diálogos los discursos se reparten entre los personajes y están en evidente situación dialógica, de *agón* o de disputa filosófica en la que se enfrentan unas opiniones con otras y cuya verdad reside en la suma de todas ellas; mientras que en las *Leyes*, como en el *Timeo*, predomina una voz, la del Ateniese, que es la que ilustra a los otros con sus extensas disertaciones y digresiones; ya no es, en consecuencia, un pensamiento compartido sino un monólogo sin respuesta. Así, el libro V en su totalidad (salvo la intervención final de Clinias) y el VI, el IX, el XI y el XII en su mayor parte no son sino lecciones magistrales del doble de Platón.

Como ya vimos en relación con el *Fedro*, la organización formal de las *Leyes* descansa, al igual que en las narraciones de aventuras, cuyo paradigma en la Antigüedad es la *Odisea* de Homero, en derredor de un componente estructural único: el viaje. El camino que emprenden juntos tres ancianos, en un caluroso día estival, desde la capital de Creta, Cnosos, hasta la gruta donde se halla el santuario de Zeus. El recorrido dura, como en la tragedia, una jornada completa, puesto que el periplo da comienzo con la primera luz del día y concluye, a la hora del crepúsculo, con el advenimiento de la noche. Dado que “el trayecto desde Cnosos hasta el antro y santuario de Zeus es bastante largo”, dice el Ateniese a Clinias y Megilo, “creo que no os será desagradable que nos entretengamos en hablar acerca del régimen y de las leyes alternando en la conversación al tiempo que vamos de camino”<sup>528</sup>; es decir, en las *Leyes* se sirve Platón del añoso esquema compositivo de *sobremesa* y *alivio de caminantes*, que, como bien se conoce, ha sido y es de un rendimiento asombroso en la literatura de todos los tiempos y que el mentor de la Academia había utilizado en el *Banquete*, con la salvedad de que en este diálogo ponía en práctica el relato de «sobremesa» y en aquel, la conversación de «alivio de caminantes». Cervantes lo utiliza continuamente en sus ficciones desde diversas perspectivas, pero donde mejor se aúnan el viajar con la sabrosa plática es en el *Quijote*, que “llega a parecer la crónica de un viaje a caballo de dos amigos muy habladores”<sup>529</sup>; sólo que,

---

<sup>526</sup>W. Jaeger, *Paideia*, p. 1018. Véase, además, W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega V*, pp. 362-364; F. Lisi, Introducción a las *Leyes*, pp. 57-65.

<sup>527</sup>Sobre la disposición y desarrollo de los numerosos temas que se tratan en las *Leyes*, véase Francisco Lisi, Introducción a su trad., pp. 25-45.

<sup>528</sup>Platón, *Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, I, 625b-a, p. 92.

<sup>529</sup>En palabras de Gonzalo Torrente Ballester, *El “Quijote” como juego y otros trabajos críticos*,

a diferencia de lo que sucede en las *Leyes*, el caballero y el escudero no son de una pieza, sino que se van haciendo así mismos a lo largo del camino, se van desarrollando como personajes al calor de la experiencia y sobre todo del roce del uno con el otro. La situación dialógica es, pues, diferente, pero porque diferentes son los propósitos de los autores, tanto que Platón lo que persigue no es otra cosa que la demostración fáctica de que el verdadero legislador es aquel que enseña en la virtud, en la justicia y en el autodomínio a los ciudadanos, aquel que por medio de las leyes consigue hacer buenos a los hombres, esto es, que “educa a lo ciudadanos”<sup>530</sup>, de modo que “sólo es correcta aquella ley que, a la manera de un arquero, apunta siempre sólo a aquello de lo que resulta un bien y deja de lado todo lo demás”<sup>531</sup>, y eso es precisamente lo que hace el Ateniese, educar en la filosofía divina a Clinias y a Megilo, ya que él (“con todo celo y con mi experiencia de tales cosas y el estudio a que llevo dedicado mucho tiempo”<sup>532</sup>) está en conocimiento del saber auténtico, que es, por medio de la dialéctica, el contacto con el Eidos inmutable. Por tanto, las *Leyes*, como el *Banquete* y el *Fedro*, en un diálogo que hace lo que dice. Mas sea como sea, lo significativo es que Platón nos vuelve a demostrar su completo dominio de la técnica compositiva, puesto que divide la jornada en tres partes, mañana, mediodía y tarde, que se corresponden, como ha visto agudamente Francisco Lisi<sup>533</sup>, con la estructuración de los contenidos y que concuerda además con una equilibrada fragmentación de los doce libros en tres grupos de cuatro, aunque es más que probable que la división en libros de las *Leyes* fuera realizada por Filipo de Opunte, el leal discípulo de Platón que las publicó póstumamente. Así, los libros I-IV, que sirven de introducción general, se desarrollan por la mañana; los libros V-VIII acontecen en el remanso de un vergel, donde los viajeros se guarecen de los calores de las horas centrales del día y donde establecen las pautas formativas que han de regir la vida de los ciudadanos de Magnesia desde su nacimiento hasta la madurez, así como el levantamiento de la ciudad, su situación geográfica, su distribución y su población; los libros IX-XII, tras la reanudación de la marcha al auspicio del frescor vespertino, tienen por norte la instauración del código penal y la conformación de un órgano supremo de gobierno que vele por la aplicación y preservación de las leyes, el Consejo Nocturno. No es baladí, pues, que a la caída de la tarde y según se aproximan al lugar sagrado se discorra de teología (el libro X está dedicado por entero al problema de Dios) y se fije la creación de ese “divino consejo”<sup>534</sup> que se halla conformado por el grupo de sabios que han orientado su mirada hacia lo Uno, mediante el conocimiento matemático de la bóveda celeste y el alma, lo que hay dentro de nosotros que participa de la divinidad, dado que “es lo más antiguo de todo cuanto participa de generación y que es inmortal y gobierna los cuerpos todos”<sup>535</sup>. De manera que Platón insiste en que la ciencia suprema reside en nuestro interior y que hay que buscarla en el diálogo silencioso con nuestro yo, un proceso cognoscitivo que se funda en la reminiscencia y que lo suscita el amor; pero como el alma del ser humano, según se dice en el *Timeo*<sup>536</sup>, es análoga al alma del cosmos y ambos participan de la grandeza del Hacedor, se puede vislumbrar también a la divinidad mediante la contemplación inteligente del firmamento y de “lo relativo a cómo

---

Destino, Barcelona, 1984, p. 152.

<sup>530</sup>*Ibidem*, IX, 857e, 445.

<sup>531</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, IV, 705e-706a, p. 354.

<sup>532</sup>Platón, *Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, XII, 968b, p. 614.

<sup>533</sup>Introducción a las *Leyes*, pp. 30-31.

<sup>534</sup>Platón, *Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, XII, 969b, 616.

<sup>535</sup>*Ibidem*, XII, 967d, p. 614.

<sup>536</sup>“Dios descubrió la vista y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la tierra en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento, que le son afines” (Platón, *Timeo*, *Diálogos VI*, trad. de F. Lisi, 47b-c, p. 196).

están reguladas las revoluciones de los astros”<sup>537</sup>. El lazo entre la teología y la filosofía es, por consiguiente, incuestionable, y, de hecho, vertebrada el diálogo de principio a fin.

En efecto, las *Leyes* se erigen sobre el presupuesto ontoteológico de que Dios es, como el Bien de la *República*, “la medida de todas las cosas”<sup>538</sup>, la Ley Suprema, la meta a la que debe aspirar el hombre tanto para desarrollarse adecuadamente de manera individual como de forma colectiva, y cuyo fundamento reside en la obediencia a “aquello que hay de inmortal en nosotros”<sup>539</sup>, es decir a la parte razonadora del alma o el *noûs*. Pues, efectivamente, el hombre es su ser mezclado de instintos y razón, de animalidad y divinidad, vive preso entre las leyes naturales, cifradas en el dolor y el placer, y las divinas, representadas por la inteligencia. Para ilustrarlo, como en ocasiones anteriores, Platón recurre a la poesía e inventa la sobrecogedora imagen alegórica del retablo de muñecos, que anticipa claramente la concepción de la existencia como una farsa teatral, un tema de amplias resonancias que será fundamental en el helenismo, en la baja Edad Media y en todo el Barroco europeo, quedando ejemplificado magistralmente en las palabras escalofriantes que pronuncia Macbeth hacia el final de la gran tragedia de Shakespeare: “la vida es una sombra tan sólo, que transcurre; un pobre actor que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario para jamás volver a ser oído. Es una historia contada por un necio, llena de ruido y furia, que nada significa”<sup>540</sup>, y en el auto sacramental de Calderón, *El gran teatro del mundo*, donde se dice “que toda la vida humana / representación es”, pero que hay que “obrar bien, que Dios es Dios”<sup>541</sup>. A fin de cuentas, por medio de ella, de la metáfora de la vida como representación, se podrá escrutar la realidad paradójica de la existencia, pues como bien le explica don Quijote a Sancho, antes de toparse con el caballero de los Espejos y tras el encuentro con la carreta de las figuras, el teatro es como tener “un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes”<sup>542</sup>. La soberbia y plástica imagen de Platón reza así:

Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, es una marioneta divina, ya sea que haya sido construida como un juguete de los dioses o por alguna razón seria. Pues esto, por cierto, no lo sabemos, pero sí sabemos que estas pasiones interiores nos arrastran como si fueran unos tendones o cuerdas y que, al ser contrarias unas a otras nos empujan a acciones contrarias, en las que quedan definidas la virtud y el vicio. El argumento afirma que cada uno, asistiendo a uno de los impulsos siempre sin desertar de él en absoluto, debe oponerse a los otros tendones, que ésta es la conducción áurea y sagrada del razonamiento, llamada la ley común del estado, que las otras cuerdas son duras y de hierro, mientras que ésta es débil, puesto que es de oro, en tanto

---

<sup>537</sup>*Ibidem*, XII, 966e, p. 612.

<sup>538</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, IV, 716c, p. 375.

<sup>539</sup>*Ibidem*, IV, 713e, p. 370.

<sup>540</sup>“Life’s but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing” (William Shakespeare, *Macbeth*, edic. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Cátedra, Madrid, 1992 [3ª ed.], acto V, escena 5ª, pp. 312-315).

<sup>541</sup>Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, edic. de Eugenio Frutos, Cátedra, Madrid, 1997 (14ª ed.), vv. 427-428 y 438, pp. 53 y 54.

<sup>542</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. de I. Cervantes, II, cap. XII, p. 719. “Brava comparación”, dirá Sancho a don Quijote, “aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura” (*Ibidem*). “Ajustad en todo la acción a la palabra, la palabra a la acción... procurando además no superar en modestia a la propia naturaleza, pues cualquier exageración es contraria al arte de actuar, cuyo fin –antes y ahora– ha sido y es –por decirlo así– poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde” (W. Shakespeare, *Hamlet*, trad. cit., acto III, escena 2ª, p. 371).

que las otras poseen las más variadas formas. Afirma también que debemos siempre ayudar a la bellísima conducción de la ley. Puesto que el razonamiento es bello, suave y no violento, la conducción necesita asistentes para él, para que se imponga en nosotros la raza áurea sobre las otras razas. De esta manera, quedaría a salvo la leyenda de la virtud que habla como si nosotros fuésemos marionetas y, en cierta medida, se haría más patente lo que significa ser mejor o peor que sí mismo y que, tanto en el caso de la ciudad como en el del individuo, éste debe vivir adoptando en sí mismo este razonamiento verdadero acerca de estos impulsos y obedeciéndolo, mientras que la ciudad, ya sea que haya recibido razonamiento de algún dios o de algún hombre divino que conoce estas cosas, tras hacerlo su ley, debe tratar consigo misma y con las otras ciudades. Así también tendríamos la virtud y el vicio más claramente distinguidos<sup>543</sup>.

El fragmento no tiene desperdicio, puesto que en él se recogen las directrices principales que informan las *Leyes* y, en buena medida, del pensamiento filosófico de Platón. Así, la consideración psicológica y ética de las funciones del alma, cuya complejidad interior explica los aciertos y los errores del espíritu humano, pero que sólo se comporta adecuadamente cuando se consigue el equilibrio interno, recuerda a la tripartición del alma de la *República*, el *Timeo* y sobre todo del *Fedro*, pues la tensión que producen las cuerdas de la marioneta es similar al encarnizado combate del caballo zafio con el auriga y el corcel fogoso pero dócil. La clave, pues, de la ética platónica vuelve a ser, como es preceptivo desde el *Gorgias*, la *sophrosyne* o la templanza, como valor máximo de la virtud o *areté*. Al mismo tiempo, el metal de que están hechos los hilos del muñeco concuerdan con la aleación de los hombres surgidos de la tierra, según el mito de la *República* que explica las diferencias existentes entre los seres humanos. La *paideia*, que, según afirma Werner Jaeger, “es, en Platón, la última palabra y la primera”<sup>544</sup>, pues efectivamente, para que el ser humano pueda conducirse por el camino recto, necesita de guías o intermediarios, de «asistentes» que le enseñen a mejorarse; en el *Banquete*, como en el *Fedro*, era el amante versado en los secretos últimos del amor, pero que normalmente recae en la figura del filósofo (lo cual no es una contradicción, ya que el verdadero amante es el amante del saber), puesto que desde el *Protágoras*<sup>545</sup>, donde se dice que la virtud se puede aprehender y, por tanto, es enseñable, son los filósofos, en cuanto que son “aquellos que pueden alcanzar lo que siempre se mantiene igual a sí mismo”<sup>546</sup> y, en consecuencia, los que poseen el verdadero conocimiento de la realidad, los únicos capacitados para educar en la excelencia; en las *Leyes*, sin embargo, la *paideia*, que depende del Estado, es universal y la misma para hombres y mujeres<sup>547</sup>, está reglada por la ley, independientemente de que haya sido directamente revelada por la divinidad, a la que aspira, o escrita por «algún hombre divino», que es el legislador, pero que lógicamente viene a concordar con el filósofo. La analogía que se da entre el ciudadano y la ciudad, cuyo vínculo estriba en la unidad, en que tanto la dualidad cuerpo/alma como los habitantes funcionen como un todo cohesionado que anhela la felicidad y el bienestar común; en el hombre, tal meta se consigue por medio del equilibrio físico y espiritual que otorga la

---

<sup>543</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, I, 644e-645c, pp. 230-232.

<sup>544</sup>*Paideia*, p. 1016.

<sup>545</sup>Recuérdese que en este diálogo se enfrentan el sofista Protágoras con Sócrates, uno, el primero, comienza la discusión admitiendo que la virtud es una ciencia y que como tal es susceptible de ser enseñada; mientras que el otro, el segundo parte del presupuesto contrario; mas sin embargo, en el desenlace han variado hacia la postura del otro, de manera que Sócrates termina por reconocer “diciendo que toda las cosas son una ciencia, tanto la justicia como la moderación y el valor, de tal modo que parecerá que es enseñable la virtud” (Platón, *Protágoras*, *Diálogos I*, 361b, p. 588).

<sup>546</sup>Platón, *República*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, VI, 484b, p. 317.

<sup>547</sup>“El paso revolucionario dado por Platón en las *Leyes*, que constituye su última palabra sobre el estado y la educación, consiste en instituir una verdadera educación popular a cargo del estado. Platón concede a este problema, en las *Leyes*, la misma importancia que en la *República* concedía a la educación de los gobernantes” (W. Jaeger, *Paideia*, 1056).

moderación, en la ciudad se alcanza mediante la amistad benevolente o la concordia (un sentimiento bien parecido, por cierto, tanto a la *philia* aristotélica como al *ágape* cristiano) y la justicia, consignados en la sujeción y el respeto a la ley. Porque el Platón de las *Leyes*, conviene decirlo ya, no es aquel optimista pensador que confiaba ciegamente en la capacidades de la razón y la voluntad humanas para dominar los apremiantes instintos animales del hombre, sino que, como Eurípides (y también Cervantes), se muestra mucho más escéptico y piensa que el ser humano precisa de una buena y rigurosa legislación para gobernarse, en todos los detalles de su conducta, por el verdadero arte político:

De cierto sobre todas ellas ha de declararse previamente lo que sigue: que es necesario que los hombres se den leyes y que vivan conforme a ellas o que, de lo contrario, en nada se diferenciarán de los animales más feroces; la razón de esto es que no se da naturaleza humana alguna que a un mismo tiempo conozca lo que conviene a los hombres para su régimen político y que, conociendo así lo mejor en ello, pueda y quiera constantemente ponerlo por obra<sup>548</sup>.

Y no hay mejor ley que la de Dios, porque “es dios el que lo gobierna todo”<sup>549</sup>, es él “el que se ocupa del universo” y “tiene todas las cosas ordenadas con miras a la preservación y a la virtud del total”<sup>550</sup>. Sólo que el mundo histórico de los hombres está lejos de la sabia ordenación divina, de aquella época lejana «de la vida feliz» que cuenta el mito de Cronos (IV, 713c-714b); en su presente operan otras fuerzas, además de su naturaleza fácilmente corruptible, como los continuos vaivenes de la caprichosa fortuna:

Iba a decir que ningún hombre nunca hace ninguna ley, sino que el azar y todo tipo de calamidades, que nos asuelan de las más diversas formas, legislan en todos nuestros asuntos. En efecto, o bien una guerra impuesta subvirtió el orden político y cambió las leyes o la falta de recursos que ocasiona una dura pobreza. Muchas veces las enfermedades obligan también a innovar, cuando se producen pestes, y, a menudo, hasta el mal clima que perdura a lo largo de los años durante mucho tiempo. Si alguien previera todo eso, se apresuraría a afirmar lo que yo hace un momento, lo que lo mortal no da ninguna ley a nadie en nada, sino que casi todo lo humano es azar<sup>551</sup>.

Parece, pues, indudable el acercamiento del viejo y pesimista Platón a los postulados del trágico de Salamina, puesto que en sus últimos dramas, como *Helena*, *Ifigenia entre los Tauros* e *Ión*, la imprevisible *tyché* había ido suplantando al destino prefiado por los dioses, de manera que se presentaba al ser humano, como en este fragmento de las *Leyes*, haciendo proyectos y sufriendo ante las arbitrarias disposiciones del azar. Tanto uno como otro, en consecuencia, prefiguran un mundo nuevo en el que lo humano, bajo el imperio de la Fortuna, le va ganando terreno a lo divino; de hecho, el hombre concebido como un juguete en manos del azar será un tema básico del helenismo, cifrado en la novela de la segunda sofística (piénsese, sobre todo, en las *Etiópicas* de Heliodoro), pero también de la novela de caballerías medieval y de casi toda la literatura renacentista y barroca<sup>552</sup>, de la que no se libra Cervantes, como lo atestiguan *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y otros episodios y novelas cortas suyas.

---

<sup>548</sup>Platón, *Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, IX, 874e-875a, p. 471. Recuérdese que Aristóteles dirá que “así como el hombre perfecto es el mejor de los animales, así también, apartado de la ley y de la justicia, es el peor de todos”, porque “el hombre [...] sin virtud, es el animal más impío y más salvaje, el peor en su sexualidad y su voracidad” (*Política*, edic. cit., I, II, 1253a, pp. 48 y 49).

<sup>549</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, IV, 709b, p. 360.

<sup>550</sup>Platón, *Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, X, 903b, p. 515.

<sup>551</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, IV, 709a-b, p. 360.

<sup>552</sup>Que bien se podría condensar en “yo soy un juguete del destino” de Romeo (W. Shakespeare, *Romeo y Julieta*, edic. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1993 [3ª ed.], acto III, escena 1ª, v. 135, p. 273)



Las *Leyes*, efectivamente, denotan de alguna manera cómo la cruda realidad histórica ha decapitado la utopía idealista de la *República*, cuyo proyecto político queda como paradigma de la mejor ciudad, como modelo divino al que se debe aspirar, mientras que la de las *Leyes* se aproxima más a la realidad circunstancial y a su aplicación concreta<sup>553</sup>, en la que el ser humano, aferrado entre varias fuerzas, tiene una reducida capacidad de acción, que sólo por medio de la confianza en Dios, del uso de la razón y del conocimiento y la técnica puede paliar. Como dice Carlos García Gual, en este segundo proyecto político, Platón “se contenta, pues, con que los legisladores actúen con un sentido moderado, de acuerdo con la razón, y confía en que las leyes cumplan con su función, en concordancia con las leyes divinas que rigen el cosmos”<sup>554</sup>.

La distinción entre la ciudad estado de la *República* y la de las *Leyes* la establece el mismo Platón en un conocido pasaje, que dice así:

La primera ciudad, el mejor sistema político y las mejores leyes se dan donde en toda la ciudad llega a realizarse en el mayor grado posible el antiguo dicho. Se dice, en efecto, que las cosas de los amigos son realmente comunes, sea que esto se dé ahora en algún lugar o se vaya a dar alguna vez –que sean comunes las mujeres, comunes los hijos, comunes todas las cosas– y que por todos los medios se extirpe completamente de todos los ámbitos de la vida lo llamado particular y se forje un plan para que en lo posible también las cosas que son propias por naturaleza se hagan de alguna manera comunes, como que ojos, orejas y manos parezcan ver, oír y actuar en común, y todos alaben y critiquen al unísono lo más que puedan, alegrándose y doliéndose de las mismas cosas, y, por fin, las leyes que en lo posible hagan una ciudad unida al máximo. Nunca nadie que defina de otra manera dará otra definición más correcta ni mejor que ésta en excelencia para la virtud. Una ciudad tal, por cierto, ya sea que dioses o hijos de dioses, más de uno, la habiten, si viven así, moran en ella siendo felices. Por eso, no hay que mirar a otro lado en busca de un modelo de orden político, sino que, ateniéndonos a este régimen, debemos buscar uno que en lo posible tenga al máximo tales características. El que estamos diagramando ahora podría ser, si tiene lugar, el que más se aproxime al inmortal, y sería el que es una unidad de una segunda manera<sup>555</sup>.

Pues bien, a diferencia del comunismo de la república celeste, en esta «unidad de una segunda manera» ya no están prohibidas ni la familia ni la propiedad privada. Antes bien, la cédula familiar se convierte en el pilar fundamental que sustenta toda la estructura social de la ciudad<sup>556</sup>. Empero, como todo en Magnesia, está sometida a una severa legislación y a un riguroso control por parte del Estado, que se expresa mediante una inexorable vigilancia de la educación sexual, orientada a la superación del placer, y una autoritaria regulación del matrimonio y de la vida de los esposos, que tiene por finalidad “procrear para la ciudad los hijos más bellos y mejores que puedan”<sup>557</sup>.

No deja de ser chocante que Platón, después de haber escrito el *Banquete* y el *Fedro*, condene, por antinatural, la homosexualidad. En efecto, a poco del comienzo de las *Leyes*, observa el Ateniese que “a la naturaleza femenina y a la masculina, cuando van a la unión de la generación, ese placer parece concedérseles conforme a lo natural; y que, en cambio, el de los machos con los machos y el de las hembras con las hembras se da contra natura, y que tal

---

<sup>553</sup>“En una palabra, se trata, sin lugar a dudas, de su obra más inmediatamente relacionada con su época y con la realidad social en la que fue escrita” (Francisco Lisi, Introducción a las *Leyes*, p. 8).

<sup>554</sup>Platón, *Historia de la Ética I*, p. 130.

<sup>555</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, V, 739b-e, pp. 418-419.

<sup>556</sup>El número de familias de Magnesia coincide con el de ciudadanos, 5040, ya que cada ciudadano es al mismo tiempo el cabeza de una familia, al que se suman su mujer, sus hijos y sus esclavos, y el propietario de una de las 5040 parcelas, con el lote completo, o sea, es el que detenta el poder administrativo de la familia. Esa es su fortuna mínima, la máxima es cuatro veces más ese valor. De modo que la economía depende principalmente de la explotación de la tierra, que es la único oficio permitido a los oriundos de la ciudad, y la riqueza está muy repartida. Por lo tanto, la familia es el núcleo social y económico fundamental de Magnesia.

<sup>557</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, VI, 783d, p. 496.

desafuero se produce por la intemperancia en el placer”<sup>558</sup>. De manera que la repulsa estriba, en primera instancia, más en la improductividad de la relaciones homosexuales que en su posible inmoralidad, que hubiera chocado con la práctica social de la realidad griega. Pero, más tarde, nos enteraremos de que la preocupación fundamental de la ética de los placeres de Platón, como ya quedaba apuntado, es promover la austeridad sexual en general, conseguir la continencia como ideal a propósito del cuerpo, a no ser que la copulación esté encaminada a la germinación de los hijos más dignos y autorizada por la ley del matrimonio; lo cual no supone novedad alguna, ya que las doctrinas amorosas del *Banquete* y el *Fedro* se fundamentaban también en la superación de los instintos, mas como base de la ascesis a la sabiduría. Así, sancionará la homosexualidad por ser un atentado contra la vida (“absteniéndose de la unión con varón, no asesinando premeditadamente el género humano, no sembrando sobre rocas y piedras donde su germen jamás puede arraigar ni lograr su propia fecunda naturaleza”), que no obstante es el mismo e igual de pernicioso que el de la relación heterosexual que está sujeta al goce venéreo y no destinada a la fecundación (“absteniéndose igualmente de todo surco femenino en que no se quiera que brote lo sembrado”<sup>559</sup>), hasta el punto de que se llega a prohibir cualquier tipo de relación extraconyugal, con la consecuente sanción penal del adulterio. Platón, por consiguiente, vuelve a restar valor al sexo, más allá de su función reproductora, en el desarrollo individual de la persona y como forma de expresión del amor y del conocimiento del propio cuerpo y del del otro. Pero lo más significativo es que intenta regular la sexualidad bajo un solo tipo de relación: la conyugal

Respecto del matrimonio<sup>560</sup>, cabe decir que está supeditado y depende de las necesidades del Estado, en cuanto que solamente es bueno aquel que es útil y beneficioso para la ciudad, cuya finalidad no es otra que la crianza de los hijos más excelentes que sea posible. Sin embargo, de entrada, su rasgo más peculiar es que es una obligación perentoria, pues efectivamente todo ciudadano de Magnesia, llegada cierta edad, debe buscar esposa, casarse y procrear. La razón principal, como se decía en el *Banquete*, es la participación natural del hombre en la inmortalidad por medio de la generación:

Entre los treinta y los treinta y cinco años debe contraerse matrimonio, pensando que así como por un cierto instinto la raza humana participa de la inmortalidad, la que naturalmente toda persona desea alcanzar por todos los medios [...]. La estirpe de los hombres es algo que se desarrolla junto con la totalidad del tiempo, que marcha y marchará con él del principio al fin y logra la inmortalidad dejando tras de sí los hijos de sus hijos, y, siendo la misma y una siempre, participa de la inmortalidad por medio de la generación<sup>561</sup>.

Por consiguiente, todo ciudadano ha de casarse; no hacerlo, no querer ser inmortal, se considera además una impiedad que está penalizada oficialmente por la ley<sup>562</sup>:

El que fuera convencido por la ley, se librá de del castigo, pero el que no obedece y, habiendo alcanzado los treinta y cinco años, no ha contraído matrimonio pague una multa anual de tanto y tanto [entre cien y treinta dracmas, según la riqueza de cada uno, se dirá en VI, 774a], para que no parezca que el celibato le procura provecho y una existencia dulce y, además, no reciba los honores que, en toda ocasión, los más jóvenes

---

<sup>558</sup>Platón, *Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, I, 636c, p. 109.

<sup>559</sup>*Ibidem*, VIII, 838e y 839a, p. 419.

<sup>560</sup>Véase W. Jaeger, *Paideia*, pp. 1057-1059; W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega V*, pp. 371-372; M. Foucault, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, pp. 185-189.

<sup>561</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, IV, 721b-c, p. 385.

<sup>562</sup>Decir que tiempo después, el primer emperador de Roma, Octaviano Augusto, acometerá una profunda reforma moral y social de la sociedad romana, en la que se decretarán sanciones tanto para los solteros como para los que no tuvieran descendencia y se punirá el adulterio (Véase Robin Lane Fox, *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, pp. 539-552).

dispensan en público a los mayores que ellos<sup>563</sup>.

De manera que el matrimonio se exalta asimismo como fórmula para extirpar las relaciones de pederastia y como forma de vida superior al celibato, que chocará frontalmente con la moral cristiana, que prescribirá como ideal la castidad absoluta. En este punto coinciden plenamente Platón y Cervantes, puesto que para el autor del *Quijote* lo natural es integrarse en el ciclo de la vida mediante el matrimonio y la descendencia; una idea que recorre su obra de cabo a rabo, pero que culmina, en confrontación directa con los postulados contrarreformistas, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, no sólo porque la protagonista central se debata entre las bodas místicas y las humanas, decantándose finalmente por las segundas, sino también porque la única historia en la que una mujer entra en un convento a despecho de la vida, la de los portugueses Manuel de Sosa y Leonora, termina con la muerte de los dos.

En las *Leyes*, como en la *República*, sólo que entonces afectaba únicamente a los guardianes, mientras que ahora es a toda la población, el Estado ha de promover festejos, en especial religiosos, en los que participen chicos y chicas, “desnudos hasta donde lo permita el pudor prudente de cada uno”<sup>564</sup>, para que, llegada la ocasión, “un ciudadano [...] alcance el convencimiento de haber descubierto, según razón, lo conveniente a él para compartir y procrear hijos”<sup>565</sup>. Cabe decir, pues, que la chispa surge, como en otros modelos sociales restrictivos y limitadores<sup>566</sup>, en los lugares públicos y durante las festividades. La literatura no ha dejado nunca de mostrarnos este hecho<sup>567</sup>, y en la época de Cervantes es más que habitual que el deseo surja en tales ocasiones, como se repite hasta la saciedad en el teatro y no menos en los otros géneros<sup>568</sup>. Pero Platón no está hablando de amor, sino de legislación matrimonial, que son dos cosas diferentes: “que cada uno contraiga el matrimonio útil a la ciudad, no el que más le agrada”<sup>569</sup>. Por lo tanto, las nupcias no responden al amor de dos, como tampoco se elige cónyuge con libertad, antes bien, son, de alguna manera, casamientos de conveniencia, pero no para las familias de los contrayentes, que era lo habitual en la época y en otras posteriores, sino, como en la *República*, para beneficio de la ciudad, en tanto que están encaminados al mejoramiento biológico y social de la raza. Porque, en efecto, lo que se pretende es que se casen los ricos con los pobres y los poderosos con los que no lo son, para que así se establezca una medianía social lo más grande posible y se limen las desigualdades

---

<sup>563</sup>*Ibidem*, IV, 721d, p. 385.

<sup>564</sup>*Ibidem*, VI, 772a, p. 473.

<sup>565</sup>*Ibidem*, VI, 772d-e, p. 475.

<sup>566</sup>“En efecto –dice Michel Foucault–, en las *Leyes* la prescripción de casarse a la edad conveniente (...), de procrear hijos en las mejores condiciones y de no tener –se sea hombre o mujer– ninguna relación con otro que no sea el cónyuge, todas estas prescripciones toman la forma, no de una moral voluntaria sino de una reglamentación coercitiva” (*Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, p. 185).

<sup>567</sup>No quisiéramos dejar escapar la oportunidad de citar como ejemplo la memorable misa del gallo que dibuja Clarín en *La regenta* (cap. XXIII), con ese ambiente densamente cargado de voluptuosidad decadente y de «lascivia refinada y contrahecha». Recuérdese también aquella otra secuencia de desbordante erotismo sofisticado en la que el Magistral asiste a la Santa Obra del Catecismo de los Niños que se celebra en la iglesia de Santa María la Blanca (cap. XXI). Pero mucho antes, Propercio, por ejemplo, en un poema en el que se alegra de que su amada Cintia se vaya al campo, donde las posibilidades de serle infiel se reducen considerablemente, insiste en la misma idea, porque “allí no te podrán corromper ningunos juegos, / ni los santuarios, ocasión frecuentísima para tus faltas” (*Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, libro II, elegía 19, vv. 9-10, p. 313).

<sup>568</sup>Sirvan como botones de muestra, el enamoramiento recíproco de Teolinda y Artidoro en las fiestas patronales de la aldea del Henares en que vive ella, en *La Galatea* (libro I), y el flechazo de Isabela Castrucho al ver a Andrea Marulo en una iglesia de la corte, en el *Persiles* (III, XX).

<sup>569</sup>Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, VI, 773b, p. 476.

sociales, y que se mezclen los de caracteres contrarios, lo desemejante con lo desemejante, de manera que la descendencia cohoneste los extremos de los padres y conforme ciudadanos más equilibrados genéticamente y más aptos para la moderación y la adquisición de la virtud. Por consiguiente, vuelven a ser, como los de la *República*, matrimonios eugenésicos.

Observa Wilhelm Capelle que “la tutela y vigilancia continua de los ciudadanos o ciudadanas por las autoridades públicas, e incluso vigilancia mutua de unos ciudadanos respecto de otros, con la posibilidad incluso de denuncias, se extiende a cada una de las horas de la vida pública”<sup>570</sup>. Resulta, en efecto, que el Estado no sólo controla el comportamiento de los jóvenes en las fiestas, sino que también existe un cuerpo especial de magistrados femeninos, seleccionadas por los guardianes de la ley, que se encarga de inspeccionar la relación de los esposos, hasta un periodo de diez años posterior a la celebración de los desposorios. Su misión principal no es otra que estimular la generación y que, habiéndose producido el embarazo, los padres, ambos, centren en la gestación toda su atención, pero pueden llegar también a la coacción, en el caso de que el matrimonio no se avenga con la normativa estipulada o sea improductivo. Estas mujeres, que se reunirán todos los días en el santuario de Ilitía, diosa de la fecundidad, para intercambiar sus experiencias, visitarán frecuentemente los hogares maritales, pues, para instruir a los esposos y amonestarlos “por medio de advertencias y amenazas” para que se reconduzcan en caso de extravío, y “si fuesen incapaces, acudan a los guardianes de la ley y comuníquenlo”<sup>571</sup>.

Esta autoritaria regulación del matrimonio se complementa con una ley de divorcio (XI, 929e-930e), que se aplica principalmente en aquellos casos en los que pasados los diez años de control no hayan tenido descendencia legítima: “los que en ese tiempo no tengan hijos, deben separarse y deliberar en común con los parientes y las mujeres magistradas lo que conviene a ambos”<sup>572</sup>. Mas también cuando exista una absoluta disparidad de caracteres que les lleve a una situación insostenible, tanto si han tenido hijos como si no. En este supuesto, los guardianes y las magistradas podrán buscarles un mejor acoplamiento con otras personas, con miras a la procreación si no tuvieron descendencia antes, o para que, “envejeciendo juntamente, puedan cuidarse el uno del otro”<sup>573</sup>. También Cervantes encarará el asunto del divorcio, aunque con diferentes miras conforme a la dimensión sagrada que el matrimonio adquiere en el cristianismo<sup>574</sup>, y aun cuando Platón todavía le confiere a la familia una marcada función religiosa, orientada tanto al culto de los dioses como a la conmemoración de los ritos funerarios en honor de los antepasados. Así, para el escritor complutense “la de la propia mujer no es mercaduría que una vez comprada se vuelve o se trueca o cambia, porque es accidente inseparable, que dura lo que dura la vida: es un lazo que, si no se le corta la guadaña de la muerte, no hay desatarle”<sup>575</sup>. De modo que su posición es clara en lo que respecta al divorcio; lo cual no significa que no sea crítico con la institución matrimonial, sino que, antes al contrario, advierte a cada paso de las terribles desavenencias conyugales que derivan de casamientos erróneos y de que la estabilidad y buen funcionamiento de la vida marital depende de la tolerancia, el cariño y el respeto mutuo de los contrayentes, como así lo atestiguan sus historias matrimoniales y, sobre todo, el entremés de

---

<sup>570</sup> *Historia de la filosofía griega*, p. 279.

<sup>571</sup> Platón, *Leyes*, trad. de F. Lisi, VI, 784a-d, pp. 496-497.

<sup>572</sup> *Ibidem*, VI, 784b, p. 497.

<sup>573</sup> Platón, *Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, XI, 930b, p. 556.

<sup>574</sup> Recuérdense las palabras de Jesucristo: “De modo que ya no son dos [el marido y la mujer], sino un solo cuerpo, y por tanto lo que Dios ha juntado con el yugo no ha de separarlo el hombre” (Marcos, *Evangelios*, trad. cit., 10, p. 43). No obstante, el catolicismo concederá como válido el divorcio en casos excepcionales, como en matrimonios irregulares o no consumados.

<sup>575</sup> Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, XIX, 785.

*El juez de los divorcios*, donde, con ese final abierto que presenta, se muestra sin solución aparente esa lacra social que son los matrimonios mal avenidos<sup>576</sup>. Con todo, llega, como Platón, a aconsejar la no cohabitación de los esposos, en el caso de que la vida en común resulte un infierno insoportable o se caiga en el adulterio, dado que la separación no convalida el divorcio en tanto que no vulnera el principio moral y sagrado del matrimonio:

En la religión católica, el casamiento es sacramento que sólo se desata con la muerte, o con otras cosas más duras que la muerte, las cuales pueden escusar la cohabitación de los dos casados, pero no deshacer el nudo con que ligados fueron<sup>577</sup>.

En definitiva, Platón, en las *Leyes*, respeta el matrimonio en cuanto institución, no atenta contra él como había hecho en la *República*, pero sin embargo lo sitúa a merced del bien común y de las necesidades del Estado, por lo que no que no entra a discutir, como haría Jenofonte en el *Económico*, su dimensión particular, esa transacción privada por la que se transfería a la mujer del padre al marido, sino que la vulnera y la sitúa en el centro de la esfera pública como una institución cívica. Conforme a su finalidad social, establece una rigurosa legislación por la que se regula su forma y su fondo, lo convierte en la única relación que permite la práctica de la actividad sexual y lo reviste de una función moral específica, cual es el mejoramiento de la raza desde los presupuestos eugenésicos para la reproducción, que permiten educar al ciudadano desde su concepción. Puede que su sistema de regulación fuera desmedidamente autoritario, mas Platón creía ciegamente que con él promovía la virtud de los ciudadanos y ayudaba a la conservación del Estado, puesto que la ley ofrecía y garantizaba una ética filosófica y una educación que, fundadas en el conocimiento, formaban el alma del hombre y lo acercaban a Dios.

No quisiéramos cerrar el comentario de las *Leyes* sin mencionar las curiosas afinidades que presenta con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes<sup>578</sup>. De entrada, tanto un texto como el otro vieron la luz póstumamente tras el fallecimiento de sus autores, a quienes no les dio tiempo de darles el último repaso, porque en efecto la muerte les sobrevino ocupados en su redacción; es decir, como anhelaba Petrarca conforme le confesaba a Boccaccio ya en las postrimerías de su atormentada vida: “deseo que la muerte me sorprenda leyendo o escribiendo”<sup>579</sup>. El *Persiles* fue publicado por la viuda de Cervantes, doña Catalina de Salazar; las *Leyes* por Filipo de Opunte, el fiel discípulo de Platón, que no se limitó tan sólo a darlo a conocer, sino que bien pudo retocarlo en pequeños detalles superficiales, y es casi seguro que la división en doce libros es obra suya. Pero es que, además, cabe decir que el filósofo y el literato dedicaron un esfuerzo considerable a su composición; aún a pesar de que compaginaron su escritura con la de otras obras, hubieron de realizar un formidable trabajo de estudio, previo a su actividad creadora propiamente dicha, en forma de múltiples lecturas, compilación y búsqueda de información, selección, análisis de fuentes, etcétera. Y es que tanto uno como otro consideraban que las *Leyes* y el *Persiles* serían sus obras más importantes: el complutense pretendía, con esta su épica en prosa, sentar

---

<sup>576</sup>Recuérdese, aún así, la idea que esboza Mariana ante el Juez de que “en los reinos y en las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento, y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor de entrambas partes” (Cervantes, *El juez de los divorcios*, *Entremeses*, edic. de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970, p. 62), pues guarda alguna que otra interesante concomitancia con la que se defiende en las *Leyes*.

<sup>577</sup>Cervantes, *Persiles*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro III, cap. VII, pp. 321-322.

<sup>578</sup>Decir que buena parte de las analogías circunstanciales que se dan entre las *Leyes* y el *Persiles* se pueden aplicar también a la *Eneida* de Virgilio.

<sup>579</sup>Francesco Petrarca, *Seniles*, en *Obras I. Prosa*, al cuidado de Francisco Rico, textos, prólogos y notas de Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza, Alfaguara, Madrid, 1978, p. 322.

las bases de la novela ideal, aquella que fuera perfecta en su forma y ejemplar en su contenido; el ateniense, constituir un sistema político que hiciera posible la idea del bien en comunidad y de la plena realización del hombre, desbancar, con su mamotreto, a la poesía en su función educadora, instituyéndose así en el modelo a seguir<sup>580</sup>. Sin embargo, el futuro dictaría una sentencia bien diferente de la de su pensamiento y estimación<sup>581</sup>, no precisamente porque nos los haya tenido en cuenta<sup>582</sup>, sino porque ha preferido ver en la *República* y en el *Quijote* sus obras maestras. Así, por ejemplo, Carlos García Gual opina que “las *Leyes* es una obra aún más extensa que la *República*, pero ésta resulta más amplia y central en cuanto a la teoría platónica, y, a la vez, mucho más equilibrada y elegante en su composición y estilo”<sup>583</sup>. Aún cuando los blancos a los que apuntan se hallan en direcciones bien distintas, la relación del hombre con la divinidad es un motivo esencial tanto en las *Leyes* como en el *Persiles*. Sólo un par de diferencias separan el diálogo de la novela: mientras que las *Leyes* denota significativamente el escepticismo y el pesimismo melancólico del anciano filósofo, que ha dejado de creer en las posibilidades racionales del hombre, el *Persiles*, por el contrario, sigue estando arropado por el vitalismo optimista del viejo poeta, que aún en sus últimos compases de vida continúa viendo el mundo con un ejemplar sentido del humor y la más fina ironía; mientras que las *Leyes* refleja de alguna manera cómo la realidad histórica ha cercenado la utopía idealista que informa la *República*, el *Persiles* se puede decir que es la estilización del realismo cómico del *Quijote*. No obstante su melancolía, en las *Leyes* se puede apreciar que un “bello ideal político sigue latiendo poderoso en las lentas venas del maestro de la Academia”, una “pasión e ilusión renovada”<sup>584</sup>.

Según reza un bello y antiguo mito, le cuenta a Fedro Sócrates en el diálogo que lleva su nombre, las cigarras eran, en tiempos remotos, los hombres que vivieron antes del nacimiento de las Musas, pero que, una vez nacidas y con ellas el canto, se quedaron fascinados al escucharlas, hasta el extremo de que olvidaron el cuidado de su cuerpo, la comida y la bebida y, por ello, perecieron; o sea, exhalaban su vida a causa del embrujo que les suscitaban la inspiración y el conocimiento. De su muerte, sin embargo, surgieron las cigarras, que recibieron de las Musas el don de no dejar de cantar nunca. A cambio, ellas les cuentan desde entonces quiénes son de los humanos los que les rinden tributo, de forma especial a Calíope, la musa de la poesía, y a Urania, la de la astronomía, ya que es a ellas “a

---

<sup>580</sup>“No carezco totalmente de modelos; pues al fijarme ahora en los razonamientos que desde el amanecer hasta este punto venimos recorriendo nosotros –y, según a mí me parece, no sin cierta inspiración divina–, se me antoja que han sido enunciados en una forma sumamente parecida a la de una poesía. Y quizá no tenga nada de sorprendente esto que me ocurre, el sentir un gran gozo al contemplar reunidas, como quien dice, las palabras propias; pues de las muchísimas conversaciones, incluidas en poemas o sostenidas en este estilo más suelto, que tengo aprendidas y oídas, no hay ninguna que me haya parecido más sensata ni más adecuada en grado sumo para que la escuchen los jóvenes. Por tanto, no podría, pienso yo, mostrar al guardián de las leyes y educador ningún modelo más apropiado que éste” (Platón, *Leyes*, trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, VII, 811c-d, pp. 377-378).

<sup>581</sup>No obstante, la influencia teórica y práctica de las *Leyes* ha sido y es decisiva. Véase F. Lisi, Introducción a las *Leyes*, pp. 116-132.

<sup>582</sup>Todo lo contrario, la influencia de Platón y de Cervantes en la posterioridad sigue siendo asombrosa, hasta el punto de que Lionel Trilling, haciendo suya la célebre frase de A. N. Whitehead, afirmó que “en cualquier género, puede ocurrir que el primer gran ejemplo contenga toda la potencialidad del mismo. Se ha dicho que toda la filosofía no es más que una nota a pie de página de Platón. Puede decirse que toda prosa de ficción es una variación del tema del *Quijote*” (“Manners, morals and the novel”, *The Liberal Imagination*, Books, Londres, 1961, pp. 205-222, p. 209. *Apud.* E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, trad. de E. Torner Montoya, Crítica, Barcelona, 2000, p. 223).

<sup>583</sup>“Platón”, *Historia de la Ética I*, p. 127.

<sup>584</sup>J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Introducción a las *Leyes*, p. 19.

quienes anuncian los que pasan la vida en la filosofía y honran su música”. De resultas, Sócrates le invita a Fedro, en vez de a sestear en el idílico lugar en que se hallan, a que burlen a las cigarras “como a sirenas, sin prestar oídos a sus encantos”, para que estas les transfieran, complacidas, el regalo que han recibido de los dioses y no crean que muestran pereza de pensamiento<sup>585</sup>; le instiga a que dialoguen, puesto que “de mucho hay que hablar”<sup>586</sup>; le incita, en simpatía con la constante cantinela de las cigarras, a no cejar en el afán de saber; le apremia, en suma, a filosofar, porque sólo así el ser humano puede mejorarse y trascender su naturaleza, vivir el sueño de la razón. Y no hay mejor estimulante que el amor, ese demonio interior que es capaz de conducir al hombre al conocimiento de sí y de la verdadera realidad, de hacer presente lo que de divino mora en nosotros. Esto es, en definitiva, lo que significa el amor en Platón y el enorme legado que transfirió a la humanidad: el canto de las cigarras.

#### EL AMOR EN ÉPOCA HELENÍSTICA Y ROMANA: LA ÉPICA CULTA, LA ELEGÍA Y LA NOVELA.

El rasgo más sobresaliente de la filosofía platónica es la forma elegida por el autor para transmitirla: el diálogo. Quizá la razón más poderosa no sea otra que el hecho de que para Platón la filosofía es una búsqueda incesante de conocimiento y, por ello, una invitación a que los demás, mediante el libre ejercicio de la dialéctica, hagan lo mismo; es el abierto intento de asir la verdad como resultado de un pensamiento en común que ha sido contrastado y analizado racionalmente. Se trata, en consecuencia, de una filosofía polifónica porque en

---

<sup>585</sup>Cuán diferente, pues, se muestra Platón, por boca de Sócrates, de Horacio, puesto que lo que para el filósofo ateniense es sólo el marco apropiado para la discusión filosófica, la naturaleza, es para el gran lírico latino el lugar en el que solazarse y descansar del «mundanal ruido»: “Debajo de un roble antiguo ya se sienta, / ya en el prado florido. / El agua en las acequias corre, y cantan / los pájaros sin dueño; / las fuentes al mormullo que levantan, / despiertan dulce sueño” (Horacio, *Epodo II*, trad. de fray Luis de León, en fray Luis, *Poesía*, edic. de Antonio Ramajo Caño, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006, poesía 53, vv. 23-28, p. 298). Esta divergencia de pareceres y sentires es, como tendremos ocasión de ver de seguida, lo que media entre el mundo antiguo de la Grecia clásica y el moderno del Helenismo y Roma, donde el hombre, alejado de la vida pública por el eclipse de la *polis*, buscará la verdad en su alma solitaria y la felicidad y el placer en el sosegado y reducido ambiente de la intimidad. No en vano entre Platón y Horacio, a causa y en consonancia con el vertiginoso y atropellado avance de los tiempos, tiene lugar el desarrollo de la filosofía «de retirada» o de «la insolidaridad del deseo»: la de escépticos, cínicos, epicúreos y estoicos. El célebre *Beatus ille* horaciano, expresión máxima de un sentimiento generalizado (léase, por ejemplo, la elegía 1ª del libro I de las *Elegías* de Tibulo y, sobre todo el sentimiento de la naturaleza que impregna tanto las *Bucólicas* como las *Geórgicas* de Virgilio), gozará de una salud envidiable en los tiempos venideros, de forma extraordinariamente notoria en la baja Edad Media y, entreverada con el neoplatonismo de última hora y con la ideología del momento, en el Renacimiento y el Barroco, cuyas cimas, a pesar de su dispar criterio ético y estético, no son otras que la famosa oda primera de Fray Luis, *Elogio de la vida retirada*, y las *Soledades* de Góngora. Mas cabe citar también aquel poema que Cervantes pone en boca de Damón en *La Galatea*, cuyo verso primero reza: “El vano imaginar de nuestra mente”, y donde se entona el típico menosprecio de corte y alabanza de aldea: “¡Oh, una, y tres y cuatro, / cinco y seis y más veces venturoso / el simple ganadero, / que, con pobre apero, / vive con más contento y más reposo / que el rico Craso o el avariento Mida, / pues con aquella vida / robusta, pastoral, sencilla y sana, / de todo punto olvida / esta mísera, falsa cortesana” (edic. cit. de F. López Estrada y Mª T. López, libro IV, vv. 71-80, pp. 409-410). La exaltación de la medianía (la *aurea mediocritas*), la exhortación del receso y la retirada silenciosa y la vindicación de la sosegada reflexión filosófico-moral del poeta hallarán, sin embargo, su forma de expresión más adecuada en la epístola, que en la antigüedad clásica será llevada a la cima por Horacio; modelo que seguirán los escritores españoles del Siglo de Oro, pero al calor de las *Epístolas* de Petrarca y de la divulgación del pensamiento estoico, cuyos ejemplos más significativos podrían ser la *Epístola a Boscán* de Garcilaso, la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* de Francisco de Aldana y la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada (los tres, curiosamente, como Cervantes, son militares poetas que ilustran a las mil maravillas el ideal renacentista de las armas y las letras, de la vida activa y el anhelo de la contemplativa).

<sup>586</sup>Platón, *Fedro, Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 258e-259d, pp. 367-369.

ella se dan cabida a todas las voces socioideológicas de la época, cuyo trasfondo no es otro que ser el fiel reflejo de la sociedad en que se desarrolla: la de la convivencia cívica de la *polis* griega. Por lo tanto, el diálogo platónico es una filosofía viva hecha en sintonía con la ciudad y para el bien de la comunidad. Así ha sido subrayado finamente por Emilio Lledó:

Platón quiere adecuar su obra a una época en que la filosofía no puede arrancar si no es desde la raíz misma de la comunidad y de sus problemas como tal comunidad. El diálogo nos abre, además, a otro tema capital del platonismo: *la dialéctica*. El pensamiento es un esfuerzo, una tensión, y, precisamente, en esa tensión se pone a prueba, se enriquece y progresa. La filosofía para Platón es el *camino hacia* la filosofía. No es una serie de esquemas vacíos, que brotan, sin contraste, desde el silencio de la subjetividad, sino que se *piensa discutiendo*, haciendo enredar el hilo del pensamiento en las argumentaciones de los otros para, así, afinarlo y contrastarlo. Una filosofía que nace *discutida*, nace ya humanizada y enriquecida por la solidaridad de la sociedad que refleja y de la que se alimenta<sup>587</sup>.

Sin embargo, no conviene minusvalorar otro aspecto esencial del pensamiento platónico que se escuda detrás del dialogismo: la enseñanza. En efecto, la filosofía de Platón es, como bien demostrara Werner Jaeger, la construcción de una vasta teoría de la virtud (*areté*) y la educación (*paideia*). Mas esta, paradójicamente, no puede ser consignada por la palabra fija de la escritura en grandes tratados, porque a la tinta no le ha sido otorgado más que el poder de la evocación y el recuerdo que no admiten réplica, de modo que es incapaz de alumbrar nuevos horizontes. Sólo el arte mayéutica de Sócrates, basado en el esquema conversacional de preguntas y respuestas, permite el mejoramiento del individuo y su ascesis a la verdad, así como ese otro diálogo silencioso del alma consigo misma que suscita la remembranza. Platón hereda, pues, el magisterio de Sócrates, conformado de palabras vivas, y lo intenta emular en sus diálogos. Pero también hereda la preocupación educadora del hombre que la sociedad griega había concedido a la poesía épica y a la tragedia. De ahí que sus diálogos presenten una factura literaria insuperable. Ello es que Platón no sólo compite con ellos, y con su innata inclinación a la poesía, sino que pretende suplantar esa dimensión ético-social o didáctico-moral del arte por la «divina» filosofía, la suya, que es a la par una genial síntesis de todos los géneros precedentes.

Pues bien, tanto un aspecto como el otro dejarán de ser operativos en el helenismo, en tanto en cuanto que dos de sus rasgos más característicos son la ruptura de las estrechas fronteras de la *polis* y la autonomía estética de la obra literaria. Lo cual supone, a grandes rasgos, la no involucración del ciudadano y el arte en los asuntos principales de la vida pública<sup>588</sup> y la especialización en el saber; es decir, la atomización de la realidad, el individualismo más acerbo, el subjetivismo, el escepticismo y el virtuosismo preciosista en el arte poética<sup>589</sup>.

---

<sup>587</sup> *La memoria del Logos*, pp. 66-67.

<sup>588</sup> Sobre estos asuntos fundamentales de la democracia ateniense, véanse R. K. Sinclair, *Democracia y participación en Atenas*, trad. de Martín-Miguel Rubio Esteban, Alianza, Madrid, 1999; Francisco Rodríguez Adrados, *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Alianza, Madrid, 1997.

<sup>589</sup> Sobre el helenismo, desde una perspectiva histórico-social, es imprescindible el riguroso estudio del erudito ruso Mihail Rostovtzeff, *Historia social y económica del mundo helenístico*, trad. del inglés de F. J. Presedo Velo, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1967. Véase, también, Arminda Lozano Velilla, *El mundo helenístico*, Síntesis, Madrid, 1986; F. J. Gómez Espelosín, *Introducción a la Grecia antigua*, pp. 283-385; Pierre Lévêque, *El mundo helenístico*, trad. de Juliá Jódar, Paidós, Barcelona, 2005; y Robin Lane Fox, *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, trad. de Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda-Gascón, Crítica, Barcelona, 2007, pp. 291-406. Desde un enfoque más cultural y literario, véase Cecile M Bowra, *Historia de la literatura griega*, pp. 175-196; Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, pp. 672 y ss., y la excelente introducción que C. García Gual efectúa sobre los diversos condicionantes y el contexto histórico-literario que marcan la irrupción de la novela griega de amor y aventuras, en *Los orígenes de la novela*, pp. 23-177. Sobre la filosofía helenística, véase Bertrand Russel, *Historia de la Filosofía Occidental*, t. I, pp. 301-362; C. García



Se podría decir que la *polis* griega, y todo lo que ella comportaba en lo referente a la relación armoniosa entre individuo, sociedad y política, inicia su lenta pero segura crisis con la devastadora guerra del Peloponeso que enfrentó a Atenas y Esparta durante casi treinta años. Un hecho histórico de honda repercusión que de alguna manera se intuía ya con el auge del individualismo y del relativismo que preconizaba la ilustración sofística, pero que se manifiesta abiertamente en esa falta de fe en la divinidad y en ese aislamiento del ciudadano en el seno de la colectividad que reflejan los personajes trágicos de Eurípides y sobre todo en la más que significativa condena y muerte de Sócrates a manos de un tribunal popular en el 399 a. C.<sup>590</sup> Esta decadencia se fue agravado con el devenir del siglo IV en la medida en que cada vez era mayor la separación entre el individuo y el estado por mor de una nueva reordenación de la vida pública que afectaba a todos los órdenes. Se genera, entonces, una dolorosa distancia entre la persona y los mecanismos de poder que deriva en la soledad, la desilusión, la incertidumbre y el desamparo ideológico del sujeto, que se siente como un náufrago a la deriva en un mundo que empieza a no entender y que, por ello, deja de tener sentido. Los continuos enfrentamientos dentro del mundo griego, las incesantes sucesiones de las hegemonías en el mando, la paulatina sustitución de la democracia por oligarquías de poder, la pujanza de la monarquía macedonia con Filipo II al frente, la tecnificación y racionalización del trabajo, el desarrollo del comercio y la burguesía, la inestabilidad económica y la inseguridad no sólo explican perfectamente esta crisis de los valores tradicionales y del sistema democrático de la centuria anterior, sino que son también el fiel reflejo de la escisión de la sociedad y de la acentuación de los antagonismos y las desigualdades sociales, que inciden en una mayor lucha por la supervivencia personal y en la sustitución del compromiso social por el reducido ámbito de la intimidad. Buena prueba de este periodo de transformación y cambio es la búsqueda, por parte de los intelectuales y analistas, de sistemas de gobierno que pudieran afrontar con ciertas garantías la crisis abierta, cuyos máximos exponentes no son sino Platón, con sus dos grandes diálogos políticos, la *República* y las *Leyes*, y Aristóteles, con la *Política*. El de Estagira, en el repaso que realiza en el libro II de la *Política* de los grandes tratadistas políticos que le han precedido, además de a su maestro, cita y enjuicia, al lado del arquitecto Hipódamo de Mileto (cap. VIII, 1267b-1269a), que se sabe que dirigió la construcción del Pireo de mediados del siglo V a. C. y que proyectaba una ciudad de diez mil habitantes, estructurados en tres grandes grupos sociales: artesanos, agricultores y soldados, a Fáleas de Calcedonia (cap. VII, 1266a-1267b), que había escrito una constitución política en la que abogaba por una estricta regulación de la propiedad privada y proponía un sistema educativo estatal que fuera igualitario. También Jenofonte, en sus escritos, además de alabar la sencilla y modélica vida del terrateniente en el *Económico*, por medio de la figura encomiable de Isócrates, que denotaba significativamente la consolidación de una burguesía rural adinerada y emprendedora, había mostrado su preocupación política por el alejamiento progresivo del ciudadano de la esfera pública y miraba con cierta simpatía la figura del monarca al frente de las instituciones, como era el caso del rey persa Ciro el Grande, al lado de quien luchó para defender sus pretensiones de gobierno frente a su hermano Artajerjes, en la *Anábasis*, o del lacedemonio Agesilao en el relato biográfico que lleva su nombre<sup>591</sup>; y que recuerda, lo mismo que las innovaciones

---

Gual y M<sup>a</sup> Jesús Imaz, *La filosofía helenística: éticas y sistemas*, Cincel, Madrid, 1986; Juan Carlos García Borrón, “Los estoicos”, en *Historia de la ética I*, pp. 208-247; Manuel Fernández Galiano, “Epicuro y su jardín”, en *Historia de la ética I*, 248-281; y E. Lledó Íñigo, *El epicureísmo*, Taurus, Madrid, 1996.

<sup>590</sup>Véase Francisco Rodríguez Adrados, *La democracia ateniense*, Alianza, Madrid, 2007 (7<sup>a</sup> reimpresión).

<sup>591</sup>También Isócrates, como dice Carlos García Gual, se mostraba “con cierto escepticismo sobre las soluciones democráticas, buscaba un caudillo que solucionara con su actuación providencial la crisis de las

urbanísticas y políticas de Hipódamo y Fáleas, a Platón, en el sentido en que el fundador de la Academia defendía, siempre más radical que su condiscípulo, la atrevida idea del rey-filósofo<sup>592</sup> en la *República* y en el *Político* como solución a los graves problemas del Estado; proyecto que aún perduraría, aunque ya más bien como un ensueño inalcanzable tras los fracasos de Sicilia, en las *Leyes* y en la *Carta Séptima*. Lo más llamativo es que la mayor parte de estos pensadores, a pesar de que evidencian cierta tendencia a mezclar elementos aristocráticos y democráticos, siguen apegados aún al ideal de la *polis*. El caso más sobresaliente es el de Aristóteles, por cuanto habiendo sido, entre el 343 y el 336 a. C., el maestro del joven Alejandro, el excepcional monarca que sería el encargado de inaugurar una nueva época: el helenismo, fue incapaz de percatarse de que con el audaz reinado de su discípulo se produciría el desmoronamiento definitivo de la ciudad-estado griega en beneficio de los grandes reinos<sup>593</sup>.

En efecto, con Alejandro Magno (356-323 a. C.)<sup>594</sup>, que prosigue el sueño de su padre Filipo II de dominar toda la Hélade, los viejos horizontes se amplían inmensamente con sus increíbles campañas militares por Grecia, Asia Menor, el norte de África, Oriente Medio y la India. En apenas los trece años que dura su reinado, del 336 en que sucede en el trono de Macedonia a su padre al 323 a. C. en que le sobreviene la muerte por enfermedad en Babilonia, Alejandro acaba con la confederación democrática de Atenas, con la inflexible oligarquía castrense de Esparta y con la todopoderosa y siempre amenazante monarquía persa regida a la sazón por Darío III, y extiende los límites de la dominación macedonia hasta más

---

viejas ciudades griegas, arruinadas en luchas fratricidas. Buscaba ese príncipe que empuñara el timón, y al final creyó haberlo encontrado en Filipo de Macedonia” (“De la historia crítica a la biografía novelesca”, en *Historia, novela y tragedia*, pp. 63-80, p. 71. En este mismo artículo hace referencia a Jenofonte, pp. 68-69; pero lo más importante es que observa la vinculación de necesidad que se establece entre el auge del individualismo y el desarrollo de la historiografía: “El individualismo, que es uno de los rasgos más notorios de todas las manifestaciones de la época, encuentra en la historiografía un terreno propicio” [p. 72]).

<sup>592</sup>Sobre la figura del rey-filósofo, véase E. Lledó Íñigo, “*Philosophos Basileus (República, V, 473d-e)*”, en *La memoria del Logos*, pp. 197-218.

<sup>593</sup>Así, Bertrand Russell sostiene que, “en conjunto, el contacto de estos dos grandes hombres parece haber sido tan estéril como si hubiesen vivido en mundos distintos (*Historia de la Filosofía Occidental*, t. I, p. 232). “No hay la más pequeña prueba de que Aristóteles influyera en Alejandro”, comenta Robin Lane Fox, “ni en sus objetivos políticos ni en sus métodos”; pero “pese a que la política no fuera el tema, un muchacho no podía evitar aprender de Aristóteles la curiosidad. Y, para el muchacho de catorce años que era Alejandro, Aristóteles debió de parecerle menos un filósofo abstracto que un hombre que conocía las costumbres de las sepias, que podía explicarle por qué los torcecuellos tenían lengua o que los erizos copulen de pie; Aristóteles era un hombre que había practicado la vivisección a una tortuga y que había descrito el ciclo vital de un mosquito del Egeo. La medicina, los animales, la naturaleza de la tierra o la forma de los mares: eran intereses que Aristóteles podía contagiarle y que Filipo ya había tratado, y cada uno de ellos formó parte del Alejandro adulto” (*Alejandro Magno. Conquistador del mundo*, trad. de Maite Solana, Acantilado, Barcelona, 2007, pp. 92 y 93). Mas también es probable que la fascinación de Alejandro por la literatura griega, en especial por la *Ilíada* y su héroe principal, Aquiles, se deba a las enseñanzas de Aristóteles: “Como buen discípulo de Aristóteles – dice Robin Lane Fox–, Alejandro leía los textos griegos, mandaba representar tragedias griegas para entretenimiento de sus soldados durante la campaña de Asia y compartía la fascinación que sentían sus hombres por el nuevo mundo que los rodeaba y que a veces parecía evocar los antiguos mitos griegos. Pero también supo modelarse tomando como referencia al héroe supremo de la épica homérica, Aquiles. En Troya corrió desnudo hasta el lugar en el que supuestamente se encontraba la tumba de Aquiles. Colocó su copia de la *Ilíada* de Homero, con anotaciones de Aristóteles, en la arquilla más preciosa que arrebató al rey de los persas. Cuando los atenienses le enviaron un embajador llamado Aquiles, accedió a todas las peticiones de aquéllos. Homero encontraría en Alejandro su mejor y más ardiente intérprete” (*El mundo clásico*, p. 299. Véase además las pp. 100-113 y 182-188 de su biografía, *Alejandro Magno. Conquistador del mundo*).

<sup>594</sup>Sobre la imponente figura de Alejandro, véase el clásico estudio de Gustav Johan Droysen, *Alejandro Magno*, trad. de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2001; y la biografía de Robin Lane Fox, *Alejandro Magno. Conquistador del mundo*, citada en la nota anterior.

allá de los confines del mundo conocido, en cuanto que su portentosa aventura de instituir un imperio universal panhelénico no concluye sino en las lejanas riberas del río Indo<sup>595</sup>. En su camino, funda innumerables ciudades coloniales de grandes dimensiones, de entre las que descuella por su importancia posterior Alejandría, en las que establece como núcleo de poder una guarnición macedonia y en la que se asienta una emprendedora población de inmigrantes griegos que se responsabiliza de la administración, el comercio y la cultura; una minoría, por lo tanto, grecomacedonia que domina a la gran masa de moradores indígenas que, en su mayor parte, constituye la mano de obra, a la par que fija alianzas con la aristocracia nativa mediante enlaces matrimoniales y mediante el respeto de la institución religiosa local. Así, por medio del levantamiento de las nuevas urbes, se controla militarmente la zona y se ejerce un dominio fiscal sobre el territorio, al mismo tiempo que vienen a simbolizar la gloria de su fundador. Pero lo más significativo es que con el tiempo se conformaría una tupida red de relaciones comerciales entre la metrópoli, que aún lo era Atenas (si bien pronto se convertiría en una ciudad más del imperio), y las flamantes ciudades, es decir se tienden puentes entre Europa, el norte de África y Asia que permiten no sólo el intercambio de mercancías, sino también el tráfico y el flujo de ideas, que es lo que le imprime ese sabor mundano, aventurero y cosmopolita al helenismo. De manera que se reúnen las condiciones imprescindibles que favorecen el florecimiento de una burguesía mercantil, así como para la propalación por toda la ecúmene del modo de vida y de pensar griegos, pero también para el auge de las religiones y los saberes orientales en la Hélade, cuyo máximo exponente será la arrolladora difusión del cristianismo durante la época imperial.

Tras la muerte de Alejandro, su dominio universal fue objeto de disputa entre sus generales, que devino, finalmente, en la división del imperio en tres grandes reinos: de un lado, Tolomeo quedó como señor absoluto de Egipto, de otro, Seleuco obtuvo el poder de Asia y, por fin, los territorios europeos, sumidos en sangrientas luchas, recalaron en Antípatro, primero, y en Antígono, después. Con la excepción del Egipto de los Tolomeos, que fue el reino helenístico más homogéneo, próspero y duradero, los otros dos se vieron envueltos en continuas querellas internas por ejercer el control que suscitaron el reinado de la desestabilización, sobre todo en la Grecia europea, donde se sucedieron las rivalidades familiares y los monarcas, las ligas y las alianzas, pues lo cierto es que los Seléucidas, con mayor o menor fortuna, lograron controlar su vasto territorio y establecer su hegemonía.

La divergente realidad de los reinos helenísticos marcó su posterior fortuna ante la pujanza de una emergente potencia destinada a convertirse en «la señora del orbe»: Roma<sup>596</sup>. Así, el reino seléucida, a causa de las guerras dinásticas y los ensueños del sirio Antíoco III de emular a Alejandro, concluyó con la conquista romana tras su derrota en la batalla de Magnesia en el 188 a. C. La confusión reinante en el reino europeo, fragmentado en diferentes dominios enfrentados entre sí, provocó la presencia, cada vez más importante, de Roma en Grecia, que se hizo preponderante en el 168 a. C., con la derrota de Perseo, rey de Macedonia, ante las tropas de Paulo-Emiliano en Pidna, y definitiva tras la victoria romana en

---

<sup>595</sup>Sus expediciones por la India, donde encontró lugares, poblaciones y animales jamás vistos, esconden el mismo componente adánico que la de los españoles en América, como bien ha destacado Robin Lane Fox: “como los conquistadores españoles, sus soldados penetraron en los reinos de un mundo indio desconocido” (*El mundo clásico*, p. 296). El embrujo que debieron sentir por el mundo que se abría ante ellos hubo de ser no distinto al de los primeros moradores de Macondo, donde “el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, edic. conmemorativa de la RAE, Alfaguara, Madrid, 2007, p. 9).

<sup>596</sup>Sobre este aspecto, véase Ronald Syme, *La revolución romana*, trad. de Antonio Blanco Freijeiro, Taurus, Madrid, 1989; Pierre Grimal, *El helenismo y el auge de Roma*, trad. de Marcial Suárez, Siglo XXI, Madrid, 1976; y Robin Lane Fox, *El mundo clásico*, p. 351 y ss.

la batalla de Corinto, en el 144 a. C., que redujo a Grecia a una provincia de Roma. Mas, con todo, como bien viera Horacio: “Grecia, la conquistada, al fiero conquistador conquistó e introdujo en el agreste Lacio las artes”<sup>597</sup>. Por su parte, el Egipto tolemaico halló su fin primero el 31 a. C. con su derrota en la batalla de Accio que enfrentó a Roma con el Oriente helenístico y después, en el 30 a. C., con la toma de Alejandría. Como es bien conocido, la caída del Egipto helenístico está vinculada más bien a la historia de Roma que a propios desórdenes internos, puesto que su capitulación supone el ocaso definitivo de la República y marca el inicio de la época imperial, bajo la hábil figura de Octaviano Augusto. En efecto, después de casi un siglo (121-29 a. C.) de turbulencias internas y de guerras civiles, que conllevaron la dictadura de Sila, tras su sangrienta lucha con Mario; el advenimiento al poder del Primer Triunvirato, compuesto por Pompeyo, Craso y Julio César, que concluyó con el asesinato de este último en el 44 a. C.<sup>598</sup>, tras de haber desobedecido al Senado, haber cruzado simbólicamente el Rubicón, haber ocupado Roma, haberse erigido en dictador supremo, haber aplastado a Pompeyo en las llanuras de Farsalia<sup>599</sup>, haber reconquistado el imperio y

---

<sup>597</sup>*Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. bilingüe de Horacio Silvestre, epístola 1ª, libro II, vv. 156-157, p. 497.

<sup>598</sup>Como se conoce, la incertidumbre y la desazón de dimensiones cósmicas que suscitó el asesinato de Julio César a manos de Casio y Bruto es reflejada con tanto primor como con angustia por Virgilio en esa suerte de apocalipsis que describe en el libro I de sus *Geórgicas*: “Al Sol, ¿quién se atrevería a llamarlo mentiroso? En verdad es él quien con frecuencia nos advierte los ocultos tumultos que amenazan y que el engaño y las guerras fermentan en secreto. Él es también quien, extinguido César, se compadeció de Roma, cubriendo su brillante cabeza de obscura herrumbre y provocando el temor de una noche eterna a una generación impía. Aunque en aquel tiempo la tierra y las llanuras del mar y las perras de mal augurio y las siniestras aves daban también pronósticos. ¡Cuántas veces contemplamos al Etna rebosante de fuego y humo, abiertas sus hornazas, desbordarse hirviendo sobre los campos de los Cíclopes y rodar globos de fuego y rocas derretidas! La Germania escuchó por todo el ámbito del cielo el ruido de las armas; con sacudidas nunca vistas los Alpes temblaron. Una poderosa voz se dejó también oír por todas partes en el silencio de los bosques y fantasmas de palidez extraña se vieron al acercarse las tinieblas de la noche y, ¡prodigio increíble!, hablaron las bestias. La corriente de los ríos se detiene y la tierra se abre en diferentes sitios y el marfil llora en los templos afligido, y los bronceos se cubren de sudor. El Erídano, rey de los ríos, arrastra selvas que remueve en furioso torbellino, y a través de toda la llanura arrastró establos y ganados. En la misma época las fibras no cesaron de aparecer amenazadoras en las vísceras de siniestro presagio, ni de manar sangre los pozos, ni las ciudades, edificadas sobre alturas, de resonar durante la noche con el aullido de los lobos. Jamás se vieron caer en mayor número los rayos por un cielo despejado, ni tan frecuentemente brillaron los cometas funestos” (*Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., pp. 283-284). De forma semejante se expresa Horacio en el 2º poema del libro I de sus *Odas*, ya que la muerte de dictador viene seguida de numeroso prodigios: “peces / vararon en las copas de los olmos, / que habían sido nidos de palomas / y gamos tímidos // nadaban por los desbordados mares. / Vimos embravecido al rubio Tíber / ir a destruir desde la orilla etrusca / los monumentos // del rey y de Vesta” (Horacio, *Odas y Epodos*, edic. bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Cátedra, Madrid, 2007 [5ªed.], vv.9-17, p. 89).

<sup>599</sup>Recuérdese que las sangrientas hostilidades entre los dos triunviros por hacerse con el poder absoluto dieron materia a la gran epopeya de Lucano, la *Farsalia*, que quedó inconclusa debido a la temprana muerte del poeta, ejecutado por orden de Nerón por haber formado parte, lo mismo que Séneca, su tío, de la conspiración de Pisón, en el 65 d. C. Pero sobre estos convulsos años que llevaron a la Guerra Civil y comportaron la transformación del régimen republicano en una autocracia imperial disponemos de dos fuentes directas de excepcional envergadura e interés: las cartas de Cicerón y *De Bello Civile* de Julio César. Harto significativa, dado el carácter autoadulatorio de los *Comentarios* del primer historiador, es la correspondencia del arpinate, pues sus epístolas son una exposición detallada, casi diaria, de todo lo que ocurrió: sus análisis y comentarios están repletos de lúcidos juicios y, lo más fascinante, reflejan con naturalidad y sinceridad sus dudas, temores y aprensiones (véase Cicerón, *Cartas I. Cartas a Ático (cartas 1-161D)* y *Cartas II. Cartas a Ático (cartas 162-426)*, edición, introducción y notas de Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, Gredos, Madrid, 1996, a partir de la carta 124 (VII 1), que data del 16 de octubre del 50 a. C., en que por primera vez alude a la tensión imperante entre César y Pompeyo: «me parece, en efecto, ver una lucha tan grande [...], tan grande, digo, como nunca lo fue», hasta la 217 (XI 6), en que se menciona el «final de Pompeyo»; Cicerón, *Cartas III. Cartas a los*

haber intentado reorganizar las caducas instituciones políticas de la República; y, por último, del Segundo Triunvirato, conformado esta vez por Octaviano, el sobrino-nieto adoptado hijo por Julio César, y de dos de los grandes militares del conquistador de la Galia, Marco Antonio, uno de sus lugartenientes, y Lépido, su antiguo jefe de caballerías que a la sazón oficiaba de Pontífice Máximo, que aunaron fuerzas para derrotar a las milicias republicanas capitaneadas por los cesaricidas Casio y Bruto y para dotar a Roma de una nueva constitución. Luego de la victoria de Filipos en el 42 a. C.<sup>600</sup>, los triunviros se repartieron el mundo: Octaviano obtuvo el Occidente, Lépido, el norte de África, y Marco Antonio, el Oriente, heredando los proyectos de César y el amor con la célebre Cleopatra VII, a la que hizo su esposa y aliada. Pero las ambiciones de Octaviano de suceder a su padrastro y su creciente rivalidad con Marco Antonio, pues Lépido desapareció rápidamente de la escena, desembocaron en un enfrentamiento entre Occidente y Oriente<sup>601</sup> que, como hemos mencionado, terminó con la derrota por mar y por tierra de las fuerzas aliadas de Antonio y Cleopatra frente a las de Octaviano el 2 de septiembre del 31 a. C.<sup>602</sup>, con el recobro de Asia

---

*familiares (cartas 1-173)*, edición, introducción y notas de José A. Beltrán, Gredos, Madrid, 2008, y *Cartas IV. Cartas a los familiares (cartas 174-435)*, edición, introducción y notas de Ana-Isabel Magallón Carcía, Gredos, Madrid, 2008, desde la misiva 143 (XVI 11), donde escribía a Tirón el 12 de enero del 49 a. C.: «he ido a caer de bruces en las llamas de la discordia o, mejor dicho, de la guerra civil», en adelante).

<sup>600</sup>Los campos de Filipos contemplaron por segunda vez el choque mutuo de los ejércitos romanos con iguales armas y pareció justo a los dioses empapar dos veces con sangre nuestra Ematia y las vasta llanuras del Hemo” (Virgilio, *Geórgicas*, trad. cit., libro I, pp. 284-285).

<sup>601</sup>En el centro del escudo que obra Vulcano para Eneas a petición de Venus, esculpe el contrahecho dios, con primorosa mano, la victoria que encumbra a Octaviano como emperador de Roma, en la que queda manifiesta la habilidad con la que el hijastro de César supo unificar toda Italia en contra de la amenaza oriental: “A un lado Augusto César lleva a Italia al combate, senadores y pueblo / con sus Penates y sus grandes dioses. Está en pie sobre lo alto de la popa. / Brota doble haz de llamas de sus radiantes sienas y sobre su cabeza / resplandece la estrella de su padre. / Agripa en otro lado a favor de los vientos y los dioses / va guiando su línea de navíos. En sus sienas relumbra la corona naval / orlada de esperones, egregio distintivo de la guerra. / En frente Antonio con sus tropas bárbaras, con la variada traza de sus armas, / vencedor de los pueblos de la aurora y orillas del mar Rojo, / trae a Egipto consigo y a la fuerza del Oriente, la remota Bactriana, / y le sigue, ¡oh, baldón! su esposa egipcia” (Virgilio, *Eneida*, edic. cit., libro VIII, vv. 670-728, pp. 397-399, en concreto vv. 678-688, p. 397). También Propercio escribió una preciosa elegía, la sexta del libro cuarto, para conmemorar la victoria de Octavio; en ella el poeta del amor terrenal insiste en el enfrentamiento entre los dos mundos y en la vil alianza de Antonio y Cleopatra: “Musa, vamos a hablar del templo de Apolo Palatino: / el tema es, Caliope, digno de tu favor. / A la gloria de César [Augusto] se dirige este poema; mientras / se celebra a César, por favor, Júpiter, descansa y atiende. / Hay un puerto de Febo, replegándose a las riberas atamanas, / por donde el golfo apaga los murmullos del agua Jónica, / el ancho mar, actiaco monumento del bajel de un Julio, / camino no difícil a los votos marineros. / Aquí los mundos entablaron combate: una mole de pino / se irguió en el agua, y no favorecía el augurio por igual a sus remos. / La segunda escuadra había sido condenada por el teucro Quirino, / y sus armas eran vergonzosamente dirigidas por una mano de mujer. / De esta parte la nave Augusta, henchidas sus velas del auspicio / de Júpiter, y las enseñas, diestras ya en vencer a la patria” (Propercio, *Elegías*, trad. de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, libro IV, elegía 6ª, vv. 11-24, pp. 589-591). Por último, quisiéramos recordar la oda que dedica Horacio a la victoria de Augusto en Accio, centrada en la persecución que emprende el emperador de «aquel funesto monstruo», que es Cleopatra, y en su suicidio: “Pero ella prefirió con más / decoro y no buscó desiertas / riberas para su rauda flota// ni tuvo femenino miedo a las armas, / mas serenas afrontó su corte en ruinas / y valerosa con el negro / veneno de áspera sierpe impregnó // su cuerpo en muerte voluntaria y brava / porque un cruel Liburno no llevase, / privada de su rango, al triunfo / soberbio a aquella mujer no humilde” (*Odas*, en *Odas y Epodos*, edic. bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, libro I, oda 37, vv.22-32, p. 169). Decir, como curiosidad, que ni Virgilio, ni Horacio, ni Propercio llaman a Cleopatra por su nombre.

<sup>602</sup>Como se sabe, los amores del triunviro y la reina tolemaica y sus enfrentamientos con Octaviano fueron immortalizados por William Shakespeare en su magnífica tragedia, *Antonio y Cleopatra* (1606), de la que el poeta y crítico inglés W. H. Auden dijo que “si por algún azar debiéramos quemar todas las obras de Shakespeare excepto una –y afortunadamente no es el caso–, yo salvaría *Antonio y Cleopatra* (*Trabajos de amor*

y Egipto y con el restablecimiento del orden y la paz en Roma. El gozne definitivo entre la República y el Imperio se halla en el albor del año 27 a. C., cuando el Senado romano designa a Octaviano con el título de *Augustus* y vincula, así, a Roma con la divinidad por medio de la figura del príncipe<sup>603</sup>.

Como quiera que sea, lo relevante es que el auge del Imperio junto con el fracaso de la coalición capitaneada por Antonio y la toma posterior de Alejandría representan el límite temporal del helenismo propiamente dicho, que se había iniciado con la subida al trono de Macedonia de Alejandro Magno, o sea: desde el 336 al 30 a. C.

Mas, con todo, la cultura helenística siguió desempeñando un destacado papel en los siglos subsiguientes, de forma singularmente notoria en las provincias orientales del Imperio, por cuanto la antigua Grecia, a pesar del enorme legado literario, filosófico y científico que transmitió a Roma, se vio, de entrada, ensombrecida por la magnificencia de la ciudad del Tíber, que durante el feliz reinado de Augusto (30 a. C.-14 d. C.) se tornó en el eje del pensamiento, debido a la eclosión de una pléyade de eximios escritores (Horacio, Tibulo, Virgilio, Tito Livio, Propercio, Ovidio...)<sup>604</sup>; si bien, a causa del filohelenismo de algunos emperadores romanos ulteriores, sobre todo de Adriano (117-138), Atenas experimentará un resurgimiento cultural a lo largo del siglo II de nuestra era, que se conoce como la Segunda Sofística. Así, mientras el Mediterráneo occidental se iba latinizando poco a poco, el oriental seguía hablando griego, más bien ese dialecto de todos que se llama *koiné*<sup>605</sup>, una suerte de lengua universal que había de ser parecida a la «lingua franca» que, como comentaba el capitán cautivo del *Quijote*, “en toda la Berbería y aun en Constantinopla se halla entre cautivos y moros, que ni es morisca ni castellana ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas”<sup>606</sup>. Esta peculiar situación lingüística se agravaría aún más con la división del imperio en dos grandes regiones durante los reinados de Diocleciano (285-305) y Constantino (306-337), que pusieron fin al desastroso siglo III: de un lado, la zona occidental,

---

*dispersos*, reconstrucción y edición de Arthur Kirsch, trad. de Gonzalo G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2003, p. 273). Sin olvidar que con anterioridad había hecho lo propio con las intrigas que terminaron con la vida del polémico dictador, en su *Julio César* (1599).

<sup>603</sup>Puesto que, como dice Pierre Grimal, “la función imperial es inseparable de la sacralidad. El emperador es *Augustus* por el hecho mismo de haber llegado al poder. No tiene necesidad de otra justificación más que sus actos. Su divinidad es inherente a la institución del principado, base fundamental del Imperio” (*El Imperio romano*, trad. española, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 83-84).

<sup>604</sup>Ovidio, en la célebre elegía décima que cierra el libro IV de sus *Tristes*, da buena fe de ello: “Traté y apoyé a los poetas de aquella época y en todos los hombres inspirados que tenía delante yo creía ver dioses. Macro, algo mayor que yo, me leyó con frecuencia sus poemas sobre pájaros, sobre las serpientes peligrosas y sobre las hierbas benéficas. Frecuentemente también Propercio acostumbó a recitarme sus poemas amorosos debido a la amistad que nos unía. Póntico, célebre por sus versos heroicos, y Baco, por sus yambos, fueron amables miembros de mi convivencia; el melodioso Horacio cautivó mis oídos, mientras entonaba cultos poemas con la lira ausonia. A Virgilio lo conocí sólo de vista y a Tibulo no le dio el avaro destino tiempo de ser mi amigo. Éste fue sucesor de Galo, y Propercio el suyo, y de éstos yo mismo fui el cuarto en el orden temporal” (*Tristes. Pónticas*, edic. cit., IV, 10, pp. 289-290). Téngase en cuenta que la era de Augusto estuvo precedida por la de Julio César, con figuras tan ilustres en el campo de las letras, aparte de la del propio dictador, como Cicerón, Lucrecio, Catón, Catulo, Varrón, Salustio, etc. De suerte que el siglo I a. C. es a Roma lo que el V y IV a Atenas: su época dorada. Mil quinientos años después los reinos hispanos vivirán una situación pareja, en cuya cúspide se sitúa el más ilustre de nuestros escritores: Cervantes.

<sup>605</sup>“En el helenismo se completa una evolución que tiende a dejar para los dialectos particulares zonas cada vez más restringidas o un papel literario ocasional, mientras que, por el contrario, sobre toda le extensión del nuevo imperio se impuso la *koiné*” (Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 729). “Después de Alejandro, la lengua griega se convertiría en la lengua del poder de un extremo a otro del mapa, desde Cirene en el norte de África hasta Oxo y el Punjab en el noroeste de la India. Era la principal lengua de cultura” (Robin Lane Fox, *El mundo clásico*, p. 340).

<sup>606</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XLI, p. 474.

cuya capital seguiría siendo Roma, y de otro, la oriental, donde se designó, por elección de Constantino, a Bizancio como base de la llamada a ser la nueva metrópoli: Constantinopla; puesto que esta partición política se avenía más o menos con la demarcación natural entre las comarcas que hablaban latín y griego. Pero el mandato de Constantino no sólo iba ser relevante por esta elección que comportaría el término de Roma como foco medular del Imperio, sino sobre todo por que fue quien adoptó el cristianismo como religión oficial del Estado en el 313, cuya doctrina echaría un velo sobre las grandes creaciones de la antigüedad tardía, reabsorbiendo de ella sólo aquello que de útil le ofrecía. Uno y otro aspecto, como observara Albin Lesky, “son las últimas etapas de un proceso que termina con la vieja cultura griega y nos conduce a los umbrales de la época bizantina”<sup>607</sup>.

El helenismo, pues, comprende un prolongado periodo histórico en el que la cultura griega, bajo el dominio de Macedonia y de Roma, sobrepasa las reducidas márgenes de la época clásica, se extiende por el mundo conocido y, gracias a ese griego de todos que era la *koiné*, se hace universal, puesto que, de acuerdo con Carlos García Gual, “por encima de la diversidad de razas, religiones y creencias, en todos esos pueblos del ámbito oriental del Imperio Romano, la lengua griega expresaba una cultura común”<sup>608</sup>. Pero no es menos cierto que su amplia difusión, su pervivencia y su evolución descansa también en la sorprendente labor de los pueblos que doblegaron militarmente a Grecia y la dominaron política y territorialmente, como fuera destacado por Bertrand Russel: “El motivo de que conozcamos lo realizado por los griegos en arte, literatura, filosofía y ciencia se debe a la estabilidad introducida por los conquistadores occidentales, que tuvieron el buen sentido de admirar la civilización que gobernaron e hicieron lo posible por conservarla”<sup>609</sup>.

En efecto, si macedonios y romanos agrandaron la crisis de los valores tradicionales del pueblo heleno y terminaron por desintegrar la estructura social en comunidad que proporcionaba la *polis*, convirtiendo al ciudadano griego en súbdito de un inmenso imperio compuesto de diversas culturas y pueblos que le sumió en el vacío más espantoso y le hizo, incapaz de regir su destino y de agarrarse a los vínculos de antaño, extraviarse solitario en el mundo; le otorgaron a cambio cierta estabilidad y la bonanza suficiente como para resolver el problema de su seguridad y facilitarle la búsqueda de la felicidad y el placer en el ámbito reducido de la intimidad y en el seno de la acomodada vida burguesa que garantizaba su libertad individual.

A fin de cuentas, en las urbes de nuevo cuño levantadas por Alejandro y sus sucesores se crearon bibliotecas, escuelas, centros académicos, gimnasios..., lugares, en fin, «donde el afligido espíritu descansa», cuyo paradigma no es otro que la ciudad de Alejandría con su puerto, su faro, sus grandes avenidas y sobre todo su célebre Museo y su impresionante Biblioteca, posiblemente la más importante de la Antigüedad con sus cerca de setecientos mil volúmenes<sup>610</sup>. Mas Roma no le irá en zaga, y Julio César primero y Octaviano Augusto

---

<sup>607</sup>*Historia de la literatura griega*, p. 841. “La nueva literatura cristiana de Bizancio –dice, por su parte, C. M. Bowra– sin duda debe algo a los modelos helénicos, pero usa de la lengua vernácula y lucha por sus ideales de poder y de salvación que pertenecen ya a un mundo nuevo. Mal podían sus necesidades espirituales contentarse con las palabras de otros tiempo. La larga carrera de la literatura griega había terminado” (*Historia de la literatura griega*, p. 196). Véase, además, el extraordinario libro de Luis Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Alianza, Madrid, 2007 (3ª ed.), en cuyos dos capítulos finales se repasa la transformación del Imperio que derivó del auge del cristianismo.

<sup>608</sup>*Los orígenes de la novela*, p. 30.

<sup>609</sup>*Historia de la Filosofía Occidental*, t. I, p. 375.

<sup>610</sup>Recuérdese que la excelencia de Alejandría fue hermosamente descrita por Aquiles Tacio: “Después de tres jornadas de navegación arribamos a Alejandría. Nada más entrar por la puerta que llaman del Sol se me ofreció de inmediato la resplandeciente hermosura de la ciudad, que inundó mis ojos de placer. De un lado y de otro se extiende una recta hilera de columnas desde la Puerta del Sol hasta la de la Luna, pues ambos son los

después ordenarán el levantamiento de bibliotecas públicas en las que se guardarán con esmero tanto textos escritos en griego como en latín. César no vería en pie la que había ordenado levantar en el Atrio de la Libertad, puesto que no se concluyó hasta nueve años después de su homicidio, bajo la dirección y el patronazgo de Asinio Polión, el primer protector de Virgilio y promotor de sus *Bucólicas*<sup>611</sup>. Sobre esta y sobre las dos de Augusto, una en griego y otra en latín, aledañas al gran templo de Apolo en el Palatino, cuya inauguración sirvió para conmemorar su decisivo triunfo en Accio, nos ha dejado una bella descripción Ovidio, en ese viaje imaginario que emprende su tercer libro de las *Tristes* sobre la ciudad de Roma:

A continuación, siguiendo nuestra ruta, mi guía me conduce al templo de mármol blanco que se levanta en lo alto de una elevadas escaleras, dedicado al dios de larga cabellera, donde entre exóticas columnas se hallan las estatuas de las nietas de Belo y la de su bárbaro padre con la espada en mano, y donde están expuestos a disposición de los lectores los sabios pensamientos de los antiguos y modernos. Buscaba yo allí a mis hermanos, salvo aquellos, naturalmente, a los que su propio padre desearía no haber engendrado; mientras los buscaba en vano, el guardián encargado de aquel templo me ordenó salir de aquel lugar sagrado. Me dirijo a otros templos que están unidos a un teatro vecino: a estos también me estaba prohibida la entrada. La Libertad no me dejó tocar su atrio, que fue el primero en abrirse a doctos libritos<sup>612</sup>.

A partir del ejemplo de Roma, como antes había pasado con el de Alejandría<sup>613</sup>, “las bibliotecas –observa Pierre Grimal– pasaron a formar parte en adelante de los monumentos que constituían una ciudad romana, tanto en Occidente como en Oriente”<sup>614</sup>. A esto hay que añadir, por otro lado, que, con el espectacular apogeo que experimentaría el comercio como consecuencia del incesante tráfico de mercaderías de todo tipo que se generó entre unas ciudades helenísticas y otras, se produjo una prosperidad económica que se tradujo en la consolidación en el poder de una elite de ciudadanos adinerados y en la conformación de una clase media estable; que no sólo se mantendría, con altibajos, durante la dominación romana, sino que debido a la paz augústea que llegaría hasta el cruento siglo III de nuestra era se vería acompañada de un periodo de avenencia, estabilidad y concordia.

Ocio y negocio, vida regalada y finanzas, lujo y confort, bienestar y holgura, mezclados con el individualismo, la libertad, la desidia, la soledad y la angustia, son, pues, los perfiles más acusados del retrato del helenismo y los que le imprimen ese aire cortesano, refinado e íntimo. Pero también el populismo y la generalización que arrastra consigo la burguesía.

---

guardianes de las entradas de la ciudad. Estas columnas forman la línea media de la ciudad baja, y hay largas avenidas que la atraviesan, por las que puede hacerse todo un viaje aun sin salir de la población. Avanzando que hube unos pocos estadios, llegué al lugar que toma el nombre de Alejandro y allí contemplé una segunda ciudad con su belleza dividida, pues una fila de columnas trazaba su eje principal y otra idéntica la transversal. Por más que mis miradas se repartían calle por calle, no saciaba mi ansia de ver y era incapaz de abarcar a la vez tal maravilla [...]. Vi dos cosas que llamaban la atención por su novedad y rareza: una rivalidad entre tamaño y belleza, un antagonismo entre gentío y ciudad, con el triunfo para ambos...” (*Leucipa y Clitofonte*, trad. de M. Brioso, edic. cit., libro V, pp. 281-282). Por otro lado, el bullicioso ambiente de Alejandría, molesto por excesivamente populoso, es originalmente descrito por Gorgo y Praxinoa, las protagonistas de *Las Siracusanas*, el idilio XV de Teócrito. Véase, además, Robin Lane Fox, *El mundo clásico*, pp. 319-329. Sobre la Biblioteca de Alejandría, su historia y su contexto, véase Hipólito Escobar Sobrino, *La Biblioteca de Alejandría*, Gredos, Madrid, 2001.

<sup>611</sup>Véase J. L. Vidal, Introducción general a Virgilio, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., pp. 7-146, en concreto pp. 51-61.

<sup>612</sup>Ovidio, *Tristes. Pónticas*, libro III, elegía 1ª, pp. 193-195.

<sup>613</sup>“Las grandes ciudades rivales [de Alejandría] no tardaron, pues, en participar también en una enloquecida carrera por disponer de la mejor biblioteca” (Robin L. Fox, *El mundo clásico*, p. 325).

<sup>614</sup>*El imperio romano*, p. 98.



Todo ello, como cabía esperar, tuvo una honda repercusión en la transmisión del conocimiento y en la reorientación que adoptaron las manifestaciones artísticas al asumir en su concepción el nuevo orden de cosas y la ideología resultante; al adecuarse, en fin, al mundo moderno. Lo echamos de ver principalmente en el cultivo tenaz de lo subjetivo, la evasión, la expresión del sentimiento personal y la resignación del hombre que, en vez de actuar y enfrentarse libre, voluntariosa y valientemente a su «fatal» hado<sup>615</sup>, se muda en un sufridor que acepta pasivamente su destino, tanto como en el significativo abandono de la finalidad didáctica, en el alejamiento del compromiso social del arte<sup>616</sup> y en el ocaso

---

<sup>615</sup> Albin Lesky decía con razón que el héroe trágico “toma parte en los acontecimientos, pero los dioses lo han dispuesto todo de tal manera que cada paso con que cree alejarse de su fatalidad le aproxima más a ella” (*Historia de la literatura griega*, p. 312) y que “la verdadera tragedia se origina de la tensión entre los oscuros poderes incontrolables a los que el hombre está entregado y la voluntad de éste para luchar y oponerse a ellos. Esta lucha es generalmente infructuosa, e incluso lleva al héroe a una mayor profundidad en el sufrimiento y a menudo a la muerte. Pero combatir contra el destino es el mandato de la existencia humana, que no se rinde” (*La tragedia griega*, p. 219). Fernando Savater ha insistido en esta idea: “la tragedia propone un modelo de destino en el que la libertad es perdición y orgullo, pacto y aniquilación: ciertamente no hay salvación, pero la acción es soberanamente posible y se mantiene firme la resistencia a dejarse poseer”, pero ha ido un paso más allá que el gran helenista austriaco, en la medida en que opina que en la decisión del héroe de actuar, de hacer frente a su destino por elección personal, reside “la única consideración eficaz de la libertad”, ya que esta “no admite la coerción de la necesidad [...], ni tampoco incurre en ningún camuflaje ideológico del trascendentalismo idealista”. “Los trágicos griegos –concluye el filósofo vasco– no se especializaron en plantear el conflicto entre libertad y fatalidad, ni tampoco en mostrar hasta qué punto somos fatalmente libres, sino que revelaron magistralmente que *la fatalidad no tiene otro fundamento que la libertad misma, del mismo modo que lo libre hunde sus raíces en lo único que puede ser considerado sin restricción alguna como fatal*” (*La tarea del héroe*, pp. 94, 79 y 89). Por el contrario, Carlos García Gual asegura que “con unos protagonistas que no encuentran ya sentido a su actitud, que son patéticos en exceso y se muestran impotentes, renuncian a su dignidad y sólo ansían seguir viviendo a cualquier costa, no se puede construir una tragedia; tan sólo melodramas o comedias de enredo” (“Destino y libertad del héroe trágico”, en *Historia, novela y tragedia*, pp. 190-191). Y este, en consecuencia, será el protagonista literario del helenismo, el hombre que se mueve no en función de su libertad, sino por efectos de una causa exterior, como puede ser el amor, que le convierte en un ser pasivo que se deja zarandear por los vaivenes de la fortuna. Ya lo había visto bien Eurípides, que en tantas cosas es precursor del nuevo mundo, pero también Platón con la terrible alegoría de la marioneta. Con todo, no conviene exagerar en exceso, puesto que el ciudadano griego sintió también una enorme curiosidad por el mundo desconocido que estaba descubriendo y a él aplicó su voluntad de análisis y estudio que dio pie no sólo al desarrollo de las ciencias, sino también al de los relatos de aventuras. Pero lo que arrastra consigo esta pérdida del sentido heroico y trágico del personaje es el comienzo de su análisis psicológico y, con ello, su carácter problemático, y el descubrimiento del alma.

<sup>616</sup> Así, por ejemplo, Propercio, que se excusa de acompañar a su amigo Tulo en el viaje oficial que le va a llevar por Asia por no abandonar a Cintia, establece una oposición entre la vida pública de su amigo (*vita activa*) y la suya personal dedicada al cultivo de la poesía amorosa (*vita iners*): “Intenta tú superar las segures bien merecidas de tu tío, / y devuelve las antiguas leyes a los aliados que las han olvidado; / pues tu edad no cedió nunca al amor, / y siempre te preocupaste de la patria en armas. / ¡Y que ese niño no te eche encima sufrimientos como los míos, / ni todo lo que mis lágrimas han conocido! / Deja que yo, a quien siempre la Fortuna quiso tener deprimido, / entregue esta existencia mía a completa indolencia. / Muchos perecieron de grado en duradero amor; / que entre ellos a mí también me cubra la tierra, / No he nacido yo apto para la gloria, no para las armas; / quieren los hados que yo sufra esta milicia” (*Elegías*, trad. de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, libro I, elegía 6ª, vv. 19-30, pp. 173-175). Pero donde justifica más claramente su inclinación a la elegía amorosa en perjuicio de la épica es en la elegía 7ª del libro I, en la 1ª del libro II y en la 3ª del III. Lo mismo Ovidio: “Me disponía yo a escribir en el ritmo solemne hechos de armas y guerras violentas, de modo que el tema se ajustara a dicho metro. El verso de abajo era igual que el de arriba, pero Cupido se echó a reír y le sustrajo un pie, según cuentan [...]. Cuando el verso estrenado de la recién estrenada página ha quedado escrito correctamente, he aquí que el siguiente hace flaquear mis fueras. Y para ritmo más ligeros me falta tema adecuado: muchacho o muchacha que peine sus largos cabellos. No bien me había quejado, cuando [Cupido] abrió su aljaba y escogió una flecha destinada a mi perdición. Curvó vigorosamente el sinuoso arco sobre la rodilla y dijo: «Toma, poeta, argumento para tus versos». ¡Desgraciado de mí! Fue certera la flecha del famoso niño. Me abraso, y el Amor es el rey de mi corazón solitario. Que mi obra se levante sobre seis pies y se apoye en cinco; ¡adiós con vuestro

definitivo del héroe épico y trágico (aun cuando Dido y Turno todavía conserven cierto trasfondo trágico, y Eneas el épico). El filósofo y el poeta, apartados de la vida pública, huyen del mundo para buscar la verdad en el interior de su yo; propugnan el ideal de la vida privada y buscan la distinción en el saber, la erudición y el arte por el arte<sup>617</sup>. Ya no escriben para el bien de la comunidad y en atención a la solidaridad, como había sido común en tiempos anteriores, sino para la satisfacción de esa elite rica y cultivada que los acoge y los protege en sus «umbrales soberbios». El caso más célebre del helenismo macedonio es la corte alejandrina en tiempos de Tolomeo II, pues durante su reinado (283-247 a. C.) “puso en estrecha relación con la corte a los personajes más conspicuos y la convirtió en centro transmisor de la vida cultural”<sup>618</sup>, y allí fueron a parar, efectivamente, personalidades tales como Filitas de Cos, el padre de la poesía alejandrina (aunque no fuera sino en la época de Tolomeo I), Calímaco, Apolonio de Rodas o Teócrito. En Roma refulgen con brillo propio los círculos poéticos de Mesala y Mecenas<sup>619</sup>; el primero de ellos, cuyos máximos exponentes son los poetas elegíacos Tibulo y Ovidio, hereda el programa de la poética alejandrina pero imprimiéndole su marcada personalidad y abriéndole a nuevos horizontes, a la par que se desvincula claramente de la propaganda política augústea; mientras que el segundo, del que destacan poderosamente Virgilio y Horacio (y también Propercio, aunque de forma más independiente), se acerca más a la reforma moral emprendida por el emperador, aun cuando establezca una distancia prudente, mantiene la finalidad didáctica de la literatura y enaltece a Roma y su dominio sobre el orbe, marca la pauta del clasicismo romano y readapta los antiguos géneros griegos a la realidad del momento, de forma especial la épica y la lírica<sup>620</sup>.

---

ritmo, férreos combates! Cíñete las rubias sienes con mirto de las riberas, Musa a la que he de cantar en grupos de once pies” (*Amores*, en *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López, Gredos, Madrid, 1989, elegía 1ª, pp.211-213). Ovidio, de hecho, defenderá su poesía amorosa, sobre todo la del *Arte de amar*, en la elegía que conforma el libro II de las *Tristes*, como un juguete inofensivo, puro entretenimiento, y le reprochará a Octavio Augusto que sus escritos banales sean objeto de su atención y causa de su destierro (vv. 186-240). También Virgilio se sirve de la *recusatio* en sus *Bucólicas*: “Nuestra Talía fue la primera que se dignó cantar en verso siracusano y no se avergonzó de habitar selvas. Dispuesto yo a cantar reyes y batallas, me tiró de la oreja Cintio y me advirtió: «Conviénele al pastor apacentar sus pingües ovejas, Títiro, pero recitar ligeros versos». Ahora yo (pues que siempre te sobrarán quienes quieran cantar, oh Varo, tus glorias y describir las tristes guerras), ensayaré cantos campestres con tenues caramillos” (*Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., bucólica 6ª, p. 195). Y, por último, el mismísimo Horacio: “Yo, débil en temas grandes, no oso, Agripa, / cantar ni eso ni las iras tremendas / del tenaz Pelida ni el viaje de Ulises / el astuto por los mares // ni la casa cruel de Pélope: vétanme / Pudor y la Musa... // Yo canto el banquete, las luchas de niñas / y mozos con uñas cortadas, ya libre / me encuentre, ya sea por fuego abrasado / que no es insólito en mí” (*Odas y Epodos*, edic. cit., libro I, oda 7ª, vv. 5-10 y 17-20, p. 101). Con todo, Propercio, sobre todo en el libro IV de sus *Elegías*, tan diferente de los otros tres, entonará cantos a Roma (elegía 1ª) y a la victoria de Augusto en Accio (elegía 6ª); mientras que Virgilio, en sus *Bucólicas*, se hace eco de la confiscación de tierras que sufrió la burguesía campesina para que fueran repartidas entre los veteranos milites que habían participado en la batalla de Filipos (bucólicas 1ª y 9ª), esto es, daba entrada en su poesía escapista a la realidad contemporánea (como hará, siguiendo su ejemplo, Cervantes en su pastoral), así como que Horacio escribirá y dirigirá, por petición de Augusto, el *Canto Secular* para conmemorar los Juegos Seculares del año 17 a. C. y que las primeras seis odas del libro III, las llamadas «Romanas», son un canto a las reformas emprendidas por el emperador.

<sup>617</sup>“Alejados de la vida activa, sólo vivían para las letras”, comentaba C. M. Bowra (*Historia de la literatura griega*, p. 176).

<sup>618</sup>Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 731.

<sup>619</sup>Véase Karl Büchner, *Historia de la literatura latina*, trad. de Eduardo Valentí y Alfonso Ortega, Labor, Barcelona, 1968, pp. 234-323; y Ernst Bickel, *Historia de la literatura romana*, trad. de José Mª Díaz-Regañón, Gredos, Madrid, 1982, pp. 170-203, sobre todo pp. 191-196. También Pierre Grimal, *El imperio romano*, pp. 89-95, donde el erudito francés dice que “una vieja tradición de al menos dos siglos de antigüedad propiciaba que los poetas se unieran a un gran personaje, que se convertía de algún modo en su patrón” (p. 90).

<sup>620</sup>Un programa del clasicismo augústeo puede verse en la sátira 10ª del libro I de las *Sátiras* de

De manera que al calor de tales circunstancias sociopolíticas y espirituales se conforma un arte elegante y exquisito, que supone la renovación y transformación de los géneros clásicos, el ocaso de otros y el nacimiento de algunos nuevos, y se abre camino definitivo al escudriñamiento de los rincones del alma (donde ya habían escarbado Safo, Eurípides y Platón), aquello que le pertenece en exclusiva a cada uno y que es el espacio de la meditación, del sentimiento, de la soledad y también de la libertad. Así la poesía alejandrina de Calímaco, los epigramas helenísticos, la épica erudita y mitológica de Apolonio de Rodas, la poesía bucólica de Teócrito, la de los neotéricos, con Catulo a la cabeza, la elegía romana, de la que descuellan Tibulo, Propercio y Ovidio, la sátira, la lírica de Horacio, la épica nacional de Virgilio y la mitológica de Ovidio, etc.

Mas el progreso de la economía y la conformación de una gran clase media en las ciudades posibilitó también la comercialización de la literatura y la difusión de la cultura. Tanto las grandes bibliotecas públicas como las privadas incidieron en el embellecimiento del libro<sup>621</sup>. Ya Cicerón, ufano, invitaba a su queridísimo amigo Tito Pomponio Ático a que visitara su biblioteca para que viera de primera mano el magistral trabajo de Tiranión, al par que le conminaba a que le enviara un par de sus copistas que ayudaran en la finalización del trabajo:

Harías muy bien si vinieras a vernos. Encontrarás un prodigioso catálogo de mis libros, obra de Tiranión; lo que queda de ellos es mucho mejor de lo que había creído. Mándame, por favor, un par de tus copistas, que Tiranión pueda utilizar como encuadernadores y auxiliares para el resto, y ordénalos que tomen un poco de pergamino con que hacer los títulos, a los que vosotros, los griegos, según creo, les llamáis *sittúbas*<sup>622</sup>.

Otro ejemplo, esta vez por vía negativa, nos lo brinda magistralmente Ovidio al aconsejar a su primer libro de las *Tristes* cómo debe ir vestido a Roma para dar fe y estar en consonancia con el lamentable estado de su autor en el confinamiento:

Pequeño librito (y no te desprecio por ello), sin mí irás a la ciudad de Roma, ¡ay de mí!, adonde a tu dueño no le está permitido ir. Ve, pero sin adornos, cual conviene a un desterrado: viste, infeliz, el atuendo adecuado a esta desdichada circunstancia. Que no te envuelvan los arándanos con su color rojizo, ya que ese color no se aviene muy bien con los momentos de tristeza; ni se escriba tu título con nimio, ni se embellezcan tus hojas de papiro con aceite de cedro, ni lleves blancos discos en una negra portada. Queden esos adornos para los libritos felices; por tu parte, no debes olvidar mi triste condición. Que ni siquiera alisen tus cantos con frágil piedra pómez, a fin de que aparezcas hirsuto, con las melenas desgredadas. No te avergüences de los borrones: el que los vea pensará que han sido hechos con mis propias lágrimas<sup>623</sup>.

---

Horacio, por medio de la severa crítica que hace de los versos de Lucilio y, especialmente, en su *Arte poética*.

<sup>621</sup>Recuérdese que por lo menos hasta el siglo I de nuestra era no se desarrolla el formato del código (*codex*), que se irá extendiendo paulatinamente durante el bajo imperio hasta que se imponga definitivamente en el siglo IV, cuya forma imita el libro moderno (la importancia del libro en el Bajo imperio y la sustitución del rollo por el código ha sido destacado por Luis Gil en su *Censura en el mundo antiguo*, pp. 276-277 y 310, respectivamente). Antes lo que existía era el «rollo», que se componía de hojas de papiro que se cortaba en capas delgadas: “dos de éstas, superpuestas y prensadas de manera que las ensambladuras de una de ellas se encontraban en sentido horizontal (*recto*), las de la otra en sentido vertical (*verso*), componían la hoja, y varias hojas pegadas constituía la forma normal del libro de la Antigüedad” (Albin Lesky, “La transmisión de la literatura griega”, *Historia de la literatura griega*, pp. 17-22, p. 17). Otra forma era las tablillas de cera, en las que Platón pudo dejar escrito las *Leyes*, y que servían también como billetes de amor: “¡Así que se me han perdido aquellas tablillas tan sabias, / con las que se han perdido escritos tan buenos! / En otro tiempo las había desgastado con nuestras manos el uso, / que dio lugar a que aún no selladas gozasen de credibilidad. / [...] / No las había hecho queridas el oro incrustado, / cera corriente había en vulgar boj” (Propercio, *Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, *Elegías*, libro III, elegía 23, vv. 1-8, p. 519).

<sup>622</sup>Cicerón, *Cartas I. Cartas a Ático (cartas 1-161D)*, edic. cit., 78 (IV 4a), pp. 225-226.

<sup>623</sup>*Tristes. Pónicas*, edic. cit., libro I, elegía 1ª, pp. 75-77.

También Horacio nos hablará de la engalanura del libro, al referirle cómo será su vida, en un curioso poema epistolar en el que el libro es comparado con un joven que anhela ser querido de muchos, y en cuyo final nos ofrece el autor su autorretrato<sup>624</sup>:

A Vertumno y Jano, libro, pareces dirigir tus miradas;  
claro, para exhibirte aseado por la pómez de los Sosios.  
Odias los cerrojos y sellos que agradan al puduroso;  
te quejas de ser mostrado a pocos y alabas, a pesar de tu  
crianza, los lugares públicos. Evita adonde ansías ir. No  
habrá vuelta atrás ya afuera. «¿Qué he hecho, pobre de mí?  
¿Qué quise?», dirás, cuando saciado se canse tu amante.  
Mas, si no se equivoca el augur por rencor del pecado,  
querido será en Roma, hasta que te dejen los años;  
cuando, manoseado por el vulgo, empieces a ensuciarte,  
o servirás de pasto en silencio a las torpes polillas,  
o irás a Útica, o en un paquete será enviado a Lérida.  
Se reirá de ti tu maestro desoído, como el que airado  
empujó al precipicio a su pollino, por desobediente.  
¿Quién tendrá empeño en salvar a uno contra deseo?  
También te espera que enseñando a niños las letras  
te alcance en un pequeño rincón la balbuciente vejez.  
Cuando el sol templado te envíe más oídos, dirás que,  
aunque nacido de padre liberto y en humilde cuna,  
la envergadura de mis alas fue más grande que mi nido,  
para añadir a mis méritos cuanto quites a mi estirpe;  
que gusté a los principales de la Urbe en paz y en guerra;  
que era de cuerpo exiguo, ya canoso y amante del sol,  
rápido de enfadar, aunque también de aplacar.  
Si acaso alguien te preguntare por mi edad,  
sepa que he cumplido cuarenta y cuatro diciembres  
en el año en que Lolio declaró colega a Lépido<sup>625</sup>.

Pero asimismo, por la fácil accesibilidad a estos lugares en los que se depositaba el saber, se propició la adquisición de la cultura, la alfabetización urbana y la conformación de un nutrido público lector ávido de entretenimiento con que llenar las horas vacías de su vida, que comportó el desarrollo del mercado del libro y la posibilidad de acercarse a ellos de manera individual. Nace así la lectura silenciosa y el diálogo continuado con el libro, ese juego refinado de la intimidad en el que el texto se convierte en el mejor compañero de la soledad (“¿O qué tendría para leer y hojear, cada uno a su gusto, el público?”<sup>626</sup>, se pregunta Horacio; “callado has de ser leído”<sup>627</sup>, cantará Ovidio); lo cual no significa que aún no perdure la lectura voceada, ya sea en público o en privado (costumbre era entre los poetas alejandrinos enviarse o recitarse sus composiciones, como parece ser que hizo Apolonio de Rodas con su primera versión de *El viaje de los Argonautas*, cosechando un sonoro fracaso<sup>628</sup>, y famosas son las lecturas de Virgilio a Augusto de las *Geórgicas* y de los libros II, IV y VI de la *Eneida*<sup>629</sup>), pero sí que se establezca un trato cada vez más personal entre el escritor y su

---

<sup>624</sup>Uno no puede sino recordar, al calor de este hecho, el célebre autorretrato que hará de sí Cervantes en el Prólogo al lector de las *Novelas ejemplares*, pues guarda algún que otro paralelismo con el de Horacio.

<sup>625</sup>*Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. bilingüe de H. Silvestre., epístola 20, libro I, pp. 470-475.

<sup>626</sup>*Ibidem*, epístola 1ª, libro II, vv. 91-92, p. 493.

<sup>627</sup>*Ibidem*, p. 77.

<sup>628</sup>Véase Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, p. 760.

<sup>629</sup>Véase J. L. Vidal, Introducción general a Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, pp. 74-75 y 78-79, respectivamente.

lector, por el que el primero intenta mover, suspender, satisfacer y entretener al segundo, buscar su complicidad, su aquiescencia, su admiración, su reacción y sus afectos; lo que permite al poeta revestir de dificultades su texto, complicar enrevesadamente el andamiaje de la trama, entretenerse en el golpe de efecto, decorarse en los detalles nimios, forzar sobremanera la sintaxis, perseguir el verso perfecto, la palabra adecuada<sup>630</sup>.

Cabe destacar que esta nueva perspectiva creadora que se le abre al poeta, unida a los otros factores mencionados, comporta asimismo la clara toma de consciencia de sí y de su quehacer poético, de su propia valía personal, tanto como de la especificidad e individualidad de su obra. Frente a los impersonales versos, “la cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles”<sup>631</sup> y “háblame, Musa, del hombre de múltiples tretas”<sup>632</sup>, con que Homero comienza sus dos grandes epopeyas, cobran un relieve significativo el “tras invocarte al comienzo, Febo, voy a rememorar las hazañas de los héroes de antiguo linaje”<sup>633</sup> de Apolonio de Rodas y el “ahora canto las armas horrendas del dios Marte”<sup>634</sup> de Virgilio, por cuanto sobre los pliegues de ambos versos ondea, afincado, el yo del poeta. Dicho de otro modo, nace la literatura como afirmación de sí mismo y como tema. Pues, efectivamente, a partir de ahora el autor se hace dueño y señor de su escritura: en ella vierte su mundo interior y su experiencia como poeta, da voz a la elección vital que supone seguir su inclinación natural a la poesía, introduce su reflexión sobre ella y sobre su valor y, orgulloso, se permite cantar la fama que alcanzará por su absorbente dedicación en exclusiva para con ella, puesto que “inmortal se mantiene la gloria para el talento”<sup>635</sup>. “Yo soy aquel que modulé otro tiempo canciones pastoriles / al son de mi delgado caramillo. Después dejé los bosques / y forcé a las campiñas colindantes plegarse / al codicioso afán de los labriegos. Mi obra fue de su agrado. / Y ahora

---

<sup>630</sup>Sobre el cuidado formal de la obra tanto en la poesía helenística como en la augústea, véase Vicente Cristóbal, Introducción a la *Eneida* de Virgilio, edic. cit., pp. 11-130, en concreto pp. 56-58. El mismo V. Cristóbal ha señalado con anterioridad cómo era la labor creadora de Virgilio (pp. 22 y ss.), destacando, a la luz de las *Vitae Vergilianae*, “la feliz alianza de técnica e inspiración, casi –diríamos– con preponderancia de la técnica y del racional designio: pues en este proceso de construcción poética, con una redacción previa en prosa, una fabricación espontánea de versos en largas series y una labor final depuradora y correctora evidencian tres fases en las que sólo hay lugar para la inspiración en la segunda. La última fase se identifica con ese *labor limae* preconizado por Horacio, en la que el poeta se convierte en crítico de sí mismo” (pp. 23-24). En efecto, Horacio dirá que “yo no veo en qué aprovecha el estudio / sin rica vena o ingenio en bruto; ambas cosas / se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente” (*Arte poética*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. cit., vv. 409-411, p. 575. Un poco más adelante, Horacio mencionará la labor de depuración que ha de efectuar el poeta con su texto, vv. 445-449, p. 577). Por su parte, Ovidio, emulando la decisión de Virgilio en su lecho de muerte de dar al fuego la *Eneida* por estar falta de la última mano, hace lo propio con la *Metamorfosis* cuando es desterrado, también sin éxito, e incide en ese afán de perfección: “Tu fiel amistad me resulta agradable, pero mejor retrato son mis poemas que te envió para que los leas, tal como están, versos que cantan las metamorfosis de los hombres, obra que interrumpió el desdichado destierro de su autor. Estos poemas, a punto de marchar, como a otros muchos míos, yo mismo los arrojé afligido con mi mano al fuego. Y lo mismo que, tal y como dice la leyenda, la hija de Testio quemó a su hijo bajo la forma de un tizón y por ello fue mejor hermana que madre, de la misma manera yo arrojé sobre las voraces llamas esos inocentes libritos, mis propias entrañas que debían perecer conmigo, bien porque odiaba a las Musas, como responsables de mis culpas, o bien porque era aún un poema incompleto y sin limar. Pero puesto que estos versos no han sido totalmente destruidos, sino que sobreviven (creo que fueron copiados en muchos ejemplares), ahora suplico que vivan y deleiten al lector de los frutos de mi laborioso ocio y le hagan acordarse de mí. Y sin embargo no podrían ser leídos pacientemente por nadie, si se ignorara que les falta la última mano: dicha obra se me arrancó de la mitad del yunque y faltó a mis escritos la última lima” (*Tristes*, en *Tristes. Pónticas*, edic. cit., libro I, elegía 7ª, pp. 115-116).

<sup>631</sup>Homero, *Ilíada*, trad. de Emilio Crespo, canto I, p. 1.

<sup>632</sup>Homero, *Odisea*, trad. de C. García Gual, canto I, p. 41.

<sup>633</sup>Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, Introducción y traducción de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2004, canto I, p. 49.

<sup>634</sup>Virgilio, *Eneida*, edic. cit., libro I, p. 139.

<sup>635</sup>Propercio, *Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, libro III, elegía 2ª, v. 26, p. 407.

canto las armas horrendas del dios Marte / y al héroe que forzado al destierro por el hado / fue el primero que desde la ribera de Troya arribó a Italia / y a las playas lavinias”, entona Virgilio en el inicio de su obra maestra<sup>636</sup>. “No mentiré diciendo, Febo, que tú me has dado estas artes, ni tampoco un ave celestial me adoctrina con su canto, ni se me han aparecido Clío y sus hermanas mientras apacentaba rebaños en tus valles, Ascra; es mi propia experiencia la que me inspira esta obra”, asegura Ovidio en el albor del *Arte de amar*<sup>637</sup>. Un hermoso ejemplo de la perdurabilidad de la voz del poeta en el tiempo es el *carmen* noveno del libro IV de las *Odas* de Horacio, de la que citamos sólo sus primeras estrofas: “No creas que morirán estas palabras / que pronuncio, nacido junto al Áufido / sonoro, y asocio a mis cuerdas con arte hasta ahora desconocida; // no se oscurecen, aunque a todos venza / el meonio Homero, las de Camenas ceas / o pindáricas o del bravo / Alceo; viven las de Estesícoro / el grave y no borró la edad los juegos / de Anacreonte; y aun amor respira / y vive el ardor que la joven / eolia a su lira confió”<sup>638</sup>; o aquellas otras que le dice el dios Príapo al yo enamorado de Tibulo: “Por el canto es purpúrea la cabellera de Niso: si no existieran cantos / no brillaría el marfil en el hombro de Pélope. / A quien cantes las Musas, vivirá mientras la tierra, robles, / mientras el cielo, estrellas, mientras el torrente, aguas tenga”<sup>639</sup>. Sobre el poder de la poesía dice, seguro, Propercio: “Puedo yo unir de nuevo amantes separados, / y puedo abrir las lentas puertas de mi dueña; / y puedo sanar las heridas recientes de la otra, / y existe en mis palabras eficaz medicina”<sup>640</sup>. Más universal se muestra Horacio, pues, según él, “con la poesía se aplacan / los dioses celestiales, se aplacan los infernales”<sup>641</sup>. Es Ovidio, que junto con Horacio son los escritores que más hablan de sí en sus escritos, el que cuenta con mayor detenimiento su vocación poética: “A mí, sin embargo, ya desde niño me gustaban los misterios celestes y la Musa me arrastraba en secreto hacia su trabajo. A menudo me dijo mi padre: «¿Por qué intentas un estudio sin provecho? El propio Meónida [Homero] no legó fortuna alguna». Me habían convencido sus palabras y, abandonando por completo el Helicón, intentaba escribir palabras desprovistas de ritmo. Espontáneamente, el poema tomaba su ritmo apropiado y todo aquello que intentaba escribir era verso”<sup>642</sup>. Incluso, el cultivo de las letras llega a sentirse como el único bebedizo capaz de sanar los males abundantes, como el único asidero que le queda al escritor en los momentos de mayor desasosiego y dificultad: “Aquí, aunque las armas de los pueblos vecinos resuenan a mi alrededor, trato de aliviar como puedo mi triste destino con la poesía, y aunque no hay aquí nadie a cuyos oídos pueda recitársela, sin embargo, de este modo voy pasando y engañando el tiempo. Así pues, si yo continúo con vida, si resisto las duras penalidades y no me embarga el hastío hacía una vida angustiada, es gracias a ti, Musa. Pues tú me ofreces consuelo, tú vienes como descanso y remedio de mis preocupaciones; tú eres mi guía y mi compañera; tú me

---

<sup>636</sup>Virgilio, *Eneida*, edic. cit., libro I, p. 139. El vate de Mantua, consciente de la originalidad que suponen sus *Geórgicas* frente a los temas «universalmente conocidos» de la mitología y anunciando alegóricamente la *Eneida*, dice: “Hay que intentar un camino por el que yo también pueda levantarme de la tierra y que mi nombre victorioso vuele de boca en boca de los hombres. Yo seré el primero que, con tal de que me quede larga vida, al volver a mi patria, llevaré conmigo las Musas desde la cumbre Aonia...” (*Geórgicas*, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., libro III, pp. 323-327, p. 324).

<sup>637</sup>*Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, edic. cit. de V. Cristóbal, p. 350. Recuérdese, además, que Ovidio, en *Remedios contra el amor* dirá rotundamente que “las elegías confiesan que me deben tanto a mí, como debe a Virgilio la ilustre epopeya” (*Ibidem*, p. 493).

<sup>638</sup>*Odas y Epodos*, edic. cit., vv. 1-12, p. 351.

<sup>639</sup>Tibulo, *Elegías*, edic. bilingüe de Hugo Francisco Bauzá, CSIC, Madrid, 1990, elegía 4, libro I, vv. 63-66, pp. 28-29.

<sup>640</sup>*Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, elegía 10ª, libro I, vv. 15-18, p. 189.

<sup>641</sup>*Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. cit., epístola 1ª, libro II, vv. 137-138, p. 495.

<sup>642</sup>*Tristes*, en *Tristes. Pónticas*, edic. cit., elegía 10ª, libro IV, pp. 287-288.

apartas del Histro y me proporcionas un puesto en medio del Helicón”<sup>643</sup>. Con todo, es por medio de la *recusatio* como el poeta da cabal cuenta de su elección vital. Como se sabe, el rechazo de la epopeya y los temas graves en favor de la inspiración lírica halla su primera manifestación en la poesía alejandrina, de la mano de Calímaco, que así lo expresa en el prólogo de los *Aitia*. De hecho, es probable que el enfrentamiento que hubo entre Calímaco y Apolonio de Rodas, su discípulo, se debiera a que este, yendo en contra de la preceptiva de su maestro, decidiera resucitar la poesía épica de argumento extenso y acción continuada. Herederos del alejandrismo, los poetas neotéricos y elegíacos romanos hacen suya la *recusatio* y se inclinan por la lírica. Un excelente ejemplo, aparte de los ya citados y de los que se podrían citar, lo encontramos en el *carmen* treinta y cuatro del libro II de las *Elegías* de Propercio, en el que el poeta de Asís, después de cantar el poder absoluto del amor, escribe lo siguiente:

Mi mismo amigo Linceo sufre tardíamente de locura de amor:  
 me alegra que tú entre todos te acerques a mis dioses.  
 ¿De qué te ha servido ahora la sabiduría de tus libros socráticos  
 o poder describir la naturaleza de las cosas?  
 ¿O de qué te sirve la lectura de los versos del poeta ateniense [Esquilo]?  
 De nada sirven vuestro anciano en un gran amor.  
 Imita más bien en tus poesías a Filetas de Cos  
 y el *Sueño* del nada florido Calímaco.  
 [...]  
 Deja de componer versos al estilo de Esquilo,  
 deja y relaja los miembros para ritmos suaves.  
 Empieza ya a encerrar los versos en torno más estrecho  
 y acude, altivo poeta, a tu pasión.  
 Tú no estarás más seguro que Antímaco ni que Homero:  
 una amada arrogante también desprecia a los dioses poderosos...<sup>644</sup>

Quizás no esté mal recordar que esta nueva perspectiva que se le abre al escritor, meditar sobre la situación del hombre en la historia desde el vértice de la subjetividad, sobre el presente y el futuro, sobre el amor, sobre la intimidad, sobre la consciencia poética y la poesía, sobre la fama, y saborear los goces de la vida, que ya no son sin más esas vanas fugacidades de la existencia, será semejante a la que se experimentará a partir del siglo XIV, con el auge del humanismo, cuyo padre no es otro que Petrarca<sup>645</sup>, y que marca el inicio de la Edad Moderna, pero lógicamente desde su propio sentir y bajo las coordenadas sociales, políticas, económicas, ideológicas y culturales en que se circunscribe. De entre las muchas imágenes que se podrían traer a colación nos quedamos con aquella admirable página cervantina en la que se describe al poeta consciente de su escritura, solo, ante el papel en blanco, esperando la llegada de la inspiración, que se ofrece en forma de diálogo consigo mismo bajo la figura del doble:

<sup>643</sup>*Ibidem*, p. 293.

<sup>644</sup>*Elegías*, libro II, elegía 34, edic. de A. Ramírez de Verger, vv. 25-32 y 41-46, pp. 172-175. Es en esta misma elegía en la que Propercio encumbra a Virgilio como el mayor poeta de la antigüedad, no sólo por las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, sino sobre todo por la *Eneida*, que por aquel entonces estaba todavía a medio hacer: “¡Dejad paso, escritores de Roma, dejad paso, autores de Grecia: / algo mayor que la *Ilíada*, no sé qué, está naciendo!” (*Ibidem*, vv. 65-66, p. 174). No mucho tiempo después de que la *Eneida* circulara por Roma tras la muerte de su autor, Ovidio, en el *Arte de amar*, la menciona tan elogiosamente como Propercio: “la huida de Eneas, origen de la elevada Roma: obra más famosa que ella no se ha escrito ninguna en el Lacio” (*Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, edic. de V. Cristóbal, libro III, p. 442).

<sup>645</sup>Véase Francisco Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Destino, Barcelona, 2002.

Muchas veces tomé la pluma para escribille [el prólogo], y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido...<sup>646</sup>

Pero al mismo tiempo que se estilizan la expresión y la disposición, se abre la puerta a la literatura de consumo, no pensada ya en exclusiva para un público selecto y cultivado, sino para llegar a todo el mundo. Así, por ejemplo, el escritor de las *Heroidas* alude constantemente a su público lector, del que destaca el femenino<sup>647</sup>: “no es, por tanto, un delito hojear versos de tema amoroso, pues a las mujeres les está permitido leer muchas cosas que, sin embargo, han de evitar hacer”<sup>648</sup>. Sumamente elocuentes son también las recomendaciones que le aconseja Horacio a Lucilio: “corrige a menudo, si estás dispuesto a escribir algo / digno de volver a leerse y no sufras por que te admire / la masa; sé feliz con pocos lectores. ¿O eres tan loco / de desear que tus poemas se dicten en escuelas baratas?”<sup>649</sup>. Pero donde mejor se consigna la universalización y popularización de la cultura y el saber es en estos otros versos de Horacio:

Allí se reunía un pueblo que se podía contar, pues era  
pequeño, y no sólo austero, sino decente y discreto.  
Luego que victorioso empezó a extender sus campos y  
un muro más amplio a abrazar la ciudad y con vino diurno  
ser lícito aplacar al Genio en días festivos,  
se admitió en ritmos y tonos una licencia mayor  
(¿qué gusto podía tener un público mezcla de palurdos de  
fiesta con gente de ciudad, de horteras con gente de bien?).  
Así al arte venerable el flautista añadió ampulosidad y  
pavoneo arrastrándose sin tino por los tablados.  
Así también a la severa lira le aumentaron los registros  
y con estilo temerario vino una insólita interpretación,  
y el contenido, ensalmador de consejos útiles y adivino  
del futuro, acabó pareciéndose a los sortilegios de Delfos<sup>650</sup>.

Buena prueba de ello son géneros tales como la comedia nueva de Menandro y la de Plauto y Terencio en Roma, los mimos, los relatos de aventuras y los fantásticos, la novela griega e incluso la romana, aun cuando el *Satiricón* de Petronio pudiera estar destinado a un público más selecto.

De resultas, en el arte helenístico y romano coexisten dos formas literarias: la poesía culta y la popular<sup>651</sup>.

Sin embargo, lo más relevante para nuestro estudio es que todos estos cambios políticos, sociológicos, económicos e ideológicos determinan la entronización del amor como

---

<sup>646</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del Instituto Cervantes, Prólogo al lector, pp. 10-11. Recuérdesse asimismo la descripción que hace Berganza del poeta, el cual “ocupábase en escribir en un cartapacio, y de cuando en cuando se daba palmadas en la frente y se mordía las uñas, estando mirando al cielo; y otras veces se ponía tan imaginativo, que no movía pie, ni mano, ni aun pestañas; tal era su embelesamiento” (Cervantes, *El coloquio de los perros, Novelas ejemplares*, edic. de J. García, p. 611).

<sup>647</sup>Sobre el público femenino y su importancia en la literatura helenística y romana, véase Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, pp. 57-62; sobre la importancia cada vez mayor de la mujer en la vida pública, véase Robin Lane Fox, *El mundo clásico*, pp. 316-318.

<sup>648</sup>*Tristes*, en *Tistes. Pónticas*, edic. cit., libro II, p. 161.

<sup>649</sup>*Sátiras*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. bilingüe de Horacio Silvestre, Cátedra, Madrid, 2007 (4ª ed.), libro I, sátira 10ª, vv. 72-75, p. 201.

<sup>650</sup>*Arte poética*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. cit., vv. 206-219, pp. 553-555.

<sup>651</sup>Véase F. J. Gómez Espelosín, *Introducción a la Grecia antigua*, p. 343.



tema artístico: “el amor todo lo vence”<sup>652</sup> (*omnia vincit amor*), cantará Virgilio. En efecto, el eros volverá a ser la fuerza todopoderosa de antaño<sup>653</sup>, mas siempre será tenida como una emoción subjetiva. Así, toda la literatura se puebla de almas en las que estalla el sentimiento erótico y sus efectos, de tal forma que se torna en el laboratorio donde se analiza la pasión amorosa y donde se expone su más variada casuística, que pronto dará la entrada a otros sentimientos tales como el dolor, la angustia o la incompreensión. Carlos García Gual lo ha subrayado con su maestría habitual:

Esta sociedad ociosa se erotiza en la misma medida en que se despolitiza. Se trata de una sociedad burguesa que no puede ya hacer política, que ha sido desplazada casi totalmente de la empresa común, que es ahora monopolio de los príncipes y generales. El individuo ha perdido sus lazos de unión en la salvaguarda de los intereses comunes de la ciudad, y con ello el antiguo patriotismo que animaba las creaciones de la literatura de época clásica. El amor pertenece sólo a la esfera de lo particularmente individual; interesa sólo al individuo aislado; es el refugio de la soledad individual<sup>654</sup>.

Pero es Ovidio, el “célebre cantor de los tiernos amores”<sup>655</sup>, quien, una vez más, nos brinda la información más sabrosa sobre la dimensión universal del erotismo como tema, en el repaso histórico que efectúa a la literatura griega y romana en el libro II de sus *Tristes*, a fin de demostrar al *Princeps* que no es el único que ha cantado al amor, “pero sí el único que ha sido castigado por haberlo hecho”<sup>656</sup>. Después de mencionar a los poetas mélicos, para mientes el autor de los *Fastos* en dos de los escritores más relevantes del primer helenismo: Calímaco y Menandro: “ni a ti, hijo de Bato [Calímaco], te perjudicó en nada el haber confiado con frecuencia tus amores al lector en tu poesía. No hay pieza del encantador Menandro que no contenga alusiones al amor, y éste suele ser leído por jóvenes y doncellas”<sup>657</sup>. Se detiene a continuación en Homero, en la tragedia ática, en el drama satírico y en los procaces relatos milesios de Aristides, destacando que “todas estas [experiencias amorosas contadas] están confundidas con las obras de doctos autores, expuestas al público gracias a la generosidad de nuestros generales se hallan a disposición de todos”<sup>658</sup>. Y da el salto a la literatura latina, donde cita al «lascivo» Catulo; al teórico de los *poetae nouvi*, el gramático Catón; a Tibulo, maestro en enseñar «tretas amorosas»; al «dulce» Propercio y otros muchos más, para terminar arguyendo a Augusto que hasta el gran Virgilio fue seducido por las sonrisas de Afrodita: “el afortunado autor de tu *Eneida* llevó «al héroe y sus armas» a un lecho tirio, y ninguna otra parte de la obra se lee más que el pasaje de la unión de ese amor ilegítimo. Y este mismo autor había cantado antes, durante su juventud, al modo bucólico los amores de

---

<sup>652</sup>*Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., bucólica X, p. 220.

<sup>653</sup>Sirvan como botón muestra estos hermosos versos de Tibulo: “Se dice también que el mismo Cupido nació en el campo / en medio de rebaños y de yeguas indómitas. / Allí se ejerció por vez primera en el arco que aún no conocía: / ¡ay de mí, qué diestras tiene él ahora sus manos! / y no ataca como antes al ganado: se jacta de haber herido / a muchachas y de haber dominado a varones audaces. / Éste hizo perder al joven sus bienes, éste obligó a un anciano / a pronunciar ante el umbral de una airada, palabras que harían enrojecer; / bajo la guía de éste, burlando con sigilo a sus custodios dormidos / una joven llega sola, a oscuras, junto a su amado, / y, estremecida de miedo, tantea con los pies el camino / y su mano explora, antes, las oscuras sendas. / ¡Ah, desdichados a quienes este dios toma con violencia, pero feliz / aquél para quien Amor, plácido, sopla suavemente” (Tibulo, *Elegías*, edic. bilingüe de Hugo Francisco Bauzá, libro II, elegía 1ª, vv. 67-80, pp. 66-68).

<sup>654</sup>*Los orígenes de la novela*, pp. 110-111. No obstante, es fundamental todo el capítulo que dedica García Gual al tema, intitulado “El amor romántico” (pp. 95-114). Véase también Manuel Fernández-Galiano, “El amor helenístico”, en *El descubrimiento del amor en Grecia*, pp. 205-227.

<sup>655</sup>*Tristes*, en *Tristes. Pónticas*, edic. cit., libro IV, elegía 10ª, p. 286.

<sup>656</sup>*Ibidem*, libro II, p. 163.

<sup>657</sup>*Ibidem*, p. 164.

<sup>658</sup>*Ibidem*, p. 173.

Fílides y de la tierna Amarílide<sup>659</sup>. Pero tampoco se deja en el tintero las representaciones públicas de los festejos y festividades:

¿Qué hubiera ocurrido si hubiese escrito mimos que divierten con obscenidades, que contienen siempre el delito del amor prohibido, en los que con frecuencia aparece el amante elegante y la astuta casada engaña a su necio marido? Esto lo contemplan jóvenes doncellas, matronas, hombres y niños, y asiste a ellos una gran parte del Senado. Y no siendo suficiente manchar los oídos con palabras indecentes, los ojos están habituados a soportar muchas cosas vergonzosas: cuando el amante consigue burlar al marido mediante algún nuevo procedimiento, se le aplaude y se le concede la palma en medio de estrepitosas aclamaciones. Y cuanto menos moral es el teatro, tanto más lucrativo para el poeta y tanto más caras compra el pretor piezas tan escandalosas. Examina los costes de tus juegos, Augusto, y podrás ver que te han costado mucho la gran cantidad de celebraciones de este tipo. Tú los contemplaste y tú has ofrecido los espectáculos con frecuencia (¡hasta tal punto tu generosa majestad está presente en todas partes!) Y con tus propios ojos, de los que se beneficia el mundo entero, has contemplado condescendiente adulterios sobre la escena<sup>660</sup>.

Este triunfo absoluto del amor, que invade todos los géneros literarios, pero principalmente la poesía lírica, se consigna magistralmente en las alegorías míticas que describen al dios niño desfilando por las calles de Roma cual si fuera un general romano que muestra ostentosamente ante sus conciudadanos las victorias cosechadas en el campo de batalla. Si Propercio traspone la gloria del oficial a su gloria como poeta:

¡Oh, que le vaya bien a todo el que entretiene a Febo en las armas!  
Avance con tenue pómex acabado, el verso  
con el que la celeste Fama me eleva desde la tierra, y la,  
de mí nacida, Musa triunfa con caballos coronados,  
y conmigo en el carro se pasean los pequeños Amores  
y la turba de escritores que siguen mis ruedas<sup>661</sup>,

Ovidio, por el contrario, hace vencedor a Cupido:

Entrelaza con mirto tu cabellera; por bajo el yugo las palomas de tu madre; tu padrastra en persona de dará el carro que más te convenga, e irás de pie sobre él, mientras la gente aclama tu triunfo; y guiarás con buen tino el tiro de aves. Irán tras de ti, prisioneros, jóvenes y muchachas. Tal desfile constituirá para ti un triunfo magnífico. Yo mismo, tu última presa, mostraré la herida que me hiciste hace poco, y llevaré cadenas recientes, cautiva mi voluntad; la Sensatez irá tras ti, con las manos atadas a la espalda, y el Pudor y todo lo que supone un obstáculo para la milicia del Amor. Serás de todos temido: la gente, tendiendo hacia ti sus brazos, cantará con voz fuerte: ¡Hurra, victoria! Te acompañarán las Caricias, el Extravía y la Locura, cortejo que siempre te ha seguido. Ese es el ejército con que dominas a los hombres y a los dioses; si te desprendes de tales ayudas, quedarás inerte. En medio del triunfo, te aplaudirá tu madre, regocijada, desde la cima del Olimpo y arrojará pétalos de rosas delante de ti, Tú, adornando tus alas con piedras preciosas y con piedras preciosas tus cabellos, irás sobre ruedas de oro, vestido de oro también tú<sup>662</sup>.

---

<sup>659</sup>*Ibidem*, p. 183.

<sup>660</sup>*Ibidem*, pp. 181-182.

<sup>661</sup>*Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, libro III, elegía 1ª, vv. 7-11, p. 399.

<sup>662</sup>*Amores*, en *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, edic. cit., elegía 2ª, pp. 214-215. En épocas posteriores el Amor seguirá siendo invencible en el combate, mas tendrá que hacer frente a poderosos enemigos; así, por ejemplo, en el *Libro del buen Amor* se verá abocado a una lucha sin cuartel contra doña Cuaresma, pero el día de la Pascua de Resurrección don Amor pasará su triunfo ante laicos y religiosos y asentará sus reales en un prado donde erigirá una lujosa tienda, a su mesa se sentarán doce caballeros que no serán sino los meses del año, y allí, como si de una prefiguración de don Juan se tratase, recitará las victorias cosechadas en España (1067-1314); en los *Triunfos* de Petrarca, en cuya primera parte, dividida en cuatro capítulos, se presenta al Amor victorioso, emulando de entrada la imagen ovidiana de los *Amores*, termina por ser derrotado por la Castidad de Laura primero y por la pura visión de Dios, símbolo del triunfo de la Eternidad, después; en las quijotescas bodas de Camacho tendrá que luchar a brazo partido con el Interés, cosechando un fracaso ante ese flamante y «poderoso caballero» que es el dinero (II, XX), pero el

Habida cuenta, pues, de la universalización del amor como tema en la época helenística y romana, en lo que sigue nos detendremos someramente en aquellos textos y autores que nos parecen los más representativos en función de nuestros intereses. No seguiremos, sin embargo, un orden cronológico, sino, más bien, genérico, tomando como referencia uno de los tópicos literarios más característicos de la época, la *recusatio*. Así, en primer lugar, analizaremos el eros de la *Musa gravis*, centrándonos en *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas y en la *Eneida* de Virgilio, si bien, en función de la relación que establece con los amores de las dos grandes epopeyas cultas de la antigüedad, entre uno y otro intercalaremos el *carmen* 64 de Catulo: el epilio de *Las bodas de Tetis y Peleo*. En segundo lugar, repasaremos el amor de la *Musa tenuis*, con especial atención a la elegía erótica de Propercio. Por último echaremos un vistazo panorámico a ese género tardío, bastardo y omnívoro “de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón [...], que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento”<sup>663</sup>: la novela.

-APOLONIO DE RODAS: *EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS*.

Como suele ser harto frecuente en la Antigüedad, de la vida de Apolonio de Rodas apenas se conoce nada y lo poco que se sabe cae en el terreno de la contradicción y de la especulación<sup>664</sup>. Parece seguro que nació en Alejandría, siendo el poeta más ilustre que dio la gran metrópoli cultural del helenismo, en el primer decenio del siglo III a. C.; que fue el tutor del príncipe Tolomeo III Evérgetes y que, en consecuencia, desempeñó el cargo de director de la biblioteca del Museo, lo que explicaría su vasta erudición, aproximadamente hacia la mitad de la centuria y por un tiempo no superior a veinte años (la fecha tope es 246 a. C., pues es el año en que es sucedido en su cargo por Eratóstenes); que se retiró a Rodas quizá hacia el final de su vida, donde cosechó los méritos suficientes como para adquirir la ciudadanía rodia, de ahí su apelativo; que fue escritor: cultivó la poesía alejandrina a la moda, el epigrama, en hexámetros compuso poemas sobre la fundación de algunas urbes, entre las que figura su ciudad natal, y dejó doctos escritos de crítica sobre poetas de renombre, como Homero y Hesiodo, si bien no se han conservado de estas obras literarias y filológicas sino algunos fragmentos mínimos<sup>665</sup>; y, por fin, que es el autor del texto por el que es reconocido y recordado en la actualidad: *El viaje de los Argonautas*, el único ejemplo de poesía épica griega que se nos ha transmitido de un largo período de tiempo, el que media entre el orto en el siglo VIII a. C. y el ocaso, allá por el siglo III d. C., es decir entre Homero y Nono de

---

perdedor en la alegoría será sin embargo el vencedor en la realidad de la ficción y el pobre Basilio se desposará, delante de Camacho el rico, con Quiteria (II, XXI); el mismo Cervantes, en el *Persiles* (II, XVI), pondrá en boca de su locuaz protagonista masculino un sueño en el que desfilan, en una empedrada isla, la Sensualidad, la Continencia, la Pudicia y la Castidad, que será la que, bajo la apariencia de Auristela, resulte victoriosa, de forma que el amor casto venza al sexual.

<sup>663</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del Instituto Cervantes, Prólogo al lector, p. 17.

<sup>664</sup>De la biografía de Apolonio de Rodas se conservan dos *Vitae* que acompañan a los manuscritos del poema, el importante léxico bizantino de la *Suda* y el fragmento de un papiro que contiene una lista de los bibliotecarios de Alejandría, que pueden ser consultados en la Introducción de Mariano Valverde Sánchez a su trad. de los *Argonáuticas*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 7-90, en concreto pp. 7-9. Véase también Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, pp. 759-768; Carlos García Gual, Introducción a su trad. de *El viaje de los Argonautas*, Alianza, Madrid, 2004, pp. 7-46, pp. 8-11.

<sup>665</sup>Mariano Valverde acompaña su edición de la epopeya de Apolonio de Rodas con los fragmentos conservados del autor (pp. 363-371).

Panópolis<sup>666</sup>.

Aunque existen muchas dudas al respecto, acaso el acontecimiento más sobresaliente de su vida no sea otro que su relación con el poeta de Cirene, Calímaco, puesto que sus divergencias poéticas podrían esconder la clave de que abandonara la capital del Egipto tolemaico rumbo a Rodas. Resulta que al “bibliotecario alejandrino le gustaba la arqueología, la cadencia del hexámetro, los epítetos de sabores arcaicos, la geografía fabulosa, y, sobre todo, Homero era su poeta”<sup>667</sup>, lo que le llevó a componer un poema épico sobre la antiquísima saga de los tripulantes de la Argo a contrapelo de las directrices literarias del momento, que se decantaban por la obra breve en perjuicio de la extensa de acción continuada o cíclica, cuyo máximo exponente era precisamente Calímaco, aunque Teócrito tampoco le iba en zaga. Sea como sea, lo relevante del caso es que es muy probable que Apolonio, cuando dirigía la biblioteca, elaborara una primera versión de su poema que leyó en público, ganándose la animadversión de su contemporáneo, que igual pudo ser su maestro; unas críticas adversas por las que decidió renunciar a su cargo y marchar a la isla de los rodios, donde enseñaría gramática y donde, conforme a sus convicciones poéticas, corregiría su poema hasta imprimirle la extensión y la forma que tiene la versión que se ha conservado en los manuscritos. Con todo, *El viaje de los Argonautas* no alcanza su significación sino en el marco del helenismo, en función tanto de su forma como de su fondo, así como por su ideología, el mundo que describe, el carácter humano de sus protagonistas, la erudición que rodea la narración, el gusto por escenas de sabor costumbrista o realista y el detallismo preciosista.

Como sostiene Albin Lesky, “la poesía en todas sus formas se ha ocupado de la leyenda de los Argonautas, y la historia local de muchos pueblos se apoya en ella”<sup>668</sup>. En efecto, el dilatado viaje por «el líquido camino» de los héroes tripulantes de la Argo, la nave divina construida por Atenea con madera de pino del monte Pelión, en pos del Vellochino de Oro se remonta a una época tan antigua que es ya cantada por Homero en la *Odisea* cuando a su cauto e inteligente protagonista, Ulises, le advierte la maga Circe del siempre difícil paso que es bordear las Rocas Errantes, ya que “tan sólo logró doblar aquellas rocas una nave surcadora del ponto: Argo, por todos tan celebrada, al volver del país de Eetes; y también a ésta habríala estrellado el oleaje contra las grandes peñas, si Hera no la hubiese hecho pasar por su afecto a Jasón”<sup>669</sup>. Lo cual viene a significar que el armazón mítico de la leyenda sería de dominio público en el momento de la composición de los poemas homéricos, cuyos protagonistas son de una generación posterior respecto de los argonautas<sup>670</sup>, por lo que es más que razonable pensar en la posibilidad de que existieran poemas orales sobre la nave y la

---

<sup>666</sup>Véase Luis Gil, “La épica helenística”, en *Estudios sobre el mundo helenístico*, José Alsina ed., Universidad de Sevilla, Sevilla, 1971, pp. 91-120.

<sup>667</sup>Carlos García Gual, Introducción a su trad. de *El viaje de los Argonautas*, p. 10.

<sup>668</sup>*Historia de la literatura griega*, p. 761.

<sup>669</sup>Homero, *Odisea*, edic. de Antonio López Eire, trad. de Luis Segalá y Estalella, Espasa Calpe, Madrid, 1991 (18ª ed.), canto XII, p. 253.

<sup>670</sup>No deja de ser indicativo, de hecho, que tanto Virgilio como Horacio citasen la saga de los Argonautas antes que la destrucción de Troya y los sufridos viajes de Ulises, en dos famosos poemas de signo profético, que anunciaban, desde distintos enfoques, la vuelta a la Edad de Oro: “Algunos vestigios, sin embargo, quedarán del antiguo engaño, que impulsarán a afrontar a Tetis con navíos, a ceñir con murallas las ciudades y a abrir surcos en la tierra. Otro Tifis habrá entonces y una segunda Argo que transporte la flor de los héroes; también habrá otras guerras y por segunda vez será enviado contra Troya un poderoso Aquiles” (Virgilio, *Bucólicas*, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., égloga IV, p. 189). “Aquí no ha llegado la nave de pino que remos argoos / movieron ni en ella la impúdica Cólquide; / hacia acá no torcieron sus vergas jamás los marinos sidonios/ ni la compañía paciente de Ulises” (Horacio, *Epodos*, en *Odas y Epodos*, edic. cit., epodo XVI, 57-60, p. 429).

expedición que cantarían los rapsodas en las antiguas ciudades helenas. Hesiodo, por su parte, en la *Teogonía*, menciona por vez primera a Medea (v. 961) y, lo que es más importante, en el “Catálogo de los héroes” alude a su relación amorosa con Jasón en el marco del viaje y la prueba: “A la hija de Eetes rey vástago de Zeus, el Esónida, por decisión de los dioses sempiternos, se la llevó del palacio de Eetes al término de las amargas pruebas que en gran número le impuso un rey poderoso y soberbio, el violento, insensato y osado Pelias. Cuando las llevó a cabo, volvió a Yolcos el Esónida, tras muchos sufrimientos, conduciendo en su rápida nave a la joven de ojos vivos y la hizo su floreciente esposa. Entonces ésta, poseída por Jasón, pastor de pueblos, dio a luz un hijo: Medeo”<sup>671</sup>. Pero no sería, sin embargo, hasta los poetas líricos cuando encontramos la primera exposición más o menos completa del viaje de Jasón y sus compañeros a la Cólquide en busca de la sagrada piel de cordero: así Píndaro, en la *Pítica* IV (462 a. C.), que tiene por objeto cantar la fundación de la ciudad de Cirene por Eufemo, un ascendiente del rey Acresilao IV, cuenta con detalle la llegada heroica de Jasón a Yolcos, la demanda del reino, el ardid de su tío Pelias, usurpador del reino de su padre Esón, de hacerle la demanda de una empresa irrealizable tras haberle advertido el oráculo que se guardase del «hombre de una sola sandalia», la reunión de los héroes, el viaje en la Argos, el paso por las Simplégades, la arribada a Ea, ciudad de Helios y Hécate, la adquisición del vellón dorado con la inestimable colaboración de Medea, el amor de la joven maga por intercesión de Afrodita<sup>672</sup>, la huida con ella “porque ella lo quiso”<sup>673</sup>, la incursión en el desierto libio y la llegada triunfal a la isla de Lemnos, que no a las costas de Págasas, que sería el lugar de parada del fabuloso viaje. De manera que en el siglo V a. C. el mito, aunque con distintas variantes en juego, ya estaba bastante fijado. Sólo que su final no se reducía sin más al regreso de los héroes a Yolcos con Medea y el toisón de oro y con la consecuente muerte de Pelias a manos de sus hijas por mediación de la maga cólquide, sino que proseguía pero vinculada ahora a la ciudad de Corinto, donde tendría lugar el abandono de Medea por Jasón y la cruel venganza de esta. Como cabía esperar, los grandes trágicos compusieron dramas en los que se representaban diversos aspectos de la leyenda, de los que solamente se ha conservado la *Medea* de Eurípides, que precisamente se centra en estos acontecimientos

---

<sup>671</sup>Hesiodo, *Obras y fragmentos*, edic. cit. de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz, pp. 52-53.

<sup>672</sup>En el epinicio pindárico se vincula el amor con la magia, puesto que Afrodita no enamora a Medea para Jasón, sino que le otorga a este los sortilegios necesarios para hacerlo: “Pero la Soberana de agudísimos dardos, / la diosa en Chipre nacida, atando al variopinto torcecuello / por sus cuatro miembros en rueda indestructible, desde el Olimpo / el pájaro del delirio trajo / por vez primera a los hombres, y conjuros y voces de encanto / enseñó al hijo prudente de Esón, / a fin de que Medea despojara del respeto a sus padres, / y que la pasión por Grecia a ella / –en sus entrañas abrasadas– agitara con el látigo de la Persuasión” (Píndaro, *Pítica* IV, en Píndaro. Baquilides, *Odas*, traduc. cit. de Alfonso Ortega, vv. 213-219, p. 134). Ambos componentes, el amor y la magia, que son el santo y seña de la Medea de Apolonio, como los celos iracundos de la mujer abandonada y las artes maléficas de la de Eurípides, son los atributos esenciales de Simeta, la protagonista del memorable idilio II de Teócrito, *La hechicera*, quien, al verse dejada por Delfis (“once días ha que ni me visita, el muy cruel; ni siquiera le importa si estoy viva o muerta”), poseída por el fuego del deseo que la consume (“toda me abraso por ese hombre”) y que la chupa como una sanguja cenagosa (“¡Ay! Amor, ¿por qué, pegado a mí cual sanguijuela de pantano, me has chupado toda la obscura sangre?”) y por la cólera de los celos que la enloquecen, invoca a las manifestaciones de la luna y ejecuta un rito de magia negra contra su amante, pero en su interior sólo desea su vuelta: “*Rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa*” (*Bucólicos griegos*, Introducciones, traducciones y notas de Manuel García Teijeiro y M<sup>a</sup> Teresa Tejada, Gredos, Madrid, 1986, pp. 64-75). Este delicioso poema erótico del bucólico de Siracusa, en el que se entremezclan al parigual el deseo y el despecho, la pasión y la frustración amorosa, guarda algún que otro punto de contacto, más allá del uso de la magia, cifrado en el torcecuello o rueda mágica, con la historia de amor de Medea que recrea Apolonio, sobre todo en lo que concierne a la hondura y la penetración psicológica de ambos personajes y a la expresión de su manifestación amorosa.

<sup>673</sup>*Ibidem*, v. 250, p. 136.

finales<sup>674</sup>. Después de ellos, el ciclo se cerraba con la huida de Medea a Atenas, donde sería acogida por Egeo, y con la sombría muerte Jasón, aplastado por el mástil de la Argos. Por lo tanto, antes del relato épico de Apolonio de Rodas, que es la versión más completa de la saga de los Argonautas, han superado el devenir de los tiempos únicamente dos versiones parciales o incompletas: el epinicio de Píndaro y la tragedia de Eurípides<sup>675</sup>.

De lo dicho se puede conjeturar que dos son los motivos centrales del mito: el viaje por geografías remotas y el amor romántico. Componentes estructurales que provienen de la *Odisea* de Homero, cuya narración deriva de la épica heroica centrada en el fragor del combate hacia el relato de aventuras viajeras por múltiples escenarios y en donde el amor cobra relieve como asunto importante del argumento y como prueba, lo cual incide en una mayor presencia y preponderancia de los personajes femeninos, y cuya ponderada combinación mucho tiempo después será el andamiaje estructural básico de la novela griega, de la que derivará la novelística bizantina de época medieval y la de aventuras renacentista y barroca, cuya cúspide es *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes. De manera que, como ha observado García Gual<sup>676</sup>, *El viaje de los Argonautas* es el eslabón intermedio entre la epopeya novelesca de Homero y el nacimiento de la novela. Pero sin olvidar algunos de los dramas de Eurípides, como *Ión*, *Ifigenia entre los Tauros* y, sobre todo, *Helena*, y el amor de tintes burgueses de las comedias de enredo de Menandro que, situados entre medias de Homero y Apolonio, coadyuvan a la renovación y modernización de la épica. Luego, tras los pasos de Apolonio, vendrá la *Eneida* de Virgilio, el otro gran ejemplo de epopeya culta de la Antigüedad.

---

<sup>674</sup>No obstante, en el Prólogo de la tragedia la Nodriza de Medea esboza en un largo lamento los acontecimientos más sobresalientes del ciclo: “¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado a través de las negruzcas Simplégades hacia el país de la Cólquide, ni en los valles del Pelió hubiera sido cortado jamás el pino, ni hubiera dotado de remos las manos de los excelentes varones que buscaron para Pelias el áureo vellocino! Pues mi señora Medea no habría navegado hacia las torres del país de Yolco con el corazón herido de amor hacia Jasón, ni, tras haber persuadido a las hijas de Pelias a que aniquilaran a su padre, habría habitado esta tierra corintia en compañía de su marido y sus hijos, mientras intentaba complacer a los ciudadanos a cuya tierra vino en su huida, y permanecía de acuerdo en todo con Jasón. Pues la mayor salvación acaece cuando la mujer no disiente de su marido. Pero ahora todo le es enemigo y padece respecto a lo que más ama, pues Jasón, tras haber traicionado a sus propios hijos a mi señora, se acuesta en lecho real, por haberse casado con la hija de Creonte que es rey de esta tierra” (Eurípides, *Medea, Tragedias I*, edic. de J. A. López Férez, pp. 165-166). Más tarde, en el agón que enfrenta a Jasón y a Medea, la de Ea le recuerda al héroe tesalio que pudo superar las pruebas que Eetes le impuso y conseguir el vellocino gracias a ella y sus artes maléficas; que traicionó a su padre y a su casa por huir con él y que mató a Pelias, para que a la postre fuera abandonada por otra, a pesar de los juramentos y de la “mano derecha, que muchas veces cogías” (*Ibidem*, p. 178). (Detalle, este de la mano, que no escapará al docto Apolonio, puesto que en varias ocasiones vemos cómo Jasón la coge entre las suyas, sobre todo en situaciones complicadas para la heroína, lo cual dota a las escenas de una singular viveza, típicamente alejandrina: así, como botón de muestra, en la huida, cuando Medea les reclama auxilio, Jasón “al momento tomó en su mano derecha la mano de ella” [Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, edic. de C. García Gual, canto IV, p. 194]).

<sup>675</sup>Sobre la tradición literaria del mito, véase C. García Gual, “Jasón, el héroe que perdió el final feliz”, *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 77-120. Sobre su esquema y sus variantes, véanse las entradas de Argonautas, Jasón y Medea en el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal, trad. de Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 2006, pp. 46b-51a, 296b-297b y 336b-338a, respectivamente.

<sup>676</sup>“El tiempo de los héroes épicos había pasado cuando Apolonio de Rodas puso en escena a su nuevo Ulises, que está muy cerca de la novela, a dos siglos de distancia. Si la novela es, como ha dicho Ludvikovsky, «la épica del último día», este poema es la épica del penúltimo” (*Orígenes de la novela*, p. 117). Confesamos que no nos gusta la definición hegeliana de la novela como la decadencia de la épica, pues parece implicar una regresión y no un progreso en las formas literarias; en consecuencia, preferimos ver la novela como una renovación de la épica y su adaptación a una nueva época. Y lo mismo cabe decir respecto del poema de Apolonio, ya que no intenta, a nuestro entender, resucitar la épica de Homero, sino escribir una epopeya según la ideología y el sentir de su tiempo; lo cual no invalida el caluroso homenaje que rinde al autor de la *Odisea*.

Tales dos aspectos nucleares, en el caso del poema épico de Apolonio, responden a otros tantos motivos folclóricos, la expedición lejana y el viaje de iniciación, enraizados con el maravilloso cuento popular de «la higa del gigante»<sup>677</sup>, cuyo esquema elemental es el del héroe (Jasón) que viaja en busca de uno o varios objetos preciosos (el vellocino) que ha de conquistar en un lugar remoto (Ea), donde un rey cruel e inhumano (Eetes), para ello, le impone una serie de pruebas, normalmente tres, de difícil o imposible realización (uncir al yugo a los toros de Hefesto que respiran fuego; sembrar el campo con los dientes de una serpiente y exterminar a los guerreros terrígenos que brotan de ellos; matar al dragón que custodia la dorada piel de carnero). El héroe puede ser ayudado en su empresa por acompañantes sobresalientes (los argonautas), aunque la superación de las pruebas depende más de la ayuda de la hija del rey o del gigante, la princesa (Medea), que tiene dotes de maga (es sacerdotisa de Hécate y sobrina de Circe) y que a la postre se convertirá en la esposa del héroe. Pero antes se genera un conflicto familiar por el que la hija, que teme por su integridad, aconseja al héroe la huida nocturna; en la partida deja uno o varios objetos identificadores en el lecho de su cuarto (normalmente, en el cuento, es saliva; Medea deja una trenza en señal de su donceller). Notada la ausencia, el padre o cualquier otro miembro familiar emprende la persecución de la pareja (Apsirto, su hermano). Cuando van a ser alcanzados, la heroína realiza una serie de sortilegios o arroja una serie de objetos mágicos que impiden que sean alcanzados (suelen ser, en el cuento, sal y un peine que se transforman en sierras y arbustos; según una variante del mito, Medea lleva consigo a su hermano Apsirto, al que descuartiza para que su padre se pare a recoger los trozos del suelo, pero en el poema su hermano es el perseguidor, que muere a manos de Jasón con la intervención de Medea, y la huida de las huestes de Eetes se logra con la consumación del matrimonio en la isla feacia de Alcínoo). Finalmente logran escapar, aunque a ella aún le espera sortear un duro revés: el ser olvidada por el héroe, que se casa con otra (en la leyenda, Glauce o Creúsa, la hija de Creonte, rey de Corinto). Sin embargo, después de varias llamadas de atención, logra la felicidad al serle restituidos sus derechos (final feliz que no se registra en la historia de Jasón y Medea, como bien se echa de ver en la magnífica tragedia de Eurípides). Este cuento, catalogado con el número 313 en el índice de Aarne-Thomson, será de una amplia difusión en la tradición popular hispana, conocido como «Blancaflor, la hija del diablo»<sup>678</sup>. La supervivencia de este cuento maravilloso, bien que mezclado con otras tradiciones legendarias e históricas y remozado según las necesidades poéticas concretas de cada caso, se puede notar en alguna que otra historia cervantina. Así buena parte de sus componentes estructurales subyacen en la novela del capitán cautivo, interpolada en la Primera parte del *Quijote*: Rui Pérez de Viedma se halla enfrentado a una prueba prácticamente irresoluble: su cautiverio; pero en su rescate le subviene una princesa, Zoraida, quien, a cambio de ser su esposa, traiciona a su padre, Agi Morato, y se escapa con él; el capitán es además ayudado por otros personajes, sus compañeros de baño y un renegado español; la huida, que es un rapto consentido, acontece durante la noche; y aunque no son perseguidos, a la pareja le acompaña el padre de la bella mora que, finalmente, será abandonado en un peñasco en la mitad del mar, no sin antes prorrumpir maldiciones a su hija y a su futuro esposo. Cervantes, que en este caso (como en el mismo que informa *Los baños de Argel*) obvia la parte final del cuento, la recrea en otros relatos cuyo paradigma podrían ser las historias de don Fernando, Dorotea y Lusinda, también en la Primera parte del *Quijote*, y de Marco Antonio, Teodosia,

---

<sup>677</sup>Véase Carlos García Gual, Introducción a su edic. del texto, pp. 14-18.

<sup>678</sup>Véase Antonio Lorenzo Vélez, “Blancaflor la hija del diablo (Notas sobre un cuento maravilloso español)”, *Revista de Folklore*, 27, III, (1983), pp. 88-99; José Luis Agúndez García, “Cuentos de tradición oral (Parte I)”, *Revista de Folklore*, 212, XVIII (1998), pp. 39-47.

Leonarda y don Rafael, en *Las dos doncellas*, ya que en ambos casos un héroe (don Fernando, Marco Antonio) seduce a una doncella (Dorothea, Teodosia), a la que posteriormente olvida en favor de otra (Luscinda, Leonarda); la heroína, ante tal hecho, le hace recordar su compromiso y recobra, al final, sus derechos en forma de matrimonio. En el caso de la novela ejemplar, en la huida de la heroína, además, participa un familiar (su hermano don Rafael) que, no obstante, en vez de castigarla, la ayudará en su empresa. Incluso podría estar latiendo, al lado de reminiscencias de la épica clásica de Homero y Virgilio y de la novela griega, en el episodio del español Antonio y la bárbara Ricla y en la detención de Periandro y Auristela en la isla del rey Policarpo, en el *Persiles*. Por lo tanto, entre el poema de Apolonio y estas historias de Cervantes se pueden establecer ciertos paralelismos. Claro está, empero, que la arribada de un extranjero a una tierra lejana donde tiene que habérselas con un rey perverso y donde enamora a la princesa es un tópico frecuentísimo, que ya está presente en la *Odisea*, aunque Homero nos muestre su cara más amable, con la llegada de Ulises a la isla de los feacios, que el mismo Apolonio lo cantará en las *Argonáuticas* en el episodio de Lemnos, inmediato precedente de la llegada a Colcos, y que Virgilio lo recreará en la *Eneida* con la estancia del héroe troyano en Cartago y luego con la llegada al Lacio. La novela griega, deudora en no pocos aspectos de la épica, adaptará el lugar común a sus necesidades morfológicas, y así la detención de la pareja protagonista o, en su defecto, de uno de los dos en un palacio o corte extranjeros se convertirá en un motivo estructural habitual, por medio del cual se pondrá a prueba su tenaz fidelidad. También en los libros de caballerías medievales y renacentistas la corte desempeña un papel primordial, en la medida en que se convierte en el espacio de reunión de los personajes y es donde vive la amada, pero especialmente porque es donde acaece el enfrentamiento entre la realeza y la caballería: es el lugar en que se pone a prueba la virtud y la entereza moral del caballero andante y donde este, para completar su configuración modélica, ha de saber desenvolverse como caballero fino y cortesano. Buena prueba de ello son, por ejemplo, las estancias de Tirante y Amadís en la corte de Constantinopla y el enfrentamiento del segundo con su suegro, el rey Lisuarte, que Cervantes emulará magistralmente en la Segunda parte de su obra magna con la detención de don Quijote en el palacio de los duques, previo paso, en la Primera, por la venta-castillo de Juan Palomeque el Zurdo. Lo más significativo, en todo caso, es que la arribada a una corte extranjera es siempre acarreadora de conflictos y suscita un enorme interés sentimental. Lo mismo cabe decir del componente mítico de la princesa que, enamorada, traiciona su hogar o a su patria y huye precipitadamente, pues, no en vano, está en la base de la literatura griega en cuanto que la guerra de Troya no se debe a otro motivo que al rapto de Helena por Paris, “pues el dolor de uno solo [Menelao] se convirtió en asunto de interés público”<sup>679</sup>. Otras leyendas son más afines con la de Medea, como las de Escila, Ariadna, Hipodamia y la de la romana Tarpeya<sup>680</sup>. A fin de cuentas, como observará Ovidio, “el amor furtivo es tan agradable para una mujer como para un varón”<sup>681</sup>, y, para atestiguarlo, recurre a los casos de

---

<sup>679</sup>Ovidio, *Arte de amar*, en *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, edic. de V. Cristóbal, libro I, p. 383.

<sup>680</sup>De hecho, en la elegía en la que Propertio cuenta la leyenda de amor y traición de la joven vestal, Tarpeya, para excusarse del gran delito que va a acometer, echa mano del mito y trae a colación los casos de Escila y Ariadna: “¿Qué hay de extraño en haberse ensañado Escila contra los cabellos de su padre, / y en haberse convertido sus blancas ingles en perros furiosos? / ¿Que hay de extraño en haber sido traicionados los cuernos del monstruo fraterno, / cuando gracias a recoger el hilo quedó expedito el camino tortuoso?”; al mismo tiempo que desearía conocer los *carmina magica* de Medea para poder ayuda al sabino Tacio en su acción contra Roma: “¡Oh, ojalá conociera yo los encantamientos de la mágica Musa!, / palabras tales traerían ayuda a uno también hermoso” (Propertio, *Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, libro IV, elegía 4, vv. 39-42 y 51-52, pp. 571 y 573).

<sup>681</sup>*Arte de amar*, en *Amores. Arte de amar...*, edic. cit., libro I, p. 363.



Pasífae y Clitemestra, aparte de los ya citados y de otros que se relacionan con la leyenda de Putifar, cuyo paradigma es Fedra, protagonista del *Hipólito* de Eurípides.

Aventuras marinas y encendidos amores son, pues, los constituyentes esenciales del poema de Apolonio y los que sustentan su estructura<sup>682</sup>. Heredero de una larguísima tradición que se remonta a Homero, de la leyenda de Jasón y los argonautas toma aquellos elementos que le parecen imprescindibles y se centra en un sólo aspecto: el viaje, el camino de ida y vuelta que va de Yolcos a Ea y de Ea a Yolcos, pero diversificando el itinerario, puesto que la ida persigue la ruta oriental, el camino más corto y natural entre Tesalia y la Cólquide por el mar Negro, mientras que la vuelta acontece por un vasto escenario geográfico que progresa por ríos (el Danubio, el Po, el Ródano) y mares (el Adriático, el Tirreno) del occidente (por momentos, el viaje de los argonautas camina por el mismo que el de Ulises), para desembocar en Libia y hacer una incursión en el desierto, y desde allí, por el mar de Creta, arribar al puerto de Págasas<sup>683</sup>. Frente al incesante deambular y las continuas peripecias que derivan del viaje, se sitúa el amor, la irresistible y tortuosa pasión que suscita el héroe tesalio en Medea, cuyo desarrollo acontece a la par que el cumplimiento de las pruebas por Jasón, pues están indisolublemente enlazadas, en la Cólquide. De modo que a cada uno de los motivos estructurales le corresponde un ámbito espacial propio, y qué mejor que los fríos y húmedos caminos acuáticos para que, con sus muchos peligros, surjan las aventuras y el ambiente cortesano para propiciar el escudriñamiento de la pasión erótica. Pero también de un tempo narrativo diferente: el dinámico y vertiginoso para las peripecias, en las que se puedan consignar las excelentes virtudes de los expedicionarios; el estático y contemplativo para el amor, de forma que el interés se centre en la introspección psicológica. Mientras que la exposición de las aventuras marinas se conforma de episodios en sarta, concebidos como módulos independientes, como escalas del viaje; la intriga amorosa precisa de una narración más compleja, debido a su imbricación con el cumplimiento de las pruebas y la adquisición del vellocino, que bordea sorprendentemente la técnica medieval del entrelazamiento, por la que se permite referir acciones simultáneas acontecidas a diversos personajes en planos espaciales diferentes. Conviene decir que Cervantes emulará este modelo compositivo en las obras que se erigen sobre el motivo del viaje, llevándolo al límite de sus posibilidades en el libro II del *Persiles*, por cuanto las aventuras marinas y el amor se dividen, en la estancia en la isla del rey Policarpo, en secuencias narrativas diferenciadas y simultaneadas concatenadamente, de suerte que una, las peripecias, se desgrana en forma de narración intradiegetica, el cuento de Periandro, mientras que la otra, el amor, acontece en el presente narrativo.

*El viaje de los Argonautas* está físicamente dividido en cuatro cantos, obra del mismo autor. Los dos primeros libros describen el viaje de los héroes capitaneados por Jasón desde Tesalia a la Cólquide; en el tercero se cuentan los amores de Medea y la superación de las pruebas por Jasón; en el cuarto se narran la conquista del vellocino, los peligros de la huida de Ea y el regreso feliz tras un sinuoso viaje a las riberas de Págasas. Esta estructura tripartita sobre la división en cuatro cantos del poema se apoya en que los libros I, III y IV, no así el II, se abren con tres preludios en los que se recoge una invocación a la divinidad inspiradora: en el I se pide el favor de Apolo, como protector de la poesía que es (“tras invocarte al comienzo, Febo, voy a recordar las hazañas de los héroes de antiguo linaje, los que más allá de la entrada al mar Negro y del paso de las rocas Cianeas, por mandato del rey Pelias, en

---

<sup>682</sup>Sobre la estructura del poema, véase C. García Gual, Introducción al texto, pp. 28-40; M. Valverde, Introducción a las *Argonáuticas*, pp. 30-71 (con abundante bibliografía).

<sup>683</sup>Tanto la edición del texto de García Gual como la de M. Valverde vienen acompañadas de mapas en los que se dibuja el itinerario del viaje.

pos del Vello de Oro, impulsaron su nave, la bien ceñida *Argo*"); en el III a Erato, la Musa que patrocina la poesía amorosa<sup>684</sup> ("¡Ven ahora, Erato, ponte a mi lado y cuéntame cómo desde allí a Yolcos llevó Jasón el Vello de Oro con ayuda del amor de Medea!"); en el IV, por fin, a las Musas en general ("¡Se tú misma ahora, diosa, quien cuente el fatigoso penar y los remordimientos de la joven cólquide, oh musa hija de Zeus!")<sup>685</sup>. Por lo tanto, esta estructuración en tres partes responde a la distribución de la materia narrativa, cifrada en la invocación a un dios en el comienzo de cada una, en la que se condensa, como era habitual desde las epopeyas de Homero, el argumento a desarrollar: las aventuras del viaje de ida; el amor de Medea y las pruebas de Jasón; y las tribulaciones de la bárbara princesa y las peripecias del viaje de vuelta.

Conforme al viaje de ida y vuelta, la composición del poema es circular, al menos para los argonautas que regresan a Tesalia. Este modelo estructural cíclico, como es sabido, será emulado posteriormente por la novela griega de amor y aventuras. Pero no deja de ser curioso, más allá de la complicación morfológica que deriva de su comienzo *in medias res*, que la estructura circular de la *Historia etiópica* de Heliodoro sea la misma que la de *El viaje de los Argonautas*, en el sentido en que el viaje de ida y vuelta sólo concierne a uno de los dos amantes, Cariclea y Jasón, que es el que arriba al hogar luego de un tortuoso camino de iniciación y perfeccionamiento que le permite recuperar su condición social prístina, su posición en el mundo. Pero no para el otro, Teágenes y Medea, que describe un itinerario lineal en pos de la persona amada, por el que abandona su casa y su patria: se convierte, por lo tanto, en un peregrino de amor. Esta composición cíclica de la trama seguirá operando en la novela de aventuras renacentista y barroca españolas, un buen ejemplo es *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, con la salvedad de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, por cuanto su estructura es lineal, se parte de la isla semilegendaria de Tule y se concluye en Roma, meta del viaje, aun cuando Periandro y Auristela, ya como esposos, terminen regresando a su lugar de origen, lo cual queda fuera del texto, reservado a la imaginación del lector.

El fascinante combate que se libra en el alma de Medea entre el amor por Jasón y el deber familiar, entre la pasión y la razón, y la descripción de los efectos del flechazo erótico informan buena parte del contenido temático de la segunda parte del poema, en el canto III, la que se desarrolla en un ambiente cortesano de espacio único y de tiempo comprimido y ralentizado. Se trata del capítulo más famoso de las *Argonáuticas*<sup>686</sup> y en el que vamos a centrar fundamentalmente nuestro análisis, si bien lo haremos extensivo también a la tercera parte (canto IV), porque en ella se continúan los amores de la pareja, con escenas tan memorables como la huida de Medea y la noche en la que celebra su himeneo sobre la dorada piel, y porque en ella la duda, la amargura y el arrepentimiento se adueñan del alma de la princesa cólquide, cuyo destino empieza a cubrirse de densos nubarrones.

Pero el amor también impregna la primera parte del poema. Así, en el canto I se narra la llegada de los héroes a la isla de Lemnos, donde moran las mujeres que, por su propia mano, asesinaron a sus maridos en el lecho y a todo el linaje masculino en sangrienta venganza. Allí, tras ser aceptados en deliberación por estas varoniles mujeres que han olvidado las labores de Atenea por el pastoreo, las armas y el arado, tienen lugar los amores

---

<sup>684</sup>Recuérdese que en el mito de las cigarras que cuenta Sócrates a Fedro, en el diálogo platónico que lleva el nombre del joven interlocutor del maestro, los hombres insectos "a Erato le dicen quiénes la honran en el amor" (Platón, *Fedro, Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 259c, p. 368).

<sup>685</sup>Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, trad. de C. García Gual, pp. 49,143 y 191, respectivamente.

<sup>686</sup>Así, por ejemplo, Cecile M. Bowra dice que "en la pasión de Medea, la muchacha colquidia, por el aventurero Jasón, nos deja una página de belleza única" (*Historia de la literatura griega*, p. 179).

de Hipsípila y Jasón, como los del resto de los tripulantes de la Argos con las demás moradoras de la isla, a excepción de Heracles, cuya misión no será otra que la de rescatar de los placeres afrodisíacos a los argonautas. Para semejante ocasión, Jasón, igual a las brillantes estrellas, lucirá un formidable manto carmesí con escenas mitológicas bordadas, regalo de Cipris, que embelesará a la reina y encenderá su deseo. Tiene sobrada razón García Gual al notar que “Jasón es un héroe de indudables éxitos femeninos”<sup>687</sup>, que a lo mejor ha perdido ese talante heroico de los héroes de antaño, pero a cambio ha refinado sus modales, a tono con la situación de hogaño<sup>688</sup>. También en tiempos venideros el recibimiento que se hará a los caballeros aventureros será semejante, como nos lo recuerda Cervantes al llegar su héroe y su escudero al palacio de tan «excelentes» señores como los duques: “al entrar en un gran patio llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros de don Quijote un gran mantón de finísima escarlata”<sup>689</sup>. El episodio de Lemnos es un claro anticipo de lo que espera a Jasón en el reino de Eetes, sólo que Medea será más persistente y constante en su amor que Hipsípila<sup>690</sup>.

---

<sup>687</sup>Introducción al texto, p. 32.

<sup>688</sup>La descripción de Jasón como un bello y apuesto joven no es exclusiva del poema de Apolonio, puesto que así es presentado por Píndaro en su excelente oda: “Y así, a su tiempo, / llegó, con sus dos lanzas, un hombre / asombroso: una doble veste le cubría, / la túnica de los magnetes se adaptaba / a sus maravillosos miembros, / y encima con una piel de pantera se abrigaba contra lluvias frías: ni de su cabellera perecieron cortados los bucles espléndidos, / sino que toda su espalda de fulgor / le llenaban” (Píndaro, *Odas*, edic. cit., vv. 78-83, pp. 126-127). Sólo que el Jasón de Píndaro guarda una grandeza heroica superior al Jasón de Apolonio, que es más complejo psicológicamente y, por ello mismo, más humano (Sobre los distintos matices del Jasón de Píndaro y el de Apolonio, véase C. García Gual, Introducción, pp. 20-24). Cervantes jugará con esta doble visión de la belleza, la del valiente e intrépido joven (Píndaro) y la del hombre que destaca por su hermosura (Apolonio), en la caracterización de Periandro. De suerte que se complacerá en mostrar a su héroe, al inicio de la novela, como a un personaje golpeado por el destino cuyo único atributo es su belleza: “en la cual cuerda, ligado por debajo de los brazos, sacaron asido fuertemente a un mancebo, al parecer de hasta diez y nueve o veinte años, vestido de lienzo vasto, como marinero, pero hermoso sobre todo encarecimiento [...]; luego le sacudieron los cabellos, que, como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían; limpiáronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban” (*Persiles y Sigismunda*, edic. de C. Romero, I, I, 118). Mientras que en su primera llegada a la isla del rey Policarpo será descrito por el capitán que cuenta la historia como un formidable y atlético joven que se impone abrumadoramente en cuantas modalidades deportivas conforman las olimpiadas de la isla, causando tanto impacto y admiración en los circunstantes (como Jasón en el epinicio de Píndaro: “no le conocían. Y, sin embargo, de entre los asombrados...” [*Ibidem*, v. 86, p. 127]) como enamoramiento en la princesa Sinforosa: “el primero que se adelantó a hablar al rey fue el que servía de timonero, mancebo de poca edad, cuyas mejillas, desembarazadas y limpias, mostraban ser de nieve y de grana; los cabellos anillos de oro y, cada una parte de las del rostro, tan perfecta, y todas juntas tan hermosas, que formaban un compuesto admirable. Luego la hermosa presencia del mozo arrebató la vista y aun los corazones de cuantos le miraron [...]. Descubrió sus dilatadas espaldas, sus anchos y fortísimos pechos y los nervios y músculos fuertes de sus brazos” (*Ibidem*, I, XX, 263 y 265). Con todo, es probable que Cervantes tuviera muy en cuenta las descripciones de Teágenes en las *Etiópicas*, pues también es presentado en una dolorosa situación, para después refulgir con mayor gloria en el cuento de Calasiris, sin olvidar que también Virgilio hace aparecer a Eneas pro vez primera en una gravosa situación, en medio de un temporal externo e interno, en la *Eneida*. Pero Periandro, merced a sus aventuras de corsario marino, está revestido de una mayor densidad heroica que Teágenes, que le aproximan un tanto más a la figura de Eneas. Cabe pensar también que pudiera estar pergeñado sobre la base del vencedor en hermosura y en el fragor del combate, Amadís de Gaula, el mejor caballero del orbe, según don Quijote.

<sup>689</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, XXXI, p. 880. En el episodio en el que Lanzarote demuestra que su amor por la reina Ginebra es excluyente al ser tentado por la doncella que le hospeda con la condición de que se acueste con ella, al llegar a su palacio, “apenas hubo descendido, sin demora ni vacilación, corre a una cámara [la doncella] de donde saca para él un manto escarlata y se lo pone sobre los hombros” (Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, trad. de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Siruela, Madrid, 2000, p. 63).

<sup>690</sup>Del encuentro de Jasón e Hipsípila nacerá, según Homero, Euneo Jasónida: “Al ponerse el sol, los

Habiendo proseguido el viaje, arriban los expedicionarios a la tierra Ciánide cabe el monte Argantonio y la desembocadura del Cío, todavía en el libro I, lugar en el que acontecerá el rapto de Hilas por una ninfa hechizada de amor. La escena es de una belleza singular, típicamente alejandrina: va Hilas, a la caída de la tarde, a buscar agua al bosque con un cántaro de bronce, y

al punto llegó éste al manantial que llaman Fontanas los habitantes vecinos. Justamente entonces se formaban los coros de ninfas. Pues todas las ninfas, cuantas allí tenían por morada la amable montaña, se cuidaban siempre de celebrar siempre a Ártemis con cantos nocturnos. Cuantas ocupaban las atalayas de los montes o también los torrentes, y las de los bosques, avanzaban en filas desde lejos; en tanto que del manantial de hermosa corriente otra ninfa acababa de emerger sobre el agua<sup>691</sup>. Contempló a éste de cerca, arrebolado de hermosura y dulces encantos, pues la luna llena con su luz lo alcanzaba desde el cielo<sup>692</sup>. Cipris estremeció el corazón de ésta y en su turbación apenas pudo recobrar el ánimo. Tan pronto como él sumergió el cántaro en la corriente, inclinándose de costado, y el agua gorgoteó fuertemente al penetrar en el sonoro bronce, enseguida ella le echó el brazo izquierdo por encima del cuello deseando besar su tierna boca, tiró de su codo por la mano derecha y lo hundió en medio del remolino<sup>693</sup>.

Al igual que el episodio de Hipsípila, el rapto del sirviente de Heracles es una premoción de lo que acontecerá en los amores de Jasón y Medea. Pero con la salvedad de que la maga instigará al sobrino de Pelias para que la lleve consigo.

---

aqueos tenían la obra acabada; inmolaron bueyes y se pusieron a cenar en las respectivas tiendas, cuando arribaron, procedentes de Lemnos, muchas naves cargadas de vino que enviaba Euneo Jasónida, hijo de Hipsípila y de Jasón, pastor de hombres” (Homero, *Ilíada*, trad. de L. Segalá de Estalella, canto VII, p. 173).

<sup>691</sup>La imagen no puede sino evocar aquellos maravillosos versos de la Égloga III de Garcilaso que rezan así: “Cerca del Tajo en soledad amena, / de verdes sauces hay una espesura, / toda de hiedra revestida y llena, / que por el tronco va hasta el altura, / y así la teje arriba y encadena, / que el sol no halla paso a la verdura; / el agua baña el prado con sonido / alegrando la vista y el oído. / Con tanta mansedumbre el cristalino / Tajo en aquella parte caminaba, / que pudieran los ojos el camino / determinar apenas que llevaba. / Peinando sus cabellos de oro fino, / una ninfa, del agua, do moraba, / la cabeza sacó, y el pardo ameno, / vido de flores y de sombra lleno” (*Poesía castellana completa*, edic. cit., vv. 57-72, pp. 122-123). Recuérdese también aquella estrofa del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz en la que la Esposa desea contemplar los ojos del Esposo reflejados en el agua: “¡O cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados!” (San Juan de la Cruz, *Poesía*, edic. cit. de D. Ynduráin, estrofa 12, p. 251).

<sup>692</sup>Cervantes, que, como buen barroco, es un consumado especialista en los claroscuros (recuérdese si no a Ruperta con la lámpara de cera en una mano y un puñal en la otra a punto de matar a Croriano en la oscuridad del cuarto de una venta), nos ofrece un amplio elenco de secuencias narrativas nocturnas iluminadas por el catasterismo de Diana. Sentimos especial predilección por aquella en la que acontece la anagnórisis de Silerio con Timbrio, Nísida y Blanca, debido a que en ella la luna no ilumina sino vela: se pone del lado del ingenio de Tirsi, “el cual hizo que todos sobre la verde hierba se sentasen, y de manera que los rayos de la clara luna hiriesen de espaldas los rostros de Nísida y Blanca, porque Silerio no los conociese” (Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, V, 480).

<sup>693</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, trad. de M. Valverde, libro I, pp. 145-146. Como dice Virgilio en el célebre comienzo del libro III de las *Geórgicas*: “¿Por quién no fue cantado el niño Hilas...?” (*Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., libro III, p. 323). Pues, efectivamente, su leyenda gozó del favor de los escritores helenísticos, y Teócrito Euforión y Nicandro escribieron sendas versiones (véase la nota 192 de la p. 145 de la edic. de las *Argonáuticas* de M. Valverde). También Propercio recreó «el apasionado rapto», en la elegía 20 del libro I, aunque como advertencia, como ejemplo mitológico. Del poema del de Asís destaca el fino detalle psicológico de la despreocupación de Hilas de la suerte que le espera: “Aquí estaba Pege so la cumbre del monte Arganto, / húmeda morada grata a las ninfas Tiníades. / Sobre ella, sin deberse a cuidado de nadie, pendían / bajos incultos árboles frutas cubiertas de rocío, / y alrededor surgían en un irrigado prado / lirios blancos mezclados a purpúreas amapolas. / Ya arrancándolas de modo infantil con las tiernas uñas / ha preferido las flores a la tarea que se le había indicado, / y ya inclinándose sobre las hermosas ondas, ignorante, / retarda su error con dulces imágenes” (Propercio, *Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, vv. 33-42, p. 231).

Uno y otro episodio, en consecuencia, desempeñan una función de prolepsis narrativa por alusión, que denota la maestría compositiva con la que Apolonio de Rodas hilvana unas secuencias narrativas con otras, a la par que mantienen su especificidad, confirmando una nota de variedad (típica del helenismo) al tema del amor en el conjunto de la obra.

El canto III de *El viaje de los Argonautas* se abre con una deliciosa y pintoresca secuencia mitológica, repleta de gracia e ironía, que, desarrollada en la morada de Afrodita, tiene por protagonistas a las tres diosas que enfrentaron su belleza en el famoso juicio de Paris, y a Cupido. En ella se consagra la victoria absoluta del amor como asunto medular de la nueva épica: héroes tan temibles como Jasón y sus compañeros de expedición no se impondrán en su deber mediante el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, sino con las artimañas de una mujer enamorada.

Diosas tan combativas como Hera y Atenea se ven abocadas, sin recursos con que subvenir a su protegido, a reclamar auxilio a su eterna enemiga: Afrodita<sup>694</sup>. El encuentro que recrea el docto bibliotecario alejandrino de las tres diosas es de un marcado sabor costumbrista o realista, no exento de fino humor y de dúctil sensualismo. En efecto, cuando arriban Hera y Atenea a la mansión de Afrodita, se encuentran a la diosa del amor, luego de que su marido haya abandonado el lecho para ir a trabajar a su fragua, mesándose los cabellos:

Ella estaba, pues, sola en casa, sentada en un trono labrado enfrente de las puertas. Dejando caer los cabellos de uno y otro lado sobre sus blancos hombros, los separaba con un broche dorado y se disponía a trenzar sus largas trenzas<sup>695</sup>.

La escena de tocador que aquí se describe, cuyo antecedente más remoto es la del engaño de Hera a Zeus en la *Ilíada*<sup>696</sup>, con el erotismo que suscita siempre la contemplación de la mujer haciendo la *toilette*, será de una amplia difusión en la literatura y el arte de todas las épocas<sup>697</sup>, que denota el culto a la belleza femenina que se inicia con el helenismo, donde la

---

<sup>694</sup>Baste recordar aquella advertencia que le hace Palas Atenea a Diomedes, después de dar luz a sus ojos “para que en la batalla conozcas bien a los dioses y a los hombres”, de que se prevenga de enfrentarse a los inmortales, “pero si se presentase en la lid Afrodita, hija de Zeus, hiérela con el agudo bronce” (Homero, *Ilíada*, trad. de Luis Segalá y Estalella, canto V, p. 129); o aquella otra que le hace Hera a Atenea para que hiera a Afrodita: “«¡Oh dioses! ¡Hija de Zeus que lleva la égida! ¡Indómita! Aquella mosca de perro vuelve a sacar del dañoso combate, por entre el tumulto, a Ares, funesto a los mortales. ¡Anda tras ella!». De tal modo habló. Alegrósele el alma a Atenea, que corrió hacia Afrodita, y alzando la robusta mano descargole un golpe sobre el pecho” (*Ibidem*, XXI, 400). La discordia de Juno con Venus, por otro lado, es palpable desde el primero hasta el último verso de la *Eneida* de Virgilio. Con todo, ya en la *Ilíada*, Hera pidió ayuda a Afrodita (“dame el amor y el deseo con los cuales rindes a todos lo inmortales y a los mortales hombres”, *Ibidem*, XIV, 281) para seducir a Zeus y engañarle.

<sup>695</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, edic. de M. Valverde, canto III, p. 207.

<sup>696</sup>“Sin perder un instante, fuese [Hera] a la habitación labrada por su hijo Hefesto –la cual tenía una sólida puerta con cerradura oculta que ninguna otra deidad sabía abrir–, entró, y habiendo entornado la puerta, lavose con ambrosía el cuerpo encantador y lo untó con un aceite craso, divino, suave y tan oloroso que, al moverlo en el palacio de Zeus, erigido sobre bronce, su fragancia se difuminó por el cielo y la tierra. Ungido el hermoso cutis, se compuso el cabello y con sus propias manos formó los rizos lustrosos, bellos, divinales, que colgaban de la cabeza inmortal. Echose enseguida el manto divino, adornado con muchas bordaduras, que Atenea le había labrado; y sujetolo al pecho con broche de oro. Púsose luego un ceñidor que tenía cien borlones, y colgó de las perforadas orejas unos pendientes de tres piedras preciosas grandes como ojos, espléndidas, de gracioso brillo. después, la divina entre las diosas se cubrió con un velo hermoso, nuevo, tan blanco como el sol; y calzó sus nítidos pies con bellas sandalias” (Homero, *Ilíada*, trad. de L. Segalá de Estalella, XIV, 280).

<sup>697</sup>Así, Francesco Colonna describirá otra escena de *toilette* protagonizada por Venus, pero más subida de tono y ya con los atributos de la dama ideal fijadas por el petrarquismo, cuando Polifilo contemple a la diosa del amor en el baño: “La divina Venus estaba de pie, desnuda en medio de las aguas transparentes y limpidísimas, que le cubrían hasta las amplias caderas y no deformaban la visión de su cuerpo [...]. Tenía –¡oh,

mujer deja de estar recluida en el gineceo y pasa a convertirse en una persona, dotada de cuerpo y alma, y en un ser social. Pero también significa la apertura de la mirada del poeta hacia la vida privada, el espacio de la libertad individual que había surgido con el fin de la *polis* y la aparición de las grandes monarquías. Horacio, por ejemplo, en el primer poema erótico de sus *Odas*, describe el lecho de rosas en el que se consumará el amor y se pregunta para quién peinará sus cabellos Pirra, una antigua amante suya:

¿Qué grácil muchacho bañado en perfumes,  
oh, Pirra, te apremia por entre las rosas  
de la agradable gruta?  
¿Para quién con estudiada  
sencillez tu pelo rubio peinas?<sup>698</sup>

Ovidio, por su parte, escribe un breve tratado didáctico, *Sobre la cosmética del rostro femenino*, que versa sobre la forma en que la mujer puede preservar su belleza y sacarle el mayor rendimiento amoroso. El cual se inscribe en el enfrentamiento que se produjo en Roma, como luego en épocas posteriores, entre la belleza natural y la artificial de la dama. Así, Propertio alaba la belleza sin aceites ni albayalde de la mujer, encarnada en Cintia, en el *carmen* segundo de su primer libro de *Elegías*: “créeme, no existe adorno alguno que siente

---

con cuánta belleza!– su áurea cabellera dispuesta hermosa y delicadamente, rizada sobre la frente láctea y cándida con bucles errantes e inquietos, a los que una bellísima disposición en ondas no impedía extenderse y fluir libremente por los rosados hombros. Su rostro era de rosa y nieve; sus ojos como estrellas, iluminados por una mirada amorosa y santísima. Las mejillas como rojas manzanas, la boca pequeña y rojísima de color coral, domicilio y predio de cualquier fragante germen; el pecho más blanco que la nieve, con dos tetitas redondas que se resistían a inclinarse; el cuerpo de marfil bruñido, el semblante divino, el aliento oloroso a ambrosía y almizcle, el cabello bellísimo, como hilos de oro finísimo tejidos, que no se sumergían en las límpidas aguas sino que flotaban larguísimo, esparcidos alrededor, émulo de los del melencólico Febo, que irradia sus rayos luminosos en el sereno Olimpo. Los rizos cubrían parte de la hermosísima frente con gran abundancia y exuberancia de bucles y se adelantaban hasta sombrear las pequeñas orejas, de las que colgaban dos perlas prodigiosas...” (F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* o *Sueño de Polifilo*, edic. de Pilar Pedraza, Acantilado, Barcelona, 1999, cap. XXIII, pp. 570-571). Otro significativo ejemplo es la delicada, exquisita y frívola anacreóntica LXXX de Juan Menéndez Valdés, llamada “El tocador”, de la que citamos las primeras estrofas: “Sentada ante el espejo / ornaba Galatea / de sus blondos cabellos / las delicadas hebras. / Separada en dos partes, / su dorada madeja / cubre en undosos rizos / el cuello de azucena. / Con mano artificiosa / de sus sortijas cerca / la frente, porque brille la nieve contrapuesta. / Sobre el ara del gusto / en agradable ofrenda / el lujo para ungirlos / le ofrece sus esencias, / y cien vistosas flores / parece que se acercan / a sus dedos, ufanas / si adornan su cabeza. / Ella en todas escoge / las colores más tiernas, / y entre el alto plumaje / delicadas las mezcla. / Luego al cristal se mira; / y al hallarse tan bella, / tierna suspira, y sigue / su felice tarea” (*Poesía y prosa*, edic. de Joaquín Marco, Planeta, Barcelona, 1990, pp. 62-63, p. 62). Y, claro está, no podíamos dejarnos en el tintero la voluptuosidad no de tocador sino de estufa de Emma Valcárcel: “Su manía principal, pues otras tenía, era ésta, ahora: que tenía aquella nueva vida de que tan voluptuosamente gozaba, a condición de seguir en su estufa, haciéndose tratar como enferma, aunque, en resumidas cuentas, ya no lo estuviera. Además, con las nuevas fuerzas habían venido nuevos deseos de una voluptuosidad recóndita y retorcida, enfermiza, extraviada, que procuraba satisfacerse en seres inanimados, en contactos, olores y sabores que, lejos de todo bicho viviente, podían ofrecerle, como adecuado objeto, las sábanas de batista, la cama caliente, la pluma, el aire encerrado en fuelles de seda, el suelo mullido, las rendijas de las puertas herméticamente cerradas, el heno, las manzanas y citrones metidos entre la ropa, el alcanfor y los cien olores que sabía Celestina. Como un descubrimiento saboreaba Emma la delicia de gozar con los tres sentidos a que en otro tiempo daba menos importancia, como fuentes de placer. En su encierro voluntario ni la vista ni el oído podían disfrutar grandes deleites; pero en cambio gozaba las sensaciones nuevas del refinamiento del gusto y el olfato, y aun del contacto de todo su cuerpo de gata mimosa con las suavidades de su ropa blanca, dentro de la cual se revolvía como un tornillo de carne” (Clarín, *Su único hijo*, edic. de Juan Oleza, Cátedra, Madrid, 1995 [2ª ed.], IX, pp. 285-286).

<sup>698</sup>Horacio, *Odas y Epodos*, edic. bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, libro I, oda 5, vv. 1-5, p. 99.

bien a tu figura: / Amor, desnudo, desprecia la belleza artificial”<sup>699</sup>. La época de Cervantes explotará al máximo, después de la contemplación del cuerpo femenino que deriva del amor cortés, del *dolce stil nuovo* y del petrarquismo, así como del redescubrimiento de la literatura grecorromana<sup>700</sup>, estas imágenes y tales disputas. Así, el escritor complutense, en su pastoral, ensalza la hermosura fresca y lozana de la mujer joven:

Y después de que las dos [Galatea y Florisa] dejaron ir a su albedrío a sus ganados a que de la verde hierba paciesen, convidadas de la claridad del agua de un arroyo que allí corría, determinaron de lavarse los hermosos rostros, pues no era menester para acrecentarles hermosura el vano y enfadoso artificio con que los suyos martirizan las damas que en las grandes ciudades se tiene por más hermosas. Tan hermosas quedaron después de lavadas como antes lo estaban, excepto que, por haber llegado las manos con movimiento al rostro, quedaron sus mejillas encendidas y sonroseadas, de modo que un no sé qué de hermosura les acrecentaba<sup>701</sup>.

La belleza natural, sin embargo, recibirá un severo correctivo en aquel soneto atribuido a uno de los hermanos Argensola, intitulado *A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa*, cuyos tercetos esconden un atroz descubrimiento:

Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande  
por un engaño tal, pues que sabemos  
que nos engaña así Naturaleza?  
Porque este cielo azul que todos vemos  
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande  
que no sea verdad tanta belleza!<sup>702</sup>.

Cervantes, que gusta presentar la hermosura de sus personajes en movimiento y en complicadas situaciones, nos obsequió con una de las escenas de tocador más eróticas y ambiguas de la literatura universal con la entrada de Dorotea en el proscenio del *Quijote*. Su metamorfosis de hombre a mujer, con el lector viendo fascinado la escena a través de los ojos embelesados del cura, el barbero y Cardenio, es verdaderamente prodigiosa:

Todas estas razones oyeron y percibieron el cura y los dos que con él estaban, y por parecerles, como ello era, que allí junto las decían, se levantaron a buscar el dueño, y no hubieron andado veinte pasos, cuando detrás de un peñasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador, al cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría, no se le pudieron ver por entonces, y ellos llegaron con tanto silencio, que dél no fueron sentidos, ni él estaba a otra cosa atento que a lavarse los pies, que eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo habían nacido. Suspendiéndoles la blancura y belleza de los pies, pareciéndoles que no estaban hechos a pisar terrones, ni a andar tras el arado y los bueyes, como mostraba el hábito de su dueño; y así, viendo que no habían sido sentidos, el cura, que iba delante, hizo señas a los otros dos que se agazapasen o escondiesen detrás de unos pedazos de peña que allí había, y así lo hicieron todos, mirando con atención lo que el mozo hacía, el cual traía puesto un capotillo pardo de dos haldas, muy ceñido al cuerpo con una toalla blanca. Traía ansimesmo unos calzones y polainas de paño pardo, y en la cabeza una montera parda. Traía las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna, que sin duda alguna de blanco alabastro parecía. Acabóse de lavar los hermosos pies, y luego,

---

<sup>699</sup>Propertio, *Elegías*, edic. de A. Ramírez de Verger, vv. 7-8, p. 83.

<sup>700</sup>Un bonito ejemplo de la sacralización del cuerpo femenino lo hallamos en la descripción que hace el escolar de la doncella que llega al lugar ameno, en la *Razón de amor y denuestos del agua y el vino*: “Mas vi venir una doncella; / pues naçí, non vi tan bella; / blaca era e bermeia, / cabelos cortos sobr’ ell-oreia, / frente blaca e loçana / cara fresca como maçana; / naryz egual e dreya, / nunca viestes tan bien feyta; oios negros e ridientes, / boca a razón e blancos dientes; / por verdat bien mesurados; / por la çenura delgada, / bien estat e mesurada; / el manto e su brial / de xamet era, que non d’al; / un sobrero tien en la tiesta, / que nol fiziese mal la siesta; / unas luvas tien en la mano, / sabet, non ier las dio vilano. / D las flores viene tomando, / en alta voz d’amor cantando” (edic. de Manuel Alcántara Plá, *Revista para Heterodoxos*, III (2003), vv. 55-75).

<sup>701</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, libro I, p. 209.

<sup>702</sup>*La poesía de la Edad de Oro, II. El Barroco*, edic. de J. M. Blecua, Castalia, Madrid, 1984, p. 82.

con un paño de tocar, que sacó debajo de la montera, se los limpió; y al querer quitársele, alzó el rostro, y tuvieron lugar los que mirándole estaban de ver una hermosura incomparable [...]. El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa [...]. Los luengos y rubios cabellos no sólo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno la escondieron debajo de ellos, que si no eran los pies, ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía: tales y tantos eran. En esto les sirvió de peine unas manos, que si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve; todo lo cual en más admiración y en más deseo de saber quién era ponía a los tres que la miraban<sup>703</sup>.

Hera y Atenea, ante la sorpresa no ocultada de Afrodita, le exponen, en un sabroso diálogo, la situación en que se hallan Jasón y los argonautas y el pavor que sienten por la reacción que pueda tener hacia ellos el acerbo Eetes, y le demandan no su participación sino que convenza a su hijo Cupido de que “hechice a la hija de Eetes con un apasionado amor por el Esónida”<sup>704</sup>. Homero, por medio del canto de Demódoco, había mostrado la faceta adúltera de Afrodita y la vergüenza de la diosa al ser pillada, en la red invisible de Hefesto, desnuda en los brazos de Ares, ante la presencia de una comitiva de bienaventurados, en la *Odisea* (canto VIII); Virgilio, en la *Eneida*, reflejaría el lado seductor de la diosa con vistas a conseguir de su patizambo esposo una armadura divina para su hijo Eneas (libro VIII); Apuleyo haría de Venus una despiadada suegra, en el cuento de *Cupido y Psique*, inserto en *El asno de oro*; Apolonio, por su parte, nos enseña a la madre que se ve incapaz, ante las maliciosas sonrisas de sus visitantes, de domeñar a su vástago:

«¡Hera y Atenea, quizás os obedecería a vosotras más que a mí! Porque en vuestra presencia tendría, aunque es un desvergonzado, al menos un poco de respeto. En cambio a mí no me hace caso, y no le disgusta que regañe con él muy a menudo. Una vez ya quise, harta de su maldad, romperle las chillonas flechas y el dichoso arco en su cara. Y llegó a amenazarme en ese momento de irritación con que si no contenía mis manos lejos, hasta que dominara mi genio, luego yo me haría reproches a mí misma»<sup>705</sup>.

Este es Amor, el niño alado y travieso que con su carcaj, su arco y sus flechas de doble signo gobierna a su antojo el orbe todo. Se trata, como bien se sabe, de la representación de Eros que se impondrá en el helenismo y que dominará la literatura y el arte de la antigüedad tardía, cuya primera aparición así podría ser precisamente la que nos ofrece el poeta alejandrino<sup>706</sup>. El anciano Filetas, encargado de adoctrinar a Dafnis y Cloe en los misterios del amor, les explicará, luego de haber recibido en su huerto una vista del dios niño y empapado de platonismo, que

Amor es un dios, muchachos, joven y hermoso y capaz de volar. Es por esto por lo que en la juventud halla su alegría, acosa a la hermosura y da alas a las almas. Y su poder va más allá que el de Zeus mismo. Gobierna sobre las materias primigenias, gobierna sobre los astros, gobierna sobre los dioses, sus iguales [...]. Las flores son todas obras de Amor; estas plantas son productos suyos; es por ése por el que los ríos fluyen y los

---

<sup>703</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXVIII, 318-319.

<sup>704</sup>Apolonio, *El viaje de los Argonautas*, edic. de C. García Gual, canto III, p. 146.

<sup>705</sup>*Ibidem*, canto III, p. 146.

<sup>706</sup>Aunque no es de autoría segura y se tiende a pensar que es un poema anónimo posterior incluso a Mosco y Bión, el idilio XIX de Teócrito, *El ladrón de miel*, nos muestra a Cupido como un niño travieso y juguetón: “A Amor ladrón una malvada abeja le picó un día mientras pillaba la miel de las colmenas. Le picó todas las puntas de los dedos, y él, con el dolor, empezó a soplar en la mano, a patalear y a dar botes. Mostró el daño a Afrodita quejándose de que es la abeja una bestezuela tan pequeña, y ¡qué dolores causa! Riendo díjole su madre: «¿Y no eres tú semejante a las abejas, que eres tan pequeño, y qué dolores causas?»” (*Bucólicos griegos*, edic. cit., pp. 179-180). La misma imagen del Amor niño, desnudo, descarado, con alas y acompañado de sus armas nos la ofrece el también siracusano Mosco (s. II a. C.), en su famoso poema I, *Amor fugitivo* (*Ibidem*, pp. 289-291).



vientos soplan [...]. No hay medicina para el Amor ni que se beba ni se coma ni se pronuncie cantos, sino beso y abrazo y acostarse juntos con los cuerpos desnudos<sup>707</sup>.

La imagen del diosezuelo alado y ciego se hará tónica y, consagrada, impregnará la época de Cervantes<sup>708</sup>. Un buen ejemplo crítico, en el que se enfrenta la teoría con la práctica, es el siguiente soneto de Lope de Vega:

Don Félix, si al Amor le pintan ciego,  
lo que no viera yo jamás amara,  
si con alas veloces ¿cómo para?,  
pues tengo entre mis lágrimas sosiego.  
Si no me ha consumido ¿cómo es fuego  
no siendo Fénix en el mundo rara?  
Y si es desnudo Amor ¿cómo repara  
en que le vistan o se cansa luego?  
Pintarle como niño importa poco;  
Luzbel se amó, y así fue Amor nacido  
antes que viese Adán del sol lumbre.  
Mejor fuera pintalle como a loco,  
haciéndole a colores vestido,  
y no llamarle Amor sino costumbre<sup>709</sup>.

Idas Hera y Atenea, Afrodita parte en busca de su hijo. Al que encuentra en el jardín de Zeus jugando con el bello Ganimedes a las tabas. Allí, en el florido vergel, le pide que haga lo que le habían demandado sus inesperadas visitantes, no sin cebarle primero con un prodigioso obsequio: la pelota con la que jugó el dios de los dioses cuando era niño. Inquieto e impaciente –Apolonio refleja con gracia la psicología del diosecillo jugueteón–, suplica a su amorosa madre que le dé inmediatamente el regalo. Mas esta le convence de que primero enamore a Medea. Así, recogiendo sus juguetes y ciñéndose sus armas, parte Cupido a cumplir su misión.

Mientras esta escena se desarrolla en el cielo, en el suelo los argonautas optan por que Jasón se persone en embajada ante Eetes, acompañado por los sobrinos del rey y por Telamón y Augías, para tantearle y ver si podrán conseguir el toisón de oro amistosamente o si, por el contrario, tendrán que recurrir a las armas<sup>710</sup>. Con todo, la delegación diplomática cumple el propósito narrativo de que Medea «mire» a Jasón y se genere la chispa de su amor y el

---

<sup>707</sup>Longo, *Dafnis y Cloe*, edic. cit. de Máximo Brioso, libro II, pp. 69-70.

<sup>708</sup>Así, León Hebreo dice que “los poetas griegos y los latinos, que incluyen el amor entre los dioses, aunque discrepan entre sí, le atribuyen diversos progenitores. Unos le denominan Cupido; otros, Amor. Consideran más de un Cupido; pero el principal de ellos es aquel niño ciego, alado, que trae arco y flechas, al cual consideran hijo de Marte y Venus, mientras que según otros poetas, nació de Venus sin padre” (*Diálogos de amor*, trad. de David Romano, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Tecnos-Alianza, Madrid, 2002 [2ª ed.], Diálogo III, p. 258). Véase E. Panofsky, *Estudios sobre iconografía*, Prólogo de E. Lafuente Ferrari, trad. B. Fernández, Alianza, Madrid, 2006, pp. 139-188.

<sup>709</sup>Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edic. cit., p. 237.

<sup>710</sup>Mucho tiempo después, los pastores de las riberas del Tajo y del Henares, capitaneados por Elicio y Tirsi, ante la solución que ha tomado el venerable Aurelio de desposar a su hija Galatea con un forastero pastor, bien es cierto que por petición del «rabadán mayor de todos los aperos», deciden adoptar la misma determinación que los argonautas, usar primero la palabra y, en su defecto, la violencia: “todos llevaban intención de que, si las razones de Tirsi no movían a que Aurelio la hiciese en lo que pedían, de usar en su lugar la fuerza y no consentir que Galatea al forastero pastor se entregase” (Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y Mª T. López, VI, 628). Claro que es más probable que Cervantes tuviera en mente el enfrentamiento entre las huestes del rey Lisuarte y las de Amadís, dado que es un precedente más cercano y bien conocido por el autor (véase nuestro artículo, “El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea*”, *NRFH*, LII (2004), pp. 29-44), pero no por ello la situación deja de ser la misma.

conflicto.

La pericia con que Apolonio de Rodas enhebra una escenas con otras a lo largo de este canto III es notable, como se atesta en el desplazamiento focal que efectúa de la comitiva que encabeza Jasón a la familia de Eetes, de la que destaca Medea. Llegan los tres embajadores al palacio del rey de Ea, cubiertos, como Ulises en Feacia y Eneas en Cartago, por una nube para no ser conocidos de nadie, y antes de entrar, se admiran de la magnificencia de la construcción. Se trata de la técnica descriptiva de la écfrasis, cara a la epopeya desde la célebre descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* (XVIII, 479-617) y que será de uso frecuente en la poesía alejandrina como en la neotérica; sólo que el narrador épico no cuenta por sí, sino que utiliza a los visitantes como reflectores: a través de sus ojos narra las maravillas arquitectónicas del recinto. Cervantes será un avezado perito en tales menesteres, como tendremos ocasión de ver más adelante, siendo quizás el ejemplo más diáfano la descripción filtrada del patio de Monipodio por medio de Rinconete y Cortadillo, pero es en el *Quijote* donde la desarrolla más ampliamente, sobre todo desde el momento en que el caballero y el escudero, y al lado de ellos el lector, tienen que interpretar la realidad que perciben<sup>711</sup>. En la época del bibliotecario alejandrino es un hallazgo en ciernes, aún cuando Homero ya había descrito el ejército argivo desde la perspectiva de Helena y a petición de Príamo –la *teichoskopía* o «revista desde la muralla»– en la *Ilíada* (III, 161-246), que será ampliamente desarrollado por las escuelas alejandrina y neotérica, con el que consigue acercar empáticamente al receptor al personaje, de manera que sienta el mismo asombro que los héroes ante las grandezas que esconde un mundo que se está descubriendo y que se impregne de su exotismo. Mas no tarda mucho en aparecer el erudito, y así el narrador introduce un apóstrofe explicativo (“tales obras maravillosas había ingeniado el artesano Hefesto”<sup>712</sup>). Conviene destacar que, en este caso, su erudición no es vanal, puesto que le da pie para comentar que el dios herrero le concedió al rey de la Cólquide otros prodigios de su fabricación: “unos toros de bronce pies, sus bocas eran de bronce y exhalaban un terrible destello de fuego. Y además forjó de una sola pieza un arado de puro acero”<sup>713</sup>. Esto es, la emplea para anticipar la primera prueba que tendrá que afrontar Jasón. Descritos los umbrales, nos enseña ahora el interior no menos fabuloso del palacio, en el que, por cierto, vive la familia real: en las habitaciones superiores, el poderoso Eetes, su mujer y su hijo Apsirto, habido de una ninfa; los otros cuartos pertenecen a sus dos hijas, Calcíope y Medea. Y así, con esta soltura compositiva, se consuma el desplazamiento de foco:

A ésta precisamente «encontraron» ellos cuando desde su aposento se dirigía al aposento de su hermana. Pues Hera la había retenido en la casa; antes no solía estar en palacio, y todo el día se ocupaba del templo de Hécate, puesto que ella misma era sacerdotisa de la diosa. Y cuando los vio de cerca, gritó<sup>714</sup>.

Es, qué duda cabe, el grito del amor, la misteriosa sorpresa de la atracción, el súbito magnetismo que experimenta una persona por otra. Apolonio todavía recurre a la mitología para expresar el secreto de ese fugaz instante que convulsiona todo el ser, aunque en el alarido de Medea ya está cifrado el invisible enigma del enamoramiento:

Entretanto Eros, a través del aire claro, llegó invisible, excitado, como sobre recentales terneras en el pasto acomete al tábano, que los pastores de bueyes llaman moscardón. Pronto bajo el dintel, en el zaguán, tendió su arco y de la aljaba sacó un dardo nuevo, portador de muchos lamentos. De allí, con sus ágiles pies,

---

<sup>711</sup>Un ejemplo de lo que decimos se puede observar en el fragmento que hemos citado más arriba de la metamorfosis de Dorotea.

<sup>712</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, edic. de M. Valverde, III, 215.

<sup>713</sup>*Ibidem*, III, 215.

<sup>714</sup>*Ibidem*, III, 216.

inadvertido cruzó el umbral con los ojos penetrantes. Pequeño, agazapado bajo el propio Esónida, encajó las muescas en medio de la cuerda y, tensándola con ambas manos, disparó derecho sobre Medea. Un estupor dominó el ánimo de ésta. Y él, retirándose del salón de elevada techumbre, voló entre risas. Mas la flecha ardía dentro del corazón de la joven, semejante a una llama. De frente lanzaba sin cesar sobre el Esónida los destellos de su mirada; y su prudente razón le era arrebatada del pecho por la zozobra. Ningún otro pensamiento tenía y su alma se inundaba de un dulce dolor<sup>715</sup>.

De manera que la acción de Cupido de flechar a la joven princesa, por intercesión de Afrodita y a ruegos de Hera y Atenea, se corresponde sólo con la fatalidad que encierra el amor: la inevitable atracción<sup>716</sup>. Pero lo que resta, sus efectos psicofisiológicos y el combate entre razón y sentimiento, son del dominio exclusivo de Medea, o sea, son enteramente humanos, tanto que su entrega es un ejercicio de su libre voluntad.

Albin Lesky ha dicho que “con Hera, Atenea y Eros, se despliega en ella [en la epopeya de Apolonio] un verdadero aparato de dioses, pero el amor de Medea y las consecuencias de él derivadas las podemos imaginar sin ellos”, puesto que “la actuación de los dioses se realiza en un plano superior, cuya vinculación con el terrenal acontecer no es necesariamente insoluble ni necesario”. Es que resulta que no podía ser de otro modo, ya que por mucha divinización que se haga de Eros, el amor le pertenece por completo al hombre. Así lo habían visto Safo y Eurípides, en cuya tragedia se desplaza el tema cardinal de la lucha del destino y la libertad hacia ese otro encarnizado combate que es el amor. Y en el helenismo se continúa el escudriñamiento psicológico de la pasión amorosa, que será llevado al cenit en la antigüedad grecolatina por los poetas elegíacos romanos, con Propercio a la cabeza.

Además, desde la ilustración sofística, la tragedia de Eurípides y el escepticismo de Sócrates, la religión griega comenzó a convertirse en mitología, en la medida en que sobre ella recayó la mirada crítica del ser humano. Como consecuencia, la filosofía y la literatura dejaron de indagar en los misterios del mundo, para adentrarse en los interrogantes íntimos del hombre, en sus arcanos secretos. Por lo tanto, la mitología pasa a convertirse en un motivo literario. En el helenismo todavía predomina como núcleo narrativo, pero en la literatura romana, en su mayor parte, se utiliza como ejemplo que ilustra el vivir del hombre o como modo de persuasión para conseguir algo. El mayor desprecio por los temas graves, aquellos que centraban la épica y la tragedia en el seno de las bellas letras, como ya hemos señalado, es el de los poetas eróticos romanos, desde Catulo y Tibulo hasta Propercio y Ovidio: su principal tema es el amor subjetivo.

Todo cuanto estamos comentando en estas líneas se condensa magistralmente en una elegía del fervoroso poeta de Asís, la quinta del libro tercero, en la que después de expresar rotundamente su *militia amoris* (“Dios de paz es Amor; los amantes veneramos la paz. / Bastante duros combates sostengo yo con mi dueña”), de despreciar el oro y las armas y de haber pasado la juventud con “siempre la cabeza ceñida con la rosa primaveral”, dice que, al llegarle la vejez, pero únicamente cuando le llegue, podrá entonces ponerse a investigar la verdad del mundo:

---

<sup>715</sup>*Ibidem*, III, 217-218. Sobre la antinomia «dulce dolor», que se remonta, como vimos, a Safo, para definir el amor, y que será clave en la erótica petrarquesca, nos hemos reservado para la ocasión el siguiente fragmento de san Juan: “¡Oh llama de amor viva, / que tiernamente hyeres / de mi alma el más profundo centro! / pues ya no eres esquiva, / acaba ya si quieres; / rompe la tela de este dulce encuentro. / ¡O cauterio suave! / ¡O regalada llaga! / ¡O mano blanda! ¡O toque delicado, / que a vida eterna save / y toda deuda paga!, / matando muerte en vida la as trocado” (*Poesía*, edic. de D. Ynduráin, vv. 1-12, p. 263)

<sup>716</sup>Más o menos lo mismo suscribe Plutarco sobre el misterio del amor: “Muchos ven a la misma persona y la misma belleza, pero sólo uno, el enamorado, queda prendado. ¿Por qué causa? No llegamos a comprender a Menandro,

Con todo, cuando la pesada edad haya puesto ya obstáculos a Venus,  
y la blanca senectud haya matizado mi negra cabellera,  
ya puede entonces agradarme aprender bien las leyes de la Naturaleza,  
qué dios gobierna con su sabiduría esta casa del mundo,  
por dónde viene la luna en su orto, por dónde se pone, por qué causa,  
unidos sus cuernos, vuelve cada vez a plenilunio,  
por qué los vientos dominan sobre el mar, qué es lo que con su soplo trata de apresar  
el Euro, y dónde llega a las nubes perpetuamente el agua;  
cuál será el día por venir que socave los alcázares del universo,  
por qué bebe el arco purpúreo las aguas de lluvia,  
o por qué temblaron las cimas del Pérrebo Pindo,  
y se enlutó el disco del sol con sus caballos envueltos en sombras,  
por qué el Boyero hace girar retrasados sus bueyes y arado,  
por qué se reúne el fuego espeso el coro de la Pléyades,  
o por qué el marino abismo no se sale de sus límites,  
y el año completo discurre a lo largo de cuatro estaciones,  
si existen bajo tierra leyes de dioses y castigos de Gigantes,  
y si se enfurece la cabeza de Tisífone de negras serpientes,  
o las furias de Alcmeón, o los ayunos de Fineo,  
si la rueda, si las rocas, si la sed en medio de las aguas,  
si acaso custodia con sus tres fauces el infernal antro  
Cérbero, y pocas son para Titio nueve yugadas,  
o si es que una fábula inventada viene de antaño a las míseras gentes,  
y no puede existir un temor más allá de la pira<sup>717</sup>.

Quizás por las mismas fechas en que Apolonio redactaba su epopeya de amor y aventuras, Teócrito, en el idilio II, describía con un asombroso primor poético el surgimiento de la chispa amorosa sin intermediación divina alguna<sup>718</sup>. Simeta, que es una turbamulta de emociones encontradas, de pasión y de odio, cuenta, en un largo monólogo, su historia de amor frustrado con el atleta Delfis cuando, relajada tras los sortilegios con los que intenta atraerse obstinadamente al amado que no la ama, se confía a Selene. Resulta que el día en que se celebraba la fiesta de Artemisa unas vecinas la invitaron a ir a la procesión en honor de la diosa de la castidad; ella, muchacha simple y libre (no princesa como Medea), se puso sus mejores galas y en el camino se topó con dos fornidos jóvenes que venían sudorosos de competir en los deportes del evento religioso, enamorándose de uno de ellos:

Cuando estaba ya a medio camino, donde se halla la posesión de Licón, vi a Delfis y a Eudamipo que iban juntos. Sus barbas eran más rubias que las siemprevivas, sus pechos brillaban más que tú, oh Luna, como si acabaran de dejar el placentero ejercicio del gimnasio.

*Mira de dónde llegó mi amor, augusta Luna.*

En cuanto lo vi, me volví loca, y mi pobre corazón quedó abrasado. Desvaneciéndose mi presencia. Ya no paré mientes en aquella procesión, y no sé cómo volví a casa. Comencé a tiritar de ardiente fiebre y estuve en cama diez días y diez noches<sup>719</sup>

---

<sup>717</sup>Propertio, *Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, vv. 1-2 y 23-46, pp. 419 y 421-425.

<sup>718</sup>M. García Teijeiro y M<sup>a</sup> Teresa Molinos Tejada, comentando los paralelismos y las divergencias existentes entre Apolonio y Teócrito, especialmente en función de los idilios épicos del poeta siciliano y su relación con algunos pasajes de las *Argonáuticas*, observan que “en varios detalles la narración de ambos poetas diverge de tal forma que, sin duda, uno está corrigiendo al otro, pero no sabemos con certeza quién a quién, porque no se ha conseguido establecer una cronología segura entre ambos, como tampoco ha podido lograrse entre ellos y Calímaco en muchos aspectos” (Introducción a Teócrito, *Bucólicos griegos*, pp. 27-28).

<sup>719</sup>Teócrito, Idilio II, en *Bucólicos griegos*, edic. cit., p. 71. Un flechazo amoroso parecido al de Simeta es el que padece Teolinda al toparse con el forastero de «gentil donaire y brío» recién llegado a las fiestas de su aldea: “No sé qué os diga, pastoras, sino que, así como mis ojos le vieron, sentí entermecérsese el corazón y comenzó discurrir por todas mis venas un hielo que me encendía; y, sin saber cómo, sentí que mi alma se

El amor es, pues, un conglomerado de predestinación y elección, de deseo y libertad. O así, por lo menos, lo había definido Platón en el discurso de Aristófanes en el *Banquete*. Recuértese que el gran cómico ateniense, a través del mito del hombre esférico, venía a decir que, “cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo” por ordenación de Zeus, de manera que, como consecuencia de la partición, el hombre dividido no busca y anhela sino la completud y la plenitud por medio de la unión con el otro, “de llegar a ser uno solo de dos, juntándose y fundiéndose con el amado”<sup>720</sup>. El eros no es otra cosa que es ese deseo innato de restaurar y sanar la naturaleza originaria perdida. Pero en esa inevitable búsqueda de la otra «mitad símbolo» que nos completa opera la selección y la voluntad de entrega, o sea: la libertad. Luis Cernuda lo resumió magistralmente en un solo verso: “libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien”<sup>721</sup>. Recuértese también que Leriano, el protagonista de la *Cárcel de Amor*, le escribía en una epístola al auctor que: “ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola, hija del rey Gaulo, que agora reina, pensamiento que yo debiera antes huir que buscar; pero como los primeros movimientos no se puedan en los hombres excusar, en lugar de desvallos con la razón, confirmélos con la voluntad; y assí de Amor me venci”<sup>722</sup>. Esta feliz conjunción entre contrarios que son la esencia del amor será la mantenida también por Cervantes en el *Persiles*: “mi hermana y yo –le dice Periandro al príncipe Arnaldo– vamos, llevados del destino y la elección”<sup>723</sup>. El deseo de Medea, por lo tanto, para cristalizar en amor ha de vencer la prueba que deriva del ejercicio de su volición individual. Y eso es lo que muestra, en varias fases y mediante un sagaz estudio de penetración psicológica, Apolonio de Rodas en lo que sigue.

En esa determinación actúa como un poderoso acicate la controvertida situación a la que se enfrenta Jasón, el peligro al que debe exponerse para adquirir la preciada piel de cordero, puesto que el designio divino ha querido juntar inextricablemente el amor de la joven con el destino del héroe tesalio. Así, de la embajada con el rey Eetes se extrae que el capitán de la Argo, por imposición, tendrá que sortear dos trabajos sobrehumanos que inundan de pena el corazón de Medea. Y ese dolor que la aflige no es sino la primera manifestación del amor, cuya erupción se consigna, luego del flechazo y la contemplación del amado, mediante un tópico bien definido que proviene del *Fedro* de Platón: el flujo de los espíritus. En efecto, Jasón no abandona el palacio de Ea solamente acompañado por sus compañeros de embajada y por la angustia de las pruebas que ha de arrostrar, sino que consigo lleva también el «soplo sutil» de la joven princesa: “su espíritu, deslizándose como un sueño, volaba tras los pasos del que partía”<sup>724</sup>. Ella, por su parte, se queda con el «fantasma» de Jasón impreso en la memoria,

---

alegraba de tener puestos los ojos en el hermoso rostro del no conocido pastor” (Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> Teresa López, libro I, p. 219).

<sup>720</sup>Platón, *Banquete*, *Diálogos III*, edic. cit., 191d y 192e, pp. 224 y 226.

<sup>721</sup>*Si el hombre pudiera decir lo que ama*, en *Antología*, edic. cit., v. 14, p. 108.

<sup>722</sup>Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*, *Obras Completas, II*, edic. de Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1971, p. 89.

<sup>723</sup>Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de C. Romero, I, XV, 236-237.

<sup>724</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, trad. de M. Valverde, III, p. 224. Otro fino escudriñador de la pasión erótica y sus efectos, Chrétien de Troyes, describirá una escena semejante cuando Lanzarote, luego de haber vencido al fiero y felón Meleagante, al ser desdeñado enigmáticamente por la reina Ginebra, “la escoltó hasta la entrada con los ojos y el corazón. Corto fue el viaje de los ojos, que demasiado cerca estaba la cámara; muy de su grado hubiesen entrado tras ella, si fuera posible. El corazón, que es amo y señor mucho más poderoso, pasó tras su señora al otro lado de la puerta. Los ojos se han quedado fuera, llenos de lágrimas, junto con el cuerpo” (*El caballero de la Carreta*, edic. cit., pp. 109-110). Otro sonado ejemplo es el soneto XCIV del *Cancionero* de Petrarca: “Quando giunge per gli occhi al cor profundo / l’imagin donna, ogni altra indi si parte, /

tan fuertemente que cree contemplarlo directamente a través de los sentidos cognoscitivos: “Ante sus ojos, pues, aún aparecían todos los detalles, cómo era él, qué manto vestía... En sus oídos siempre sonaba su voz y las palabras amables que dijo ante todos”<sup>725</sup>. Pero también con la tribulación: teme y sufre por el trágico futuro que le espera al extranjero. La explosión de tales emociones, ignoradas hasta ahora, arrastran a Medea a la mismidad, a interrogarse a sí misma –en el primero de los tres soliloquios en los que exima su estado anímico– sobre lo que la está pasando, a buscar en su interior las respuestas: “¿Por qué me domina a mí, desgraciada, este dolor?”<sup>726</sup> Es así, pues, como se pasa de lo meramente objetivo y superficial, la atracción o el deseo, a lo subjetivo e íntimo, la elección.

Los hilos de la trama anudan cada vez con más fuerza el albur de Jasón y el de Medea. Los argonautas, en deliberación, deciden demandar auxilio a la princesa concedora de los ritos de Hécate; Eetes, en asamblea privada, expresa a los colcos su deseo de matar a los expedicionarios, después de que el hijo de Esón sucumba en las temibles pruebas; Argos, el hijo de Frixo, se entrevista con su madre, Calcíope, para que haga de mediadora entre ellos y su hermana Medea. Pero todo este incesante movimiento no es nada comparado con la encarnizada batalla que se libra en el alma de la joven maga, cuyos hechizos y sortilegios no sirven para calmar su pasión (como tampoco sirven de los de Simeta para atraer a su vera a Delfis). Medea debe comprender que todo amor es subversivo, rebelde y turbulento, que la pasión que ha anidado en ella es más fuerte que su inteligencia y su juicio, dado que desconoce el lenguaje de la razón y sus argumentos.

La primera señal de que no puede eludir el amor por Jasón se la brinda su subconsciente. Medea intenta sofocar momentáneamente la pasión que la ahoga con un sueño apaciguador (el contraste entre el incesante ir y venir de los demás personajes con la calma tensa de la maga enamorada es tan elocuente como significativo: no sólo es una muestra del saber narrativo del docto bibliotecario, sino también de agudeza y matización psicológica, porque el espacio en el que acontece la contienda amorosa es necesariamente el de la soledad de la interioridad emocional), pero la fantasía onírica no hace más que ajustarse a sus deseos más íntimos, en el sentido en que dramatiza los sueños más profundos del soñador: Medea sueña que en realidad el apuesto tesalio no ha venido a los confines del mundo en busca del vellocino, sino para hacer de ella su legítima esposa y conducirla a Grecia consigo, por lo que se observa superando ella las pruebas impuestas, aun cuando no fuera eso lo estipulado; de resultas “surgía una disputa de incierto final entre su padre y los extranjeros. Ambas partes le confiaban a ella que fuese tal como su corazón anhelara. Y ella al instante, sin cuidarse de sus padres, escogió al extranjero”<sup>727</sup>. El «funesto ensueño» opera, lógicamente, como una premonición de la victoria de la pasión en la consciencia y de sus consecuencias, esto es como una prospección anticipatoria tanto de lo que sucederá como de lo que le gustaría que sucediera a Medea. Cervantes utilizará asimismo los sueños como augurio de lo porvenir, pues a fin de cuentas se trata de un motivo poético hartamente recurrente, que deriva precisamente de la literatura antigua<sup>728</sup>. Así, por ejemplo, en la dramática historia de Lisandro y Leonida,

---

ete le virtù che l'anima comparte / lascian le membra, quasi immobil pondo. / Et del primo miracolo il secondo / nasce talor, che la scacciata parte / da se stessa fuggendo arriba in parte / che fa vendetta e 'l suo exilio giocondo. / Quinci in duo volti un color morto appare, / pereché 'l vigor che vivi gli mostraba / da nessun lato è piú là dove stava” (Petrarca, *Conzoniere*, edic. cit. de G. Contini, XCIV, vv. 1-11, p. 127).

<sup>725</sup> Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, trad. de C. García Gual, III, p. 158.

<sup>726</sup> *Ibidem*, III, p. 158.

<sup>727</sup> Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, trad. de M. Valverde, III, p. 231.

<sup>728</sup> Un bello ejemplo de sueño, aunque de signo opuesto al de Medea, es el que le sobreviene a Penélope mientras teme por la seguridad de Telémaco, en la *Odisea* (canto IV), en cuyos umbrales, por mediación de Atenea, se le aparece el fantasma de su hermana Ifíma, que le habla, inspirada por la diosa, para tranquilizar su

inserta en *La Galatea*, en la fatídica noche en la que iban a desposarse en secreto, él se queda dormido antes del encuentro y en el sueño se le revela alegóricamente la tragedia que le acecha. Otra alegoría onírica es la que cuenta Periandro en el palacio de Policarpo que le sobreviene en la isla paradisíaca, por la que la Castidad, que se le manifiesta bajo la apariencia de Auristela, le anuncia la felicidad que le aguarda en Roma, aunque primero tendrá que soslayar no pocas fatigas. Pero el sueño que más concomitancias guarda con el de Medea es el que le embarga a don Quijote en la bajada a la cueva de Montesinos, pues al manchego, como a la princesa cólquide, le traiciona el subconsciente, de modo que el mundo ideado por su mente enferma de literatura, que aún se mantiene en pie en la vigilia de los sentidos y el entendimiento, se tambalea en la inconsciencia: señal indicativa de la evolución de loco a cuerdo del caballero aventurero y de su cansancio y desilusión. De suerte que, en ambos casos queda manifiesto –también se podría entender así en el de Periandro– que la verdad arraiga antes en el subconsciente que en la mente despierta del personaje.

El estado de ánimo de Medea al despertar, conmocionada por la elección entre la pasión y el deber, es aún más acongojante que al dormirse. En su fuero interno lucha por vencer el deseo apelando al pudor (que “mi cuidado sea la doncellez y la casa de mis padres”<sup>729</sup>), pero su corazón ansía que su hermana le pida que ayude a Jasón en sus pruebas, para que así sus hijos se libren del castigo de Eetes. La zozobra sentimental de Medea, que Platón había consignado metafóricamente en el mito de la biga alada por medio de la disputa del caballo zafio con el auriga y el corcel bueno, se refleja en la indecisión de sus movimientos:

Levantándose, abrió las puertas del aposento y salió descalza, con su sola túnica. Deseaba, sí, llegar ante su hermana. Y traspasó el umbral del patio. Largo rato allí permaneció, en la antesala de su cámara, detenida de regreso. Pero salió otra vez de dentro, y de nuevo retrocedió. En vano sus pies la llevaban aquí y allí. Cuando ya se había decidido, la contenía en su interior la vergüenza, y cuando por vergüenza se retenía, el violento deseo la empujaba. Tres veces lo intentó, tres veces se detuvo, y a la cuarta al fin se echó de cabeza revolviéndose sobre el lecho<sup>730</sup>.

Pero la fatal pugna contra la pasión de la joven Medea poco o nada tiene que ver con la locura de inspiración divina del *Fedro*, que deriva hacia la superación de los instintos y el control racional del deseo. Aquí el amor, como había escrito Sófocles, es invencible en el combate. De modo que el vaivén sentimental de la princesa maga es más parecido a esa pasión solitaria que devoraba a la Fedra de Eurípides o a la funesta locura que consume, en el idilio de Teócrito, a Simeta que, aniquilada por el mal de amores, busca remedio sin remedio en vecinas y brujas<sup>731</sup>. Mas, a diferencia de la enamorada de Hipólito, que, obstinada en el

---

mente inquieta ante el futuro de su hijo. Si citamos este caso es por ser paradigmático, no así el de princesa cólquide, en el que no hay presente divinidad alguna, en el sueño solamente viven las imágenes de sus deseos más profundos. Otro ejemplo fascinante, que tendremos ocasión de analizar, es la visita en sueños que le hace el fantasma de Cintia a Propercio, en la elegía séptima del libro IV.

<sup>729</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, trad. de M. Valverde, III, p. 232.

<sup>730</sup>Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, trad. de C. García Gual, III, p. 165.

<sup>731</sup>“Y mi tez se tornó con frecuencia del color del fustete, caíanme de la cabeza todos los cabellos, y me quedé sólo en la piel de los huesos. ¿Qué casa dejé de visitar? ¿A qué vieja dejé de acudir que entendiera de encantamientos? Pero no hallaba alivio, y el tiempo pasaba” (Teócrito, idilio II, *Bucólicos griegos*, edic. cit., p. 72). También Erastro, el rival de Elicio, lucharía contra el amor de Galatea sin resultado alguno: “si no he procurado mil veces quitarla de la memoria; y si otras tantas no he andado a los médicos y curas del lugar a que me diesen remedio para las ansias que por su causa padezco. Los unos me mandan que tome no sé qué bebedizos de paciencia; los otros dicen que me encomiende a Dios, que todo lo cura, o que todo es locura” (Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estada y M<sup>a</sup> T. López, libro I, p. 174). Lo mismo que don Juan de Cárcamo que, como le dice a Preciosa, “después de haberme hecho mucha fuerza para excusar llegar a este punto, al cabo he

silencio, comunicaba su amor no más que a la Nodriza, la de Delfis optará finalmente por hacer sabidor de su prendamiento al causante de su mal, que no es precisamente un devoto de Ártemis, por lo que, aunque brevemente, saboreará los placeres del lecho. Medea, por su parte, recibirá el espaldarazo de su hermana, pues su amor está inextricablemente unido con la conquista del vellocino. Calcíope, en efecto, como le había rogado su hijo Argos en nombre de los argonautas, se persona en la estancia de Medea, habiendo sido informada previamente por una criada del lamentable estado en que se halla su joven hermana. Allí, desgarrada en el lecho, se la encuentra Calcíope que, ignorante de la pasión de Medea, le pregunta qué es lo que tiene, reconduciendo la conversación hacia lo que pretende: que ayude a sus hijos ayudando a Jasón. Tanto la liza entre el deseo y el pudor como la conversación entre las dos hermanas será emulada por Virgilio en la «novela» de Dido, en la *Eneida*, puesto que, aunque cambian los móviles, en ambos casos la función es coincidente: estimular la pasión de la arrebatada por el furor erótico. Sin embargo, Medea no desnuda su alma, como hace Dido, ante su hermana, porque “su virginal pudor le impedía responder a pesar de su deseo”<sup>732</sup>, sino que sigue la corriente a Calcíope y le dice que su zozobra es debida al temor por sus sobrinos. El diálogo es magistral porque ninguna de la dos se atreve a expresar claramente lo que en realidad desea; ambas se tantean y pretenden que sea la otra la que dé el paso a pesar del sufrimiento sentimental que padece cada una, Medea por Jasón, Calcíope por sus hijos: amor, pues, y lazo maternal frente a frente, o, mejor dicho, la misteriosa atracción excluyente por el otro que se acepta voluntariamente y la relación afectiva primordial basada en la ley de la sangre aliadas contra el poder. Así poco a poco se van convenciendo la una a la otra de que no hay más salida que la traición, que rebelarse a la autoridad paterna. La escena es verdaderamente emotiva: “echada a sus pies le abrazaba las rodillas con ambas manos. Luego cada una dejaba caer su cabeza en el regazo de la otra, y allí ambas juntas lloraban de modo digno de lástima”<sup>733</sup>. Hasta que al final Calcíope le dice a Medea lo que esta quería y deseaba escuchar: que ayude al extranjero a superar las pruebas. De resultas, Medea se compromete a entrevistarse con Jasón en el templo de Hécate.

No obstante el aliento recibido, la princesa cólquide, para tranquilizar su ser, tendrá que elegir por sí misma entre su padre y el foráneo, entre el deber y el deseo, entre la razón y la pasión. El combate definitivo, pues, se libra en su alma. Sola en su cuarto, en deliberación consigo misma, baraja una y otra opción, hasta que triunfa la vida cuando la única salida parecía ser la muerte. Una vez más, la secuencia es prodigiosa. Como había hecho con anterioridad, Apolonio busca generar el contraste entre la realidad circundante y la interioridad de Medea, aunque invirtiendo el modo: ahora la calma de la noche se opone a la agitación de la cólquide:

La noche luego traía las tinieblas sobre la tierra. En el mar los navegantes miraban desde sus naves a Hélice y a las estrellas de Orión, y ya el caminante y el centinela anhelaban el sueño, e incluso a una madre cuyos hijos habían muerto la envolvía un profundo sopor. Tampoco había ya ladrido de perros por la ciudad, ni bullicio sonoro. El silencio reinaba en la cada vez más negra oscuridad. Pero a Medea no la dominó el dulce sueño. Pues, en su pasión por el Esónida, muchas inquietudes la desvelaban temerosa del furor violento de los toros, ante los que él iba a sucumbir con un miserable destino en la campiña de Ares. Intensamente le palpitaba el corazón dentro de su pecho<sup>734</sup>.

---

quedado más rendido y más imposibilitado de excusarlo” (Cervantes, *La gitanilla*, *Novelas ejemplares*, edic. de J. García, p. 52). Pero el caso más famoso en la letras españolas es la enfermedad de amor de Calixto, a la que pondrá remedio la vieja Celestina.

<sup>732</sup> Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, III, p. 233.

<sup>733</sup> Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, III, p. 167.

<sup>734</sup> Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, III, 236.



La antítesis entre el silencio exterior y el ruido interior, es decir entre la ambientación física y el drama interno es una imagen poética de rancio abolengo que proviene de Homero<sup>735</sup>. Teócrito, en *La hechicera*, se sirve de ella en una situación semejante a la que recrea Apolonio: “Mira –dice Simeta–, calla el mar, callan los vientos; pero dentro del pecho no calla mi pena: toda me abrasso por ese hombre, que ha hecho de mí, ¡desgraciada!, en vez de esposa una mujer infeliz y deshonrada”<sup>736</sup>. También Virgilio, que podría tener en mente tanto la epopeya del alejandrino como el idilio del siciliano, establece esta vinculación por opósito entre el reposo nocturno de los elementos y la convulsa inquietud del alma enamorada de Dido: “Era de noche. Los cansados cuerpos disfrutaban la dulzura del sueño / sobre la haz de la tierra. Ya los bosques y el iracundo mar yacían / sumidos en reposo. Era la hora en que median su carrera los astros en su giro / por el cielo; cuando enmudece todo el campo, bestias y aves / de pintado plumaje, cuantos pueblan en todo el derredor los lagos límpidos, / cuantos habitan los ásperos breñales, / entregados en el silencio de la noche al sueño / mitigaban sus cuidados y daban al olvido sus afanes. / No el alma infortunada de la reina fenicia. Ni un instante se rinde al sueño / ni los ojos ni el corazón le embebe la noche. Se le doblan los pesares / y renace su amor y se embravece y se encrespa en un mar de ira. / Empieza dando vueltas y vueltas alma adentro a su pasión”<sup>737</sup>. La literatura posterior, como bien se sabe, explotará este contraste entre la calma misteriosa de la noche y la cuita amorosa<sup>738</sup>. De entre las varias ocasiones en que Cervantes lo aprovecha, quisiéramos destacar las aflicciones de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*, en la soledad silenciosa de la noche en un venta de la dulce Francia. Pero, sobre todo, la burla que hace del tópico en la «sosegada noche» en que don Quijote y Sancho arriban al Toboso en pos del palacio de Dulcinea:

Media noche era por filo, poco más o menos, cuando don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso. Estaba el pueblo en un sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara, puesto que quisiera Sancho que fuera del todo oscura, por hallar en su oscuridad disculpa de su sandez. No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero<sup>739</sup>.

Con todo, lo más habitual es que reine la simpatía entre los elementos y el pequeño mundo del hombre. Así, por ejemplo, la borrasca que anega el barco del capitán súbdito del rey Policarpo no es sino el fiel reflejo de los iracundos celos que inundan el pecho de Auristela, en el crepúsculo del libro I del *Persiles* cervantino. Como la tempestad lo es de la locura del rey Lear, en la célebre tragedia de Shakespeare.

“Desgraciada de mí, por aquí y por allí entre males me encuentro. En todos los sentidos resultan ineficaces mis reflexiones, y no hay defensa contra la pena, que así de fuerte arde”<sup>740</sup>. De este modo da comienzo Medea a su tercer y definitivo monólogo, en el que se

---

<sup>735</sup> Así, por ejemplo, el canto II de la *Ilíada* se abre con las tribulaciones de Zeus en discrepancia con la paz reinante: “Las demás deidades y los hombres que en carros combaten, durmieron toda la noche; pero Zeus no probó las dulzuras del sueño, porque su mente buscaba el medio de honrar a Aquileo y causar gran matanza junto a las naves aqueas” (trad. cit. de L. Segalá y Estalella, p. 79).

<sup>736</sup> Teócrito, idilio II, *Bucólicos griegos*, edic. cit., p. 68.

<sup>737</sup> Virgilio, *Eneida*, trad. cit. de J. de Echave Sustaeta, libro IV, vv. 522-532, pp. 256-257.

<sup>738</sup> Aunque el objetivo y el enfoque son otros, es probable que un audaz desmitificador como Clarín tuviera en mente este tópico literario en el comienzo de su obra maestra, en el que contrasta la heroica ciudad haciendo la buena digestión del cocido sesteando con la trepidante animación de las migajas de basura que, como «turbas de pilluelos», revolotean incansablemente por toda la ciudad.

<sup>739</sup> Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, IX, p. 695.

<sup>740</sup> Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, III, 169.

consume la cristalización de su amor al superar la ardua prueba que es la elección, la voluntaria aceptación de la atracción. En él se expone, pues, el feroz combate que se desencadena entre el deseo individual y la obligación social, cuyo resultado es la confirmación de que el amor disiente de la razón. Medea, que hubiera preferido estar muerta que conocer al capitán de la Argo, sondea dolorosamente los pros y los contras de una u otra opción: si ayuda a Jasón, cómo defenderá su acción ante sus padres; si finalmente lo hace y ella se suicida tras la marcha del tesalio con la sagrada piel, qué no dirán los colcos de su traicionera pasión, su honra quedará mancillada para siempre. Medea, pues, no da con la enmienda que ponga fin satisfactoriamente a la disyuntiva; sólo una posibilidad otea sombríamente en el horizonte, el suicidio: ¡Cuán mucho mejor sería dejar la vida en mi habitación en esta noche bajo un destino inesperado y escapar así a todos los reproches antes de llevar a cabo estos hechos deshonorosos e innombrables”<sup>741</sup>. Aunque el soliloquio de Medea guarda un indudable parecido con el de la Medea de Eurípides en el que se debate entre la atroz venganza de Jasón y el amor por sus hijos, la decisión de suicidarse corre parejas con la de Fedra, en *Hipólito*. Pero así como los motivos y las reflexiones son distintas, el resultado es también dispar. En efecto, Medea, sentada en la cama con el cofre de sus pócimas, una benéficas y otras destructoras, aspira a tomar las letales cuando el pavor a la muerte y los placeres de la vida se la representan delante y no sólo cambia súbitamente de opinión, sino que se decanta por la transgresión:

Ya incluso desataba los lazos del cofre deseando sacarlas, ¡infeliz! Pero de pronto un miedo funesto del odioso Hades le entró en el alma; y se quedó largo tiempo en un mudo estupor. En torno se el aparecían todos los atractivos de la vida, gratos al corazón: se acordó de cuantos goces hay entre los vivos; se acordó, cual muchacha, de la alegre compañía de las de su edad; y el sol le pareció más dulce de ver que antes, cuando de verdad ponderaba en su mente cada cosa. Y de nuevo apartó el cofre de sus rodillas, arrepentida por los designios de Hera, y ya no dudaba entre diferentes decisiones. Deseaba que al punto brillase la naciente aurora, para darle las mágicas pócimas según lo convenido y encontrarse con él cara a cara”<sup>742</sup>.

De las tinieblas a la luz. Por obra de la aceptación de la «pasión que arde», la muerte se transforma en vida. Victoria del amor sobre el obstáculo. Cervantes nos brindará una lección semejante, pero más radical y más moderna, pues está henchida de humor e ironía, en la historia de Ruperta y Croriano, inserta en el *Persiles*. Pero lo más importante ahora es que Apolonio legitima el carácter subversivo del amor, la violación de las costumbres y obligaciones familiares y sociales por la pasión. En adelante, todo amor conllevará la perturbación del orden social, y así se idealizará el adulterio en la elegía amorosa romana y en el amor cortés medieval; como el amor de dos jóvenes que se unen a contrapelo de la norma moral y social en la novela helenística y en gran parte de la literatura renacentista. Ni que decirse tiene que el conflicto social que genera la pasión amorosa será de capital importancia en la obra de Cervantes, desde la historia de Aurelio y Silvia, en *El trato de Argel*, hasta la de Periandro y Auristela, en el *Persiles*.

Pero la elección del amor no tiene por qué llevar aparejada la felicidad, sino que, antes bien, acarrea en no pocas ocasiones la consternación e incluso la tragedia, pues, efectivamente, las grandes pasiones, como nos enseñan Fedra, Ariadna, Dido, Tristán e Iseo, Calixto y Melibea, Romeo y Julieta, son desesperadas, hasta tal punto que, como nos advierte Avalle-Arce, “el amor feliz no tiene historia literaria propia. Siempre que el amor ha sido eje argumental ha tenido un signo trágico, o bien se ha tratado de un amor contrariado”<sup>743</sup>. Lo

---

<sup>741</sup>*Ibidem*, III, pp. 169-170.

<sup>742</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, III, pp. 238-239.

<sup>743</sup>Juan Bautista de Avalle-Arce, “Los pastores y su mundo”, Estudio preliminar a la edic. de Juan Montero de *La Diana* de J. de Montemayor, Crítica, Barcelona, 1996, pp. IX-XXIII, p. XIV. La idea, como bien

cual no significa que no haya amores felices, como nos muestra, por ejemplo, la novela griega y el cuento de Cupido y Psique en la antigüedad tardía, sólo que “la consecución de la felicidad coincide con el final de la obra, con lo que, nuevamente, el amor feliz y satisfecho queda sin historia literaria”<sup>744</sup>. Y el de Medea, según se desprende del encuentro con Jasón, pertenece a los disgustados. De todas formas no podía ser de otro modo, puesto que la tradición y, sobre todo, Eurípides ya habían dictado sentencia sobre los amores de la maga cólquide y el héroe tesalio; de suerte que Apolonio de Rodas no podía ni debía eludir el trágico destino que planeaba sobre la pareja, aun cuando su epopeya no lo recogiera en su seno. Por consiguiente, el bibliotecario alejandrino aquí y allá deja constancia, en prolepsis que apuntan a la leyenda, de la fatalidad que les espera, en especial a ella; como, por ejemplo, sucede justo después de su elección, cuando Medea se acicala, en otra hermosa escena de tocador, para ir al encuentro de su amado: “allí en sus habitaciones deambulaba olvidada de las penas inmensas que a sus pies tenía y de otras que se le iban a acrecentar en el futuro”<sup>745</sup>, o cuando la luna, que se regocija de la huida de la joven princesa, para sus adentros, la exhorta a que vaya a reunirse con Jasón, “y resígnate no obstante, por sabia que seas, a sobrellevar tan lamentable dolor”<sup>746</sup>.

La secuencia del encuentro con Jasón cabe el templo de Hécate está plagada de tópicos eróticos que por aquel entonces estaban todavía en su hora matinal, eran de una indudable novedad, puesto que sólo habían osado exponerlos poéticamente Safo y Platón, si bien el fundador de la Academia lo incluiría en su reflexión filosófica sobre el amor, esto es convertiría la poesía del mito, tanto la del hombre esférico del *Banquete* como la de la biga alada del *Fedro*, en discurso filosófico. Así, Apolonio, haciendo gala de sus notables dotes de observación psicológica, nos muestra a Medea con la osada y temerosa alegría juvenil de quien sabe que va a cometer un acto ignominioso de traición y de amor<sup>747</sup>, con la inquietud angustiosa por la espera<sup>748</sup> y con la turbación y conmoción de todo su ser ante la presencia del amado:

Con su aparición provocó el tormento de una infausta pasión. A ella el corazón se le precipitaba fuera del pecho, sus ojos se nublaron solos y un cálido rubor invadió sus mejillas. No podía alzar sus rodillas ni hacia atrás ni hacia delante, sino que tenía los pies clavados en tierra<sup>749</sup>.

---

se sabe, proviene del importante estudio de Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, trad. de Antonio Vicens, Kairós, Barcelona, 1978, p. 16.

<sup>744</sup>*Ibidem*, p. XIV.

<sup>745</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, III, 239.

<sup>746</sup>*Ibidem*, IV, 266.

<sup>747</sup>El viaje de Medea en el carro acompañada de sus criadas habla a favor de la nueva épica que inaugura Apolonio con su poema, ya no heroica sino amorosa, ya no poblada de arquetipos o modelos que se debaten entre el bien y el mal sino de personajes humanos que dudan y vacilan. Compárese, si no, con la secuencia en la que Príamo se dirige a la llanura troyana en la que se van a realizar los juramentos y se van a enfrentar Menelao y Paris para solucionar el conflicto bélico que ya comienza su décimo año: “Subió Príamo y cogió las riendas; a su lado, en el magnífico carro, se puso Antenor. E inmediatamente guiaron los ligeros corceles hacia la llanura por las puertas de Esceas” (Homero, *Ilíada*, trad. de L. Segalá y Estalella, canto III, p. 106). El texto de Apolonio dice así: “Saliendo a la puerta montó en su rápido carro; y con ella montaron dos sirvientas, una a cada lado. Ella misma cogió las riendas y en su diestra el bien labrado látigo. Y marchó a través de la ciudad. Las demás sirvientas, agarradas por detrás a la caja, corrían por la ancha calzada, y se alzaban los finos vestidos por encima de su blanca rodilla” (*Argonáuticas*, III, 241).

<sup>748</sup>“El ánimo de Medea no se tornaba a pensar en otras cosas, a pesar de los juegos. Y cualquier juego con que se recreara no le complacía por mucho tiempo para solazarse, sino que lo interrumpía desamparada. Tampoco mantenía jamás los ojos quietos sobre el grupo de las sirvientas, y miraba a lo lejos los caminos, volviendo su rostro. Muchas veces ya se le quebró de su pecho el corazón, cuando dudaba si un ruido presuroso era de pasos o del viento” (*Ibidem*, III, 244).

<sup>749</sup>*Ibidem*, III, 244. Compárese con la emoción que embarga a Simeta al ver a Delfis delante de su casa:

Para que la relación de amor sea única y verdadera no vale solamente con que uno de los dos sienta el impulso de la atracción y lo acepte libremente, sino que ha de ser un sentimiento recíproco, basado en el acuerdo, como se desprende diáfano de la obra de Cervantes. Se podrían traer a colación numerosos ejemplos, pero quizás los más ilustrativos sean las historias de amor de *La gitana* y de *El amante liberal*. Don Juan y Ricardo están enamorados hasta el tuétano de Preciosa y Leonisa, respectivamente; los dos reclaman el mismo afecto a sus amadas, pero se equivocan en la forma de pedirlo, puesto que el primero piensa que su superioridad social y su riqueza serán motivos suficientes para rendir a la gitana, mientras que el segundo intenta conseguirlo mediante el uso de la violencia; la respuesta de ellas no es otra, de entrada, que el rechazo, aunque lo expongan de manera diferente; sólo cuando Preciosa y Leonisa constaten que no son sin más un objeto de pasión, sino que se les respeta su individualidad, se entregarán voluntaria y libremente<sup>750</sup>. Esto es, con el amor se rompe la relación de deseo sujeto-objeto, en el sentido en el que el sujeto termina por entregarse al objeto de su pasión y “en esa entrega enriquece su individualidad desde lo otro hacia lo que se entrega”<sup>751</sup>; es lo que Platón definió como el reconocimiento del propio yo en el otro, la continuidad en la otredad del propio ser, tanto en el *Banquete* como en el *Fedro*. Pero en estos casos cervantinos la reciprocidad es el premio final a los desvelos y trabajos; en otros la pasión mutua se origina al comienzo, de manera que lo que se expone son los obstáculos que habrán de sortear para llegar a buen puerto. Este amor mutuamente correspondido será el tema medular de la novela helenística, de la que *El viaje de los Argonautas* es un precursor. Mas, sin embargo, esta pasión de dos está aún ausente de su argumento, ya que el sentimiento afectivo de Jasón y Medea por el otro no es el mismo. Así, mientras que Medea, como verdadera enamorada, se entrega a la causa con feroz amor excluyente, Jasón, como le ocurrirá a Galatea, de la que “no se entiende que aborreciese a Elicio, ni menos que le amase”<sup>752</sup>, muestra un tibio afecto, más cercano a la deuda y, en ocasiones, a la compasión, que a la pasión sin dobleces, en tanto que su sentimiento no es sino subsidiario de otra causa mayor, cual es la adquisición del vellocino. Ello queda bien consignado en la entrevista.

En efecto, Jasón viene a Medea no por amor, sino “por una necesidad apremiante. Pues sin ti no superaré la lamentable prueba”<sup>753</sup>. Mientras que ella no sólo le ofrece las pócimas y los consejos con que sobreponerla, sino que “el alma entera incluso le habría entregado emocionada, tras arrancársela del pecho, si él lo hubiera deseado”<sup>754</sup>. En ningún momento Jasón se dirige a Medea embargado por la emoción, como le sucede a ella de continuo; es cierto que la trata con diplomacia, tacto y galanura, pero desde la distancia de la gratitud y desde el nosotros (los griegos) al barajarse la posibilidad de que ella pudiera ir a la Hélade, donde compartiría con él un lecho legítimo. Conviene añadir, además, que la tradición épica y trágica griegas, si exceptuamos algún caso de Eurípides, estaba en contra de que el héroe se enamorara; no estaba bien visto que el amor pasión lo subyugara, pues no era

---

“Yo, en cuanto lo vi franquear con su ágil pie el umbral de mi puerta [...] me quedé toda más helada que la nieve, de mi frente corría a chorros el sudor, cual húmedo rocío; no podía hablar, ni loc balbuceos siquiera que los niños dicen en sueños a su madre querida. Todo mi hermoso cuerpo quedó rígido” (Teócrito, idilio II, *Bucólicos griegos*, edic. cit., pp. 72-73).

<sup>750</sup>Por el contrario, en *La gran sultana*, comedia que en algunos aspectos es lo más atrevido que salió de la pluma de Cervantes, Amurates, rey de Constantinopla, espera pacientemente a que su cautiva cristiana, doña Catalina de Oviedo, resuelva sus dudas y acepte su proposición amorosa.

<sup>751</sup>E. Lledó Íñigo, *El surco del tiempo*, p. 213.

<sup>752</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, I, 168.

<sup>753</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, III, p. 245.

<sup>754</sup>*Ibidem*, III, 246.

sino indicativo de debilidad y descontrol que hacía del hombre un ser esclavo de sus pasiones; de manera que eran los personajes femeninos, como sucede con Medea, los que se representaban flechados de amor. Con todo, Medea despierta en él cierta complacencia, como se encarga de significar el narrador: “Ellos dos una vez fijaban los ojos en tierra, llenos de pudor, y otras en cambio se lanzaban miradas entre sí, sonriendo amorosamente bajos sus brillantes cejas”<sup>755</sup>. De hecho, en el trayecto de regreso a Tesalia, él, en las ocasiones en que Medea se convierte en moneda de cambio, se pone de su lado, la protege y la anima, la toma de la «mano derecha».

Si se compara el encuentro de Jasón y Medea con el agón que los enfrenta en la tragedia de Eurípides se podrá atestar la influencia que ejerce el escritor de Salamina sobre el de Alejandría, puesto que en uno y otro caso se resaltan los matices diferenciales que separan a los dos amantes, aun cuando en el poema de Apolonio se narran los comienzos de la historia de amor, mientras que en el drama de Eurípides se enseña su trágica disolución<sup>756</sup>. Es verdad que la hendidura entre la pasión sin límites de Medea y el cobarde oportunismo de Jasón no es tan brutal en la epopeya como en la tragedia, pero en ambos casos la naturaleza de la acción se aproxima al romanticismo burgués, tanto que del mismo modo que se ha podido decir de *Medea* que es “la tragedia matrimonial burguesa”<sup>757</sup>, de *El viaje de los Argonautas* se ha dicho que “podría ser un drama de caracteres”<sup>758</sup>. En uno y otro caso esto es así por mor de la nueva situación del hombre en el mundo, cuyo reflejo se trasluce en la incorporación del realismo en el arte, o sea por mostrar la realidad según se registraba en la experiencia cotidiana de la vida, lo cual incide en el desarrollo psicológico del personaje, que ahora vive cada situación desde su interioridad y su soledad, desde la duda y la vacilación, en lucha consigo mismo. Lógicamente, entre el tiempo de Eurípides y el de Apolonio hay notables diferencias, siendo una de las más importantes la cierta libertad conseguida por la mujer. Un hecho que quizás tenga una influencia decisiva en la entronización del amor como tema literario en el helenismo y la época imperial. Sea como sea, lo relevante es que lo que parece ser un anhelo en la dramaturgia de Eurípides es un hecho consumado en la épica de Apolonio. Cabe señalar, como refuerzo, que en el poema de Teócrito –*La hechicera*–, que venimos comparando con las *Argonáuticas*, se muestra a un personaje femenino, Simeta, de condición libre perteneciente a la medianía social; mas también, junto a ella, al prototipo de lo que podría ser una especie de vanidoso señorito conquistador, Delfis, lo cual, dicho sea de paso, es toda una revolución literaria que no tendrá paralelo, después de la Antigüedad, hasta la época de Cervantes, que se inundará de pisaverdes, como el Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, y verá el nacimiento del mito de don Juan, el burlador por antonomasia.

Apolonio, con todo, o, mejor dicho, el narrador épico del poema, se guarda muy mucho de valorar la traición de Medea y su consecuencia inmediata, la huida con Jasón: “a mi en verdad el espíritu se me revuelve por dentro en un mudo estupor, cuando pienso si debo llamar fatal aturdimiento de la pasión o fuga vergonzosa, el modo en que abandonó las gentes de los colcos”<sup>759</sup>.

La pasión de Medea podrá ser, y de hecho lo será, dolorosa, pero como defendía Safo en su lírica, no sólo es el sentimiento más digno del ser humano el amor, sino que caer en sus

---

<sup>755</sup>*Ibidem*, III, 247.

<sup>756</sup>Hay que señalar también que mientras que los personajes del poema de Apolonio son dos jóvenes inexpertos que se están abriendo al mundo, a fin de cuentas lo que se narra no es sino el viaje de iniciación de ambos; en la tragedia de Eurípides son ya dos maduros personajes esculpidos por los accidentes de la vida.

<sup>757</sup>Werner Jaeger, *Paideia*, p. 314.

<sup>758</sup>C. García Gual, Introducción al texto, p. 27.

<sup>759</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 263.

redes es lo más deseable y satisfactorio<sup>760</sup>. De no ser así Medea no tendría razón de ser como personaje literario (como le ocurre a su hermana Calcíope). Qué podía hacer, entonces, Medea sino huir, convertirse en una peregrina de amor. Además es casi la única posibilidad que le queda después de la traición, pues su despiadado padre<sup>761</sup> “sospechaba que esto no sucedía del todo al margen de sus hijas” y ella “recelaba de sus sirvientas que estaban enteradas”<sup>762</sup>.

Medea se convierte, pues, en peregrina de amor. Tenía razón, por consiguiente, Tibulo cuando, al cantar el poder omnímodo del amor, escribía que “bajo la guía de éste, burlando con sigilo a sus custodios dormidos / una joven llega sola, a oscuras, junto a su amado, / y, estremecida de miedo, tantea con los pies el camino / y su mano explora, antes, las oscuras sendas”<sup>763</sup>. Medea, en efecto, carcomida por el temor y envalentonada por el deseo, abandona su casa, dejando como señal de la vida a la que renuncia por la que se le abre, símbolo o metáfora de la metamorfosis experimentada, una trenza de su pelo. La secuencia de la huida es memorable:

Cual una cautiva que se desliza que se desliza fuera de su opulenta mansión, a la que el destino acaba de alejar de su patria, y no tiene en modo alguno experiencia del penoso trabajo, sino que aún desacostumbrada a la miseria y a las servibles labores, va angustiada bajo las duras manos de su dueña; tal se precipitó fuera de su casa la amable joven. Ante ella cedieron por sí mismos los cerrojos de las puertas, saltando hacia atrás por sus rápidos encantamientos. Con sus pies desnudos corría por las estrechas calles, llevándose con la mano izquierda el peplo por encima de las cejas en torno a su frente y sus hermosas mejillas, y con la diestra recogiendo en alto el borde inferior de su túnica. Rápidamente por una senda oscura salió con temor fuera de los muros de la espaciosa ciudad, y no la reconoció ninguno de los centinelas, ni advirtieron su partida. Desde allí pensó dirigirse al templo; pues desconocía los caminos, que también antes a menudo vagaba en busca de cadáveres y maléficis raíces de la tierra, como acostumbrabas las hechiceras<sup>764</sup>.

La literatura está repleta, obvio es decirlo, de nocturnas aventuras amorosas desde entonces, de amantes que se fugan en las horas de la noche en pos del amando o con el amado<sup>765</sup>. Pero, sin duda, uno de los ejemplos más bellos y admirables es el famoso poema de san Juan, *La noche oscura del alma*, del que citamos las primeras estrofas:

En una noche oscura

---

<sup>760</sup>Conviene decir que en la Grecia arcaica y clásica el sentimiento más ensalzado fue la amistad, la *philia*, que alcanza su punto culminante en la filosofía práctica de Aristóteles y en la de Epicuro.

<sup>761</sup>La figura negativa de Eetes, pues, rebaja en parte la traición de Medea. Una situación parecida se da en el *Amadís de Gaula* de Montalvo, puesto que el descenso vertiginoso de Lisuarte como personaje, su degradación moral y la tremenda injusticia que comete con su hija, justifica la actuación posterior de Amadís y Oriana de oponérsele y enfrentarse a él.

<sup>762</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 263 y 264.

<sup>763</sup>Tibulo, *Elegías*, edic. cit. de H. F. Bauzá, libro II, elegía 1ª, vv. 75-78, p. 67.

<sup>764</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 264-265.

<sup>765</sup>Un ilustre ejemplo es el cantar más bello de los amantes que se aman apasionadamente, el *Cantar de los Cantares*: “En mi lecho, por la noche, / busqué al amor de mi alma, / lo busqué y no lo encontré. / Me levanté y recorrí / la ciudad, calle y plazas; / busqué al amor de mi alma, / lo busqué y no lo encontré...” (*Nueva Biblia de Jerusalén*, trad. cast., Desclée De Brouwer, Bilbao, 1999, 3, 1-2, p. 1256). Sobre el comienzo de este cap. 3º del *Cantar* dice fray Luis que “es muy común esto en las desposadas que bien aman a sus esposos, que, en faltándoles ala noche de casa, les viene mala sospecha, o que no las aman o que aman a otras. Y algunas ay a quien les da tanto atreuimiento esta pasión que las saca de sus casas y las haze que, olvidando su encogimiento natural y su temor, ande denoche y asolas, rodeando por las calles y por las plaças, como en más de vn ejemplo se vee cada día”, que “gran fuerça de amor es esta, que ni la noche ni la soledad ni los atreuimientos de los hombres perdidos, que suelen tomar licencia y osadía en tales tiempos y lugares, pudo estoruar a la Esposa de quenno buscasse asu deseo” (*El Cantar de los Cantares de Salomón*, edic. cit. de J. Mª Becerra Hiraldo, pp. 147 y 148).

con ansias en amores inflamada  
 ¡o dichosa ventura!  
 salí sin ser notada  
 estando ya mi casa sosegada.  
     Ascuras y segura  
 por la secreta escala disfrazada,  
 ¡o dichosa ventura!  
 a escuras y en celada  
 estando ya mi casa sosegada.  
     En la noche dichosa  
 en secreto que nadie me veía  
 ni yo miraba cosa  
 sin otra luz y guía  
 sino la que en el corazón ardía.  
     Aquésta me guiava  
 más cierto que la luz del mediodía  
 adonde me esperava  
 quien yo bien me savía  
 en parte donde nadie parecía.  
     ¡O noche, que guiaste!  
 ¡O noche amable más que la alborada!  
 ¡O noche que juntaste  
 amado con amada,  
 amada en el amado trasformada!<sup>766</sup>

Medea, por el contrario del alma sanjuaniana, desconoce todavía el signo de su ventura, puesto que no cuenta de antemano con el beneplácito del amado. De suerte que aprensiva, pero decidida, llega al campamento aqueo y les ruega protección y cobijo, a la par que les advierte del grave peligro que corren si no huyen de inmediato. Excusas, reales, pero excusas todas, ya que lo que de verdad ansía su alma es aquello que neutramente le ofreció Jasón en la entrevista: ser su esposa en Yolcos. Así, rápidamente se dirige a él, luego de ofrecerle la dorada piel de codero como recompensa, para que ratifique públicamente la proposición: “Mas tú, extranjero, ante tus compañeros haz a los dioses testigos de las palabras que me prometiste, y no me dejes partir lejos de aquí menospreciada y sin honra por falta de valedores”<sup>767</sup>. Y Jasón la confirma: “Infeliz, que el propio Zeus Olímpico sea testigo del juramento y Hera Conyugal, esposa de Zeus: de veras te instalaré en mi morada como legítima esposa, cuando lleguemos de regreso a la tierra de la Hélade”<sup>768</sup>.

El matrimonio (o la promesa de matrimonio) de Jasón y Medea se puede tachar de novedad, si exceptuamos la comedia de Menandro, en cuanto que es un acuerdo entre los contrayentes, realizado a espaldas de sus respectivas familias, que se constituirá en un elemento esencial de la novela griega, sobre todo de las últimas conservadas, las de Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro, dado que las de Caritón de Afrodisias y Jenofonte de Éfeso son historias matrimoniales, esto es las bodas acontecen al comienzo del relato, previo al viaje, la separación, las aventuras y el reencuentro final, y no en el desenlace. Cervantes también defenderá en su obra este tipo de casamiento libre, basado en el apretón de manos, puede que por reacción a los preceptos tridentinos.

Sin embargo, el enlace de Jasón y Medea, certificado por los juramentos y sancionado por el gesto de cogerla de la mano (“al instante la cogió de la mano derecha”<sup>769</sup>), es más bien

<sup>766</sup>San Juan de la Cruz, *Poesía*, edic. de D. Ynduráin, pp. 261-262.

<sup>767</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 266-267.

<sup>768</sup>*Ibidem*, IV, 267.

<sup>769</sup>*Ibidem*, IV, 267.

un desposorio de conveniencia que de amor, aún cuando ella esté verdaderamente enamorada, debido a que mediante él Medea puede huir de Ea tras la traición a su familia y Jasón conseguir el vellocino de oro, o sea se torna en un medio por el que ambos logran un fin. Este hecho, además de por otras concomitancias que podrían derivar de estar ambas historias cimentadas sobre la base del mismo cuento folclórico, enlaza el caso de Jasón y Medea con el del capitán cautivo y la bella Zoraida, del *Quijote* cervantino. Pues, efectivamente, los esponsales del cristiano y la mora no son sólo de provecho mutuo, sino que son también una promesa que se convertirá en acto al arribar a la patria chica de él. A lo que hay que añadir que la unión, en las dos historias, enlaza a personajes de países y culturas diferentes. Pero es que además Rui Pérez y Jasón no testimoniarán su alianza de forma inmediata con Zoraida y Medea por medio de la consumación sexual, a pesar de que les espera un largo y complicado camino desde el lugar del que escapan hasta el suyo; prefieren esperar y celebrar la noche de boda cuando puedan solemnizar el rito según las costumbres tradicionales de su tierra.

La castidad prematrimonial de los amantes, emparentada con el voto, es un elemento convencional de la novela de amor y aventuras clásica, de forma particularmente notoria en los textos de Aquiles Tacio y, sobre todo, de Heliodoro, en el que quizás su acentuación estriba en una intención moral de signo religioso<sup>770</sup> (otra cosa diferente es la fidelidad, que tiende a ser fundamental, aunque fluctúa de unas novelas a otras y no es la misma para el personaje femenino que para el masculino, que goza de mayor libertad). La novela bizantina española, asociada a la religión cristiana y a la norma social de la honra, seguirá la misma tónica, de manera que la castidad será un valor absoluto, cuyo paradigma bien podría ser el *Persiles* cervantino. Pero no conviene menospreciar la influencia del neoplatonismo antiguo y renacentista tanto en la novela de Heliodoro como en los textos españoles, puesto que en su doctrina amorosa la contención sexual es símbolo del dominio de la razón sobre los apetitos, de la pureza del sentimiento.

En el episodio quijotesco del capitán cautivo es probable que se respete esta máxima de la novela bizantina clásica y española por cuanto que la parte del viaje se adecua a los parámetros de tal modalidad narrativa. En el caso, por su parte, de la historia de Apolonio cabe conjeturar que todavía no es una necesidad impuesta por el género, dada su alborada romántica<sup>771</sup>, sino por el argumento ideado por el autor. Como venimos diciendo, el amor de Medea está concatenado perfectamente con el destino de Jasón, de manera que el respeto inicial del héroe, que es lo contrario de lo que sucedió en el encuentro con Hipsípila, es una baza que se guarda en la manga Apolonio, incluso si fuera una forma más de constatar el diferente apasionamiento de los dos amantes. Pues el hecho es que el himeneo tendrá lugar antes de la arribada al puerto de Págasas y será el modo de sobreponer una de las pruebas del viaje-huida de vuelta.

Jasón, Medea y los argonautas llegan a la isla de los feacios, donde esperan recibir un afectuoso hospedaje. Sin embargo, para su sorpresa, se encuentran con que una parte del

---

<sup>770</sup>Véase Emilio Crespo Güemes, Introducción a su trad. de *Las Etiópicas* de Heliodoro, edic. cit., pp. 31-34, donde se dice que “la finalidad religiosa –apología de la religión, más bien en abstracto– determina el curso de la acción [...]. Heliodoro da un sentido nuevo a lo que era tradición en el género: la fidelidad inquebrantable de los protagonistas y su castidad sin límites [...]. Con esto, pues, la pureza, elemento convencional, adquiere una profundidad esencial en la novela de Heliodoro: la castidad inmarcesible de los protagonistas es consecuencia de la piedad hacia los dioses y de su dedicación a los dioses puros por antonomasia” (p. 32).

<sup>771</sup>De hecho, en el idilio de Teócrito la cópula no es sino la materialización física del deseo amoroso, al menos en el caso de Simeta: “Así habló él, y yo, la muy crédula, lo tomé de la mano, y le hice acostarse en la mullida cama. En seguida un cuerpo daba calor al otro cuerpo, estaban nuestros rostros más encendidos que antes, susurrábamos con dulzura. En fin, para no alargarme más, Luna amiga, se consumó todo, y satisfacimos ambos nuestro deseo” (*Bucólicos griegos*, edic. cit., p. 74).



ejército de Eetes que partió de la Cólquide en su búsqueda los está esperando con la intención de capturar a la joven princesa y conducirla delante de su padre. Pero Alcínoo, que ya demostró su excelencia, su virtuosidad y su entereza moral en la *Odisea* de Homero, se erige en el árbitro de la conflictiva situación, pues “mantenía el deseo de resolver sin matanza las furiosas rencillas entre unos y otros”<sup>772</sup>. Antes de tomar una determinación, Medea se presenta como suplicante ante la no menos excelente Arete, a la que clama piedad, compasión y comprensión, puesto que si la devuelven con su padre no la espera sino el castigo más despiadado. En su argumentación, la maga bárbara le hace saber a la reina consorte que su pasión sobrepujo y subyugó al deber y la razón, de manera que nada pudo hacer para refrenarla y se entregó a sus brazos; a fin de cuentas ella no es una heroína sino un simple ser humano, criaturas “a las que el velocísimo pensamiento en fugaces locuras las desliza hacia la loca perdición”<sup>773</sup>. Apolonio, por boca de Medea, pues, hace suya la lección de Eurípides de que el hombre está dominado por las pasiones, de que los oscuros embates del alma pueden más que la razón, así como de la idea pesimista sobre la condición humana que evidencia Platón en las *Leyes*, al fin y al cabo «los mortales de voz articulada», como había dicho Píndaro, no son sino «seres de un día», «sueño de una sombra». Sobre todo cuando se trata del amor, pues como defenderá tiempo después el narrador de *Las dos doncellas*, a aquellos a los que les haya parecido mal la actitud ligera de sus dos heroínas, Teolinda y Leonarda, les ruega “que no se arrojen a vituperar semejantes libertades hasta que miren en sí si alguna vez han sido tocados destas que llaman flechas de Cupido, que en efecto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable que hace el apetito a la razón”<sup>774</sup>. Y claro está, consumada la traición, le dice Medea a Arete, no había más salida que la huida. Pero, con todo, se ha mantenido pura: “Mi cinturón virginal permanece aún como en el palacio de mi padre, puro e intacto”<sup>775</sup>. Tan luego como cae la noche, turbulenta para Medea, pacífica para el resto, Arete, en la cama con su esposo, intercede ante él en favor de la joven princesa, pues, según le comenta, cierto es que “cometió una falta cuando al principio le proporcionó las mágicas pócimas para los toros; y luego, remediando un mal con otro mal, cual a menudo hacemos en nuestros desatinos, escapó a la grave cólera de un padre arrogante”. Pero no es menos cierto que Jasón “con grandes juramentos mantiene desde entonces que la tomará por legítima esposa en su palacio”. Por consiguiente, le implora que no sea él, Alcínoo, el responsable de que Jasón vulnere su compromiso, además de que ya de por sí “demasiado severos con sus hijas son los padres”<sup>776</sup>. Arete, pues, no sólo adopta el papel de benefactora del amor de Medea, sino que, como ya se había atrevido a decir Eurípides encima del escenario, enjuicia la difícil situación de la mujer en el seno de la sociedad griega. Tanto el papel como la crítica de Arete, según comentamos y como veremos más detenidamente después, tendrán una amplia resonancia en la obra de Cervantes. No obstante las súplicas, Alcínoo no puede basar su decisión en simpatías sino en una recta aplicación de la justicia, y sólo no entregará a Medea a los colcos en el supuesto caso de que se haya convertido en la esposa legítima de Jasón, esto es de que el amor esté sancionado por su consumación. La situación, en consecuencia, no es muy distinta de la realidad de la época de Cervantes, en la que, a pesar de la estricta normativa sobre el matrimonio decretada por el Concilio de Trento y que apuntaba a la prohibición de los desposorios secretos, los casamientos de palabra seguidos de cópula seguían teniendo valor efectivo, máxime cuando la honra de la mujer estaba en juego. Buena

---

<sup>772</sup> Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, IV, 225.

<sup>773</sup> *Ibidem*, IV, p. 226.

<sup>774</sup> *Novelas ejemplares*, edic. de J. García, p. 480.

<sup>775</sup> Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, IV, 226.

<sup>776</sup> Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, p. 308.

prueba de ello son las historias cervantinas en las que la voluntad de compromiso de dos jóvenes enamorados se certifica con el apretón de manos y con la unión sexual, como, por ejemplo, sucede en los casos del duque de Ferrara y Cornelia, en *La señora Cornelia*, y de Feliciano de la Voz y Rosanio, en el *Persiles*. De resultas, Arete, en mitad de la noche y cuando su esposo ya se había adormecido, manda a un heraldo a anunciar a Jasón que no suplique clemencia, sino que actúe, pues acostándose con la joven, haciéndola su esposa, sortearán el conflicto. Dicho y hecho. En la escena se consignan todos los pasos ceremoniales del matrimonio en la tradición griega: “libación, sacrificio, preparación del lecho nupcial (adornado con el radiante vellocino y con flores), cortejo de la novia formado por las ninfas, canto del himeneo [obra de Orfeo]. Luego, tras la noche de boda, seguirán los regalos y celebraciones”<sup>777</sup>. Pero hay que destacar dos cosas: de un lado, que el modo de consumarse el matrimonio no es el deseado por Jasón y Medea, aunque terminen “enardecidos por el deleitoso amor”<sup>778</sup>, pero así de desgraciado es el ser humano, cuyas alegrías siempre están empañadas por «algún amargo pesar». Todo este pesimismo que envuelve la secuencia completa del matrimonio de Jasón y Medea revela, como otros aspectos de la trama, la idea de indefensión del hombre en el mundo, después de la caída, con la ilustración sofística, el pensamiento trágico de Eurípides y el escepticismo de Sócrates, de los valores trascendentales que animaron las épocas anteriores y que comportó la sustitución paulatina del destino divino por el caprichoso azar; es una atormentada nota, pues, de tintes existencialistas que expresa que el mundo de lo divino se ha visto desplazado por el mundo de lo humano, en el que no rige más deidad que la Fortuna, y ante la cual la voluntad de actuación del hombre se reduce no más que a ser un juguete del azar. De otro, que la unión sexual de Jasón y Medea encima del vellocino significa la culminación de la consagración del amor como tema medular de la épica y de su posterior transformación, en la novela griega. Pero que no es sino un apunte más de la encumbración de la emoción operada en el helenismo y la época imperial. No en vano, tanto un aspecto como el otro son dos de las notas características del mundo en que le tocó vivir a Apolonio de Rodas. Con todo, piénsese en la enorme distancia que separa el tratamiento del amor en la *Ilíada* respecto del que juega en las *Argonáuticas*. En la epopeya de Homero el amor es lo contrario de la guerra; así, cuando Menelao y Paris dirimen sus fuerzas para solventar el largo conflicto que enfrenta a los dos pueblos, Afrodita subviene al vástago de Príamo en medio del combate en el momento justo en el que su derrota y su muerte eran inminentes y le conduce al lecho de Helena, quien le recrimina su cobarde acción, pero él, ni corto ni perezoso, se excusa y la reclama a su lado, pues “jamás la pasión se apoderó de mí espíritu como ahora; ni cuando, después de robarte, partimos de la amena Lacedemonia en las naves surcadoras del ponto y llegamos a la isla de Cránae, donde me unió contigo amoroso consorcio: con tal ansia te amo en este momento y tan dulce es el deseo que de mí se apodera”<sup>779</sup>. En el poema de Apolonio, por el contrario, el amor no sólo desplaza al combate, sino que se convierte en el modo de enfrentar y solucionar los inconvenientes.

De resultas de la unión de Jasón y Medea, la pareja y los argonautas se libran del peligro que suponía un enfrentamiento con la sección del ejército de Eetes y se les despeja de contrariedades bélicas lo que les resta de camino de regreso. Mas lo verdaderamente significativo es el hecho de que aquella que lo dejó todo por amor recupera con la legitimación del matrimonio la posición social que había perdido, consignada en la cohorte de siervas que amablemente le dona Arete. Como bien se sabe, este será el modo de apaciguar

---

<sup>777</sup>Como bien apunta Mariano Valverde en la nota 742 del canto IV, p. 311.

<sup>778</sup>Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, IV, 231.

<sup>779</sup>Homero, *Ilíada*, trad. de L. Segalá y Estalella, canto III, p. 110. Conviene destacar que en la *Ilíada* no todo amor es nefasto, como lo atestigua el admirable comportamiento de Héctor y Andrómaca.

las aguas que había revuelto el amor en la novela griega, y aun en la mayor parte de las historias eróticas cervantinas, dado que normalmente la perturbación social que ocasionaba el enamoramiento se resolvía al final con la unión de los dos amantes, bajo el auspicio familiar; esto es, la novela de amor y aventuras es la línea que une los dos puntos contiguos de una biografía: la que va del enamoramiento a la boda, cuyo primer ejemplo y su precursor es *El viaje de los Argonautas*.

En definitiva, se puede decir sin lugar al equívoco que el poema de Apolonio, si no es la primera historia cabal de amor de la literatura occidental, en el sentido en que, aunque es una parte esencial, no es aún el eje argumental central del poema – por lo que en cambio sí lo podría ser el *Idilio II* de Teócrito– y la pasión sólo se describe desde la perspectiva de Medea, sí lo es en cuanto a la descripción completa del proceso amoroso y sus efectos psicofisiológicos: el enamoramiento, el combate que se libra en el alma por el que se acepta la pasión, el conflicto social que desencadena, la huida con el amado, la promesa de matrimonio, el respeto a la virginidad, la consumación sexual y el matrimonio. Lo más importante, sin embargo, es que el amor, después de la filosofía platónica, es sentido otra vez como un sentimiento que nos obnubila y nos derrota, pero que, paradójicamente, es, como ya había advertido Safo, donde se halla el meollo de la vida, del paso del hombre por el mundo, a la par que es la máxima expresión del encuentro y conocimiento del ser humano con la alteridad y de su reconocimiento en el otro.

-CATULO: INNOVACIONES Y ARIADNA O LA RETÓRICA DEL LAMENTO.

Sin ser del todo consciente de que Medea, como consecuencia de su amor-pasión, es exorable a sus ruegos, Jasón, durante la entrevista en el templo de Hécate, recurre al mito para persuadir a la joven princesa de que le ofrezca las pócimas con que solventar las duras pruebas impuestas por Eetes. Como ejemplo suasorio le expone la leyenda de Ariadna:

Ya en cierta ocasión también a Teseo lo libró de sus funestas pruebas una doncella hija de Minos, la bondadosa Ariadna, a quien alumbrara Pasífae, hija de Helios. Pero ella además, una vez que Minos hubo calmado su cólera, abandonó su patria con él a bordo de la nave. A ella incluso los propios inmortales la amaron y en medio del éter, como signo suyo, una corona estrellada, que llaman Ariadna, gira toda la noche entre las constelaciones celestes. Asimismo tú obtendrás la gratitud de los dioses, si salvas tamaña expedición de hombres notables. Pues en verdad, por tu belleza, pareces brillar con amables bondades<sup>780</sup>.

Jasón, que a lo largo del poema muestra ser un hábil perito en el dominio de la elocuencia, le oculta a Medea el abandono de Ariadna por Teseo en la ribera de la isla de Naxos. Se trata, obviamente, de una alusión irónica, de marcado acento alejandrino, de Apolonio de Rodas al destino que le espera a la princesa cólquide; de un velado augurio de su fin que va adquiriendo contornos más precisos a medida que avanza el texto, en función de las múltiples referencias diseminadas a lo largo de la narración, sobre todo en el canto IV, que anticipan el trágico desenlace, aun sin llegar a retratarlo. De manera que Apolonio imprime a su romántica epopeya, al menos en lo que respecta a la línea argumental de la acción amorosa, una nota oscura que la aproxima a la tragedia.

Pues bien, este mismo procedimiento de elusiva evocación, sólo que invirtiendo el mito, es el que utiliza el docto Catulo en su célebre *carmen* 64, donde, mediante el empleo formal de la écfrasis, se cuenta la leyenda de Ariadna y Teseo, cuyo centro contiene el lamento de la hija de Minos y Pasífae.

Catulo (ca. 54-84 a. C.), máximo representante del grupo de poetas latinos conocidos

---

<sup>780</sup>Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, III, 245-246.

como los neotéricos o los *poetae novi*, que propiciaron la renovación y modernización de la lírica romana al adoptar y readaptar los preceptos esenciales de la poesía helenística<sup>781</sup>, desempeña un papel crucial en la historia del desarrollo del tema del amor por varios motivos.

En primer lugar hay que destacar la confesión poética de su pasión por Lesbia, nombre literario de reminiscencia sáfica que ocultaba a la patricia Clodia<sup>782</sup>, hija segunda de Apio Claudio Pulcro y esposa del cónsul Quinto Metelo Céler, que se había hecho célebre en Roma por su belleza, su elevada posición social, su vida libre y disoluta y su vasta cultura, pues era “admiradora de la poesía, de la música y de la danza, animadora de cenáculos políticos y tertulias literarias”<sup>783</sup>. El poeta de Verona vivió con ella una intensa relación afectiva en la vida real que transmutó en poesía, la convirtió en una «novela de amor» en la que se consignan todas las fases del proceso amoroso, desde el enamoramiento hasta la ruptura, pasando por momentos de felicidad y tormento, de encuentros y separaciones, de infidelidades y reconciliaciones, de pasión y dolor, de dudas y celos<sup>784</sup>. Se trata, pues, de una historia de amor turbulenta, angustiada y sombría que fluctúa entre el deseo y el desprecio, y que se resume con una admirable concisión verbal, hondura psicológica y perfección formal en los dos dísticos elegíacos que componen el famoso epigrama o poema 85:

Odio y amo. ¿Por qué es así, me preguntas?  
No lo sé, pero siento que es así y me atormento<sup>785</sup>.

La exposición a lo largo de sus *carmina* de la relación con Lesbia no es en principio muy diferente de las que habían sido contadas por Apolonio de Rodas en los cantos III y IV de las *Argonáuticas* y por Teócrito en el idilio II, en tanto en cuanto, como en los casos de Medea y Simeta, Catulo canta la súbita e ineluctable atracción por el objeto de su pasión, el prendamiento de la «llama inextinguible», y la consecuente turbación y conmoción de su ser, es decir todo el síndrome del amor, pero ya entreverado con la amargura de las

---

<sup>781</sup>Véase, K. Büchner, *Historia de la literatura latina*, pp. 175-191; E. Bickel, *Historia de la literatura romana*, pp. 146-169; R. O. A. M. Lyne, “The Neoteric Poets”, *Classical Quarterly*, XXVIII (1978), pp. 167-187; A. Ramírez de Verger, Introducción a su edic. de Catulo, *Poesías*, Alianza, Madrid, 2006 (4ª ed.), pp. 11-41, pp. 12-15; J. C. Fernández Corte, “Catulo y los poetas neotéricos”, en *Historia de la literatura latina*, Carmen Codoñer coord., Cátedra, Madrid, 1997, pp. 109-122. José Luis Vidal, comentando la filiación temprana de Virgilio al grupo de los *poetae novi*, su admiración por la poesía alejandrina y la gran impronta de Catulo en su obra, resume así las características salientes del programa neotérico: “Formaban algo así como una generación poética en torno a un programa estético –revulsivo para los romanos formados en la veneración a Ennio y a los antiguos poetas comprometidos en la angustia de la crisis final de la república: el programa de la cultura alejandrina, resumido en el ideal de «l’art pour l’art», el rechazo a la obra larga –«un gran libro es un gran mal», había dicho Calímaco, el patrono de la nueva poesía– y la preferencia por la composición breve, docta y refinada; el cultivo de los temas subjetivos y de la expresión del sentimiento personal; el alejamiento de todo propósito didáctico y del compromiso social o político” (Introducción general a Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit. pp. 41-42).

<sup>782</sup>“El retrato de la Lesbia de Catulo se corresponde con el retrato histórico de Clodia. Al elegir Catulo el nombre de Lesbia se propuso identificar a la mujer con la lesbiana Safo” (Ernst Bickel, *Historia de la literatura romana*, p. 572).

<sup>783</sup>Haciendo nuestras las palabras de Arturo Soler Ruiz, Introducción a Catulo, *Poemas*, en Catulo, *Poemas. Tibulo, Elegías*, edic. cit., pp. 10-51, en concreto pp. 19-20. Cicerón, sobre todo en el *Pro Caelio* y en su correspondencia, mostró una profunda animadversión por ella, a la que denomina repetida y despectivamente en recuerdo de Hera «la de ojos de buey», y por su vida disoluta; así, por caso, le escribía a Ático: “Detesto a esa mujer indigna de un cónsul. En efecto, «ella es rebelde, ella guerrera con su esposo»; y no solo con Metelo, sino incluso con Fabio, porque a ella le sienta mal que sean unos inútiles” (Cicerón, *Cartas I. Cartas a Ático (cartas 1-161d)*, edic. cit. de M. Rodríguez-Pantoja Márquez, 21 (II 1), p. 114).

<sup>784</sup>Véase Antonio Ramírez de Verger, “Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia”, *Estudios clásicos*, XC (1986), pp. 69-83.

<sup>785</sup>Catulo, *Poesías*, edic. de A. Ramírez de Verger, poema 85, p. 132.

preocupaciones, con su funesta fatalidad:

Aquél me parece igual a un dios,  
aquél, si es posible, superior a los dioses,  
quien sentado frente a ti sin cesar te  
contempla y oye  
tu dulce sonrisa; ello trastorna, desgraciado  
de mí, todos mis sentidos: en cuanto te  
miro, Lesbia, mi garganta queda  
sin voz,  
mi lengua se paraliza, sutil llama  
recorre mis miembros, los dos oídos me  
zumban con su propio tintineo y una doble noche  
cubre mis ojos.  
El ocio, Catulo, no te conviene,  
con el ocio te apasionas y excitas demasiado:  
el ocio arruinó antes a reyes y  
ciudades florecientes<sup>786</sup>.

Pero también por la aceptación libre de la pasión; la exclusión y la transgresión a la norma social y moral –la *militia amoris*–; la consumación del amor, simbolizada –en el poema que citamos– en esos miles y cientos de besos, que, más allá del goce de los placeres de la vida, esconden un desafío a la muerte, a pesar de su inevitabilidad, o más bien, de la integración de la muerte en la vida como estímulo:

Vivamos, querida Lesbia, y amémonos,  
y las habladurías de los viejos puritanos  
nos importen todas un bledo.  
Los soles pueden salir y ponerse:  
nosotros, tan pronto acabe nuestra efímera vida,  
tendremos que dormir una noche sin fin.  
¡Dame mil besos, después cien,  
luego otros mil, luego otros cien,  
después hasta dos mil, después otra vez cien!  
Luego, cuando lleguemos a muchos miles,  
perderemos la cuenta para ignorarla  
y para que ningún malvado pueda dañarnos,  
cuando se entere del total de nuestros besos<sup>787</sup>

---

<sup>786</sup>*Ibidem*, poema 51, pp. 79-80. Como ya vimos al analizar el amor en la lírica de Safo, este poema no sólo es un homenaje a la gran poetisa de Lesbos, a la que Catulo admira profundamente, sino también un intento de romanización y superación de su poesía, sobre todo a causa de la estrofa final, en la que el poeta establece un diálogo consigo mismo.

<sup>787</sup>*Ibidem*, poema 5, p. 54. La relación amor-vida-muerte, como tendremos ocasión de ver, será fundamental en las *Elegías* de Propertio. Por otro lado, decir que el beso como símbolo del amor será una constante universal en la literatura: “Bésame, espejo dulce, ánima mía, / bésame, acaba, dame este contento, / y cada beso tuyo engendre ciento, sin que cese jamás esta porfía. / Bésame cien mil veces cada día, / porque, encontrando aliento, / salgan de aqueste intrínseco contento / dulce suavidad, dulce armonía. / ¡Ay, boca, venturoso el que toca! / ¡Ay, labios, dichoso el que os besa! / Acaba, vida, dame este contento, / y dame ya ese gusto con tu boca. / Bésame, vida, ya, si no te pesa, / aprieta, muerde, chupa, y sea con tiento” (Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 2000, poema 100, p. 209). Precioso es el beso revitalizador que demanda con urgencia Bernart de Ventadorn Bel Vezer: “Domna, per cui chan e demor, / per la bocha-m feretz al cor / d’un doutz baizar de fin’amor coral, / que-m torn en joi e-m get d’ira mortal!” (“¡Señora, por la que canto y existo, heridme el corazón por la boca con un dulce beso de sincero amor cordial, que me vuelva la alegría y me aparte de mortal tristeza”) (*Can par la flors josta-l vert folh*, M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 69, vv.29-32, p. 416) Qué decir de aquellos extraordinarios versos de

La entrega absoluta, física y espiritual, de Catulo a su amor, al igual que en los casos citados, requiere, para ser satisfactoria, de la reciprocidad, la correspondencia, con dos condiciones esenciales: el amor y la fidelidad *-foedus amoris-*; que, sin embargo, al no producirse, como en la historia de Simeta, acarrea la desesperación, la angustia, el desamparo, y engendra la ira, la cólera, el desprecio. Si bien, la desilusión no apaga la pasión, sino que la enciende y aviva aún más, como la sanguijuela que chupa la sangre enamorada de la hechicera, con lo que se produce una dolorosa escisión entre lo que se desea y lo que se quiere, entre el sentimiento y la razón:

Me decías en otro tiempo, Lesbia, que conocías sólo  
a Catulo, y que ni a Júpiter anteponías a mí.  
Entonces te quise no sólo como el hombre corriente a su  
querida, sino como un padre a sus hijos y yernos.  
Ahora te conozco: por eso, aunque me abrasa una pasión  
mayor, vales y significas mucho menos para mí.  
«¿Cómo es posible?», me dices. Porque una infidelidad así  
obliga al amante a desear más, pero a querer menos.

Hasta tal punto ha cambiado mi alma, Lesbia, por tu culpa  
y de tal manera se ha perdido por su misma lealtad,  
que ya no puede quererte por muy perfecta que seas,  
ni dejar de quererte por mucho que me hagas

---

Aladana: “en nuestros labios, de chupar cansados”; “paz de su luz tomó dentro en la boca” (*Poesía*, edic. de R. Navarro, poema 13, v. 6, p. 15; 67, v. 71, p. 218). Un bellissimo ejemplo, que no nos resistimos a citar, se halla en la «traducción y parafrase» que hizo Quevedo del *Cantar de Cantares de Salomón*: “Béseme con el beso de su boca, / pues de panales dulces está llena; / cuanta más hiel y más acíbar toca, / sus labios son la gloria de mi pena; / y en tan inmensa multitud de agravios, / sus besos son la vida de mis labios” (*Poesía original completa*, edic. de J. M. Blecua, vv. 25-30, pp. 205-206). Otro magnífico ejemplo, pero por vía negativa, es la llamada de advertencia que efectúa a Góngora a los amantes: “La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas destilado, / y a no envidiar aquel licor sagrado / que a Júpiter ministra el garzón de Ida, / amantes, no toquéis, si queréis vida, / porque, entre un labio y otro colorado, / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpe escondida. / No os engañen las rosas que, a la Aurora, / diréis que aljofaradas y olorosas / se le cayeron del purpúreo seno. / Manzanas son de Tántalo, y no rosas, / que después huyen del que incitan ahora; / y sólo del amor queda el veneno” (Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Gredos, Madrid, 1994 [1ª reimpresión, 7ª ed.], poema 32, p. 315). Y qué decir de la rima XXIV de Gustavo Adolfo Bécquer, de la que copiamos la primera estrofa: “Dos rojas lenguas de fuego / que, a un mismo tronco enlazadas / se aproximan, y al besarse / forman una sola llama...” (Bécquer, *Rimas*, edic. cit. de J. L. Cano, rima XXIV, vv. 1-4, p. 62). Por último, quisiéramos citar tres fragmentos de Vicente Aleixandre, uno del poema “El más bello amor”, de *Espadas como labios* (1932) que dice así: “Así, sin acabarse mudo ese acoplamiento sangriento, / respirando sobre todo una tinta espesa, / los besos son las manchas, las extensibles manchas / que no me podrán arrancar las manos más delicadas. / Una boca imponente como una fruta bestial, / como un puñal que de la arena amenaza el amor, / un mordisco que abarcarse toda el agua o la noche, / un nombre que resuena como un bramido rodante, / todo lo que musitan unos labios que adoro” (*Poesías completas*, edic. de Alejandro Duque Amusco, Visor, Madrid, 2005 [2ª ed.], vv. 25-33, pp. 272-273); otro de “Después de la muerte”, de *La destrucción o el amor* (1935): “La realidad que vive / en el fondo de un beso dormido, / donde las mariposas no se atreven a volar / por no mover el aire tan quieto como el amor” (*Ibidem*, vv. 1-4, p. 327); y por fin, la parte I del poema “Moribundo”, de *Nacimiento último* (1953): “Él decía palabras. / Quiero decir palabras, todavía palabras. / Esperanza. El Amor. La Tristeza. Lo Ojos. / Y decía palabras, / mientras su mano ligeramente débil sobre el lienzo aún vivía. / Palabras que fueron alegres, que fueron tristes, que fueron soberanas. / Decía moviendo los labios, quería decir el signo aquel; / el olvidado, ese que saben decir mejor dos labios, / no, dos bocas que fundidas en soledad pronuncian. / Decía apenas un signo leve como un suspiro, decía un aliento, / una burbuja; decía un gemido y enmudecían los labios, / mientras las letras teñidas de un carmín en su boca / destellaban muy débiles, hasta que al fin cesaban. / Entonces alguien, no sé, alguien no humano, / alguien puso unos labios en los suyos. Y alzó una boca donde sólo quedó el calor prestado, / las letras tristes de un beso nunca dicho” (*Ibidem*, p. 591).

Si el hombre encuentra algún placer al recordar las buenas acciones del pasado, cuando cree haber cumplido sus obligaciones, y no haber violado la sagrada lealtad ni en pacto alguno haber tomado en vano el numen de los dioses para engañar a los hombres, muchas alegrías te están reservadas, Catulo, para el resto de tu vida de ese amor no correspondido. Pues todo el bien que los hombres puede hacer o decir, tú lo has hecho y dicho. Todo ha terminado por confiar en un corazón que no ha correspondido. ¿Por qué, pues, atormentarte más? ¿Por qué no cobras valor y te repones tú mismo y dejas de ser desgraciado oponiéndote a los dioses? Difícil es romper de pronto con un amor duradero, es difícil, pero debes lograrlo como sea. Es la única esperanza de salvación, es la única victoria que debes conseguir: hazlo, tanto si puedes como si no. ¡Oh dioses, si de vosotros es la misericordia, o si alguna vez habéis prestado una última ayuda en el umbral de la muerte, Contemplad mi desgracia y, si he llevado una vida irreprochable, arrancadme esta peste y perdición, que, infiltrándose en lo profundo de mi ser como una parálisis, ha expulsado todas las alegrías de mi corazón! Ya no pretendo que ella corresponda a mi cariño o que, ¡imposible!, desee ser pudorosa: sólo aspiro a curarme y a exculpar esta horrible enfermedad: ¡oh dioses, concededme esta gracia a cambio de mi piedad!<sup>788</sup>

Y al final, esto sí que es exclusivo de Catulo, el rechazo y la ruptura, el fin del ciclo –la *renuntiatio amoris*–, pero también el recuerdo del amor vivido, que se hace memoria en la palabra poética y, por ello, alcanza la inmortalidad, «vive en los versos incluso después de la muerte»<sup>789</sup>:

¡Desgraciado Catulo, deja de hacer tonterías, y lo que ves perdido, dalo por perdido! Brillaron una vez para ti soles luminosos, cuando ibas a donde te llevaba tu amada, querida por ti como no lo será ninguna. Entonces se sucedían escenas divertidas, que tú buscabas y tu amada no rehusaba. Brillaron de verdad para ti soles luminosos. Ahora ella ya no te quiere; tú, no seas débil, tampoco, ni sigas sus pasos ni vivas desgraciado, sino endurece tu corazón y mantente firme. ¡Adiós, amor! Ya Catulo se mantiene firme: ya no te cortejará ni te buscará contra tu voluntad. Pero tú lo sentirás, cuando nadie te corteje. ¡Malvada, ay de tí! ¡Qué vida te espera! ¿Quién se te acercará ahora? ¿Quién te verá hermosa? ¿De quién te enamorarás? ¿De quién se dirá que eres? ¿A quién besarás? ¿Los labios de quién morderás? Pero tú, Catulo, resuelto, mantente firme<sup>790</sup>.

<sup>788</sup>*Ibidem*, poemas 72, 75 y 76, pp. 127, 128 y 128-129.

<sup>789</sup>Recuérdese que Propertio dirá que gracias a la poesía de Catulo “Lesbia es más famosa que la misma Helena” (*Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, II, 34, v. 87, p. 395).

<sup>790</sup>*Ibidem*, poema 8, pp. 55-56. Cervantes también referirá un lírico proceso amoroso completo, que

La historia de amor de Catulo, como la Simeta, es urbana –la de Medea es cortesana–, en el sentido en que se desarrolla en el ámbito de la ciudad. Lo cual no significa ninguna novedad, pues el eros, si exceptuamos el bucolismo, nace en la corte (en el palacio) o en la urbe, es decir en el espacio social: así era, así siguió siendo y así es. Un significativo ejemplo nos lo ofrece el apasionado san Agustín, cuando, en sus *Confesiones*, relata su llegada a Cartago:

Llegué a Cartago, y una sartén (*sartago*) de amores impuros crepitaba por todas partes en derredor mío. Todavía no amaba, pero amaba amar (*amare amaban*), y en la más secreta indigencia, me odiaba a mí mismo por ser menos indigente. Buscaba qué amar, amando amar (*amans amare*), y odiaba la seguridad y el camino sin lazos de cazador [...]. No estaba sana mi alma y, llagada, se lanzaba fuera, ávida en su miseria de restregarse con el contacto de las cosas sensibles, que, si no tuvieran alma, sin duda no serían amadas. Amar y ser amado me era dulce (*amare et amari dulce mihi erat*), y más si gozaba también del cuerpo del amante. Manchaba así la fuente de la amistad con las suciedades de la concupiscencia, y oscurecía su blancura desde el infierno de la libidine, y, aun siendo torpe y deshonesto, procuraba con abundante vanidad ser elegante y refinado. Me arrojé también al mismo amor en el que deseaba ser cogido (*cupiebam capi*). ¡Dios mío, misericordia mía, qué bondadoso fuiste y con cuánta hiel rociaste aquella dulzura mía! Porque fui también amado y accedí ocultamente al vínculo del placer, y me dejaba atar alegre con penosas ataduras, para ser luego azotado con las varas de hierro candentes de celos y sospechas y de temores e iras y de contiendas<sup>791</sup>.

Y, desde luego, la Roma de Catulo no le fue a la zaga a la patria de Dido; antes bien, la gran metrópoli de la Antigüedad<sup>792</sup>, al igual que Alejandría<sup>793</sup>, no fue sino el caldo de cultivo para todo tipo de amores, porque, como advertiría Ovidio en su manual de amor exclusivamente urbano, “la madre de Eneas se ha quedado a vivir en la ciudad de su hijo”<sup>794</sup>. De manera que la poesía erótica latina, que nace con Catulo, es eminentemente romana, o sea urbana. Pero donde se echa de ver, sobre todo, el ambiente disoluto, libertino, lascivo y depravado que se respiraba en las ciudades antiguas es en una de las creaciones literarias más originales,

---

incluye la separación y el desenamoramiento, en la figura del pastor Lauso, que en más de una ocasión ha sido visto como un trasunto poético del escritor, y sus amores por Silena, desarrollados principalmente en el libros IV y V de *La Galatea*. Pero similar a este *carmen* de Catulo, sobre todo en sus estrofas finales, es el célebre poema LIII de Gustavo Adolfo Bécquer, “Volverán las oscuras golondrinas”, cuyos últimos versos dicen así: “Volverán del amor tus oídos / las palabras ardientes a sonar; tu corazón, de su profundo sueño / tal vez despertará. / Pero mudo y absorto y de rodillas / como se adora a Dios ante su altar, / como yo te he querido..., desengáñate, / ¡así... no te querrán!” (Bécquer, *Rimas*, edic. de José Luis Cano, Cátedra, Madrid, 1990 [16ª ed.], pp. 78-79).

<sup>791</sup>San Agustín, *Confesiones*, edic. cit. de A. Uña Juárez, libro III, cap. I, 1, p. 176.

<sup>792</sup>La imponencia de Roma fue bellamente descrita por Virgilio, en la égloga primera de sus *Bucólicas*, cuando el pastor Tíro se la compara con Mantua a Melibeo: “La ciudad que llaman Roma, ¡oh Melibeo!, pensé yo, necio de mí, que era semejante a esta ciudad nuestra adonde solemos con frecuencia los pastores llevar los ternos recientes destetados de las ovejas. De esta manera era como yo veía parecerse los cachorros a las perras y los cabritos a sus madres, así tenía por costumbre comparar lo grande con lo pequeño. Pero esta ciudad levantó tanto su cabeza entre las demás ciudades cuanto acostumbran entre las flexibles mimbreras los cipreses” (*Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., égloga I, p. 172).

<sup>793</sup>Obviamente también Atenas, sólo que la diferencia estriba en que el erotismo de la metrópoli helena era principalmente homosexual, como se ve en el *Banquete* y en el *Fedro* de Platón y en el *Banquete* de Jenofonte, mientras que el amor que se exalta en Alejandría y en Roma es el heterosexual, aun cuando la práctica de la bisexualidad fuera efectiva, como lo corrobora la poesía de Catulo, de Tibulo, de Horacio y de Virgilio y la novela de Petronio. Virgilio, de hecho, nos legó dos excelentes composiciones homoeróticas, la bucólica II y el epilio de Euríalo y Niso, inserto en el libro IX de la *Eneida*. Incluso en la novela helenística, que es marcadamente heterosexual, se puede encontrar algún episodio homosexual, como la relación de Caricles y Cinias en el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, texto en el que además acontece un sabroso debate, que termina en tablas, en el que se dirime qué práctica sexual es mejor, más dulce y más placentera, la heterosexual o la homosexual (libro II).

<sup>794</sup>Ovidio, *Arte de amar*, en *Amores. Arte de amar...*, edic. de V. Cristóbal, libro I, p. 352.



novedosas y fascinantes de la producción grecolatina, *El Satiricón* (siglo I) de Petronio. La época de Cervantes no será muy diferente, puesto que, como nos ha enseñado José Antonio Maravall<sup>795</sup>, el barroco es un período marcadamente urbano, y así lo confirman creaciones artísticas tales como las novelas picaresca y cortesana y la nueva comedia de Lope y sus seguidores y continuadores. A todo ello hay que unir, lógicamente, la mayor libertad que goza la mujer en Roma, de forma especialmente notoria las de clase alta y las cortesanas, como lo atestan la Lesbia de Catulo y la Cintia de Propertio. Tal y como las pintan en sus poemas, son mujeres libres y dueñas de sí, hasta el punto de ser, quizá por vez primera, las que gobiernan, dirigen y deciden en los asuntos del amor. Cabe decir, por lo tanto, que el amor y la emancipación de la mujer caminan de la mano, y su imbricación indisoluble acontece en la ciudad de Roma. Así lo ha destacado Ernst Bickel:

Con el despertar de la mujer a una espiritualidad independiente y a las exteriorizaciones espontáneas de su individualidad artística penetró en las relaciones de los sexos un refinamiento psíquico del erotismo, que desembocó en la lírica subjetiva de la joven poesía romana. Esta nueva mentalidad romana, que partiendo del amor sexual fundado en lo sensual convierte al eterno femenino en atractivo espiritual para la gran poesía erótica, se origina sin mediar influjo alguno de los alejandrinos<sup>796</sup>.

La diferencia entre los amores de Catulo y Lesbia respecto de los de Medea y Jasón y Simeta y Delfis es su carácter adúltero, aun cuando, tras la muerte del marido de Clodia, el poeta veronés pudiera albergar la posibilidad de fundar una familia con ella:

Pues Lesbia no vino a mí de la diestra de su padre  
a una casa perfumada con esencias asirias,  
sino que me concedió furtivos amores en noche grandiosa,  
robados del regazo mismo de su propio marido<sup>797</sup>.

Con ello la transgresión del amor es doble, pues no sólo apunta a las normas sociales y morales, sino también, al contrario de lo que defendía y propugnaba Platón en el *Banquete* y en las *Leyes*, a las de la naturaleza, es decir a la reproducción, consignadas y reguladas todas por el matrimonio. De nuevo nos puede servir de demostración el testimonio de san Agustín para constatar la diferencia que va del amor ilegítimo al legal:

Aquellos años, tuve una [mujer], no la conocida por el matrimonio considerado legítimo, sino la que había buscado un vago ardor pasional carente de prudencia. Era, sin embargo, una sola, a la que guardaba fidelidad de tálamo, en la cual hube de experimentar, por propio ejemplo, la gran diferencia que hay entre el modo de un contrato conyugal establecido para la procreación, y un mero pacto de amor lascivo<sup>798</sup>.

Más tarde, a partir del siglo XII, el amor furtivo volverá a ser sublimado e idealizado con la práctica de la «cortesía»<sup>799</sup>. En la obra de Cervantes, en cambio, el amor estilizado y

---

<sup>795</sup>*La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2000 (8ª ed.), pp. 226-267. También el renacimiento de los siglos XV y XVI se desarrolla en torno a la ciudad; buenos testimonios del ambiente ciudadano de esta época –y de sus amores– son *La Celestina* (1499 y 1502) de Fernando de Rojas, *La Lozana Andaluza* (1528) de Francisco Delicado y el monumental fresco renacentista del escritor argentino Manuel Mujica Láinez, *Bomarzo* (1962). En su libro, Maravall establece una nota diferencial entre el Renacimiento y el Barroco: “si la cultura de los siglos XV y XVI es más bien ciudadana –y a este concepto se liga un cierto grado de libertad municipal y de relación personal entre sus habitantes (un poco todavía al modo que pedía Aristóteles)–, el Barroco es más propiamente urbano –poniendo en este palabra, como vamos a ver, un matiz de vida administrativa y anónima” (p. 227).

<sup>796</sup>Ernst Bickel, *Historia de la literatura romana*, p. 164.

<sup>797</sup>Catulo, *Poesías*, edic. de A. Ramírez de Verger, poema 68b, vv. 143-146, p. 125.

<sup>798</sup>San Agustín, *Confesiones*, edic. cit., libro IV, cap. II, 2, p. 199.

<sup>799</sup>“Sin el adulterio –se pregunta Denis de Rougemont–, ¿qué sería de nuestras literaturas?” (*El amor y*

ensalzado es el de dos jóvenes que luchan a brazo partido por unirse bajo la égida del matrimonio, ya sea por apretón de manos o sancionado por la norma; el adulterio apenas se refleja más que en *El curioso impertinente* y en los entremeses *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, y como una aspiración no consumada en *El celoso extremeño*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*, pero nunca como en la tradición del amor cortés, ni tan siquiera como en los «galanteos de palacio» de la corte madrileña de los Austrias<sup>800</sup>.

La revolución catuliana, por consiguiente, no estriba tanto en el hecho de que a través de sus *carmina* reconstruya y cuente literariamente sus amores reales con Clodia, ya que la exposición minuciosa de las distintas fases del amor habían sido recreadas en los cantos III y IV de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y en el Idilio II de Teócrito –también por Platón y, en parte, por Eurípides–, como en el hecho de que hable en nombre propio, de que poetice –como había hecho Safo– su personal experiencia vivida o su vivencia amorosa propia, sus sentimientos, sus esperanzas, sus congojas, sus padecimientos y sus anhelos más íntimos, que le convierten, de acuerdo con Karl Büchner, “en el fundador de la subjetividad romana”<sup>801</sup>. Es decir, frente al mito y la objetivación de la literatura anterior, Catulo incorpora en la poesía la confesión íntima y el punto de vista subjetivo. De manera que vida y literatura se funden y confunden en su poesía, en cuanto que la literatura se torna en el vehículo en que expresar la vida del escritor y la vida del poeta en la materia de la literatura. Con todo, es conveniente diferenciar o no confundir el yo real de Catulo de su yo poético o personaje literario, dado que no son uno y lo mismo, como nos hará entender Cervantes por medio de la pregunta de Camila y la contestación de Lotario:

–Luego, ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad?

–En cuanto poetas, no la dicen –respondió Lotario–; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos<sup>802</sup>.

Esta relación inextricable entre escritura y amor, que se adivinaba ya en Safo pero que tiene a Catulo como eximio exponente, se cifra magistralmente en el poema 50:

Ayer, Licinio, sin nada que hacer  
nos divertimos mucho en tu escritorio,  
como era de esperar entre gente refinada.  
Cada uno de nosotros se divertía componiendo  
versitos, unas veces en un ritmo, otras en otro,  
cumpliendo por turno entre bromas y vino.  
Me marché de allí tan excitado, Licinio,  
con tu finura y elegancia,  
que ni la comida, desgraciado de mí, me gustaba,  
ni el sueño cubría mis ojos con su quietud,  
sino que, atacado por una locura, daba vueltas  
por toda la cama deseando ver la luz,  
para hablar contigo y estar juntos.  
Pero, cuando mis miembros, agotados de cansancio,

---

*Occidente*, p. 17).

<sup>800</sup>Sobre esta práctica, véase el hermoso libro de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (3ª ed.), pp. 133 y ss.

<sup>801</sup>*Historia de la literatura latina*, p. 190.

<sup>802</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXXIV, 400. Más tajante que el escritor complutense se mostrará el gran poeta portugués Fernando Pessoa al asegurar, en su célebre poema *Autopsicografía*, que: “El poeta es un fingidor. / finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente” (Fernando Pessoa, *Antología poética*, edic. de Ángel Crespo, Espasa Calpe, Madrid, 2007, p. 126).

reposaban casi muertos en el lecho,  
compuse, querido amigo, este poema en tu honor,  
para que entendieras mi sufrimiento.  
Ahora, no seas osado ni te atrevas a despreciar,  
te ruego, mis súplicas, niña de mis ojos,  
no sea que Némesis te exija castigo.  
¡Es una diosa temible: guárdate de ofenderla!<sup>803</sup>

No obstante, la mayor novedad de su poesía reside en la inversión de papeles que se opera en la relación amorosa. Pues, efectivamente, Catulo no sólo habla de sí mismo en sus *carmina*, sino que la pasión que muestra es la suya propia: la del hombre enamorado<sup>804</sup>. Esta subversión de roles viene acompañada consecuentemente de un significativo cambio en cuanto a la relación de dependencia se refiere, como ya hemos visto, puesto que ahora es la mujer la que ejerce el dominio, y lo hace porque tiene voluntad y libertad –la *domina*–. De manera que “lo nuevo no es la forma, el género, el objetivo, lo «helenístico», sino la dislocación de la forma. Las innovaciones de Catulo están indisolublemente unidas al nombre de Lesbia, y surgen sólo de su relación con ella: el epigrama se convierte en confesión y plegaria, el poema legendario, con el tema de Lesbia, adopta una forma propia que más tarde podrá designarse con el nombre de elegía, la amada es divinizada y traspuesta al plano heroico, es presentada como una señora a la que el poeta se rinde con todo su ser”<sup>805</sup>. Octavio Paz, que tanta influencia ejerce a través de su poesía amorosa en nuestras ideas sobre tema tan radiante como el del amor, va un paso más allá al decir que para Catulo “la persona amada es ante todo una libertad, un ser humano con el que entablamos una relación difícil y en la cual nuestra libertad también se ejercita y se compromete”, ello convierte “al objeto erótico en un sujeto con alma, esto es, en una persona dueña de su albedrío”<sup>806</sup>. Se trata, por lo tanto, de una innovación radical en las letras antiguas, según la cual el hombre, por vez primera, desempeña conscientemente el «papel pasivo» en la relación y la mujer, por el contrario, el «papel activo», esto es el hombre, el Catulo poético, adopta el cariz femenino y la mujer, Lesbia, el rol masculino<sup>807</sup>. La situación que drásticamente transgrede y subvierte Catulo en su poesía ha sido perfectamente explicada por Michel Foucault, en su excelente estudio sobre la sexualidad en la Antigüedad:

La práctica de los placeres recoge también otra variable de la que podríamos llamar de “función” o de “polaridad”. Al término *aphrodisia* corresponde el verbo *aphrodisiazein*; se refiere a la actividad sexual en general (...). Pero el verbo puede también usarse en su valor activo; en este caso, se relaciona de manera particular con el papel llamado “masculino” de la relación sexual y con la función “activa” definida en la penetración. Y a la inversa, puede emplearse en su forma pasiva; entonces designa el otro papel de la unión sexual: el papel “pasivo” del compañero-objeto. Este papel es el que la naturaleza reservó a las mujeres (...); una función que puede imponerse mediante la violencia a alguien que se encuentra reducido al papel aceptado por el muchacho o por el hombre que se deja penetrar por su compañero (...). Hay que destacar que, en la práctica de los placeres sexuales, se distinguen claramente dos papeles y dos polos, como puede distinguírseles también en

---

<sup>803</sup>Catulo, *Poesías*, edic. de A. Ramírez de Verger, poema 50, p. 79.

<sup>804</sup>Véase Arturo Soler Ruiz, Introducción a las *Poesías* de Catulo, pp. 34-35.

<sup>805</sup>Karl Büchner, *Historia de la literatura latina*, p. 190.

<sup>806</sup>Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, p. 136.

<sup>807</sup>Esta situación se ejemplifica claramente en los siguientes versos que Propercio le dedica a su amigo y rival amoroso Galo: “Ya no te abandonaré tu sueño, no abandonaré ella tus ojos: ella, / dominante, es la única que sabe encadenar a los hombres. / ¡Ay, cuántas veces, desdeñado, correrás a mi umbral, / mientras se te escapan entre sollozos palabras arrogantes, / temblarás de horror entre tristes llantos, / dejará le miedo en tu rostro una mueca deforme, / faltarán a tus quejas las palabras que quieras decir, / y ni siquiera sabrás, desgraciado, quién eres o dónde estás! / Entonces aprenderás a la fuerza la pesada esclavitud de mi amada / y lo que significa irse a casa rechazado” (*Elegías*, edic. de A. Ramírez de Verger, elegía 5, libro I, vv. 11-20, p. 88).

la función generadora; se trata de dos valores de posición: la del sujeto y la del objeto, la del agente y la del paciente; como dice Aristóteles, “la hembra en tanto hembra es un elemento pasivo y el macho en tanto macho un elemento activo” (...). Se considerará a las *aphrodisia* como una actividad que implica dos actores, cada uno con su papel y su función –el que ejerce la actividad y aquel sobre quien ésta se ejerce– (...). Pero aun más generalmente, pasa más bien entre lo que podríamos llamar los “actores activos” de la escena de los placeres y los “actores pasivos”: por un lado los que son sujetos de la actividad sexual (...) y por el otro aquellos que son compañeros-objetos, los comparsas sobre y con quienes se ejerce. Por supuesto, los primeros son los hombres, pero más precisamente los hombres adultos y libres; los segundos, desde luego, comprenden a las mujeres, pero ellas sólo figuran como uno de los elementos de un conjunto más amplio al que se hace referencia a veces con la designación de los objetos de placer posibles: “las mujeres, los muchachos, los esclavos” (...). El exceso y la pasividad son, para un hombre, las dos formas mayores de la inmoralidad en la práctica de los *aphrodisia*<sup>808</sup>.

Un ejemplo ilustrativo, bien que posterior, de la tradicional posición dominante del hombre frente a la mujer en la relación erótica es el magistral poema de Pablo Neruda, *Materia nupcial*, que transcribimos por completo a renglón seguido:

De pie como un cerezo sin cáscara ni flores,  
especial, encendido, con venas y saliva,  
y dedos y testículos,  
miro una niña de papel y luna,  
horizontal, temblando y respirando y blanca,  
y sus pezones como dos cifras separadas,  
y la rosal reunión de sus piernas en donde  
su sexo de pestañas nocturnas parpadea.  
Pálido, desbordante,  
siento hundirse palabras en mi boca,  
palabras como niños ahogados,  
y rumbo y rumbo, y dientes crecen naves,  
y aguas y latitud como quemadas.  
La pondré como una espada o un espejo,  
y abriré hasta la muerte sus piernas temblorosas,  
y morderé sus orejas y sus venas,  
y haré que retroceda con los ojos cerrados  
en un espeso río de semen verde.  
La inundaré de amapolas y relámpagos,  
la envolveré en rodillas, en labios, en agujas,  
la entraré con pulgadas de epidermis llorando  
y presiones de crimen y pelos empapados.  
La haré huir escapándose por uñas y suspiros,  
hacia nunca, hacia nada,  
trepándose a la lenta médula y al oxígeno,  
agarrándose a recuerdos y razones  
como una sola mano, como un dedo partido  
agitando una uña de sal desamparada.  
Debe correr durmiendo por caminos de piel  
en un país de goma cenicienta y ceniza,  
luchando con cuchillos, y sábanas, y hormigas,  
y con ojos que caen en ella como muertos,  
y con gotas de negra materia resbalando  
como pescados ciegos o balas de agua gruesa<sup>809</sup>.

La sumisión amorosa de Catulo no sólo concierne a su relación con Lesbia, sino que es asimismo observable en el ciclo de Juvencio, compuesto por los poemas 24, 48, 81 y 99, en

---

<sup>808</sup>Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 2.El uso de los placeres*, pp. 48-50.

<sup>809</sup>Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, edic. de Hernán Loyola, Cátedra, Madrid, 1997 (4ª ed.), pp. 248-250.

los que de forma compendiada se cuenta el desarrollo completo del proceso amoroso, aunque más bien como una aspiración o un anhelo que como un hecho consumado. En estas poesías homoeróticas, cuyo precedente más inmediato son algunos de los epigramas de Meleagro que se hallan en la *Antología Palatina*, e independientemente de que sean un mero ejercicio literario<sup>810</sup> o la poetización de una experiencia real<sup>811</sup>, el deseo y la relación erótica, como en los de Lesbia, se manifiestan a través del beso que se pide o que, furtivamente, se roba, y que incide en el papel pasivo y de dependencia de Catulo respecto del amado, en su *servitium amoris*:

Tus ojos de miel, Juvencio,  
si pudiera besarlos sin parar,  
hasta trescientos mil besos te daría,  
y nunca me sentiría satisfecho,  
ni aunque la cosecha de nuestros besos  
fuera más rica que una de espigas africanas<sup>812</sup>.

Esta situación de reverencia, claudicación y entrega amorosa contrasta poderosamente, empero, con la que adopta Catulo en sus invectivas y sátiras, puesto que en ellas no sólo da entrada al sexo más descarnado, sino que su actitud es la activa o de agente. Sirvan como botón de muestras estos dos poemas que dan cumplida cuenta de ambos aspectos:

¿Cómo podría explicar, Gelio, por qué esos labios de rosa  
se te vuelven más blancos que la nieve invernal,  
cuando sales de casa por la mañana y cuando en los largos días  
de verano te levantas a las dos de una indolente siesta?  
Yo no sé qué ocurre de verdad: ¿será cierto lo que se cuchichea,  
que devoras la parte gruesa y tiesa del centro de un tío?  
Sí, es verdad: lo proclaman los riñones derrengados del pobre  
Víctor y tus labios manchados de la leche ordeñada.

¡Os daré por el culo y me la mamaréis,  
mamón de Aurelio y marica de Furio,  
que me creísteis poco decente,  
porque mis versos son ligeros!  
Que el poeta piadoso debe ser decente,  
pero de ninguna manera sus versos,  
pues sólo tienen sal y gracia,  
si son ligeros y poco decentes  
y si pueden excitar las cosquillas  
no digo de los jovencitos, sino de esos  
velludos incapaces de menear sus duros lomos.  
¿Vosotros, porque leísteis muchos miles  
de besos, creéis que no soy hombre?  
¡Os daré por el culo y me la mamaréis!<sup>813</sup>

Lo más significativo del caso, además de su utilización enfática para ridiculizar, es que Catulo introduce explícitamente el sexo crudo en la poesía, lejos de cualquier idealización. Un hecho que se tornará fundamental en la novela latina, por cuanto en ella el amor, de tono

---

<sup>810</sup>Véase A. Soler Ruiz, Introducción a Catulo, pp. 21-23.

<sup>811</sup>Véase A. Ramírez de Verger, Introducción a Catulo, pp. 21-22.

<sup>812</sup>Catulo, *Poesías*, trad. de A. Ramírez de Verger, poema 48, p. 78.

<sup>813</sup>*Ibidem*, poemas 80 y 16, pp. 130 y 61.

realista, apicarado y grotesco, se reduce a la mera complacencia carnal de los apetitos, de forma que ya no comporta acciones y aventuras, como en la novela helenística, sino que se encamina a la satisfacción de las necesidades primarias. El amor así concebido será, a rebufo de la comedia y la novela latinas, el que impere en *La Celestina* y sus continuaciones, en *La Lozana Andaluza* y en la novela picaresca. En la obra de Cervantes la exposición obscena del sexo casi siempre será el contrapunto rebajado de una historia de amor estilizado: así, por ejemplo, frente al amor neoplatónico que suscita Constanza en Avendaño, se sitúa el que requieren y demandan la Argüello y la Gallega a Carriazo y Avendaño, en *La ilustre fregona*.

Fuera de la pasión insatisfecha por Lesbia, de la anhelante por Juvencio y del sexo áspero de los poemas hirientes, hay que situar el delicioso *carmen* 46: los juramentos de amor mutuo de Septimio y Acmé. Es el poema más amoroso, más sereno y más feliz de la producción de Catulo. Se trata de un idílico cuadro íntimo en que los dos amantes se juran amor eterno antes de su despedida, descrito por un narrador que nos introduce en la escena y la comenta, escrito en un estilo fresco, de una prodigiosa naturalidad y de una emotiva sinceridad que lo hacen sumamente actual. Leámoslo:

Septimio, abrazando a su querida  
Acmé, le dijo: «Acmé querida,  
si no te quiero locamente y no estoy dispuesto  
a quererte en adelante toda la vida,  
cuanto es capaz de querer el amante más apasionado,  
que solo en Libia o en la India calurosa  
me encuentre con un león de ojos garzos».  
En cuanto habló, Amor, como antes a la izquierda,  
estornudó a la derecha en señal de aprobación.  
Acmé, por su parte, volviendo ligeramente su cabeza  
y besando los ojos embriagados de su dulce  
joven con sus labios de púrpura,  
le contestó: «Septimio, vida mía,  
seamos esclavos solo de este dueño,  
tanto como arde en mis tiernas entrañas  
un fuego mucho mayor y más apasionado».  
En cuanto habló, Amor, como antes a la izquierda,  
estornudó a la derecha en señal de aprobación.  
Ahora que han partido con buen augurio,  
Mutuamente se corresponden en su amor:  
Septimio, loco de amor, a sólo Acmé  
quiere más que a las sirias y británicas;  
sólo en Septimio la fiel Acmé  
encuentra su deseo y placer.  
¿Quién ha visto a mortales más felices,  
quién un amor más afortunado?<sup>814</sup>

---

<sup>814</sup>*Ibidem*, poema 45, pp. 76-77. Este poema de Catulo, como se ha señalado, podría estar latiendo en el soneto *Solías tú, Galatea, tanto quererme* de Francisco de Aldana, pues es otro cuando íntimo en que los amantes se juran amor eterno: “«Solías tú, Galatea, tanto quererme, / con un deseo tan vivo y tan ardiente, / que estando un solo punto de mí ausente / de perdida temías luego perderme. / Agora, ya crüel, no püeder verme; / ¿cuál nueva sinrazón, cuál accidente, / nueva tigre crüel, nueva serpiente, / te hacen contra mí sin defenderme?» / Tirsis dijo esto convertido en río, / y queriendo seguir: «El niño arquero / sabe, mi bien, cuán grave mal sostengo», / responde ella llorando: «¡Ay Tirsis mío, / si más que estos dos ojos no te quiero, / que pierda yo la luz que en ellos tengo!»” (*Poesía castellana original completa*, edic. de J. Lara Garrido, XIX, p. 203. Dice, en efecto, Lara Garrido en la nota al poema: “Aldana ha escindido, para construir una reversión de situaciones entre este poema y el P. XVI [*Nuevo cielo mudar Niso quería*], el diseño argumental del *Carmina* 45 de Catulo: la proximidad de los amantes”).

De Catulo, como de Platón, parece ser que se conserva su poesía completa que, a pesar de la cortedad de su vida, se compone de una colección de ciento dieciséis poemas, en los que se tratan temas de índole variada, desde el amor, hasta la invectiva política, pasando por la amistad, la poesía, la mitología, el sexo, la vida cotidiana, la sátira privada, etc. Tradicionalmente, el *Liber Catulli* se estructura en tres partes diferentes en función de los metros y formas poéticas que utiliza<sup>815</sup>. A saber: de un lado, los poemas 1-60, que son composiciones líricas breves, en metros variados, en los que se recoge la experiencia cotidiana vivida, escritos en un tono ligero y urbano: son los llamados polimétricos; de otro, los poemas 61-68, que se caracterizan por su mayor extensión, por la influencia alejandrina, sobre todo de Calímaco<sup>816</sup>, por ser narrativos, por lo cuidado de la expresión y por su enorme carga erudita; por último, los poemas 69-116, que se singularizan por tener una forma métrica común: son epigramas compuestos en dísticos elegíacos, de tono directo y ofensivo<sup>817</sup>. Con todo, estos tres grupos, a pesar de su heterogeneidad, se podrían reducir a dos: los *carmina minora*, que estaría formado por los polimétricos y los epigramas, y los *carmina longiora*, esto es los poemas 61-68, puesto que los primeros se oponen a los segundos por su brevedad, su carácter ocasional y su ingeniosidad, así como por sus temas, que, a grandes rasgos, son el amor subjetivo y la sátira, frente a la mitología y el matrimonio. Antonio Ramírez de Verger, no obstante estas diferencias palpables, defiende la existencia de un denominador común en todos los poemas, cual es la presencia y preeminencia constante del yo de Catulo y su circunstancia: “en los tres *libelli*, pues, hay tres formas poéticas de expresar la propia experiencia: la ligera y simpática de las poesías breves, la elevada y culta de las piezas largas, y la breve e hiriente de los epigramas”<sup>818</sup>.

Pues bien, habiendo repasado las innovaciones amorosas de Catulo que se consignan en los *carmina minora*, ahora comentaremos uno de los *carmina longiora*, el poema 64, pero centrándonos principalmente en la historia de Teseo y Ariadna.

El poema 64<sup>819</sup>, llamado habitualmente *Las bodas de Tetis y Peleo* —a pesar de que no se representan en el texto—, es, con sus 408 versos, el más extenso de la producción catuliana y, posiblemente, su obra maestra. Se trata del único ejemplo de epilio neotérico que se ha conservado<sup>820</sup>.

Escrito en hexámetros, el epilio, como se sabe, es «un poema épico en miniatura», cuyo origen se remonta a la poesía helenística y cuya razón de ser no es otra que la oposición reaccionaria de los poetas alejandrinos, sobre todo de Calímaco y Teócrito, a la épica clásica de carácter homérico. Pues, efectivamente, frente al ambicioso y extenso poema de muchos libros, centrado en la exposición omnisciente, objetiva, continuada y minuciosa de un celebrado tema mitológico, el poeta de Cirene defiende la obra menor que, centrada también

---

<sup>815</sup>Véase Karl Büchner, *Historia de la literatura latina*, p. 177; y A. Ramírez de Verger, Introducción a Catulo, pp. 16-18.

<sup>816</sup>Sobre la influencia de Calímaco y su influencia en la ordenación de los poemas, véase J. C. Fernández Corte, “Catulo y los poetas neotéricos”, *Historia de la literatura romana*, pp. 111-113.

<sup>817</sup>Sobre la «problemática» del *Liber*, véase A. Soler Ruiz, Introducción a Catulo, pp. 24-32, donde se repasan las diferentes propuestas críticas, con especial atención a la de dos de los grandes conocedores de Catulo, K. Quinn y T. P. Wiseman. Véase, además, J. C. Fernández Corte, “Catulo y los poetas neotéricos”, pp. 112-120.

<sup>818</sup>Introducción a Catulo, p. 17.

<sup>819</sup>Véase, A. Ramírez de Verger, “Comentario: poema 64”, en la edic. de Catulo, *Poesías*, pp. 177-182 (con abundante bibliografía sobre el poema en las pp. 181-182); A. Soler Ruiz, “Comentario al poema 64”, en su edic. del texto, pp. 137-139.

<sup>820</sup>“A la manera de este poema de Catulo —observa Ernst Bickel— estaban compuestos los otros epilios perdidos de los neotéricos: la *Smyrna* de Helvio de Cinna [...], la *Dictymna*, de Valerio Catón, y la *Io*, de Calvo” (*Historia de la literatura romana*, p. 486).

en un asunto mítico-legendario, sea más bien de tipo marginal, aislado o poco explotado por la tradición; a la que se imprima un refinado y alusivo estilo y una cuidada elaboración formal; se le dote de una notable variedad episódica, y también genérica, que le permita al escritor mostrarse unas veces épico, otras lírico e incluso dramático, de suerte que pueda detenerse en la exploración de los sentimientos, humanizar a los personajes y distanciarse de los asuntos marciales típicamente masculinos; y se le dé un acento personal que comporte la intromisión del escritor como narrador en el tema contado haciendo uso de las funciones testimonial e ideológica<sup>821</sup>. Novedad de Catulo será que el tema señalado sea un trasunto de sus conflictos particulares y de su situación anímica. Los antecedentes helenísticos más salientes son la *Hécale* de Calímaco y los idilios épicos de Teócrito, tales como el XIII –*Hilas*–, el XVIII –*Canción de boda para Helena*–, el XXII –*Los Dioscuros*–, el XXIV –*Heracles niño*– y el XXV –*Heracles matador del león*. Después de Catulo, en la literatura romana destacan la recreación virgiliana del mito de Aristeo y Cirene, en el libro IV de la *Geórgicas* (vv. 281-558), y algunos episodios de la *Eneida*, como los de Hércules y Caco (VIII, 185-275) y Euríalo y Niso (IX, 176-501)<sup>822</sup>. Sin olvidar que en el *Apéndice Virgiliano* se recogen tres poemas, *El mosquito (Culex)*, el *Etna (Aetna)* y *La garza (Cirís)*, que se corresponden claramente con el arte del epilío alejandrino y neotérico<sup>823</sup>; sólo que la autoría de Virgilio, como se sabe, está más que cuestionada en los tres casos, tanto más cuanto que de la colección bautizada por Escalígero se tiende a pensar que únicamente algunos de los poemas de ocasión que conforman el *Catalepton* o *Poemas breves* pasan por ser auténticos<sup>824</sup>. Cabe añadir la elegía 20 del libro I de Propercio, en la que se narra la historia de Hilas, y la 15

---

<sup>821</sup>Véase J. C. Fernández Corte, “Catulo y los poemas neotéricos”, *Historia de la literatura latina*, pp. 118-119.

<sup>822</sup>En su excelente introducción a la *Eneida*, Vicente Cristóbal hace hincapié en varias ocasiones de que la concepción épica virgiliana es el resultado de sintetizar la épica heroica de cuño homérico y la tradición romana, cifrada en Ennio, con los preceptos poéticos de los poetas alejandrinos y los neotéricos, que se puede resumir en este fragmento: “En suma, un profundo sentido de equilibrio impregna por doquier la expresión virgiliana. Ello es el resultado, por una parte, de su múltiple herencia literaria, que él hubo necesariamente de armonizar, y por otra, sin duda, de su genuino temperamento comedido y conciliador, que lo guió también en su oficio de poeta. La herencia de Homero, Apolonio y Calímaco, puesta en un platillo de la balanza, se contrapesaría con la herencia de Nevio, Ennio, Lucrecio y Catulo, puesta en el otro; a su vez, el legado de Homero y Ennio, conjuntamente, tendría que equilibrarse con el bloque formado por Apolonio, Calímaco y el epilío neotérico. Lo griego y lo romano, la solemnidad heroica de la gran epopeya, con sus acciones de implicación comunitaria, y el mundo más íntimo y sentimental del epilío; sin todos estos ingredientes, que conllevan unos modismos y recursos técnicos particulares, no hubiera sido posible esa medida y equilibrio del estilo virgiliano de la *Eneida*” (pp. 76-77).

<sup>823</sup>Así, Agustín García Calvo dice que en el *Apéndice Virgiliano*, hay “dos o tres epilios o pequeños poemas épicos, *Culex*, *Ciris* y *Aetna*” (*Virgilio*, Júcar, Madrid, 1976, p. 8). Véanse los tres textos, acompañados de introducciones, en *Apéndice Virgiliano*, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., pp. 435-498 y 515-545).

<sup>824</sup>Así, por ejemplo, José Carlos Fernández Corte dice que “sobre la base de autoridades tan firmes como Büchner, Westendorp-Boerma y otros, rechazamos la autoría virgiliana de todos estos poemas salvo, quizá, algunas composiciones breves incluidas en el *Catalepton*” (Introducción a su edic. de la *Eneida*, trad. de Aurelio Espinosa Pólit, Cátedra, Madrid, 2006 [10ª ed.], pp. 9-108, en concreto p. 17). Con todo, hay posturas más matizadas, como la que expone Arturo Soler Ruiz en su Introducción al *Apéndice Virgiliano*, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., pp. 397-421; e incluso hay quien piensa que todos los poemas son obra de Virgilio, así Pierre Grimal, *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, trad. de Hugo F. Bauzá, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987, pp. 59-66. Para un repaso de todas las circunstancias que rodean el esta colección de poemas, véase Francisca Moya del Baño, “Virgilio y la *Appendix Vergiliana*”, en *Simposio Virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 59-99. Nosotros, naturalmente, no vamos a entrar en discusión, pero a pesar de las dificultades daremos por bueno que tales poema son del *vate* de Mantua.



del libro III, donde se cuenta la leyenda de Antíope, si bien ni uno ni otro son epilios puros<sup>825</sup>, y muchos de los relatos de la *Metamorfosis* de Ovidio<sup>826</sup>.

La estructura del poema 64 de Catulo presenta una complejidad mayúscula que dice bien de la consciencia estética de la escuela alejandrina y de la neotérica, en virtud de la cual el poeta ha de evidenciar una maestría total y absoluta sobre el arte narrativo, que irá desde la disposición de los elementos hasta la ubicación específica de cada vocablo, pasando por las distintas formas de mostrar lo narrado y por el despliegue y uso de las diferentes funciones del narrador, que le dará pie a concatenar la narración objetiva de los hechos con la intromisión subjetiva sobre lo contado, y proyectar así su simpatía y su empatía sobre las acciones y hechos de los personajes.

Dos parecen ser las historias que componen el entramado narrativo del poema, y que se corresponden con las bodas de Tetis y Peleo y con el abandono de Ariadna por Teseo y sus consecuencias. De ellas, la segunda da la impresión de estar subordinada a la primera, por cuanto su exposición responde a la técnica formal de la écfrasis o descripción de un objeto artístico, que son las viñetas bordadas en la colcha púrpura que recubre el lecho donde pasarán la noche de boda la diosa y el héroe, y de la que resultará la concepción de Aquiles, el hijo que habrá de superar al padre por sus grandiosas hazañas bélicas. Una hipótesis que se refuerza, pues, por el hecho de que se empleen dos técnicas narrativas para cada asunto: la narración para la historia de Tetis y Peleo y la descripción para la de Teseo y Ariadna – aunque, como veremos, no es del todo así, puesto que Catulo desborda con creces los parámetros elementales de la écfrasis, al ofrecer analepsis narrativas que completan la imagen fijada en la espléndida frazada e introducir discursos en estilo directo—. Pero en realidad la una no contiene a la otra, ya que no se quiebra en ningún momento la narración lineal de los hechos, más que para dar entrada a varios discursos proferidos directamente por algunos de los personajes que amplían el marco narrativo; cierto es que la historia de Ariadna (vv. 50-266) suspende el desarrollo de la de Tetis y Peleo y la fragmenta en dos bloques (de un lado, vv. 31-49; de otro, vv. 267-381), pero su exposición por el narrador, más o menos, viene a coincidir con la observación continuada y admirativa que los invitados mortales a la boda hacen del prodigioso edredón, que de alguna manera, aunque sólo sea una ilusión, suscita la sensación de que el narrador no fuera sino uno más de los espectadores presenciales; por lo que, en consecuencia, se puede decir que el poema se desarrolla linealmente, de principio a fin. Sólo que sobre esta línea, organizada u ordenada por el narrador en tres secciones: narración-écfrasis-narración, se suspenden otros elementos de naturaleza episódica que amplían la situación narrativa, y que se orientan en una doble dirección; a saber: por una parte, se interpolan enunciados narrativos de tipo retrospectivo y prospectivo, que sirven para ampliar hacia detrás y hacia delante la información ofrecida por el argumento, es decir cuentan sucesos pasados y futuros. Cabe destacar que las analepsis completivas, hasta un total de dos, se refieren únicamente a la historia de Ariadna: dan buena cuenta de su enamoramiento de Teseo, su traición al ayudar al héroe a matar al Minotauro y al facilitarle la salida del laberinto y su huida con él (vv. 76-115) y de las desgracias que le sobrevienen a Teseo como castigo divino por su gravosa acción (vv.212-237); mientras que la prolepsis atiende solamente a la historia de Tetis y Peleo: en ella se vaticina la historia de Aquiles, su hijo (vv. 323-381). Hay que añadir que las analepsis son obra del narrador, competen a sus funciones organizativa y comunicativa; la prolepsis, en cambio, es cantada por las Parcas en forma de relato homodiegético de signo profético. Con este dato entroncamos, pues, con la

---

<sup>825</sup>Véase A. Ramírez de Verger, Introducción a su edic. de las *Elegías* de Propercio, 7-67, pp. 10-11.

<sup>826</sup>Véase, Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias, Introducción a su edic. cit. de la *Metamorfosis* de Ovidio, pp. 9-144, pp. 49-66.

otra dirección, y es que, efectivamente, el poema se conforma de dos niveles narrativos diferentes: uno es el de los hechos que recaen sobre un narrador primario de carácter extradiegético, cuya omnisciencia de los sucesos atañe tanto al presente como al pasado de los dos bloques temáticos o historias, si bien su visión de tales hechos aparece a veces condicionada por el punto de vista de algunos de los personajes, especialmente por el de Ariadna, con quien establece una significativa relación de empatía; otro es el de los hechos que son referidos directamente por uno o varios personajes, cuales son el lamento de Ariadna (vv. 132-201), el ruego de Egeo (vv. 215-237) y el canto agorero de las Parcas (vv. 323-381).

Mas esta dificultad morfológica no se detiene aquí, sino que la pericia compositiva de Catulo es aún más fascinante. Verdadero «orfebre de la forma», el poeta veronés establece, como ya hemos anunciado, una diferencia notable entre las dos historias en cuanto a la forma expositiva se refiere, pues la de Tetis y Peleo es un discurso narrativo, mientras que la de Teseo y Ariadna es descriptivo o representativo. De suerte que, en principio, en el primero se cuenta un suceso acontecido en una secuencia de duración temporal: la boda de la diosa y el héroe; en el segundo, por su parte, se representa verbalmente una imagen fijada, que se corresponde con las dos viñetas de que se compone la colcha: el abandono de Ariadna por Teseo y la llegada de Baco y su séquito de bacantes. Pero esto es sólo lo que se presupone.

De las bodas, el poeta narra la conmoción que ha provocado en Tesalia el acontecimiento, cómo se descuidan las labores cotidianas por asistir al festejo y, en premeditado contraste, los preparativos nupciales que sumen en el regocijo y en el esplendor la mansión de Peleo (vv. 31-49); a continuación viene la contemplación de los invitados mortales del lecho que recubre el cobertor que contiene la historia de Ariadna (vv.50-264); para, una vez vista y observada, ceder su puesto a los bienaventurados que asisten a la boda (vv. 265-277); el poeta narra la llegada, de uno en uno, de los celestes –Quirón, Peneo, Prometeo, Júpiter y familia–, así como de los ausentes voluntarios –Apolo y Diana– (vv. 285-302); y concluye su narración con el epitalamio de las Parcas<sup>827</sup>, donde se menciona la ufanía de Peleo, la concordia conyugal y, sobre todo, la historia de Aquiles, el hijo que superará en grandeza a su padre (vv. 303-381). Como se sabe, el narrador, que es el personaje más importante de la narración y, por ello mismo, en el que convergen todos los sentidos del texto, es el responsable de cuantas manipulaciones se llevan a cabo, el que dispone de la voz y de los conocimientos y el que da cuenta de los hechos<sup>828</sup>. En su labor, pues, meramente narrativa puede destacar esto y omitir aquello, en tanto se rige por el principio de selección. De resultas, puede esconder, eludir, velar u ocultar la información que quiera. Y eso es precisamente lo que hace el narrador del poema 64 de Catulo: no contar el suceso principal de la historia de Tetis y Peleo, el casamiento en sí. Se narran los ritos ceremoniales del

---

<sup>827</sup>La descripción de las Parcas, con el realismo costumbrista de su labor entreverado con el grotesco aire de decrepitud que revelan sus figuras, es prodigiosa: “Una vez que éstos [los dioses] acomodaron sus miembros en sítiales de un blanco de nieve, ampliamente se prepararon mesas con variados manjares; he aquí que, mientras tanto, agitando sus cuerpos con un débil temblor, las Parcas empezaron a predecir cantos verídicos. Un vestido blanco que cubría sus cuerpos temblorosos les caía hasta los pies con franja de púrpura; por otra parte, unas cintas rosadas les ceñían sus cabeza blancas y sus manos seguían ritualmente una labor eterna. La izquierda empuñaba la rueca cubierta de suave lana; la derecha, entonces, tirando suavemente formaba hilos con los dedos vueltos, después, retorciéndolos con el pulgar inclinado, hacía girar el uso en equilibrio por el redondo disco y de esta manera, sus dientes, eliminando las asperezas igualaban siempre el trabajo y los trozos mordidos de lana quedaban pegados a sus resecos labios, los que antes habían sobresalido del hilo alisado. Delante de sus pies los suaves vellones de blanca lana los guardaban cestillos de mimbre. Entonces ellas, mientras tiraban de estos copos, con voz clara entonaron estas profecías en un canto divino, un canto que, después, ninguna época acusará de falsedad” (Catulo, *Poesías*, edic. de A. Soler Ruiz, vv. 303-322, pp. 151-152).

<sup>828</sup>Véase M<sup>a</sup> del carmen Bobes Naves, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1998, p. 197.

matrimonio –así: los preparativos, la llegada de los invitados con sus regalos, la disposición del lecho nupcial, el banquete con los dioses, el canto del himeneo–, pero no la boda. Es más, se conocen las causas que la originan, si bien de forma elusiva, que no son otras que la revelación que Prometeo le hace a Júpiter de que el hijo habido de Tetis sería más poderoso que su padre y la posterior decisión del dios de los dioses y de los hombres de renunciar a su amor con la nereida y ceder su puesto a Peleo, rey de Ptía<sup>829</sup> (vv. 19-21, 26-27 y la presencia de Prometeo en la celebración, vv. 294-297<sup>830</sup>). Así como las consecuencias: el nacimiento del hijo que superaría al padre; y, efectivamente, Peleo “es sobre todo célebre por haber sido el padre de Aquiles”<sup>831</sup>. De hecho, el canto profético de la Parcas versa más sobre las hazañas futuras de Aquiles que sobre el matrimonio de sus padres. En definitiva, las bodas de Tetis y Peleo carecen de historia, y ello bien podría ser porque, según la tradición, y en contra de lo que parece decir Catulo, la boda de Tetis y Peleo fue un apaño de los dioses y una obligación para la diosa marina<sup>832</sup>. Incluso se percata cierto desplazamiento temático de las bodas hacia la vida de Aquiles, grandiosa y heroica, pero anunciada más que en sus victorias, en sus funestas consecuencias: la calamidad de las madres que han perdido a sus vástagos a manos del héroe (vv. 348-352) y el inútil sacrificio de Políxena (vv.362-371)<sup>833</sup>, que tan bella y hondamente representara Eurípides en su gran tragedia sobre el dolor humano, *Hécuba*.

Por el contrario, de los bordados quietos de la colcha conoceremos la historia al completo. De forma admirable, Catulo maneja todas las técnicas de la descripción, con la sola excepción de la estática, que sería la que mejor se avendría con la descripción de un objeto, o sea con la éfrasis. De hecho, la historia de Ariadna, a pesar de su fijeza, parece tener mayor movimiento que la narrativa de Tetis y Peleo. Ello se consigue, lógicamente, inyectándole una buena dosis de dinamismo y viveza a la descripción –de la que Virgilio será maestro absoluto–, que le hace asemejarse a la de un proceso, pero no sólo porque la representación se vaya descubriendo gradualmente, sino también porque se capta un ambiente en actividad, densamente cargado de emociones y sentimientos:

Ariadna, con la mirada perdida en la orilla de Día de olas sonoras  
y con su corazón dominado por una incontrolable pasión,  
a Teseo ve partir con su rápida flota,  
sin dar crédito todavía a lo que ella misma está viendo:  
es lógico, pues apenas despierta de un sueño traicionero  
se encuentra abandonada, infeliz, en una playa solitaria.

---

<sup>829</sup>Véase A. Ramírez de Verger, “Comentario al poema 64”, p. 178. Sobre la leyenda, véase P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, entradas de PELEO y TETIS, pp. 414b-416a y 511b-512a.

<sup>830</sup>En el texto se dice: “Después de éste le sigue Prometeo de hábil ingenio, con las huellas curadas de su antiguo castigo, el que día pagó, encadenados sus miembros a una roca, colgando de un abrupto precipicio” (Catulo, *Poesías*, edic. de A. Soler Ruiz, p. 151). Pierre Grimal dice que Prometeo fue liberado por Hércules, al matar este de un flechazo al águila que le roía sistemáticamente el hígado; una liberación que sería aceptada por Zeus, junto con su inmortalidad, “tanto más complacido cuanto que éste [Prometeo] le había prestado un gran servicio revelándole un antiquísimo oráculo según el cual el hijo que tendría con Tetis sería más poderoso que él y lo destronaría” (op. cit., p. 455b).

<sup>831</sup>Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 414b-415a.

<sup>832</sup>No en vano, Tetis le dirá a Aquiles que “de las ninfas del mar, únicamente a mí [Zeus] me sujetó a un hombre, a Peleo Eácida, y tuve que tolerar, contra toda mi voluntad, el tálamo de un hombre que yace ya en palacio, rendido a la triste vejez” (Homero, *Ilíada*, trad. de L. Segalá de Estalella, XVIII, p. 361). Véase, además, las entradas de PELEO y TETIS del *Diccionario de mitología* de P. Grimal.

<sup>833</sup>“Se ha hecho notar que en la historia de Tetis y Peleo Aquiles, el fruto de esa feliz unión, es presentado bajo la equívoca perspectiva de las mujeres troyanas que tienen que sufrir sus hazañas bélicas: los héroes del pasado ocasionan desgracias, el poeta se identifica con figuras femeninas que las sufren” (J. C. Fernández Corte, “Catulo y los poetas neotéricos”, *Historia de la literatura latina*, p. 119).

Mientras, el joven, sin memoria, golpea fugitivo las aguas con los remos, abandonando sus vanas promesas a las ventosas tempestades<sup>834</sup>.

No obstante, la descripción más dinámica es la del otro bordado de la colcha, la écfrasis de Baco y su séquito (vv. 251-264). A pesar de lo dicho, el retrato de Ariadna en la playa, que continua al párrafo transcrito, se acerca bastante a la descripción estática, pero más por intención que por objetividad, porque el fin del narrador es conativo, ya que busca conseguir verbalmente el efecto «visual» de que la hija de Minos se ha quedado petrificada por el abandono de Teseo; mas también porque su intención es influir en el lector, conmoverlo, aproximarle al personaje. De hecho la descripción de Ariadna no se para únicamente en su prosopografía, sino que capta también su etopeya, de manera que haya una perfecta adecuación entre el retrato físico y el estado anímico de la joven, entre el reflejo y la imagen. Se sirve, por lo tanto, de una técnica impresionista, que es tanto una elección estética, como una interpretación subjetiva, que se cifra en la selección de los rasgos que describe y en el apóstrofe que dirige al personaje, por el que muestra su adhesión sentimental con él:

La hija de Minos con ojos entristecidos, a lo lejos, desde la algosa  
playa lo divisa, como la estatua de piedra de una bacante<sup>835</sup>, lo  
divisa, ay, y flota sobre un inmenso oleaje de preocupaciones:  
no sujetaba la fina cinta de su rubia cabellera,  
no cubría su pecho desnudo con fino vestido,  
ni sostenía sus senos de leche con ajustado sostén:  
todo, caído de su cuerpo por aquí y por allí,  
servía delante de sus pies de juguete a las olas del mar.  
Ella, que no se cuidaba de la suerte de la cinta ni del  
manto que flotaba, estaba pendiente de ti, Teseo,  
perdida, con toda su alma y con toda su mente.  
¡Ay, desgraciada doncella, a quien desquició con lutos continuos  
Ericina, sembrando en su corazón espinosos pesares,  
desde el momento en que el audaz Teseo  
salió del curvado litoral del Pireo  
y tocó el palacio cretense del injusto rey!<sup>836</sup>.

A partir de estas instantáneas repletas de vida, Catulo reconstruye toda la leyenda. Vulnera los principios formales de la écfrasis y los abre a los de la narración. Desde el punto fijo de las playas de Naxos hilvanada en la colcha, la voz del narrador cuenta los antecedentes de la historia de Ariadna y de Teseo y las funestas consecuencias del olvido del héroe, que ella no ve pero que efectivamente suceden. Y lo que es más importante: cede su voz a los personajes para que hablen por sí mismos, analicen su situación desde su sentir y su perspectiva de los hechos, con lo que se aumenta poderosamente el dramatismo y el movimiento de los afectos del lector por el personaje. De modo que la écfrasis de la colcha no es más que la excusa de Catulo para recrear la historia de Ariadna, destacando significativamente el abandono, y también las consecuencias. No se trata, pues, sino de un original empleo del arte retórica del *ordo artificiales*, por el que el narrador parte de un punto de la historia que se corresponde con el cuerpo del conflicto y con el momento cumbre, sigue el relato analizando las causas del hecho por medio de relatos retrospectivos y narrando después los efectos derivados del mismo. Para engarzar unas secuencias narrativas con otras utiliza la técnica del montaje o del

---

<sup>834</sup>Catulo, *Poesías*, edic. de A. Ramírez de Verger, vv. 52-59.

<sup>835</sup>El hecho de que Ariadna sea comparada con la estatua de una bacante es una anticipación narrativa tanto de la llegada de Dionisio, como de su futuro, que pasa por convertirse en la mujer del dios y por su posterior catasterismo.

<sup>836</sup>*Ibidem*, vv. 60-76.

collage, en virtud de la cual se yuxtaponen situaciones que se desarrollan en tiempos y en espacios no continuos, pero cuyo ensamblaje es advertido sistemáticamente por el autor – “cuentan que en otro tiempo”(v. 76); “pero ¿a qué evocar más historias apartándome del primer tema...?” (vv, 116-117); “cuentan que ella” (v.126); “cuentan que un día” (v. 212)<sup>837</sup>-. Mas donde mejor se echa de ver este procedimiento es en el paso de la descripción de una viñeta de la colcha a la otra, a saber: de la estampa del abandono de Ariadna (vv. 50-250) a la de la llegada de Dionisio y su cortejo (vv. 251-264). A pesar de que son ilustraciones diferentes, la segunda sigue en tiempo a la primera y ambas se desarrollan en el mismo espacio. La mayor diferencia y la gran genialidad de Catulo estriba en que el narrador, en esta ocasión, sólo describe dinámicamente la llegada del dios, en que no sobrepasa las lindes de la écfrasis para relatar todo lo que ocurre, sino que eso –el casamiento de Baco y Ariadna y el catasterismo de la joven–, que era bien conocido por la tradición, lo deja a la cultura del lector, que es el que ha de completar lo que le sugiere el cuadro. De modo que, como sucedía con la historia de Tetis y Peleo, queda manifiesto qué es lo que Catulo quería tratar y lo que quería velar, pues da la casualidad de que en ambas historias lo que no se cuenta son las bodas entre un dios y un mortal: la de Tetis y Peleo y la de Dionisio y Ariadna.

Entre los dos relatos que conforman el núcleo temático del poema 64 se puede establecer una diferencia más. Se trata de la distancia temporal que separa una historia de otra, aun cuando la narración sea lineal. La razón de tal distancia está en la base de la técnica empleada por Catulo para referir el argumento del poema (narración-écfrasis-narración), o sea en la pretensión de hacer de dos leyendas diferentes una sola. Si la historia de Ariadna está bordada en una colcha, que es la que cubre la cama donde pasarán la noche de boda Tetis y Peleo, es porque pertenece al pasado. Dicho de otro modo, el poema cuenta una leyenda que se sitúa en una línea temporal, la de Tetis y Peleo, y sobre ella se suspende otra que es anterior en el tiempo, la de Teseo y Ariadna, porque esta está fijada en un objeto artístico que forma parte integrante de aquella. El procedimiento es, pues, semejante al de intercalar una metaficción en una ficción. Acaso el ejemplo paradigmático de este modelo estructural en la Antigüedad sea la interpolación por parte de Apuleyo del cuento de *Cupido y Psique* en *El asno de oro*. Una construcción en profundidad que Cervantes empleará y explotará en la Primera parte del *Quijote*, con la incursión de *El curioso impertinente*, en las *Novelas ejemplares*, al encajar *El coloquio de los perros* en *El casamiento engañoso*, y en *La entretenida*, al ser representado por los criados un entremés para solaz de sus señores. Pero que, no obstante, es una característica de la poesía helenística y neotérica; así Virgilio, deudor de Catulo, en el epilio de Aristeo y Cirene, que cierra el último libro de las *Geórgicas* (IV, 28-558), interpola en forma de episodio subordinado otro tema mítico, el de la muerte de Eurídice y el fracaso de Orfeo para rescatarla (IV, 453-547).

Cuando habitualmente se usa este modelo compositivo, se suele establecer una relación entre uno y otro relato, ya sea por oposición o por paralelismo, por vinculación temática, estructural o genérica. En nuestro caso, es evidente que se da una relación temática, pero no sólo porque las dos historias sean mítico-legendarias, sino también, y sobre todo, por los temas que las informan: el amor, el matrimonio y la relación de los hombres con los dioses o la intervención de los dioses en los asuntos de los hombres. Por lo tanto, manifiestan una clara unidad de fin y de sentido.

Resulta que los dos relatos están enmarcados por un prólogo (vv. 1-30) y un epílogo (vv.382-408), en los que de forma explícita o implícita, se alude a ellos. El prólogo empieza con la mención del viaje de los Argonautas:

---

<sup>837</sup>Todas las citas son de la edic. de A. Ramírez de Verger, y pertenecen a las pp. 103, 104, 104 y 107.

Pinos nacidos un día en la cumbre del Pelión  
nadaron, se cuenta, por las límpidas aguas de Neptuno  
hasta la corriente del Fasis y el reino de Eetes,  
cuando jóvenes escogidos, flor de la juventud argiva,  
deseosos de llevarse de la Cólquide el vellocino de oro,  
se aventuraron a recorrer en rápida nave las aguas saladas,  
barriendo con remos de abeto la azulada llanura del mar.  
Para ellos la diosa que protege las fortalezas de las ciudades  
construyó ella misma un carro que volaba con sopro ligero  
ajustando el entramado de pino a la curvada quilla:  
la misma diosa empujó a la inexperta Arfitrite con la proa de la nave<sup>838</sup>.

La intención de la referencia es doble, porque, de un lado, el resultado de esta primera violación del piélago por una embarcación es el enamoramiento de Peleo de Tetis. Y es que, las nereidas, asombradas ante el prodigio, irrumpen en la superficie marina, dejando ver a los mortales sus bellos cuerpos desnudos: “Entonces, se cuenta, Peleo ardió de amor por Tetis”<sup>839</sup>. A continuación, el poeta, introduce un apóstrofe por el que invoca a los dioses y hombres de la edad heroica; un tiempo feliz en el que todavía reinaba la armonía entre ellos, como lo atesta la unión de Peleo y Tetis, por mediación de Júpiter, que es lo que pasará a contar de seguida. Es decir, el prólogo es el preámbulo de la narración de las bodas, lo que la justifica. Esto es lo explícito. Porque, de otro, se insinúa implícitamente que es también el preludeo y el fundamento de la historia de Ariadna. Como asegura la tradición literaria, el viaje de los argonautas y la conquista del vellocino de oro están indisolublemente unidos a la figura de Medea y su historia de amor con Jasón. Se ha indicado que estos versos iniciales son una puntada intertextual directa al comienzo de la *Medea* de Eurípides –al que tanto debe Catulo–, tragedia en la que se cuenta el efecto psíquico que supone para la hechicera cólquide su abandono por el héroe tesalio. Y el abandono es lo que está tematizado de la leyenda de Ariadna en el poema. Pero es que además la historia de la hermana del Minotauro es un calco de la Medea, en el sentido en que ambas pertenecen al mismo esquema mítico, que cuenta la traición que una princesa, por amor a un extranjero, hace a su familia, su posterior huida con él y su abandono por olvido, y que está relacionado con el cuento folclórico de la «hija del gigante». El viaje de Jasón y sus compañeros en pos del vellocino es, por añadidura, el argumento de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, donde el héroe, para convencer, suplicante, a Medea de que le ayude a superar las pruebas impuestas por Eetes, recurre al ejemplo mítico de Ariadna, princesa cretense con quien está emparentada, por ser las dos descendientes de Helios y por tener las dos el mismo destino. En resumen, el prólogo sirve de introducción directa a la historia de Tetis y Peleo y de introducción indirecta por alusiva elusión a la de Teseo y Ariadna<sup>840</sup>. Cumple decir que es así como enhebramos esta parte del capítulo dedicado al poeta veronés con el comienzo y la mención a Apolonio de Rodas.

Antonio Ramírez de Verger ha destacado que una de las características de los *carmina longiora* de Catulo es que “nos introducen en el mundo de la leyenda y el romance. Son como poemas sinfónicos, pinturas barrocas o relieves escultóricos, en los que hay que aguzar bien el oído, dirigir bien la vista y dejar libre la imaginación para meternos de lleno en la obra de arte”<sup>841</sup>. Y, efectivamente, eso es lo que ocurre con el poema 64, en el que Catulo, deliberadamente, con el comienzo, nos arrastra al mundo de la leyenda, nos conduce a la

<sup>838</sup>Catulo, *Poesías*, edic. de A. Ramírez de Verger, vv. 1-11, p. 100.

<sup>839</sup>*Ibidem*, v. 19, p. 100.

<sup>840</sup>Véase J. C. Fernández Corte, “Catulo y los poetas neotéricos”, *Historia de la literatura latina*, p.

<sup>841</sup>Introducción a la traducción del texto, p. 29.

época de la edad heroica. De manera que establece una enorme lejanía temporal entre el tiempo en que él escribe y en el que acontecen las historias que se narran. Esta diferencia de tiempos no es, desde luego, baladí; antes bien, en ella se encuentra el meollo del poema, como se consigna en el epílogo. Puesto que la intención del poeta no es otra que comparar aquel mundo en que los celestes y los mortales convivían juntos con el contemporáneo suyo, en el que los hombres han expulsado de su vida a los dioses. Pero aquí es donde entra en juego la gran ironía catuliana y la profundidad de su tema, pues ese su tiempo, en que “los hermanos bañaron sus manos con sangre fraterna, el hijo dejó de llorar la pérdida de sus padres, el padre deseó la muerte temprana del primogénito para, libre, disfrutar de la flor de una joven novia, y la madre malvada, uniéndose con su hijo ignorante, no temió impía mancillar a los dioses del hogar”, no es muy diferente de aquel lejano y mítico en que “los dioses solían visitar en persona los hogares piadosos de los héroes y aparecían en las reuniones de los mortales, cuando éstos todavía no despreciaban la religión”<sup>842</sup>. Porque «la condición humana es una sombra» siempre, en ese y en aquel tiempo, ya que, por su mezquindad o por capricho de los dioses (“ningún mal hay mayor para los hombres que el destino que se nos ha impuesto”<sup>843</sup>), los «seres de un día» son incapaces de superar la barrera de su naturaleza indigente. Y qué mejor ejemplo que las dos historias que se cuentan.

La leyenda de Ariadna y Teseo que recrea Catulo es, pues, una historia de amor desdichado, en la que el encuentro se torna en soledad, el enamoramiento en ira, la complacencia en queja, el compromiso en abandono y el olvido en luto. Narrada desde la perspectiva única del narrador e inserta en un conjunto mayor en el que cobra su cabal sentido, es otra historia más de sombría pasión, celos y traiciones, aunque con la originalidad quizás de ser un emotivo trasunto de la que el poeta vivió con Lesbia. Siguiendo muy de cerca el proceso amoroso de Medea y Jasón, según se cuenta en *El viaje de los Argonautas*, y su dramático final, tal y como se configura en la tragedia de Eurípides, en la historia de la hija de Minos y el héroe ateniense se representan todos los pasos: la llegada del extranjero y el enamoramiento súbito de la princesa, cuyo responsable último no es otro que el «divino niño» que tiene el don de mezclar las “alegrías y los pesares de los hombres”<sup>844</sup>, y así Catulo se cuida de achacar la pasión amorosa a un complot divino. Mas Cupido es solamente responsable de la atracción y su insondable misterio, la elección del amor le compete en exclusiva a la volición de Ariadna, que se condensa, ante el inminente enfrentamiento de su amado con el Minotauro, en ese “formuló votos en sus labios silenciosos”<sup>845</sup>. Aceptado el amor y, después de las peticiones y las promesas, la transgresión alevosa que conlleva, la joven cretense decide ayudar al héroe en la difícil empresa de dar muerte a su hermano, el «hombre-toro» («*taurique uirique*») del laberinto, y librar así a los atenienses del oneroso tributo. Para terminar mudando su condición de princesa en la de fugitiva de amor. Pero poco iba a disfrutar de la huida y de Teseo, pues no han hecho más que arribar a la isla de Naxos cuando, furtivamente, él, desmemoriado de los juramentos y los ofrecimientos, rompe el pacto de amor (*foedus amoris*) y la abandona sin piedad a su suerte. La historia concluye como en el drama del trágico de Salamina, con la cruel venganza de la heroína: Ariadna invoca a los dioses y estos, benevolentes a sus ruegos, sumen en la sombra a Teseo<sup>846</sup>. Es, por

---

<sup>842</sup>Catulo, *Poesías*, edic. de A. Ramírez de Verger, vv. 399-404 y 384-386, pp. 114 y 113.

<sup>843</sup>Dice con rotundidad Tecmesa a Áyax, en la tragedia de Sófocles (edic. cit., v. 486, p. 34).

<sup>844</sup>*Ibidem*, v. 95, p. 103.

<sup>845</sup>*Ibidem*, v. 104, p. 103.

<sup>846</sup>En efecto, los inmortales borran de su mente la promesa echa a su padre de cambiar la señal de luto de la barca por la que anunciara su victoriosa llegada, lo que provoca el suicidio de Egeo: “Así, el audaz Teseo, al entrar en su palacio de luto por la muerte de su padre, recibió en su persona el mismo dolor que había causado en la cretense con su olvidadizo corazón” (*Ibidem*, vv. 246-248, p. 108). El final de Teseo es similar, pues, al de

lo tanto, una variante legendaria en la que se cifran los asuntos tradicionales del erotismo que persiste en la visión funesta del eros.

Pero es que al hombre de Verona no le interesaba la historia de amor por su hojarasca, de ahí que el proceso amoroso esté visto objetivamente desde fuera, sino bucear en los intersticios de la consciencia, desnudar el cuerpo y el alma, discernir lo que por dentro se experimenta ante el desengaño más doloroso, mostrar subjetivamente la frustración amorosa. Por eso Catulo, de la leyenda, entresaca y realza un único acontecimiento: el abandono. Para exponer toda esa conmoción y convulsión emocional, el poeta, de forma magistral, va de fuera a dentro, de la imagen a la palabra, en la descripción del suceso: en un primer momento, borda en la colcha de Tetis y Peleo la soledad del enamorado ante su desgracia sin esperanza, enhebra con los hilos hechos de palabras el retrato de Ariadna en Naxos, esculpe una figura que se hace visión en la mente del lector. Pero para que la contemplación de la heroína sea completa y veraz ha de ayuntarse lo exterior con lo interior, lo que pasa en la superficie con la reacción que provoca en la médula, por lo que, en segundo lugar, ensancha el molde de la éfrasis propiamente dicha: impregna de vida el cuadro y acerca la voz del narrador, que es la suya propia, a la desesperada situación del personaje, los une en la conmiseración, y con ello arrastra también al lector. Por último, le da su voz a la heroína, le cede la palabra, para que dé rienda suelta a la expresión creciente y atormentada del sufrimiento, la angustia, la pasión y la cólera; y nos obsequia con una de las cimas líricas de la literatura universal: el lamento de Ariadna:

«¿Así, pérfido, a mí alejada de los altares patrios,  
pérfido Teseo, me has abandonado en una playa desierta?  
135 ¿Así te marchas olvidando el numen de los dioses y,  
¡ay, sin memoria!, llevas a tu patria sacrílegos perjuros?  
¿Nada pudo doblegar la decisión de tu cruel mente?  
¿No tuviste presente ninguna compasión,  
con la que tu pecho salvaje se apiadara de mí?  
Pero no fueron ésas las promesas que me hiciste en otro tiempo  
140 con palabras lisonjeras, no era ésa la esperanza que me ordenabas  
abrigar en mi desgracia, sino una feliz unión y un matrimonio  
sonado, promesas vanas que los vientos etéreos se llevan.  
No confíe ya ninguna mujer en los juramentos de los hombres,  
ninguna espere que los hombres cumplan sus palabras;  
145 pues mientras su ánimo espera deseoso conseguir algo,  
no temen jurar, no escatiman promesas;  
pero en cuanto han satisfecho la pasión de sus deseos,  
ya no temen sus palabras, nada los perjuros.  
Yo al menos te salvé, cuando te debatías en un torbellino de  
150 muerte y tomé la decisión de perder a mi hermano antes que  
abandonarte, mentiroso, en el momento decisivo.  
A cambio, seré entregada a fieras y alimañas para ser pasto  
de ellas, y, muerta, no seré sepultada con tierra encima.  
¿Qué leona te parió al pie de roca solitaria,  
155 qué mar te engendró y te escupió de sus espumeantes olas,  
qué Sirte, qué Escila rapaz, qué monstruosa Caribdis,  
a ti que por la dulce vida tal recompensa me das?

---

Jasón, en virtud de que tanto los actos de uno como los del otro redundan en la muerte de un ser querido y de que su dolor y su soledad consecuentes son su tragedia. Por otro lado, decir que el olvido de la señal de Teseo que desencadena el trágico desenlace, a fuer de ser un motivo tradicional de los libros de caballerías, podría ser la fuente última del episodio de Timbrio y Silerio, cuando este olvida atarse la toca blanca en el brazo que anuncie a Nísida la buena nueva de que aquel ha resultado vencedor del duelo que lo enfrentaba al caballero jerezano Pransiles, en *La Galatea* (libro III).



Si no te agradaba nuestro matrimonio,  
 porque temías las órdenes estrictas de tu anciano padre,  
 160 pudiste al menos llevarme a vuestro palacio,  
 donde yo te hubiera servido de esclava con cariño,  
 acariciando tus blancos pies con agua cristalina  
 o extendiendo sobre tu lecho una colcha púrpura.  
 Pero ¿a qué, desquiciada por mi desgracia, voy a lanzar inútiles  
 165 lamentos al viento ignorante, que, sin sentidos,  
 no puede oír ni responder a mis palabras?  
 Aquél, en cambio, ya navega en medio de las aguas  
 y ningún mortal aparece en esta playa desierta.  
 Así, la cruel fortuna se ensaña demasiado con mi agonía  
 170 y niega incluso oídos a mis lamentos.  
 ¡Omnipotente Júpiter, ojalá nunca naves atenienses  
 hubieran tocado las playas de Creta  
 ni, trayendo abominable tributo al indomable toro,  
 hubiera atracado en Creta el pérfido navegante,  
 175 ni ese malvado, que ocultaba sus crueles planes bajo dulce apariencia,  
 hubiera encontrado descanso como huésped en mi casa!  
 ¿Adónde, pues iré? ¿Qué esperanza, perdida, podré abrigar?  
 ¿Me dirigiré a los montes del Ida? La amenazadora llanura  
 del mar me lo impide con sus profundos abismos.  
 180 ¿Esperaré acaso el auxilio de mi padre, a quién yo abandoné  
 por seguir a un joven muchacho con la sangre de mi hermano?  
 ¿O encontraré consuelo en el amor de un esposo fiel?  
 Pero ¿no es quien huye curvando los flexibles remos en el abismo?  
 Además, es una isla solitaria sin techo alguno  
 185 ni se ve salida a las aguas del mar que me rodean.  
 No hay modo de huir, no hay esperanza alguna: todo enmudece,  
 desierto está todo y todo amenaza muerte.  
 Sin embargo, no se apagarán mis ojos con la muerte,  
 ni se retirarán los sentidos de mi cuerpo agotado  
 190 sin haber reclamado a los dioses el justo castigo a la traición  
 y sin apelar en mi última hora a la lealtad de los dioses.  
 Por lo cual, Euménides que castigáis las acciones de los hombres  
 con pena vengadora y cuyas frentes, coronadas de cabellos  
 de serpiente, reflejan la cólera que despiden vuestros corazones,  
 195 venid aquí, venid y escuchad mis lamentos,  
 que, ¡ay desgraciada!, me veo obligada a proferir desde lo hondo  
 de mi ser, yo, sin recursos, abrasada y ciega de loca pasión.  
 Y puesto que son verdades las que nacen de lo profundo de mi ser,  
 no permitáis vosotras que mi luto en nada quede,  
 200 sino que, de la misma manera que abandonada me dejó Teseo,  
 de tal forma, diosas, se cubra de luto él y a los suyos»<sup>847</sup>.

El discurso de Ariadna, por su carga emocional y su excepcional perfección, bien podría ser el paradigma clásico del lamento de la mujer abandonada; cuya prosapia se remonta a las súplicas con que Andrómaca intentar retener a Héctor para que no entre en combate, en la hermosa secuencia de su despedida que cuenta Homero en la *Iliada* (VI, 407-439). En ella ya se subraya la condolencia por el infortunio, la soledad que le aguarda a la heroína y su padecimiento. Tras su estela, en la tragedia ática hubo de haber no pocos ejemplos similares, como lo atestigua la interpelación de Tecmesa a Áyax, en el drama de Sófocles que lleva el nombre del héroe argivo (vv. 485-524). Pero las amargas quejas de

<sup>847</sup>*Ibidem*, vv. 132-201, pp. 104-107.

Andrómaca y Tecmesa no se refieren todavía a la violación del juramento de amor, como tampoco derivan de la deserción de su amante, son más bien intentos de disuadir a sus amados de que no se encaminen prontamente a la muerte, dejándolas a ellas solas en un mundo hostil. El primer lamento de doloroso amor es, pues, el que le espeta en su cara Medea a Jasón, en el agón que los enfrenta en la extraordinaria tragedia de Eurípides (vv. 465-519), y que Catulo tuvo, sin duda, en mente. La bárbara hechicera ya no suplica, como la esposa de Héctor y la esclava de Áyax, sino que injuria, denuncia y maldice a Jasón y a su suerte, desbordando por la boca el torrente embravecido de su cólera. Medea ya no habla del futuro que le espera, sino del acerbo presente en que vive, señalado por su absoluta soledad, lejos como está de su familia, a la que ha traicionado, «privada de amigos» y vilmente abandonada por quien había inflamado de amor su corazón. Su discurso se estructura, como ya vimos, en dos partes claramente definidas, que estarán presentes en el lamento de Ariadna: la indignación (vv. 465-496) y la conmiseración propia (vv. 497-516), que se cierran con una breve invocación a los dioses (vv. 517-519). Pero ella no reclama justicia a los bienaventurados, pues se basta a sí misma para punir la afrenta, como demuestra con creces. La exhortación a los celestes se tornará execración y maldición al amado en el lamentable parlamento que Medea dice a Jasón, ante el hecho de que pueda ser rescatada por los suyos, en *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas (IV, 355-390). De manera que en él se fijan las tres partes que se reconocen en el lamento de Ariadna<sup>848</sup>. A estos antecedentes se puede añadir el soliloquio de Simeta, en el idilio II de Teócrito. La apasionada hechicera, como Ariadna de Teseo, se duele de la traición que le ha hecho Delfis, manifestando de seguida su resentimiento y su propósito de desquite, a pesar de que siga consumida por ese amor absorbente y exclusivo. La Medea de Eurípides, Simeta y Ariadna se mueven, pues, entre los dos polos: aman y odian, desean a la persona que las hace infelices. Exactamente igual que el poeta:

«Odio y amo. ¿Por qué es así, me preguntas?  
No lo sé, pero siento que es así y me atormento.»

Todos los casos, por otro lado, muestran la evolución del descubrimiento del alma femenina que, desde Eurípides, se convierte en el medio adecuado en el que explorar y analizar la psicología y los sentimientos del ser humano, dado que al hombre aún le estaba vedado el ámbito sentimental, su terreno de actuación era y seguía siendo el de la hazaña bélica, el de la *areté* o la *virtus*. Catulo, en su poesía de ocasión, había resquebrajado esa tradición y, por ello, había abierto el camino por el que andarían los poetas elegíacos. Puede que por esas mismas fechas, la novela helenística estuviera realizando una revolución semejante, al poner sobre el tablero a un héroe que resplandece más por su pasión amorosa que por su grandeza heroica, pues el fragmento más antiguo conservado, la *Novela de Niso y Semíramis*, “se suele datar hacia el año 100 antes de J. C.”<sup>849</sup>, y, por vez primera, estuviese contando una historia de amor romántico que no fuera contrariado y que terminase felizmente. Pero todos estos casos también indican que la mujer y el amor, en el helenismo, pero con el precedente eximio de Eurípides, se estaban erigiendo en los protagonistas de la literatura; en todos sus géneros,

<sup>848</sup>Véase la nota de A. Ramírez de Verger a los versos 132-201, en el “Comentario del poema 64”, p. 179.

<sup>849</sup>C. García Gual, Introducción a *Quéreas y Calírroe*, en Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calírroe*. Jenofonte de Éfeso, *Efesíacas*. *Fragments novelescos*, introducciones de C. García Gual y Julia Mendoza, traducción y notas de Julia Mendoza, Gredos, Madrid, 1979, pp. 9-31, p. 11. (Veáse, además, la Tabla Cronológica que ofrecen en las pp. 325-326 y léanse los fragmentos que se recogen de la novela en las pp. 332-339).

incluido la épica, que había sido feminizada y romantizada por Apolonio de Rodas, hasta tal punto que Virgilio, en su epopeya nacional en engrandecimiento de Roma y Augusto, insertará el maravilloso episodio del amor de Dido. El punto culminante de esta progresión en la Antigüedad será la obra de Ovidio, por cuanto el vate de Sulmona hará del escudriñamiento del alma femenina y su psicología uno de los rasgos destacados de su poesía, especialmente en las *Heroidas* y la *Metamorfosis*.

El lamento de Ariadna, en función de las fases emocionales que lo jalonan, se divide en tres partes perfectamente delimitadas. A saber: la indignación (vv. 132-163), la autocompasión (vv. 164-187) y la maldición (vv. 188-201).

Ariadna comienza su discurso, como sus congéneres desde la Medea de Eurípides - aunque menos agresiva que esta- con enérgica protesta por el abandono sufrido por el desmemoriado Teseo, que en su felonía ha olvidado cuantos juramentos de compromiso le hiciera en otro tiempo, «palabras vanas que los vientos etéreos se llevan» (vv. 132-142). Como en los casos precedentes, se establece una diferencia entre el hombre y la mujer respecto de la lealtad guardada al pacto amoroso, que convierte a la heroína en la depositaria de la fidelidad y en la salvaguarda de los valores tradicionales (vv. 143-148) -papel que ya había desempeñado a las mil maravillas Penélope, en la *Odisea*-. Quizá este hecho se deba a que en la tradición, salvo en contadas excepciones, era el personaje femenino el único que de verdad se enamoraba. Pero la poesía breve de Catulo había invertido la situación, de manera que era el yo del poeta el que mantenía con firmeza el compromiso, mientras que Lesbia era la responsable de la ruptura del pacto. De ahí que se haya querido ver en Ariadna una máscara literaria de Catulo. Será la novela griega de amor y aventuras la que haga de la fidelidad sentimental de los dos amantes un elemento indispensable de su argumento. Ariadna continúa con los reproches a Teseo por su desagradecimiento e impiedad: a diferencia de ella, que colaboró en el asesinato de su monstruoso hermano, él la ha desamparado en medio de la nada, donde será pasto de las fieras y donde morirá sin sepultura (vv. 149-153). Teseo, en consecuencia, no sólo es un pérfido y un sacrílego, sino también un desalmado, un bruto nacido de las oscuras fuerzas de la naturaleza que carece de sensibilidad y humanidad (vv. 154-157). Mas a pesar del oprobio sufrido, Ariadna sigue «abrasada y loca de pasión», hasta el punto de que si el matrimonio hubiera sido imposible, ella se habría humillado a ser su esclava (vv. 158-163). Este amor es, pues, una afección invencible en el combate, una enfermedad malsana, pero que a causa de la dependencia, el extravío y el rebajamiento al que conduce a la joven princesa halla una nota de originalidad y de parentesco con el poetizado por Catulo en los *carmina minora*: el *servitium amoris*. Luego la elegía romana y el amor cortés harán de él un precepto primordial de su erótica, según el cual el arte de cortejar a una dama requerirá la idea de servicio, puesto que el buen amor y el servicio serán uno y lo mismo. Ello, como bien muestra Ariadna -y Medea y Simeta-, no implica que el éxito esté garantizado, de manera que el amante podrá pagar cara su pasión. La mayor innovación, sin embargo, del loco amor de Ariadna es el límite de la esclavitud. La princesa cretense se alinea con el elenco de enamorados que rebajan su condición social originaria por amor, pero ella va un paso más allá, pues a su condición de peregrina y fugitiva une el de mancillarse hasta ser una cautiva de amor. Esta degradación y abnegación serán una tónica dominante en la literatura posterior -piénsese, por ejemplo, en Tristán, que mudará su condición de caballero por la de leproso, romero o loco con tal de acercarse a Iseo; o en don Duardos, que se hará hortelano por amor a Flérida- que Cervantes utilizará con cierta frecuencia, siendo los casos más sobresalientes los de don Juan de Cárcamo, en *La gitanilla*, y Avendaño, en *La ilustre fregona*. Pero no quisiéramos desperdiciar la oportunidad de citar a la esclava de Guzmán, el único personaje que tiene sentimientos nobles y sinceros en la excelente novela de Alemán, que, aun cuando el pícaro ha sido sentenciado de por vida a galeras, le envía una carta de

generoso amor, que firma con un “Tu esclava hasta la muerte”<sup>850</sup>. Virgilio, o el escritor que fuera, hace suyo esta sumisión absoluta del enamorado en *La Garza (Cirís)*, al poner en boca de Escila este reproche a Minos:

¿Es que no hubiera sido justo que yo fuese esclava entre matronas y esposas, que cumpliera mi deber en medio de esclavas y que hiciera girar los husos pesados de lana de tu feliz esposa, quienquiera que fuera? Al menos habrías matado a tu prisionera según ley de guerra<sup>851</sup>.

Ariadna, con todo, no llegará a tanto. La realidad de su situación se impondrá y la sacará de su obnubilación: está sola y «es» sola, y en la soledad le aguarda solamente el silencio y la muerte. En efecto, sus sordos lamentos, que se lleva el viento como los juramentos de Teseo, le hacen tomar conciencia de su desesperante desamparo (vv. 164-170) y de la inminencia de su tragedia: «todo amenaza muerte» (vv. 171-187). Catulo, por consiguiente, otorga cierta dimensión trágica a Ariadna, no sólo porque la soledad del héroe es la clave de lo trágico<sup>852</sup>, sino también porque en su recogimiento interno a la princesa cretense se le cae el velo ilusorio del amor y vislumbra “las profundidades de una miseria ineludible”<sup>853</sup>. Y en esto reside probablemente la mayor originalidad del poema: en el absoluto aislamiento de Ariadna, en su soledad externa e interna, en la tragedia de su amor. Juan Luis Arcaz Pozo, en un artículo en el que repasa la presencia de Catulo en las letras españolas, cita un fragmento de un poema de Jorge Guillén de *Y otros poemas* (1973), intitulado “Ariadna en Naxos”, en el que el poeta de *Cántico* condensa magistralmente en dos versos la situación planteada por Catulo: “La en absoluto sola / columbra anulación”<sup>854</sup>.

Pero Ariadna no se conforma con su desoladora situación, sino que se rebela y apela a los dioses para que castiguen la perfidia y el sacrilegio de Teseo, sale de su recogimiento y, presa de la ira y la cólera, maldice a su amante: «de la misma manera que abandonada me dejó Teseo, de tal forma, diosas, se cubra de luto él y los suyos» (vv. 188-201). Una maldición que, como sabemos por la otra parte de la leyenda que está tematizada en el poema, surte efecto. Así, Ariadna, como Fedra en *Hipólito*, decide morir matando.

Catulo, por lo tanto, ocupa un lugar de privilegio en la historia del amor en la literatura occidental por la revolución que emprende al proyectar en su poesía de circunstancias su experiencia vivida, sus padecimientos, anhelos y debilidades, su conciencia poética y su devastadora pasión por una mujer culta, refinada y liberada, que no sólo comporta la apertura de la lírica al subjetivismo del poeta, a la exposición de su intimidad y su quehacer, sino también a la exaltación del amor del hombre y su subordinación o dependencia de la dama a la que idolatra y canta. «Su hambre de amor», merced a sus versos, ha seguido viva «incluso después de la muerte», se ha convertido en memoria viviente<sup>855</sup>. De manera que la imagen de la amada y la poesía misma, a rebufo suyo, se ha cortado en adelante a la medida del alma del poeta, o así lo afirman los elegíacos romanos, los trovadores, Petrarca, Garcilaso, y un largo etcétera.

Pero también por establecer el canon del lamento de la mujer abandonada. Pues,

---

<sup>850</sup>Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edic. de F. Rico, Planeta, Barcelona, 1999, 2ª parte, libro III, cap. VII, p. 872.

<sup>851</sup>Virgilio, *La Garza, Apéndice Virgiliano*, edic. cit., p. 541.

<sup>852</sup>Véase E. Lledó, *La memoria del logos*, p. 66.

<sup>853</sup>En palabras de Albin Lesky, *La tragedia griega*, p. 45.

<sup>854</sup>Juan Luis Arcaz Pozo, “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica*, XXII (1989), pp. 249-286, pp. 278-280, en concreto p. 279.

<sup>855</sup>“La fama de Catulo, silenciada únicamente durante el período medieval, podríamos decir que nace entre sus mismos contemporáneos y se extiende hasta nuestro presente más inmediato”(J. L. Arcaz Pozo, “Catulo en la literatura española”, p. 249).

efectivamente, Ovidio emula en parte la historia de Ariadna en la epístola X de las *Heroidas*, la carta de “Teseo a Ariadna”<sup>856</sup>. Es verdad que el autor de los *Fastos* reduce el talante trágico de la heroína y muda el amor exacerbado y sin esperanza en una súplica; pero a cambio centra la exposición en la conmoción que suscita la sorpresa del abandono<sup>857</sup> y el recuerdo del lecho, símbolo del amor, que los «había acogido a los dos». Mas a pesar de que Ariadna alberga la posibilidad de la restitución —escribe una carta, por mucho que nunca llegue a su destinatario, y no quejas al vacío—, la soledad y el temor a la muerte son explícitos: “¿Adónde me puedo dirigir en mi soledad?”; “Mil formas de morir acuden a mi mente. Y la muerte tiene menos de tormento que la espera de la muerte”<sup>858</sup>. El mismo Ovidio vuelve a servirse del poema 64 de Catulo, aunque entreverado con el iracundo discurso de la Medea de Eurípides, en la *Metamorfosis*, al contar la historia de Minos y Escila (VIII, 1-151), pues pone en boca de la heroína un lamento desesperado similar al de Ariadna (vv. 108-142). Entregada «a una violenta cólera», Escila le grita a Minos, al que tacha de monstruo, su indignación por el abandono y la desesperada situación en que queda; no le maldice, sino que por el contrario le amenaza: “Te seguiré aunque no lo desees”<sup>859</sup>. El poema de Catulo y la epístola de Ovidio serán las fuentes principales con que opera Ariosto en la elaboración de la historia subordinada de Olimpia, que incluye en el monumental *Orlando furioso* (cantos IX y X, estrofas 22-94 y 1-34), sobre todo en lo que concierne a la parte del episodio que se desarrolla en el canto X, puesto que es ahí donde se consigna la seducción, el abandono y el agrio lamento de la heroína. Los matices son más bien deudores de Ovidio, en tanto que el choque brutal entre la fidelidad sin mácula de Olimpia y la perfidia de Vireno provienen de Catulo; hasta tal punto que Ariosto hace de su historia una conseja con la que advertir a las jóvenes doncellas de que se prevengan de los caballeros melifluos (X, 1-9), repitiendo con palabras nuevas las dichas por Ariadna cuando establecía la diferencia entre la perspectiva masculina y femenina respecto de los compromisos y la fidelidad (vv. 143-148). Después de Ariosto, bien sea directa o indirectamente, el modelo del abandono de Ariadna por Teseo y su lamento descuellan hasta la lujuria en forma de múltiples versiones. Cervantes no es una excepción, y ya recrea la historia parcialmente, como ocurre en el episodio quijotesco de Leandra y Vicente de la Roca<sup>860</sup> (I, LXI); ya la transfigura en grado sumo, como se echa de ver en la historia de Mireno y Silveria, en *La Galatea* (Libro III), en la que es ella la que, “olvidada del amor y la bondad”<sup>861</sup> del pastor, le abandona y se entrega a otro, de modo que el lamento le corresponde a Mireno; ya la sigue de cerca, como en el intento de seducción de don Quijote por Altisidora (II, LVII), sólo que en clave paródica, de tal forma que la doncella de los

<sup>856</sup>“La carta de Ariadna puede tener fuente alejandrina, pero la más directa es el *carmen* LXIV de Catulo” (Francisca Moya del Baño, Introducción a su traducción de las *Heroidas* de Ovidio, edic. cit., pp. VII-LXXXI, en concreto p. XXVI).

<sup>857</sup>“Era el tiempo en que la tierra se viste con el primer cristal de la escarcha y gorjean los pájaros al abrigo de las hojas. Despierta sólo a medias, enervada por el sueño, moví, medio dormida, // las manos dispuestas a abrazar a Teseo. No había nadie; retiro mis manos y de nuevo vuelvo a palpar y muevo mis brazos por el lecho. No había nadie. El miedo ha echado fuera el sueño; aterrada me levanto; se precipitan mis miembros fuera del lecho vacío” (*Heroidas*, edic. de F. Moya del Baño, X, p. 69).

<sup>858</sup>*Ibidem*, pp. 71 y 72.

<sup>859</sup>Ovidio, *Metamorfosis*, edic. de C. Álvarez y R. M<sup>a</sup> Iglesias, VIII, 140, p. 472.

<sup>860</sup>“Confesó [Leandra] sin apremio que Vicente de la Roca la había engañado y debajo su palabra de ser su esposo la persuadió de que dejase la casa de su padre, que él la llevaría a la más rica y más viciosa ciudad que había en todo el universo mundo, que era Nápoles; y que ella, mal advertida y peor engañada, le había creído y, robando a su padre, se le entregó la misma noche que había faltado, y que él la llevó a un áspero monte y la encerró en aquella cueva donde la habían hallado. Contó también cómo el soldado, sin quitalle su honor, le robó cuanto tenía y la dejó en aquella cueva y se fue” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XLI, p. 380).

<sup>861</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, III, p. 324.

duques se queja chocarreramente de don Quijote, haciendo las veces de dama engañada y abandonada, representando un papel de rancio abolenjo literario que tiene a Ariadna como paradigma:

–Escucha mal caballero,  
detén un poco las riendas,  
no fatigues las ijadas  
de tu mal regida bestia.  
Mira falso, que no huyes  
de alguna serpiente fiera,  
sino de una corderilla  
que está muy lejos de oveja.  
Tú has burlado, monstruo horrendo,  
la más hermosa doncella  
que Diana vio en sus montes,  
que Venus miró en sus selvas.  
*Cruel Vireno, fugitivo Eneas,  
Barrabás te acompañe, allá te avengas.*  
Tú llevas, ¡llevar impío!,  
en las garras de tus cerras,  
las entrañas de una humilde,  
como enamorada, tierna.  
Llevaste tres tocadores  
y unas ligas de unas piernas  
que al mármol paro se igualan  
en lisas, blancas y negras.  
Llevaste dos mil suspiros,  
que a ser de fuego pudieran  
abrasar a dos mil Troyas,  
si dos mil Troyas hubiera.  
*Cruel Vireno, fugitivo Eneas,  
Barrabás te acompañe, allá te avengas.*  
De este Sancho tu escudero  
las entrañas sean tan tercas  
y tan duras, que no salga  
de su encanto Dulcinea.  
De la culpa que tú tienes  
lleva la triste la pena,  
que justos por pecadores  
tal vez pagan en mi tierra.  
Tus más finas aventuras  
en desventuras se vuelvan,  
en sueños tus pasatiempos,  
en olvidos tus firmezas.  
*Cruel Vireno, fugitivo Eneas,  
Barrabás te acompañe, allá te avengas.*  
Seas tenido por falso  
desde Sevilla a Marchena,  
desde Granada hasta Loja,  
de Londres a Inglaterra.  
Si jugares al reinado,  
los cientos o la primera,  
los reyes huyan de tí,  
ases y sietes no veas.  
Si te cortares los callos,  
sangre las heridas viertan,  
y quédente los raigones,  
si te sacares las muelas.

*Cruel Vireno, fugitivo Eneas,  
Barrabás te acompañe, allá te avengas*<sup>862</sup>.

Aparte de estos ejemplos, y para cerrar con un broche de oro el capítulo dedicado a Catulo, traemos a colación lo que, a nuestro entender, podría ser un homenaje al poeta de Verona de otro hombre intemperante, san Agustín, pues creemos que el abandono de Ariadna por Teseo subyace en estas líneas:

Sin embargo, por qué partía de aquí y me iba para allá, tú lo sabías, Señor, y no me lo indicabas ni a mí ni a mi madre, que lloró con dolor atroz mi partida tras seguirme hasta el mar. Pero la engañé porque me retenía a la fuerza, de modo que, o desistía, o se iría conmigo. Yo, sin embargo, fingí que no quería abandonar a una amigo, hasta que, con el soplo favorable del viento, pudiera navegar. Y así, engañe a mi madre, a tan excelente madre, y me escapé. Y hasta esto me has perdonado con misericordia, lleno yo de execrables inmundicias, y me preservaste de las aguas del mar, para el agua de tu gracia, y limpio ya con ella, se secan ya los ríos de los ojos de mi madre, con los que ante ti regaba por mí todos los días la tierra bajo su rostro. Pero como rehusaba volver sin mí, apenas si logré persuadirla de que permaneciera aquella noche en un lugar próximo a nuestra nave, la Memoria de san Cipriano. Y, aquella misma noche, a escondidas, yo partí, y ella no; se quedó orando y llorando. ¿Y qué te pedía con tantas lágrimas, Dios mío, sino que no me dejaras navegar? Tú, sin embargo, mirabas desde lo alto y escuchabas el fondo mismo de su deseo, pero no atendiste a lo que entonces te pedía, para hacer de mí lo que siempre te pidió. Sopló el viento e hinchó nuestras velas y la playa se sustrajo a nuestra vista. A la mañana siguiente, mi madre enloquecía allí de dolor, mientras con quejas y gemidos llenaba tus oídos, que no los escuchaban, pues tú me arrebatabas con mis malas apetencias para acabar con esas mismas pasiones, y para que el propio deseo carnal castigara a mi madre con el justo azote de los dolores. Porque mi madre, por la condición de las madres, y aun más que otras muchas, deseaba con ardor tenerme consigo, pero ignoraba los grandes gozos que con aquella mi ausencia le darías. No lo sabía, y lloraba y se lamentaba, y con tales tormentos delataba en ella la herencia de Eva, al buscar con gemidos lo que con gemidos había parido. Por fin, después de llamarme embustero y cruel, y suplicarte de nuevo por mí, ella se fue a lo de costumbre, y yo a Roma<sup>863</sup>.

Pero es probable que el obispo de Hipona, además del *carmen* 64 de Catulo, hubiera utilizado de hipotexto, al igual que todos los casos citados desde Ovidio, el abandono de Dido por Eneas, o la historia de amor más celebrada de la antigüedad grecorromana, dado que, según testimoniaba el autor del *Arte de amar* en sus *Tristes*, «ninguna otra parte de toda la obra [la *Eneida*] se lee más que el pasaje de la unión de ese amor ilegítimo», por cuanto el funesto destino de la reina de Cartago había hecho derramar lágrimas de compasión en no pocas ocasiones al santo: “Pues, ¿qué hay más miserable que un mísero inmisericorde consigo mismo, que llora la muerte de Dido, suicidándose por amor a Eneas, y, sin embargo, no llora la propia muerte que a sí mismo se daba por no amarte, Dios mío...?”<sup>864</sup>.

-VIRGILIO: LA «TRAGEDIA» DE DIDO.

Cuenta el narrador de la *Eneida* que nada más cruzar, en la barca de Caronte, la laguna Estigia y antes de arribar al Tártaro, recorren la Sibila y Eneas una región del Hades en la que moran las cerúleas ánimas de aquellos que han temprana o bruscamente fallecido, de la que destacan unos campos especiales:

No lejos de allí se extienden hacia todas partes  
las Llanuras del Llanto; con ese nombre las llaman.  
Aquí a los que duro amor de cruel consunción devoró  
ocultan senderos escondidos y un bosque de mirto

<sup>862</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, LVII, pp. 1090-1092.

<sup>863</sup>San Agustín, *Confesiones*, edic. cit., V, VIII, 15, pp. 238-239.

<sup>864</sup>*Ibidem*, I, XIII, 21, p. 144. M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel cita la elogiosa mención de san Agustín en *Dido en la literatura española*, Tamesis Book, Londres, 1974, p. 4.

los envuelve; ni en la muerte les dejan sus cuitas.  
Por estos lugares distingue a Fedra y a Pocris y a la triste  
Erifile mostrando las heridas de su cruel hijo,  
y a Evadne y Pasífae; Laodamía les acompaña  
y Céneo, mozo un día y hoy mujer de nuevo,  
vuelta a su antigua figura por obra del destino<sup>865</sup>.

Es en esta pradera hábitat de las heroínas que han muerto por amor donde el piadoso Eneas enfrenta la culpa que le corroe a la sombra de Dido que, “reciente aún la herida, / errante andaba por la gran selva”<sup>866</sup>. En el agón el obediente a los designios del Hado intenta justificar sin convencer su huida de Cartago, pues del fantasma de la reina fenicia no consigue más que el sonoro silencio de su desprecio:

«¡Infortunada Dido, con que era cierta la noticia  
que me había llegado de tu muerte,  
que te habías quitado la vida con la espada!  
¿He sido yo, ¡ay!, la causa de esa muerte? Por los astros te lo juro,  
por los dioses de lo alto, por lo que hay de sagrado  
–si algo existe– en lo hondo de la tierra,  
contra mi voluntad, reina, dejé tus playas. El mandato divino que me obliga  
a caminar ahora por estas sombras,  
por entre un abrojal hediondo en el abismo de la noche,  
me forzó a someterme a su imperio. Mas no pude pensar  
que iba a causarte tan profundo dolor con mi partida.  
Detén el paso. No esquives mi mirada.  
¿De quién huyes? Es la última vez que me concede el hado hablar contigo»<sup>867</sup>.

---

<sup>865</sup>Virgilio, *Eneida*, edic. de Rafael Fontán Barreiro, Alianza, Madrid, 2005, libro VI, vv. 440-449, p. 174.

<sup>866</sup>*Ibidem*, VI, 450-451, p. 174. La sensación de culpabilidad de Eneas, que incide en su gran humanidad, se puede observar asimismo en el canto fúnebre que dice ante el cadáver de Palante, el hijo que el arcadio Evandro le había confiado a su custodia: “«¿Te me ha arrebatado la Fortuna, desgraciado muchacho, / cuando empezaba a sernos favorable, a fin de que no vieras / nuestros reinos ni fueras conducido en triunfo a la sede paterna? / No había yo hecho esta promesa sobre ti a Evandro, / tu padre, al partir cuando, abrazándome, me dejó / marchar hacia un gran imperio y temeroso me advertía / que eran hombres difíciles, combates con un duro pueblo. / Y ahora él quizá, llevado de una vana esperanza, / hace votos y colma de presentes los altares. / Nosotros, a un joven sin vida que nada debe a ninguno / de los dioses acompañamos, tristes, con vana pompa. / ¡Infeliz, que has de ver la muerte cruel del hijo! / ¿Es éste el regreso y los triunfos que se esperaban de nosotros? / ¿Es éste el valor de mi palabra?»” (*Ibidem*, XI, 42-55, p. 302).

<sup>867</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, edic. cit., VI, 455-466, p. 317. Las maravillosas palabras que le dice, afanoso, Eneas a Dido («Detén el paso. No esquives mi mirada. / ¿De quién huyes?»), en las que se refleja, cual si fuera una acotación escénica, el sentir de la heroína sidonia y su reacción ante las excusas del que la dejó sola con su amor serán tenidas en cuenta por Cervantes, gran admirador, como se sabe, y fino conocedor de la obra de Virgilio, en el punto culminante de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Aquel en el que una Auristela que ha visto de cerca el abismo de la muerte le expresa a su hermano amante la decisión que ha tomado de renunciar a su amor en favor de la vida conventual, puesto que las palabras de la princesa escandinava espejean el derrumbamiento de Periandro: “¿Qué inclinas la cabeza, hermano? ¿A qué pones los ojos en el suelo? ¿Desagradante estas razones? ¿Parécete descaminados mis deseos? Dímelo, respóndeme; por lo menos, sepa tu voluntad; quizá templaré la mía y buscaré alguna salida a tu gusto que en algo con el mío se conforme”. Es más, como el ánimo de Dido –aunque las motivaciones íntimas sean diferentes–, el héroe se queda sin voz y sólo sabe irse, dejando consternada, al igual que a Eneas, a Auristela: “Y fue y vino con esta imaginación con tanto ahínco que, sin responder palabra a Auristela, se levantó de donde estaba sentado y, con ocasión de salir a recibir a Félix Flora y a la señora Constanza, que estaban en el aposento, se salió dél y dejó a Auristela, no sé si diga arrepentida, pero sé que quedó pensativa y confusa” (edic. de Carlos Romero, IV, X, p. 706). Pero no es esta la única deuda contraída por el escritor complutense con este pasaje de Virgilio. Eneas, cuando se topa con Dido, la conoce entre las demás sombras “lo mismo que se ve o parece verse / la luna nueva alzarse entre las nubes” (*Ibidem*, VI, 452-453, p. 317). Si bien la situación es radicalmente diferente, Croriano,



Su renuncia al presente por el futuro, pues el héroe dardanio subordina su amor –dado que enamorado está: “Lágrimas vertió y le habló con dulce amor”<sup>868</sup>– a la empresa de sentar los cimientos de la futura Roma, continuará siendo, maldición de ella<sup>869</sup> y malformación de su carácter, una espina clavada en su conciencia: Eneas es el héroe que vacila, el que zozobra entre un oleaje de cuidados, el que intenta justificar sus acciones, el que siente la apremiante responsabilidad moral de cuanto hace, el que obra justa y compasivamente pero resulta frío y deviene infortunado. Eneas es, en consecuencia, un personaje escindido entre su talante heroico, cuyas acciones están escritas en el libro de Júpiter, y su carácter humano, que le sume en la inseguridad y la duda<sup>870</sup>. Agustín García Calvo, en su magnífico estudio sobre la vida y la obra del hombre de Mantua, al comentar la falta de brillo y la melancolía del *pious Aeneas*, cifrado en su caracterización etopéyica dual, al par humana y heroica, que le convierten en un tipo de héroe nuevo y diferente de los homéricos, lejos de esa fuerza, alegría e ingenuidad matinal que evidencian, ha dicho que

puede, pues, que se les antoje a los lectores de literatura (y propiamente de novelas) que el héroe de la *Eneida* falla como hombre; pero hay en esto algo más hondamente conmovedor para nosotros, y es que en el fracaso de Eneas como personaje nos ha dejado Virgilio el símbolo del fracaso de la épica para subsistir como poesía; fracaso tanto más conmovedor cuanto que los trabajos de Virgilio en el intento no hubieron de ser menores que los de Eneas en sus navegaciones y sus guerras ni menor la seriedad del poeta que la del héroe en el empeño<sup>871</sup>.

Factura nueva de héroe ante la imposibilidad de conformar uno como los de antaño.

---

cuando despierta sobresaltado de su sueño, al llegar sus criados con la luz, “vio Croriano y conoció a la bellísima viuda [Ruperta], como quien ve a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada” (Cervantes, *Persiles*, III, XVI, p. 602).

<sup>868</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, VI, 455, p. 174.

<sup>869</sup>“Que devore este fuego con sus ojos desde alta mar el troyano / cruel y se lleve consigo la maldición de mi muerte” dice Dido antes de atravesar sus entrañas con el acero de la espada (*Ibidem*, IV, 661-662, p. 129).

<sup>870</sup>Virgilio, en efecto, se complace en presentar constantemente, a pesar del fiel Acates, a Eneas triste, solo y preocupado: “Eso dicen sus labios; / en su inmensa congoja finge el rostro esperanza, pero le angustia el alma una honda cuita” (*Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, I, 207-210, p. 146); “Era la noche. Por la tierra sumí la fatiga / en un profundo sueño a los vivientes, a toda suerte de aves de brutos, / cuando Eneas, el padre de los suyos, turbada el alma por la triste guerra, / se tiene en la ribera bajo la fría bóveda del cielo” (*Ibidem*, VIII, 26-29, p. 374); “Va la nave de Eneas con el tiro de sus leones frigios / al pie de su espolón. Encima se alza el Ida, / grato como ninguno al alma de los teucros desterrados. / Está sentado allí el egregio Eneas / y da vueltas y vueltas consigo mismo al giro de azares de la guerra” (*Ibidem*, X, 156-159, p. 449). Pero donde se echa de ver su heroicidad y su humanidad es, por ejemplo, en la bellísima secuencia de la muerte de Lauso, el hijo del descreído Mecencio: “Y a Lauso increpa y amenaza a Lauso: «¿Dónde te precipitas / en busca de la muerte? ¿A qué acometes riesgos que exceden a tus fuerzas? / ¡Imprudente! Tu amor de hijo te engaña». / Pero no ceja el otro de encrespase insensato. / Ya una ira fiera remonta el pecho del caudillo troyano, / y ya acaban las Parcas de devanar las hebras de la vida de Lauso, / pues Eneas descarga su poderosa espada en pleno pecho del muchacho / y la entierra hasta la empuñadura. Ya la punta había traspasado el broquel, / parva defensa para tanta osadía, y la túnica que le bordó su madre / entrelazándola de flexible hilo de oro. Y le había inundado de sangre el pecho. / Al cabo su vida dejó su cuerpo y se fue por las auras desolada a las sombras. / Pero el hijo de Anquises contemplando aquel rostro moribundo, / aquella cara que iba cubriendo una asombrosa palidez, / compadecido de él, gime en lo hondo de su pecho. / Y le alarga la mano y aflora a su alma el vivo reflejo de su mismo amor filial. / «¿Qué podría ahora darte, infortunado joven, / por esa noble hazaña el fiel Eneas? / ¿Qué galardón digno de tan gran alma? / Quédate con esas armas que eran tu alegría. / Y por si ello te causa todavía algún cuidado, te devuelvo a las sombras y cenizas / de tud mayores. Y ahora, desventurado, que esto al menos te sirva / de alivio en la desgracia de tu muerte: / es el brazo del poderoso Eneas quien te vence». / Más todavía, increpa a los reacios compañeros de Lauso. / Y lo alza él de la tierra, / mancillados de sangre los cabellos peinados a usanza de su patria” (*Ibidem*, X, 810-833, pp. 471-472).

<sup>871</sup>Virgilio, Júcar, Madrid, 1976, p. 84.

Factura nueva de poesía épica que ya no puede ser semejante a la arcaica surgida en los albores de un pueblo o de una civilización. La *Eneida* es, pues, como *El viaje de los Argonautas*, un ejemplo de poesía épica culta o literaria, cuyos resortes, aun partiendo de los originales, son bien distintos y apuntan a la revolución y renovación emprendida por los escritores alejandrinos y neotéricos, que ponían el acento en el dominio del autor sobre el texto, propiciado por la palabra escrita, que les abría así el camino para desbordar los límites de la objetividad narrativa y dar entrada a su voz subjetiva sobre lo narrado<sup>872</sup>. Una epopeya en la que, sin embargo y a diferencia de la de Apolonio de Rodas, la ficción mítica y la descripción heroica –la destrucción de Troya, el viaje de Eneas y su establecimiento en el Lacio– está entreverada con la historia contemporánea de Roma y su destino en el mundo, bajo el reinado de Augusto<sup>873</sup>. De ahí que García Calvo tache a la *Eneida* y a su personaje como intentos fallidos de resucitar la epopeya de cuño homérico.

Pero no es sin embargo desvelar las intenciones y resultados finales –y quizá las frustraciones– de Virgilio respecto de su titánico esfuerzo por dar a luz una epopeya del tipo de Homero en y para Roma lo que pretendemos de inmediato, sino preponderar del fragmento y del encuentro de Eneas con el alma de Dido lo que concierne al amor. Pues en «los campos de las lágrimas» («*lugentes campi*») se consignan los rasgos salientes de la erótica virgiliana.

La inclinación natural de Virgilio (70-19 a. C.) a la poesía, su extraordinaria conciencia poética y su constante elucidación del valor de la escritura y su verdad para dar cuenta del hombre y su destino corren parejas con las Cervantes<sup>874</sup>. Quizá se pueda decir, de hecho, que la relación de la literatura con la vida, de cómo la primera puede reflejar, explicar, modificar y agrandar a la segunda, pero conscientes de que aquella es un artificio, una ficción respecto de esta, a la que no puede suplantar, sea el tema que vertebra sus obras. De manera que el amor, aún siendo básico en el conjunto de sus producciones en cuanto expresión íntima de la condición humana, de su búsqueda de la otredad y de su relación con el medio, pero también de su fatal destrucción, es de alguna manera secundario o está subordinado a aquel otro. Lo cual no significa, lógicamente, que no escudriñen la pasión amorosa, que en sus textos no se desgrane y conceptualice con fervor el deseo, la emoción, el arrebató y el amor,

---

<sup>872</sup>Véase José Carlos Fernández Corte, Introducción a su edic. de la *Eneida*, pp. 48 y ss.; Vicente Cristóbal, Introducción a su edic. de la *Eneida*, pp. 69 y ss.

<sup>873</sup>También Cervantes conformará un personaje escindido, don Quijote, en una obra en la se entretejen la leyenda, el *romance* caballeresco, y la historia contemporánea, la novela, sólo que desde el marco de la realidad circunstancial de su tiempo. Es decir, invirtiendo el modo. Y, lo más importante, dando entrada al humor y la ironía como elementos clave. Lo cual no impide que en el *Quijote* Cervantes, como Virgilio en la *Eneida*, refleje su particular reflexión filosófica sobre la condición humana. Si bien se hace más patente en el *Persiles*, puesto que en él se mira simultáneamente a Dios y a los hombres, probablemente por estar más próximo a la épica clásica.

<sup>874</sup>Sobre la presencia de Virgilio en las letras españolas, véase M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española*, y *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975; Alberto Blecha, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, *Signos viejos y nuevos*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 155-174, y “Virgilio Góngora y la nueva poesía”, *Signos viejos y nuevos*, pp. 363-371; Lisardo Rubio, “Virgilio en el Medioevo y el Renacimiento español”, *Simposio Virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 27-57; José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, “La recepción de Virgilio en la teoría literaria española del siglo XVI”, *Simposio Virgiliano*, pp. 467-479; Vicente Cristóbal, “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *Estudios Clásicos*, XCIV (1988), pp. 43-61; Rafael González Cañal, “Dido y Eneas en la literatura española del Siglo de Oro”, *Criticón*, XLIV (1988), pp. 25-54; J. L. Vidal, Introducción general a Virgilio, *Bucólicas, Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, pp. 106-133; V. Cristóbal, Introducción a la *Eneida*, pp. 92-130. Sobre las relaciones literarias de Virgilio y Cervantes, véase Rudolph Schevill, “Studies in Cervantes. *Persiles y Sigismunda*. III. Virgil’s *Aeneid*”, *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, XIII (1907), pp. 475-548; Arturo Marasso, *Cervantes y Virgilio*, Instituto Cultural Joaquín V. González, Buenos Aires, 1937; Michael D. McGaha, “Cervantes and Virgil”, *Cervantes and the Renaissance*, M. D. McGaha ed., Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 34-50.

sino todo lo contrario. Mas sin embargo hablan desde la distancia y la comprensión. Del mismo modo que Virgilio se halla lejos del ímpetu y el frenesí sentimental de Catulo o Propertio, cuyas poesías no son sino los vehículos de expresión de sus vehementes intimidades emocionales subjetivas, y del propio Horacio que, a pesar de predicar la moderación, parece ser que la incontinencia es el rasgo que lo caracteriza sexualmente<sup>875</sup>; lo está Cervantes de Garcilaso o Lope: «quien lo probó lo sabe», dirá con tanto acierto poético cuanto concisión verbal el inventor de la comedia española.

Y, en efecto, este es el primer rasgo destacable, acaso el principal, de la erótica de Virgilio, como lo es también de la de Cervantes: que el conocimiento del amor “será tal vez un conocimiento sacado de los amores de otro que podrá incluso sospecharse en algunos casos que sea amor aprendido en los libros (...); pero no obstante”<sup>876</sup>.

Para explicar mejor los aspectos de su filografía conviene tener en cuenta algunos datos de la vida sentimental de Virgilio, pues es factible pensar que su visión del amor obedezca o esté determinada por ciertos condicionantes de su historia personal. De Virgilio se han conservado unas cuantas biografías antiguas, las *Vitae Vergilianae*, que recogen, con mayor o menor fidelidad, las vicisitudes y las anécdotas principales de su periplo vital<sup>877</sup>. La más importante es la que Suetonio escribió para su colección de biografías literarias, *De poetis*, que se ha transmitido por medio de la reelaboración que hiciera Elio Donato, gramático romano del siglo IV. En ella, entre informaciones fundamentales sobre el meticuloso y perfeccionista método de trabajo del escritor de las *Geórgicas*, se nos refiere el siguiente retrato de la personalidad de Virgilio, no exento del gusto por el chisme y el comadreo que caracteriza al biógrafo:

Era corpulento, de tez morena, de aspecto aldeano, y enfermizo, pues con frecuencia padecía del estómago y de garganta y sufría dolores de cabeza, incluso muchas veces tenía vómitos de sangre; comía y bebía poquísimos. Sentía gran inclinación por los jovencitos, entre los que prefirió sobre todo a Cebes y a Alejandro. A éste, regalo de Asinio Polión, lo llama Alexis en la segunda égloga de las *Bucólicas*. Ninguno de los dos carecía de formación, Cebes hasta era poeta.

Corrían rumores de que había frecuentado a Plotia Hieria: pero Asconio Pediano asegura que ella, ya de edad avanzada, solía contar que había sido en realidad Vario quien había invitado a Virgilio a compartirla, pero que él se había negado con total obstinación.

Por lo que hace al resto de su vida, en realidad todo el mundo está de acuerdo en que fue tan honesto en palabras y sentimientos que en Nápoles la gente lo llamaba ‘Damisela’, y si alguna vez en Roma, a donde iba muy raras veces, se dejaba ver en público, huía de los que le seguían y demostraban su admiración, refugiándose en la primera casa que encontraba<sup>878</sup>.

Se dilucida, pues, la imagen de un hombre enfermo, poco dado a los efluvios amorosos, tímido, solitario y campechano, que no dista mucho de la de un poeta amante de la vida sobria y sosegada, melancólico, austero, sensible, amigo de sus amigos, celoso de su intimidad, admirador gozoso de la naturaleza, testigo lúcido de un tiempo de guerras, dudas y cambios, comprometido con la suerte de Italia y con la causa de Roma, consagrado a la poesía y

---

<sup>875</sup>Pero no sólo, pues, tal y como refiere Suetonio, en su *Vida de Horacio*, el venusino “en lo relativo al sexo se dice que carecía de freno; tanto es así que, según cuentan, tenía prostitutas a su disposición y una alcoba revestida de espejos, para que adonde quiera que mirase pudiera ver reflejado el acto amoroso” (*Biografías literarias latinas*, edic. de Yolanda García López, Gredos, Madrid, 1985, p. 100. Vicente Cristóbal ha puesto en relación este dato de la biografía de Horacio con su concepción del amor, en “Sobre el amor en las *Odas* de Horacio”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, VIII (1995), pp. 111-127, en concreto p. 114).

<sup>876</sup>A. García Calvo, *Virgilio*, p. 95.

<sup>877</sup>Véase José Luis Vidal, Introducción general a Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, pp. 13-23.

<sup>878</sup>Suetonio, *Vida de Virgilio*, en *Biografías literarias latinas*, edic. cit., pp. 86-87.

volcado en el estudio del alma humana y de las leyes que gobiernan el universo, que de él nos transmiten sus biógrafos modernos<sup>879</sup>.

Pero es que Servio, otro de los biógrafos virgilianos, discípulo de Donato y excelente comentador de la *Eneida*, no habla ya de la parquedad sexual del hombre de Mantua, sino que hace hincapié en su excesivo pudor y en su falta de apetencia: “Tan pudoroso era –dice– que, por su carácter, recibió un apodo, le llamaban «Damisela». Irreprochable en todas las facetas de su vida, pecaba de un solo defecto: era insensible a la pasión amorosa”<sup>880</sup>.

Con todo, la vida de Virgilio, próxima a nosotros por la excelencia indudable de su obra, no es lejana, misteriosa y enigmática en lo que atañe a su intimidad personal, a los más hondos sentimientos de su acontecer vital. Pues, muy diferente de Horacio u Ovidio, el napolitano de adopción, excepción hecha de los poemas V y VIII del *Catalepton*, no habla nunca de sí en su poesía, no utiliza la primera persona para comentar lo que esconde y pasa en su alma. Ni siquiera en las églogas primera y novena de las *Bucólicas*, en las que podría estar recreando literariamente sus propias circunstancias personales en lo referente a las confiscaciones de tierras ordenadas por Augusto tras la batalla de Filipos, emplea el yo, sino que se arrebujaba en la careta literaria de entes ficticiales<sup>881</sup>. De manera que los amores de su literatura son, como el de Dido, siempre ajenos. En efecto, la erótica virgiliana es, a contrapelo de lo que ocurría en su época al calor de la revolución emprendida por Catulo, objetiva. El autor de la *Eneida*, o bien recrea amoríos legendarios, tales los de Escila en *La Gaza*, los de Pasífae en la bucólica sexta, los de Leandro y Hero en la geórgica tercera, los de Orfeo y Eurídice en la cuarto poema de las *Geórgicas* y, por fin, los de Dido en la *Eneida*; o bien los inventa, así los de Coridón en la égloga segunda, los de Damón y la hechicera en el poema octavo de las *Bucólicas* y los de Euríalo y Niso en la *Eneida*; o bien poetiza amores reales, como sucede en la égloga décima de las *Bucólicas* con los de su amigo Cornelio Galo, militar de César y luego de Augusto y poeta erótico, fundador, según Ovidio, de la elegía amorosa romana, con Lícoris, nombre literario de una célebre actriz de mimos que pudo haber representado la égloga sexta del mantuano<sup>882</sup>.

Amores ajenos son también los de Cervantes, cuya vida íntima, al igual que la virgiliana, se repliega en las sombras de la incógnita. Ciertamente es que el descubrimiento y el hallazgo de un importante número de documentos a lo largo de las tres últimas centurias permiten reconstruir con detalle buena parte de su biografía; mas en lo esencial, en cómo experimentó los acontecimientos que jalonan su periplo vital, seguimos sumidos en un túnel densamente oscuro. A pesar del éxito inmediato de su obra desde la publicación en diciembre de 1604 o enero de 1605 de la Primera parte del *Quijote*, el complutense no se convirtió en un clásico hasta el siglo XVIII<sup>883</sup>. De suerte que su vida, sin contar la mención que hace de él fray Diego de Haedo en la *Topografía e historia general de Argel* (1612) y aparte de los testimonios de sus compañeros de cautiverio, no suscitó vivo interés, si no fue hasta la

---

<sup>879</sup>Véase, entre otros, A. García Calvo, *Virgilio*, pp. 7-99; P. Grimal, *Virgilio o la segunda formación de Roma*, pp. 13-203; J. L. Vidal, Introducción general a Virgilio, pp. 24-92; V. Cristóbal, *Virgilio*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2000, pp. 15-48.

<sup>880</sup>Servio, *Vida de Virgilio*, en *Biografías literarias latinas*, p. 167.

<sup>881</sup>No obstante, Karl Büchner dice que “en las *Églogas* ha penetrado todo el dolor del mundo real hasta el destino del mundo romano en su totalidad, y en ellas desempeña papel importante, dentro de un orden perfectamente escalonado, aquellos hombres que configuran este destino, como César divinizado, Octavio, Polión, Varo y otros poetas y amigos como Galo, junto a Polión, o aun los propios enemigos como Bavio y Mevio” (*Historia de la literatura latina*, p. 238). Lo cual no es una contradicción, puesto que Virgilio sigue sin hablar de sí mismo en primera persona.

<sup>882</sup>Véase P. Grimal, *Virgilio o la segunda fundación de Roma*, pp. 81-82.

<sup>883</sup>Véase Antonio Rey Hazas y Juan Ramón Muñoz Sánchez, *El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el “Quijote” en el siglo XVIII*, Verbum, Madrid, 2006.

Ilustración. Le cupo en suerte a don Gregorio Mayáns y Sísicar el escribir la primera biografía de Cervantes, como colofón a la espléndida edición del *Quijote* (Londres, 1738) que había promovido el Lord inglés John Carteret, para completar la biblioteca caballeresca de la reina Carolina de Inglaterra. A partir de entonces, una vez prendida la inextinguible llama del cervantismo con su *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1737, 1738), uno tras otro se han ido sucediendo los cronistas cervantinos, destacando la insigne labor de Martín Fernández de Navarrete, James Fitzmaurice-Kelly y Luis Astrana Marín, hasta desembocar en la excelente biografía de Jean Canavaggio, intitulada *Cervantes. En busca del perfil perdido* (1986, revisada y actualizada en la segunda edición de la traducción española en 1997). Como el *vate* romano, el escritor español es poco dado a mencionar sus intimidades afectivas directa o veladamente en su literatura, pues cuando hace mención de sí es casi siempre para recordar tres de los hitos capitales de su existencia: su participación en la batalla de Lepanto, su cautiverio en Argel y su dedicación a las Musas. Buena prueba de ello es el famoso autorretrato que figura en el prólogo que antecede a las *Novelas ejemplares*, donde, a renglón seguido de describir su prosopografía,

este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros<sup>884</sup>.

Pero nunca alude a su biografía sentimental<sup>885</sup>. Tanto más cuanto que no se tiene noticia de que escribiera poemas de amor dedicados a mujer o a hombre alguno y su epistolario se ha perdido íntegramente. Sólo se sabe con seguridad que a su regreso a Madrid de Argel y antes de contraer matrimonio, en Esquivias, en 1584, con Catalina de Salazar y Palacios, tuvo una aventura ilícita con una tabernera, llamada Ana Franca o Villafranca de Rojas, de quien probablemente hubo su única hija, Isabel de Saavedra. Su vida marital con la hidalga toledana fue, a este respecto, infructífera, como insatisfactoria en lo amoroso o, por lo menos, poco pasional, salvo quizá la afectación de última hora, cuando, ya solos en Madrid, el complutense perfilaba lo más granado de su obra y, enfermo, aseguraba su alma con el ingreso en cofradías del espíritu y aguardaba la llegada de su destino. Una muerte que, con todo, le sorprendió, por desgracia, al igual que al mantuano, sin haber podido limar su obra postrera y habiéndose dejado no pocos proyectos en el tintero; pues, efectivamente, Virgilio, lo mismo que Platón y que Cervantes, dejó, bien se conoce, imperfecta su obra más ambiciosa, la *Eneida*, que fue publicada póstumamente, en 17 a. C., por sus amigos y testamentarios Vario y Tuca, a petición de Augusto, cuya gloria se cantaba en el poema. Y esto es lo que se conoce a ciencia cierta de la vida amorosa de Cervantes, una relación adúltera y un matrimonio no habido por amor. No obstante, desde la publicación de la monografía de Louis Combet sobre la erótica cervantina, *Cervantès ou les incertitudes ou désir* (1980), la imagen de «casto y recogido» del complutense y de su «hidalgo proceder, cristiano y honesto y virtuoso» se han mudado en la de un reprimido sexual que se complace

---

<sup>884</sup>Cervantes, *Novelas ejemplares*, edic. de J. García, pp. 16-17.

<sup>885</sup>Con todo, se ha hecho notar que las repetidas ocasiones en que el autor del *Quijote* narra una historia de amor entre un hombre entrado en años y una joven podrían ser un trasunto de su propia experiencia matrimonial, habida cuenta de la diferencia de edad entre él y su mujer, doña Catalina de Salazar. Asimismo, tanto la historia de *La gitanilla* como la de Belica en *Pedro de Urdemalas* podrían remitir a un episodio familiar.

en no satisfacer su oscuro anhelo. Un deseo que, según afirma Rosa Rossi<sup>886</sup>, no sería de otro signo que el homosexual, en función de su experiencia argelina como esclavo querido de Hasán Bajá y como atestan algunos personajes salidos de su pluma. Se trata de hipótesis conjeturales sin base ni pruebas reales, pero que amplían considerablemente el campo de especulación sobre su vida y su obra. Así que Cervantes, como Virgilio, independientemente de la orientación sexual que tuviera cada uno, parece ser que tuvo una vida poco fecunda en amores. Lo cual no redundaría, por el contrario de la del mantuano, en que fuera serena y tranquila; antes bien, descuella por sus continuos sinsabores y preocupaciones, que, en cambio, no cercenaron su optimismo vital ni su alegría de vivir.

El desahucio de Eneas, en el pasaje que hemos citado, se concluye con la felicidad de ultratumba que logra la que se suicidó por amor:

Con tales palabras Eneas trataba de calmar el alma  
ardiente de torva mirada, y lágrimas vertía.  
Ella, los ojos clavados en el suelo, seguía de espaldas  
sin que más mueva su rostro el discurso emprendido  
que si fuera de duro pedernal o de roca marpesia.  
Se marchó por fin y hostil se refugió  
en el umbroso bosque donde su esposo primero, Siqueo,  
comparte sus cuitas y su amor iguala.  
Eneas por su parte emocionado con el suceso inicuo  
y mientras se aleja, llorando la sigue de lejos y se compadece<sup>887</sup>.

Esto es, el poeta no sólo no juzga la aciaga locura de amor de Dido, transformada en odio y orgullo en el Hades, sino que vierte todo su saber narrativo en mostrar con tanta comprensión cuanto indulgencia el alma enamorada y dolorida de la reina fenicia. Se trata de la famosa compasión virgiliana<sup>888</sup>, que alcanza a todo lo que existe, pero que se echa de ver principalmente en los derrotados o los vencidos, desde los animales presas de la peste con que se remata la geórgica tercera hasta el gran enemigo de Eneas en su conquista del Lacio, el rútilo Turno, con los que el autor se adhiere y se asimila continuamente<sup>889</sup>. La más exquisita sensibilidad en la descripción del proceso amoroso es, por consiguiente, otro de los rasgos señeros de la erótica virgiliana. La inmensa ternura y piedad con que Virgilio acerca su punto de vista al de sus criaturas víctimas de la pasión amorosa, desde la joven e ingenua Escila hasta la más experimentada Dido, es inconmensurable y única en las letras antiguas, si prescindimos de Eurípides.

También Cervantes refule por la simpatía y el amor que muestra por sus personajes. No deja de ser verdad, empero, que el autor de *La Galatea* se distancia más de la instancia enunciativa que Virgilio, lo que le confiere, en principio, un mayor desapego de las vidas que pone en juego; pero, desde luego, no las castiga nunca y menos las juzga, sino que las comprende en su problemático existir, recludas, como están, en la relatividad de su individualidad. Sólo manda a los infiernos a aquellos personajes que, en la satisfacción de sus propósitos o de sus deseos, pretenden forzar la voluntad de otros. Es el *Quijote* el texto en el que más diáfamanamente se calibra la objetividad y la subjetividad de Cervantes para con sus criaturas, los polos entre los que fluctúa la visión del mundo que representa, puesto que de la

---

<sup>886</sup> Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico, Ámbito, Valladolid, 1988.

<sup>887</sup> Virgilio, *Eneida*, edic. de R. Fontán, VI, 467-476, p. 175.

<sup>888</sup> Así lo subraya Dante en la *Divina Comedia*: “Yo que su palidez había advertido, / dije: «¿Cómo he de ir, cuando el color / pierdes tú, que mi apoyo y guía has sido?» / Y él a mí: «De esas gentes el dolor / causa es de que en mi faz esté pintada / la compasión que tomas por temor»” (*Obras Completas I*, edic. de A. Crespo, Infierno, IV, 16-21, p. 182).

<sup>889</sup> Véase J. C. Fernández Corte, Introducción a su edic. de la *Eneida*, pp. 65-72.

conformación de un personaje ridículo, que acapara para sí todos los mamporros e infortunios que le depara su locura, en la Primera parte, se pasa, en la Segunda, a su dignificación absoluta como héroe, y eso a pesar de que es en esta parte en la que funciona con mayor profundidad y perfección el juego de narradores que le separa de don Quijote. Pero es que Cervantes sabe que la libertad del personaje es clave para la suya como creador, y es en esta libertad solidaria donde radica la originalidad y modernidad de su concepción de la literatura. Ello se constata bien en la historia de Ruperta, dado que la transformación de la ira y la venganza en amor y regocijo sólo se opera cuando la bella escocesa rompe con las convenciones sociales y literarias y se libera de la voz del narrador. Lo cual no significa que rehúse de la *empatía* y la *simpatía* como fórmulas de aproximación de la voz narrativa al vivir de los personajes, por cuanto, precisamente, la utilización de las diferentes funciones del narrador es marca de la casa. Sea como fuere, lo que es indudable es que Cervantes, como Virgilio, no sólo es un maestro en el uso del punto de vista narrativo, sino que cuando tiene que tomar partido su anuencia y su benevolencia es siempre para los perdedores. Tal se observa en el amor desde el desdichado Mireno hasta Luisa la talaverana. Ambos autores destacan, por lo tanto, por su humanismo sin fronteras.

Las «Llanuras del llanto» en las que mora el ánimo de Dido son la patria de los amores desdichados. La literatura occidental conocerá el triunfo del amor por vez primera en la antigüedad grecorromana de la mano de los novelistas: Cupido y Psique en la novela de Apuleyo y los enamorados protagonistas de la novela helenística, a pesar de sus padecimientos y trabajos, celebrarán al final la ansiada felicidad sentimental. Pero no así los de Virgilio, cuyos amores son siempre infortunados, dolorosos o trágicos. El amor de Dido es el paradigma, pero el tratamiento psicológico de la atracción destructora es discernible ya en Escila, la protagonista de *La Garza* (“Todo lo venció el amor. Pues, ¿qué no podría vencer?”<sup>890</sup>), tanto como que la desgracia amorosa se ceba con Orfeo, pues doblemente pierde a su amada, la primera sin culpa, mas la segunda consecuencia funesta de una repentina locura: “Se detuvo y a su Eurídice, en los umbrales mismos de la luz, olvidado ¡ay! y en su corazón vencido, se volvió a mirarla”<sup>891</sup>. Fernando de Herrera, en un conocido fragmento de sus *Anotaciones a las poesías de Garcilaso*, escribía que la materia de la égloga “es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales pero sin muerte i sangre”<sup>892</sup>. Y efectivamente los amores de los pastores virgilianos tienen más de «sentimientos afectuosos i suaves» que de amargos y trágicos, pues hablan de relaciones inaccesibles, como la Coridón con Alexis, o de la pérdida de la amada, como le sucede a Damón<sup>893</sup>, en las que el fuego quema pero no abrasa. Mas sin embargo no dejan de ser amores contrariados que perturban la existencia arcádica de los pastores: “Ahora sé lo que es Amor; en duras rocas dan ser a aquel niño el Tmro, o el Ródope, o los garamantes del

<sup>890</sup>Virgilio, *La Garza*, *Apéndice Virgiliano*, edic. cit., pp. 540-541.

<sup>891</sup>Virgilio, *Geórgicas*, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., IV, p. 383.

<sup>892</sup>F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edic. cit., p. 690.

<sup>893</sup>La historia de amor de Damón, enamorado desde la niñez de su amada (“En nuestros setos te vi yo, de pequeña, coger con tu madre (era yo vuestro guía) manzanas mojadas de rocío; había entonces entrado ya los doce años, ya desde el suelo podía alcanzar las frágiles ramas; así que te vi, ¡cómo me perdí, cómo me arrebató fatal engaño!”), y dejado luego por ella, podría ser la fuente de las historias cervantinas de Merino, en *La Galatea*, Cardenio, en la Primera parte del *Quijote*, y de Basilio, en la Segunda. Pero por la intención de suicidarse (“Tórnese todo en alta mar. Adiós selvas; desde la cima de un elevado monte me precipitaré en las ondas; tendrás este postrer regalo del que muere”), preludio del de Dido, la historia de Damón se asemeja bastante a las de Galercio, en *La Galatea*, y Grisóstomo, en la Primera parte del *Quijote*. (Las citas son de la égloga VIII de las *Bucólicas*, edic. cit., pp. 207 y 208). Aparte, naturalmente, de que Damón es un nombre pastoril que utilizará Cervantes en *La Galatea*, acaso para encubrir a su amigo y poeta Laínez.

extremo del mundo; no es de nuestra raza ni de la sangre nuestra”, dice Damón en la bucólica VIII<sup>894</sup>. Diferente es la égloga X, en la que se cantan el dolor y los celos de Galo ante la huida de Lícoris con un soldado, puesto que por su forma y por su expresión sentimental se aproxima considerablemente al orbe de la elegía amorosa romana, cuyo fundador, como hemos mencionado, es precisamente el propio Galo, aun contando con el precedente del *carmen* 68 de Catulo. Es en ella, en la égloga X, donde se cita el famoso verso virgiliano «*Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amoris*», que fue traducido del siguiente modo por fray Luis de León: “Y pues vencido amor todo lo tiene, / rendirnosle de fuerza nos conviene”<sup>895</sup>.

La casuística amorosa de Cervantes, por el contrario, es mucho más abarcadora que la de Virgilio y bastante más osada, pues no en vano se adentra en las cloacas del subconsciente, donde anidan inclinaciones y pasiones extrañas, cuando no aberrantes, como la impertinencia de Anselmo y los celos de Carrizales, el amor cerebral de don Quijote y los devaneos de Rosaura, el cruel nihilismo de Rodolfo y la dura frialdad de Marcela, la obcecación de Altisidora y la desvergüenza de la Agüero, los extremos seniles de Policarpo y la morbosidad incestuosa de Marcela Osorio, la traición de la hermana de Teolinda, Leonarda, y el travestismo de Lamberto, el ímpetu violento de Claudia Jerónima y la loca resignación de Cardenio, la intemperancia de Ortel Banedre y la erotomanía de Rosamunda, la endemoniada pasión de Isabela Castrucho y la blanda melancolía de Manuel de Sosa, las palizas de amor que padece la Cariharta y la defensa de la castidad de Transila... Con todo, Cervantes suele celebrar el triunfo del amor. Por consiguiente, frente al eros devastador de Virgilio, tan aniquilador como el de Eurípides, el de Cervantes es constructivo, pero siempre y cuando se reúnan en él una serie de requisitos indispensables, cuales son la reciprocidad amorosa de los amantes y su sincera y genuina voluntad de vida marital, pues, efectivamente, el amor honesto y virtuoso no puede sino desembocar, como ocurre en la novela griega de amor y aventuras, en el matrimonio. No obstante, también se registran historias de amor destructoras en su obra, inclusive no exentas de cierta grandiosidad heroica, como las del trágico de Salamina y el *vate* de Mantua, en las que la pasión obnubila a la razón. Acaso el ejemplo más ilustrativo a este tenor sea la vehemente pasión que embarga a los dos capitanes enamorados de Taurisa (*Persiles*, I, XX), por cuanto, a pesar de que la que fuera doncella de Auristela está mortalmente doliente, ellos se baten en duelo sobre el frío hielo de la isla nevada –contraste muy barroco con el de su encendido frenesí–, a fin de que el vencedor haga «posesión de esa enferma doncella», incapacitada, por su inconsciencia, para elegir por sí misma, y cuyo resultado no es otro que la desventurada muerte de los tres, que tiñe de sangre la nieve de la isla.

Otra característica fundamental de la erótica virgiliana es la simpatía que fluye entre los sentimientos del alma y los de la naturaleza: así Fedra, Pocris, Erifile, Evadne, Pasífae, Laodamía, Céneo y Dido, es decir, los sufrimientos amorosos del Hades, echan raíces en esa región infernal en la que los campos lloran y los mirtos los envuelven con su umbría. “Ese estupendo hallazgo virgiliano”, el de “la invención de la Arcadia como paisaje espiritual”<sup>896</sup>, arranca en las *Bucólicas*<sup>897</sup>. En efecto, en las églogas de Virgilio, bien por su temprana

---

<sup>894</sup>*Ibidem*, bucólica VIII, p. 207.

<sup>895</sup>Virgilio, bucólica X, verso 69, trad. de fray Luis de León, en *Poesía*, edic. de Antonio Ramajo Caño, poema 38, vv. 135-136, p. 210.

<sup>896</sup>En palabras de José Luis Vidal, Introducción general a Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, pp. 48-49 y 48.

<sup>897</sup>Véase Bruno Snell, “La Arcadia: el descubrimiento de un paisaje espiritual”, en *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, trad. de J. Fontcuberta, Acanalado, Barcelona, 2007, pp. 469-500.



filiación al epicureísmo<sup>898</sup>, bien por su sentido y afecto permanente a la naturaleza y el mundo campesino, las emociones y las acciones de los hombres modifican la realidad natural en la que viven:

Hasta los laureles le lloraron y también tamarindos; a Galo tendido al pie de solitaria roca también el Ménalo pinoso y las rocas del helado Liceo le lloraron. Inmóviles también están en derredor suyo las ovejas (ni ellas nos desdeñan ni tu tampoco, divino poeta, desdeñes al rebaño, que también el hermoso Adonis apacentó ovejas cabe corrientes aguas)<sup>899</sup>.

También en el comienzo de la égloga VIII el entorno natural se modifica con el canto de los pastores:

El canto de los pastores, Damón y Alfesibeo, que en su porfía admiró la novilla, olvidada de sus pastos, con cuya música los linceos se llenaron de estupor y los ríos cambiando su curso quedaron inmóviles, el canto de Damón y Alfesibeo cantaremos<sup>900</sup>

Y en el treno o canto fúnebre que entona Mopso por Dafnis, en la égloga V, participa, por analogía, una naturaleza humanizada, que se sume en un duelo general:

A Dafni, pastor, muerto con traidora  
y muerte crudelísima, lloraban  
toda deidad que el agua mora.  
Testigos son los ríos cuál estaban,  
cuando del miserable cuerpo asidos  
los padres las estrellas acusaban.  
No hubo por quien fuesen conducidos  
los bueyes a beber aquellos días,  
ni fueron los ganados mantenidos.  
Aun los leones mismos en sus frías  
cuevas tu muerte, Dafni, haber llorado  
dicen las selvas bravas y sombrías.  
Que por tu mano, Dafni, el yugo atado  
al cuello va el león y tigre fiero.  
Tú el enramar las lanzas has mostrado;  
tú diste a Baco el culto placentero;  
tú del campo todo y compañía  
fuiste la hermosura y bien entero,  
Así como es del olmo la alegría  
la vid, y de la vid son las colgadas  
uvas, y de la grey el toro es guía;  
cual hermosea el toro las vacadas,  
como las mieses altas y abundosas  
adornan y enriquecen las aradas.  
Y así luego que, crudas y envidiosas,  
las Parcas te robaron, se partieron  
Apolo y sus hermas muy llorosas.  
Pales y Febo el campo aborrecieron,  
y los sulcos que ya criaban trigo,  
de avena y grama estéril se cubrieron.  
En vez de la violeta y del amigo  
narciso, de sí mismo brota el suelo  
espina, y cardo agudo y enemigo.

---

<sup>898</sup>Véase Pierre Grimal, *Virgilio o la segunda fundación de Roma*, pp. 42 y ss.

<sup>899</sup>Égloga X, *Bucólicas, Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, p. 218.

<sup>900</sup>*Ibidem*, bucólica VIII, p. 205.

Pues esparcid ya rosas, poned velo  
a las fuentes de sombra, que servido  
así quiere ser Dafni desde el cielo<sup>901</sup>.

Conviene recordar que todos estos tópicos, la simpatía de los elementos, la conmoción de la naturaleza, etc., eran, en la época de Virgilio, una creación nueva, que había sido descubierta por los bucólicos griegos, especialmente por Teócrito, de quien beben Mosco y Brión, y también el mantuano<sup>902</sup>, sólo que el gran *vate* de Roma le infundió un sentimiento más profundo al infiltrar alma a la naturaleza, al ser concebida en su totalidad como un organismo vivo. Mas también, como observara Bruno Snell, porque, “mientras que Teócrito había descrito a los pastores de su patria de forma realista e irónica, en su ambiente cotidiano, Virgilio veía en la vida de los pastores de Teócrito una existencia superior idealizada”, por cuanto en “la Arcadia de Virgilio confluyen mitología y realidad empírica, y dioses y hombres de su tiempo se encuentran de una manera que chocaría con toda la tradición griega”<sup>903</sup>. Luego, por su influencia, a partir de Petrarca, en el humanismo y el Renacimiento, será un motivo hartamente frecuentado que, por ello, desvirtúa en parte su originalidad prístina<sup>904</sup>.

Pero el caso más llamativo bien podría ser el de la bucólica II, donde se cantan los amores de Coridón por Alexis, el bello y joven esclavo de Yolas. En ella, en forma de soliloquio, el pastor enamorado recita unas cuitas dirigidas a su amado que tan sólo las escucha el entorno natural que le rodea. Se trata de otra imagen característica del género bucólico, esta del solitario pastor, perfectamente integrado en el paisaje arcádico, que se duele de su amor a los elementos; una imagen que asimismo estaba en mantillas en la época de Virgilio, pues era un terreno hollado no más que por el poeta siracusano, aunque sin alcanzar la hondura y sublimidad virgilianas. Pero lo más significativo es que el «fuego» en que Coridón «arde» por Alexis, que muere «en viva llama consumido», le impide buscar el refugio de la sombra en la calurosa hora de la siesta, tanto que es forzado a caminar «al sol

---

<sup>901</sup>Égloga V, trad. de fray Luis de León, *Poesías*, edic. cit., poema 37, vv. 37-72, pp. 198-200. Recuérdese que en las exequias de Meliso que oficia Telesio sucede lo mismo: “Mando Telesio encender el sacro fuego, y en un momento, alrededor de la sepultura, se hicieron muchas, aunque pequeñas, hogueras, en las cuales somas ramas de ciprés se quemaban; y el venerable Telesio, con graves y sosegados pasos, comenzó a rodear la pira y a echar a todos los ardientes fuegos alguna cantidad de sacro y oloroso incienso, diciendo cada vez que lo esparcía alguna breve y devota oración, a rogar por el alma de Meliso encaminada, al fin de la cual levantaba la tremante voz, y todos los circunstantes, respondían: «Amén, amén», tres veces; a cuyo lamentable sonido resonaban los cercanos collados y apartados valles, y las ramas de los altos cipreses y de los otros muchos árboles de que el valle estaba lleno, heridos de un manso céfiro que soplabla, hacían y formaban un sordo y tristísimo susurro, casi como en señal de que por su parte ayudaban a la tristeza del funesto sacrificio” (Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, VI, pp. 360-361).

<sup>902</sup>Valerio Probo, en su *Vida de Virgilio*, dejó dicho que nuestro hombre “escribió las *Bucólicas* a los 28 años tomando como modelo a Teócrito” (*Biografías literarias latinas*, edic. cit., p. 155).

<sup>903</sup>“La Arcadia: El descubrimiento de un paisaje espiritual”, *El descubrimiento del espíritu*, pp. 471 y 472.

<sup>904</sup>Lo cual no significa que no se diera en la literatura medieval, por mucho que las intenciones pudieran ser otras, como lo atestigua, por ejemplo, el Robledo de Corpes que, con sus altos montes, sus ramas por la nube «e las bestias fieras», y con su *locus amoenus* dibuja el paisaje infernal y amoroso en el que tendrá lugar la terrible y despiadada afrenta de los infantes de Carrión a las hijas del Cid Campeador, «don Elvira e doña Sol», en el *Cantar de Mio Cid*. O el sombrío sentimiento de pavora que se respira en la floresta de Morrois, lugar en el que vivirán míseramente Tristán e Iseo por tres años, lejos de la sociedad y la religión, consagrados no más que a su amor. Así como la «selva oscura» en que se halla el poeta protagonista de la *Divina Comedia*, «esa selva salvaje, áspera y fuerte» que no es sino el símbolo de su estado físico y espiritual. Y qué decir de la Peña Pobre, donde hace penitencia de amor Amadís, tras ser rechazado por la celosa Oriana, y luego de haber mudado su nombre por el triste de Beltenebros, que más tarde emulará don Quijote en Sierra Morena, “pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXV, 275).

ardiente», en el que «resuena la cigarra solamente». Se produce así un acusado paralelismo entre el incendio que devora su alma y los resplandores abrasadores de la canícula. El monólogo de Coridón, repleto de candorosa enajenación y de viveza colorista, dura –como el viaje de los tres interlocutores de las *Leyes*– hasta la caída de la tarde:

«Su obra ya los bueyes fenecida,  
y puestos sobre el yugo el lucio arado,  
se tornan, y la sombra ya extendida  
de Febo, que se pone apresurado,  
huyendo, alarga el paso; y la crecida  
llama que me arde el pecho, aún no ha menguado;  
mas, ¿cómo menguará?, ¿quién puso tasa?,  
¿quién limitó con ley de amor la brasa?»<sup>905</sup>.

La simpatía del fuego del amor con el del sol, entonces, se resquebraja y se muda en marcado contraste, acaso motivado porque los enojos, como canta Elicio en el poema que inaugura *La Galatea*, “el llano de escucharlos se ha cansado”<sup>906</sup>. Mas esta discrepancia, no obstante, comporta una consecuencia reveladora, cual es que no sólo la naturaleza se adhiere al ser humano en sus sentimientos, sino que ella también influye en el pequeño mundo del hombre. Pues, efectivamente, el ocaso saca a Coridón de su solipsismo amoroso, le permite reflexionar y tomar conciencia de que por culpa de su delirio ha olvidado sus quehaceres cotidianos, es decir, quién es; así que, consecuentemente, nadar no sabe su llama el agua fría:

«¡Ay, Coridón! ¡Ay, triste! ¿Y quién te ha hecho  
tan loco, que en tu mal embebecido  
la vid aún no has podado? Vuelve el pecho;  
haz algo necesario o de provecho,  
de blando junco o mimbres algún tejido:  
que si te huye aqueste desdeñoso,  
no faltará otro Alexi más sabroso»<sup>907</sup>.

De manera que, al final, la meditación epicureísta del pastor<sup>908</sup> motivada por los elementos, restablece la conformidad entre el hombre y el cosmos, pero recorriendo el camino inverso, y así el apagamiento de la llama amorosa se corresponde con el crepúsculo solar.

El paisaje de las *Bucólicas*, en el que fluyen los sentimientos de Virgilio en tanto en cuanto es la representación de su alma, es todavía, a pesar de que en él quepan las esperanzas, los dolores y la realidad histórica en que fueron compuestas las églogas, y esté teñido con la nostálgica melancolía que caracteriza al poeta, un paisaje estilizado e idílico, sensual en su expresión poética, pero que sin embargo es ya contemplado como símbolo de la armonía universal. Esta idea, aún en ciernes en las *Bucólicas*, del cosmos como un conjunto unitario organizado de modo semejante a un *animal rationale*, en el que impera la simpatía de unas partes con otras, que recorre toda la Antigüedad desde los filósofos naturalistas griegos, hasta ser la base de los filósofos estoicos, cuya doctrina de la Divina Providencia, Razón Universal o *Lógos* como principio regidor y ley es seguida ahora por el mantuano, alcanza su expresión más perfecta en las *Geórgicas*, en función de la admirable comunión y síntesis que se opera

---

<sup>905</sup>Una vez más, el fragmento de la égloga II, así como los entrecorillados, pertenecen a la traducción de fray Luis de León, *Poesías*, edic. cit., poema 36, vv. 1, 13, 24, 25 y 113-120, pp. 191, 192 y 196.

<sup>906</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, I, p. 166 (verso 14).

<sup>907</sup>Égloga II, trad. de fray Luis, *Poesías*, edic. cit., poema 36, vv. 121-128, p. 196.

<sup>908</sup>Véase Juan Francisco Jordán Montés y Francisco Pérez Sánchez, “Las influencias del Epicureísmo en las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio. Estudio de la Égloga II”, en *Simposio Virgiliano*, pp. 369-377.

en el poema entre didactismo, filosofía y poesía<sup>909</sup>. En estos poemas de la tierra ya no se celebra el paisaje sino el campo y la vida rural, cuyos moradores han dejado de ser seres pasivos para convertirse en esforzados y laboriosos trabajadores que son capaces de modificar la naturaleza según sus necesidades vitales; en ellos, en consecuencia, no se canta a la perdida edad de oro, gobernada por Saturno, en la que el entorno natural proveía al ser humano de cuanto necesitaba, sino a la época de Júpiter, en la que la labor, además de una necesidad de imposición divina, supone también un progreso que perfecciona a la condición humana y posibilita, mediante el afán y la lucha, la adquisición de la felicidad:

El mismo Júpiter quiso que no fuese sencillo el procedimiento del cultivo y fue el primero que, impulsando con cuidados los espíritus de los hombres, determinó el arte de la agricultura y no consintió que sus reinos se estancasen con la indolente pereza.

Antes de Júpiter ningún labrador cultivaba la tierra, ni era lícito tampoco amajonar ni dividir un campo por linderos; disfrutaban en común la tierra y ésta producía por sí misma de todo con más liberalidad sin pedirlo nadie. Él fue quien puso la ponzoña venenosa en las negras serpientes y ordenó a los lobos hacer presa y a removerse el mar y sacudió la miel de las hojas y ocultó el fuego y secó los arroyos de vino, que corrían por doquier, con el fin de que la necesidad, por el continuo ejercicio, originase poco a poco variedad de artes y en los surcos buscarse la planta del trigo e hiciese brotar de las venas del pedernal el escondido fuego. Entonces los ríos, por primera vez, sintieron sobre sí los troncos excavados del aliso, entonces el marinero redujo a números los astros y les dio los nombres de Pléyades, Híades y la brillante Osa, hija de Licaón. Entonces se inventó cazar a lazo las fieras, engañar los pájaros con liga y cercar de perros las espesas selvas [...]. Entonces aparecieron los variados oficios. Todo lo venció el extremado trabajo y la necesidad que aprieta en circunstancias duras<sup>910</sup>.

Mas esta idea de dignificación del trabajo comporta al mismo tiempo un principio ético (y metafísico) para el hombre, en la medida en que todo está animado en las *Geórgicas*, y en su movimiento, dirigido por Jove, “impuso la naturaleza [...] leyes ciertas y eternas normas”<sup>911</sup>. De manera que todos los seres, en esta concordia cósmica que todo lo envuelve, participan de las mismas fuerzas<sup>912</sup>. Y una de ellas, la más poderosa sin duda, es el amor:

---

<sup>909</sup>Michel de Montaigne, en un ensayo en el que repasa sus gustos literarios, escribía que “me ha parecido siempre que en poesía Virgilio, Lucrecio, Catulo y Horacio ocupan a gran distancia la primera posición; y en particular Virgilio en sus *Geórgicas*, que considero la más lograda obra poética (*Los ensayos*, Prólogo de Antoine Compagnon, edic. y trad. de J. Bayod Brau, Acontilado, Barcelona, 2007, ensayo X, libro II, pp. 589-590). Más modernamente, K. Büchner dice que “las *Geórgicas* es la más bella y grande obra poética de Roma y al mismo tiempo el primer poema clásico del mundo” (*Historia de la literatura latina*, pp. 244-245). Parecido opina P. Grimal: las *Geórgicas* “son la obra más perfecta de Virgilio” (*Virgilio o la segunda fundación de Roma*, p. 102). Así como Lane Fox: “su obra maestra” (*El mundo clásico*, p. 528; un poco más adelante, p. 532, cita la famosa expresión de Dryden: “«el mejor poema del mejor poeta»”). Como se sabe, Virgilio tardó siete años en componer las *Geórgicas*, del 37 al 30 a. C. –las *Bucólicas* le habían llevado de tres a cuatro, del 42 al 39–; sobre su laborioso método de trabajo, cuenta Suetonio que “cuando escribía las *Geórgicas*, se dice que solía dictar diariamente gran número de versos que meditaba por la mañana, y a lo largo del día, a fuerza de retocarlos, los reducía a muy pocos; no sin razón decía que él paría los versos y los lamía hasta darles forma, como hace la osa con la cría” (*Vida de Virgilio, Biografías literarias latinas*, edic. cit., pp. 90-91). Valerio Probo, por su parte, comenta que Virgilio “en las *Geórgicas* siguió a Hesiodo y a Varrón” (*Vida de Virgilio, Biografías literarias latinas*, p. 155). Aparte de *Los trabajos y los días*, el primer poema didáctico de la literatura occidental, y del manual de agricultura *De re rustica* de su contemporáneo latino, el texto que más influencia ejerce sobre las *Geórgicas* es el poema épico científico de Lucrecio, *Sobre la naturaleza de las cosas*. Sobre este y los demás aspectos que rodean el poema de la vida del campo, véase P. Grimal, *Virgilio o la segunda fundación de Roma*, pp. 97-143; J. L. Vidal, Introducción general a Virgilio, edic. cit., pp. 61-76, así como la Introducción a las *Geórgicas*, en el mismo libro, de T. de la Ascensión Recio García, pp. 229-242; V. Cristóbal, *Virgilio*, pp.28-33. Mención especial merecen los comentarios a las *Geórgicas* de A. García Calvo, en función de su personal interpretación, en su *Virgilio*, pp. 62-72.

<sup>910</sup>Virgilio, *Geórgicas*, edic. cit, libro I, pp. 265-266.

<sup>911</sup>*Ibidem*, I, p. 262.

<sup>912</sup>“Esplendor y miseria del marco biológico de la vida, exigencia amorosa y desmoronamiento de la

Ciertamente los seres todos que viven en la tierra, hombres y fieras, los animales del mar, los ganados y aves de variados colores, se lanzan furiosamente hacia ese fuego: *el amor es el mismo para todos*. En ninguna otra ocasión la leona, olvidada de sus cachorros, anduvo errante más furiosa por los campos, ni los deformes osos causaron por doquier tantas muertes y matanzas en las selvas; entonces es el jabalí feroz, entonces el tigre más cruel que nunca. ¡Ay! Con qué peligro entonces se camina por las llanuras de la Libia. ¿No ves acaso cómo un temblor conmueve el cuerpo entero de los caballos, si tan sólo el olor les trajo los efluvios conocidos?<sup>913</sup> Y por eso, ni el hombre con los frenos ni con el látigo cruel, ni los peñascos y barranqueras, ni los ríos que se oponen a su paso los detiene, aunque arrastren con sus aguas montañas descuajadas. El mismo jabalí sabélico se lanza y aguza sus colmillos y escarba con los pies la tierra, se rasca las costillas contra un árbol y endurece sus espaldas para las heridas por uno y otro lado.

¿Qué pensar de aquel joven, a quien el irrefrenable amor mete en sus huesos violento fuego? En efecto, durante la ciega noche, cruza tardío a nado los mares agitados por la tempestad desencadenada; sobre su cabeza truena la inmensa puerta del cielo, y las olas, estrellándose contra las rocas, lo llaman hacia atrás, ni la joven, que si él muere, morirá también con cruel muerte, lo pueden detener<sup>914</sup>.

Pero es que no podía ser de otro modo. Puesto que el hombre, según piensa Virgilio, no es sino, como los animales y las plantas, un ser terrígeno; una creatura surgida de la madre tierra, en la época de la primavera primigenia, cuando el dios de los dioses copulaba con ella, su esposa, en forma de abundante y fecundante lluvia<sup>915</sup>:

Persuadido estoy de que en el origen remoto de la formación del mundo no brillaron días diferentes, ni tuvieron distinto aspecto: aquello era primavera, la primavera que gozaba el universo entero, y los Euros refrenaban sus invernales soplos, cuando los animales, por vez primera, bebieron a raudales la luz y la estirpe

---

muerte, son –comenta Karl Büchner– los temas propios, que se van desarrollando en esos seres de un modo sinfónico” (*Historia de la literatura latina*, p. 243).

<sup>913</sup>De este amor todopoderoso, que mueve tanto a hombres como a animales, se hará eco Cervantes, cuando Rocinante, tan casto como su amo, siente, quién lo iba a pensar, la llamada irrefrenable de la carne: “Sucedió, pues, que a Rocinante le vino el deseo de refocilarse con las señoras facas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trocito algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas. Mas ellas, que, a lo que pareció, debían de tener más gana de pacer que él, recibieronle con las herraduras y con los dientes, de tal manera, que a poco espacio se le rompieron las cinchas, y quedó sin ella, en pelota” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XV, p. 160). A pesar de la humorada, como es bien conocido, Rocinante y el Rucio participan, por naturaleza y por asimilación, de la amistad, emoción exclusivamente humana: “No quitó [Sancho] la silla a Rocinante [...], y le dio la misma libertad que al rucio, cuya amistad dél y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della, , mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste prosupuesto y escribe que así como las dos bestias se ajuntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuellos del rucio (que le sobraba de la otra parte más de media vara) y, mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días, a lo menos todo el tiempo que les dejaban o no les compelió la hambre a buscar sustento. Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, Pílates y Orestes; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad destes dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros” (*Ibidem*, II, XII, pp. 720-721). Sobre una apasionada defensa de «la inteligencia de los animales», véase el extenso capítulo XII del libro II de *Los ensayos* de Michel de Montaigne, dedicado a la figura del teólogo catalán Ramón Sibiuda.

<sup>914</sup>Virgilio, *Geórgicas*, edic. cit., III, pp. 336-337 (el subrayado es nuestro). Decir que Ovidio escribió una hermosa epístola, la heroida XIX, sobre la leyenda de Leandro y Hero, en la que la infortunada heroína le inquiera a su amante, ignorante aún de que ha perecido en el trayecto, las razones de que no haya venido a su encuentro la noche anterior.

<sup>915</sup>Que el mundo se creó en primavera perdurará como idea en la creencia medieval, tal como reza, por ejemplo, en los siguientes versos de la *Divina Comedia* de Dante: “Era el tiempo primero matutino / y se elevaba el sol con las estrellas / que estuvieron con él cuando el divino / amor movía aquellas cosas bellas” (en *Obras Completas I*, trad. cit. de Ángel Crespo, Infierno, I, 37-40, p. 159).

terrena de los hombres sacó la cabeza de los campos, todavía duros, y las fieras fueron lanzadas a las selvas y al cielo las estrellas<sup>916</sup>.

El Eros es, por fin, un poder subyugador, irreductible a la razón e «invencible en el combate», que perturba el orden racional del cosmos y destruye la serenidad del alma, como habían afirmado los grandes trágicos griegos. Este torrente desolador, que arrastra por igual a todos los seres, es, no obstante, condición de la naturaleza («*amor omnibus idem*»). Intento de Platón fue el trascender esta ley universal, domeñar el impulso de la pasión por medio del intelecto, la volición y el autocontrol, y, aunque por otros caminos, también el de Epicuro. Ambos pensadores –también Aristóteles y los estoicos con Zenón a la cabeza–, frente a este afecto irracional, encumbraban la *philia*, la amistad, como el vínculo perfecto de unión entre los hombres, más social o político en el fundador de la Academia –como en Aristóteles y, tiempo después, en Cicerón–, más universal en el del Jardín –al igual que en los estoicos con su concepto de la *humanitas*–. Mas Virgilio, que frecuentó y practicó las enseñanzas del filósofo de Samos en su juventud y que evolucionó hacia sistemas especulativos de mayor hondura metafísica, tales como el estoicismo, el platonismo y el orfismo, sólo muestra en su poesía, como Eurípides –salvo *Helena*–, la faceta trágica del amor, aquella que hace de la pasión sinónimo del dolor y de la desgracia; una furia implacable cuyos desórdenes, empero, están descritos con un afecto y una humanidad tal que, a pesar de enconar el ánimo y conducir a la desesperación, nadie se atrevería a condenar. Y, en efecto, el amor en la *Eneida* acarrea siempre funestas consecuencias.

Decir que la *Eneida* es un texto fascinante es naturalmente decir una obviedad. Pues no en vano pasa por ser la obra de madurez de su autor, la cumbre de la literatura latina y una de las cimas señeras de la literatura universal. Pero no por dicha deja de ser menos cierta su excelencia. Una excepcionalidad que, más allá del texto, comprende a todos los pormenores que rodearon su proceso de génesis, maduración, estudio, elaboración, creación y publicación<sup>917</sup>.

Ello es que, como se sabe, el poema de Eneas le costó la vida a su autor. Comenta Servio que, “a petición de Augusto, escribió [Virgilio] la *Eneida* en once años, que ni corrigió ni publicó y por eso al morir dio instrucciones para que la quemasen”<sup>918</sup>. Así fue. A los cincuenta y un años de edad el doliente de Mantua, indica Suetonio, “para dar el último retoque a la *Eneida*, decidió marcharse a Grecia y Asia, y durante tres años seguidos dedicarse sólo a corregirla para consagrar el resto de su vida a la filosofía. Pero en el viaje se encontró en Atenas con Augusto, que regresaba de Oriente a Roma; decidió no separarse de él y volver en su compañía. Mientras visitaba la vecina ciudad de Megara bajo un sol abrasador cayó enfermo; con la travesía del Adriático desembarcó muy grave en Brindis, donde murió pocos días después, el 21 de septiembre”<sup>919</sup>. Cabe conjeturar, pues, como así se

---

<sup>916</sup>Virgilio, *Geórgicas*, edic. cit., II, p. 307. Ya antes, en el libro I, había sostenido, sólo que en forma de mito, como había hecho Platón en la *República*, la misma idea: “Desde el momento mismo en que Deucalión arrojó sobre la desnuda tierra las piedras de donde brotaron los hombres, empedernida raza...” (*Ibidem*, I, p. 262). Y lo mismo en la égloga VI, en la que el pastor Sileno entona una cosmogonía, seguida de la historia del mundo, en clave mítica; así, cuando alude a la génesis del hombre recurre a la leyenda de Deucalión y Pirra: “Cuenta después de las piedras que lanzó Pirra” (Virgilio, *Bucólicas*, edic. cit., égloga VI, p. 197).

<sup>917</sup>Pueden verse buenas síntesis de conjunto en A. García Calvo, *Virgilio*, pp. 72-95; Pierre Grimal, *Virgilio o la segunda fundación de Roma*, pp. 145-203; José Luis Vidal, Introducción general a Virgilio, pp. 79-92; y Vicente Cristóbal, Introducción a la trad. de la *Eneida* de Echave-Sustaeta, pp. 11-56.

<sup>918</sup>*Vida de Virgilio*, en *Biografías literarias latinas*, p. 168.

<sup>919</sup>*Vida de Virgilio*, en *Biografías literarias latinas*, p. 92. Como se conoce, los últimos días del mantuano inspiraron al escritor austriaco Hermann Broch su impresionante novela *La muerte de Virgilio* (1945), en la que, entre otros aspectos, se cuestiona poética y filosóficamente la función de la literatura en la vida del

ha efectuado, que en este viaje planeado Virgilio examinaría de primera mano aquellos mismos lugares por los que su héroe pasaba en su trayecto por el mediterráneo griego desde Troya a Sicilia, de modo que en esos tres años subsanaría cuantas deficiencias pudiera hallar en el libro III, y todavía otros pasajes necesitados de una última lima. Pero también en la ciudad de Sócrates entraría en conocimiento directo y se dedicaría al estudio de la filosofía, que era su gran aspiración futura, pues el anhelo del conocimiento absoluto fue en él una constante desde su juventud, y en buena medida, su poesía no es sino el perseguimiento de ese ansía<sup>920</sup>, en la que acaso no encontrara nunca las respuestas. Mas sea como fuere, el hecho es que, con su pronta vuelta, se le frustraron las expectativas de corrección y se le desvaneció la esperanza de la vida en, por y para la filosofía. Quizá Virgilio intuyese que había de ser así, que el destino se interpondría en su camino y que el esfuerzo de tantos años sería baldío, pues, según sostiene Suetonio, “había acordado con Vario, antes de abandonar Italia, que si algo le ocurriera, quemara la *Eneida*”<sup>921</sup>. Una previsión o una desazón, no exenta de duda, que se confirmaba en el regreso forzado a Brindis, en cuanto que, «señalado por las Parcas», “en sus últimos momentos –como continúa en su argumentación el biógrafo– pedía insistentemente sus escritos para quemarlos él mismo; y aunque nadie se los entregó, no tomó en su testamento ninguna provisión sobre la *Eneida*”<sup>922</sup>. Puede que tenga razón Agustín García Calvo cuando observa que la impiedad de Virgilio para con su gran poema estriba en la imposibilidad de resucitar la épica en el tiempo de la historia, y mucho más,

pues a buen seguro que no se trata sólo de una insatisfacción con la propia obra y un pesar por su falta de acabado (como si fuera accidental que no hubieran podido acabarse antes de la muerte), sino que esa imposibilidad misma de acabar se convierte en acto simbólico de una desesperanza respecto de la literatura en general, respecto a que sea posible una épica literaria, que sea posible contar pura y simplemente por escrito lo que ha pasado<sup>923</sup>.

Y es que la *Eneida* había sido desde el principio un enorme desafío literario, tan desmesurado como único, pues efectivamente nadie se había atrevido a emular ni menos a desafiar al patriarca de la literatura occidental: Homero. Así, la *Ilíada* y la *Odisea* serían el punto de partida de la *Eneida*: los seis primeros libros, los del viaje de Eneas, se erigirían sobre la epopeya de Ulises; los seis últimos, los de las batallas en el Lacio, serían remedo de la guerra de Troya<sup>924</sup>.

---

hombre.

<sup>920</sup> Así, por ejemplo, en las *Geórgicas*, el *vate* romano exigía la inspiración necesaria para desvelar los misterios del mundo: “Pero a mí, primeramente, antes que nada, me reciban dulces Musas, a mí, que, herido de un amor sin límites, llevo sus sagradas prendas, y me muestren ellas las constelaciones y el curso de los astros, los variados eclipses del Sol y los desfallecimientos de la Luna; cuál es la causa de los terremotos, qué fuerza hinche los abismos del mar, rotos sus diques, y hace que sobre sus mismos senos de nuevo se sosieguen; por qué los soles del invierno se apresuren tanto a bañarse en el Océano, o qué barrera se oponga a las noches tardas en llegar. Pero si mi sangre, corriendo fría alrededor de mi corazón, me impidiese poder acercarme a estos arcanos de la naturaleza, conténenme al menos los campos y los arroyos que se desatan por los valles; ame yo sin gloria los ríos y las selvas” (edic. cit., II, p. 214). Cabe decir, no obstante, que la conformidad que aquí muestra Virgilio se mudará en deseo, por lo que el suelo no será suficiente si no lo acompaña el cielo. Por otro lado, dedicarse a la filosofía después de haber consagrado la juventud y la madurez a la poesía será también una ambición futura no desdeñada por Propertio, como se dice en la elegía 5ª del libro III, que ya hemos citado.

<sup>921</sup> *Vida de Virgilio*, en *Biografías literarias latinas*, p. 93.

<sup>922</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>923</sup> *Virgilio*, p. 92.

<sup>924</sup> “Con la *Eneida* –dice Karl Büchner– se regala su Homero al mundo romano. Pues es claro, como la luz del día, que los seis primeros libros quieren ser la *Odisea* romana, y los seis últimos su *Ilíada*” (*Historia de la literatura latina*, p. 246). Sobre la utilización de Virgilio de los poemas de Homero, véase J. C. Fernández Corte, Introducción a su edic. de la *Eneida*, pp. 48-61.

Pero la petición hecha por Augusto al mejor poeta de Roma de componer una poema épico era principalmente para celebrar el nuevo orden histórico que bajo su mandato se inauguraba. Una obra de encargo y de propaganda política, que sin embargo era y es bastante más que eso:

Por último, comienza la *Eneida*, de argumento variado y complejo, y por así decirlo equivalente a los dos poemas de Homero, con mezcla de nombres y hazañas griegas y latinas, donde se recoge al mismo tiempo lo que era su máximo objetivo, el origen de Roma y el de Augusto<sup>925</sup>.

“¿Se sintió Virgilio al final de su vida decepcionado por la política de Augusto y quiso tardíamente evitar que el príncipe utilizara su poema como un fabuloso monumento propagandístico?”<sup>926</sup> Quién sabe si fue este el motivo por el cual quiso quemar la *Eneida*. Pero lo que sí es cierto, como apunta el biógrafo romano, es que la combinación de pasado y futuro –presente del escritor– dota al texto de una complejidad mayúscula, inexistente tanto en los poemas homéricos como en la poesía épica de Grecia y de Roma que se había ensayado después del meonio. Así Pierre Grimal ha destacado que la significación más profunda de la *Eneida* es “el Tiempo”<sup>927</sup>.

La *Eneida*<sup>928</sup> se conforma, como los poemas homéricos, de una acción dividida en dos planos que, aunque relacionados entre sí, son independientes el uno del otro: el mundo de los dioses y el de los hombres. Para atender a lo que ocurre en el cielo y en el suelo, el autor echa mano de un recurso similar al del entrelazamiento narrativo, técnica que permite referir secuencias narrativas que transcurren en tiempos o en espacios diferentes. Pero la *Eneida* es también célebre, como se sabe, por la distorsión cronológica de los acontecimientos, esto es por el empleo del arte retórica del *ordo artificialis*, en virtud del cual la narración da comienzo por el medio de los hechos o por el momento que más le conviene al escritor<sup>929</sup>, de cuyas resultas se presenta a los personajes en plena acción o en aplicación de la *peripecia* y la *anagnórisis*: así luego del proemio, en el que Virgilio expone las directrices generales del poema, el viaje de los troyanos y las guerras en el Lacio, y de la explicación de la cólera de Juno para con los teucros, motor de acción y causa de la dilatación del cumplimiento del destino que los *fata* tienen reservado a Eneas, la narración propiamente dicha comienza con la famosa secuencia de la tormenta. Ahora bien, tanto empezar la trama *in medias res* como la

---

<sup>925</sup>Suetonio, *Vida de Virgilio, Biografías literarias latinas*, p. 89.

<sup>926</sup>Se pregunta José Luis Vidal, Introducción general a Virgilio, p. 89.

<sup>927</sup>*Virgilio o la segunda fundación de Roma*, p. 155.

<sup>928</sup>Sobre la técnica compositiva de la *Eneida*, véase J. C. Fernández Corte, Introducción a su edic. de la *Eneida*, pp. 61-75; V. Cristóbal, Introducción a la *Eneida*, pp. 69-73.

<sup>929</sup>La diferencia entre el *ordo naturalis* y el *ordo poeticus* como modificación de la linealidad de los acontecimientos fue desarrollado por Horacio en su *Arte Poética o Epístola a los Pisones*, donde se cita por vez primera la noción de comienzo *in medias res*, al calor de los poemas homéricos: “Y no comienza la vuelta de Diomedes desde la muerte de / Meleagro ni la guerra de Troya desde los huevos gemelos; / siempre al desenlace se apresura y hacia el meollo, / como si fuera conocido, al oyente arrastra” (“*nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri / nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo. / semper ad adventum festinat et in medias res / non secus notas auditorem rapit*”) (Horacio, *Arte poética*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. bilingüe de Horacio Silvestre, vv. 146-150, pp. 549 y 548). No obstante, un poco antes, el poeta venusino ya había comentado que una obra ha de comenzar por donde sea más conveniente: “O me equivoco o el valor y el primor del orden estará / en decir ahora mismo lo que debe decirse ahora mismo, / postponer la mayor parte y omitirlo por el momento” (*Ibidem*, vv. 42-44, p. 537). Aparte de la *Odisea* y de la *Eneida*, el otro texto de la antigüedad grecorromana que destaca por el abrupto comienzo por el medio de los hechos es la *Historia etiópica* de Heliodoro, con la magistral escena inicial en las playas egipcias, en la que se presenta al héroe, Teágenes, en una situación parecida a la de Eneas: en el punto más bajo de su infortunio. Este tipo de comienzo, que será encumbrado por los preceptistas italianos y españoles de los siglos XVI y XVII, es el mismo que utilizará Cervantes en el *Persiles* y en alguna que otra novela ejemplar.



concepción del mundo, por medio de la ira de los dioses, como prueba provienen de la *Odisea*. De hecho, para solventar la ruptura de la linealidad, Virgilio, como Homero, recurre a la suspensión de la trama en tiempo presente para propiciar la intercalación de un relato retrospectivo que pone en boca del héroe. De modo que la narración en primera persona que Eneas cuenta en la cena de acogida que le ofrece Dido en Cartago (libros II-III) recuerda, por su función estructural, a la de Ulises en la corte de Alcínoo (cantos IX-XII); en ella, el héroe dardanio profiere el fin de la destrucción de Troya y sus andanzas marinas hasta la tormenta que le impele a la ciudad norteafricana; enlaza, pues, el pasado con el presente. Dos son, por consiguiente, los niveles narrativos de la *Eneida*: uno es el de los hechos que ocurren en el presente de la narración, cuyo relato, en tercera persona, corre a cargo de un narrador primario de carácter extradiegético, omnisciente en lo que atañe al suceso lineal de los hechos, si bien su punto de vista aparece frecuentemente condicionado por el de los personajes, con los que se adhiere y a los que se asimila; otro es el de los hechos acaecidos en el pasado, que son actualizados, en primera persona, por un personaje en funciones de narrador intradiegético. Tal el relato de Eneas; aunque no es el único, puesto que hay otros que se insertan en la narración para dar buena cuenta del pasado de otros personajes –son los casos de los cuentos de Venus sobre Dido (I, 335-370) y de Diana sobre la amazona Camila<sup>930</sup> (XI, 535-594)– o de los orígenes de un ritual religioso –como el epilio etiológico de Evandro (VIII, 185-302)–. De modo que el tiempo presente en el que se desarrolla la acción de la *Eneida* se amplía hacia atrás, como en la *Odisea*. Pero Ulises y Eneas no sólo se asemejan por estar, frente a los héroes ilidíacos, que viven imbuidos en su circunstancia vital inmediata, cargados de pasado –la guerra de Troya en ambos casos–, sino también porque sus avatares, a pesar de la disparidad de tono: más fabulosa una, más patética la otra, persiguen un fin concreto: regresar a Ítaca el primero, devolver los Penates troyanos a su lugar de origen el segundo. Por lo que, en función de ello, subordinan cuanto les pasa en su viaje al cumplimiento de su objetivo. No obstante las analogías, las diferencias entre ambos héroes son palmarias, puesto que las metas de sus peregrinaciones, de entrada, responden a propósitos harto distintos: la de Ulises es una opción personal, que se corresponde con su voluntad, que le viene de dentro; por el contrario, la de Eneas es una imposición divina, determinada por el *Fatum*, que le viene de fuera. Así las cosas, Ulises adecua cada contexto en el que se halla a sus necesidades en función de su propósito, le imprime el sello de su energía y de su inteligencia; mientras que Eneas, que en todo momento se muestra piadoso con la disposición del cielo y el destino, vacila sin embargo en no pocas ocasiones de su misión, pues no en vano hubiera preferido perecer heroicamente con Troya que abandonar la ciudad con la responsabilidad encomendada de cargar con los Penates y parte de su pueblo hacia un fin que, nebuloso, se pierde en el tiempo futuro<sup>931</sup>; como ya hemos visto, se excusa

---

<sup>930</sup>Decir que Camila, consagrada a la virginidad y a la guerra –“sola, con Diana, se conforma / y sin mancha cultiva un amor eterno por los dardos / y la virginidad”– (Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, XI, 582-584, p. 318)– podría ser el modelo, entreverado con otros de la tradición caballeresca, de no pocos personajes femeninos: así Gelasia en *La Galatea*, Manfrisa en *La casa de los celos*, Marcela en la Primera parte del *Quijote*, Transila y Sulpicia en el *Persiles* (Véase el art. cit. de V. Cristóbal, “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, pp. 56 y ss.).

<sup>931</sup>Así, justo después de que el fantasma de Héctor le haya confiado la misión, Eneas, olvidado, se lanza a la vana defensa de Troya: “Empuño enloquecido las armas. Y no es que tenga plan alguno de lucha, / pero me enciende el ansia de juntar un puñado de soldados / y correr al alcázar con los míos. El furor y la cólera / me arrebatan. Y me parece honroso sucumbir combatiendo” (Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, II, 313-316, p. 183). Pero ya antes en la narración, no en la cadena de acontecimientos, había deseado lo mismo, cuando se desata la tormenta: “«¡Dichosos tres veces, cuatro veces aquellos que tuvieron la fortuna / de caer a la vista de sus padres bajo los altos muros de Troya! / ¡Oh, tú, hijo de Tideo, el más valiente de la dánaos! / ¡No haber podido yo sucumbir en los llanos de Ilión / y dar suelta a mi vida al golpe de tu diestra allá donde abatido / por

ante Dido por haberla abandonado, no por decisión suya, sino por mandato de Júpiter; y lo mismo, en fin, en la murete de su gran rival, Turno, pues Eneas duda entre el perdón, que es lo que le dicta su conciencia, y la aplicación de la justicia, que se corresponde con su deber<sup>932</sup>. Ulises, en consecuencia, obra para sí mismo; Eneas, en cambio, renuncia, a pesar de su indecisión, a su vida íntima y personal en favor del destino prefigurado por los dioses.

Un destino divino que es al mismo tiempo un destino político, por cuanto que el vaticinio de Júpiter y la disposición de los hados se corresponden con el imperio de Augusto y con la misión de Roma en el mundo. Por consiguiente, el objetivo de Eneas no se resuelve con la devolución de los Penates al Lacio, como le ocurre a Ulises con su arribada a Ítaca, sino que es solamente el punto en el que arranca la historia de Roma, que llegará a su cenit en tiempos del *Princeps*; o sea, Eneas, además de pasado, carga sobre sí un futuro que le supera en el tiempo: Roma y su imperio. De manera que “la leyenda de Eneas era *causa* y a la vez *símbolo* de la historia de Roma”<sup>933</sup>. O dicho de otro modo, la *Eneida* es la glorificación del presente histórico del poeta, un presente de poder y esplendor que la Divina Providencia y el *Fatum* han dirigido desde el comienzo, a través de la historia de la Urbe, cuyas raíces se hunden en la tradición legendaria y el mito: la epopeya de Eneas, que es, en fin, la proyección profética y simbólica de ese presente<sup>934</sup>. “Así pues –como observa Vicente Cristóbal–, parece que en un primer momento Virgilio no concibió su epopeya como la gesta de Eneas, sino más bien como la gesta de Octavio, precedida y aderezada, eso sí, con etiologías míticas y legendarios antecedentes. Si medimos la distancia entre ese proyecto inicial y la realización final, nos percatamos del giro radical que operó Virgilio, guiado por un seguro y eficaz instinto poético: entre esos dos polos que ya se evidencian en la imagen del templo<sup>935</sup>, la

---

dardo de Aquiles yace en tierra el fiero Héctor...!»” (*Ibidem*, I, 94-101, p. 142).

<sup>932</sup>“Y ya el ruego de Turno comenzaba a ablandar su ánimo cada vez más vacilante, / cuando aparece a sus ojos en lo alto del hombro del caído el tahalí infortunado / y refulgen su cinto el oro de las bolas que le eran conocidas. / Era el tahalí del joven Palante, al que Turno logró herir / y vencido postró en tierra. / Él lo ostentaba por divisa fatal sobre sus hombros. / Cuando Eneas fue hundiendo la mirada en el trofeo, / en aquel memorial de su acerbo dolor, / ardiendo en furia, en arrebato aterrador: «¿Y tú, vistiendo los despojos / de aquel a quien yo amaba, te me vas a escapar de las manos? Es Palante, Palante / el que con esta herida va a inmolarte y se venga en tu sangre de tu crimen». / Prorrumpo. Hirviendo en ira le hunde toda la espada en pleno pecho” (*Ibidem*, XII, 940-950, p. 549. Sobre este pasaje, nos parece revelador el cometario de A. García Calvo, en su *Virgilio*, pp. 72-77: “para una entidad política, como Roma, cargada de destino, destinada a dar al mundo una forma nueva, nacida de la sumisión de todos los pueblos por la guerra a la práctica de la Justicia, no resultaría Eneas, en efecto, mal representante, si no fuera que tenía que pasar para nacer por las manos de un poeta triste (...). Pero en fin, acosado así Virgilio entre sus más arraigadas querencias o enamoramientos y el destino de poeta imperial que se le imponía, bien puede imaginarse cómo de ambiguo había de ser su sentimiento ante la empresa que cantaba, la fundación de la Nueva Troya y la edificación de la Idea del Imperio. Y es justamente esa ambigüedad la que está reflejada en aquella peculiar psicología de su héroe, el más indeciso al mismo tiempo que el más decidido de los héroes de la épica [pp. 74 y 76-77]. Antes había tachado al mantuano de poeta reaccionario: “un poeta reaccionario como, naturalmente, lo es Virgilio” [p. 71]).

<sup>933</sup>J. C. Fernández Corte, Introducción a la trad. de la *Eneida* de Espinosa Pólit, p. 78. Señala el latinista español que la idea proviene del libro de J. Perret, *Virgile: l’Homme et l’oeuvre*, París, 1952, p. 96.

<sup>934</sup>Así, el destino de Roma en el mundo se condensa en los famosos versos que le dice Anquises a su hijo: “Tú, romano, / recuerda tu misión: ir rigiendo los pueblos con tu mando. Estas serán tus artes: / imponer leyes de paz, conceder tu favor a los humildes / y abatir combatiendo, a los soberbios” (Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, VI, 850-853, p. 331).

<sup>935</sup>Vicente Cristóbal alude al comienzo de la geórgica III, en la que el poeta manifiesta su voluntad de edificar un templo decorado con las victorias de Roma y de Octavio, cuya figura se situará en el centro: “Más tarde, sin embargo, me dispondré a cantar las ardientes batallas de César [Octavio] y a llevar su nombre en alas de la fama, por tantos años cuantos dista César de Titón, descendiente primero de su raza” (Virgilio, *Geórgicas*, edic. cit., III, p. 327). Pierre Grimal ha analizado la evolución del deseo virgiliano de componer una epopeya desde sus escritos de juventud hasta desembocar en la *Eneida*, en *Virgilio o la segunda fundación de Roma*, pp. 145-159.

historia contemporánea y el mito, el poeta ponía inicialmente su énfasis en la primera, pero luego la realidad de su epopeya nos muestra cómo, en lugar de centrarse en la historia y contemplar el mito retrospectivamente o como ornato preliminar (a la manera de Nevio y Ennio), decidió centrarse en el mito y desde el mito apuntar doblemente a la historia, mediante el simbolismo Eneas-Octaviano y por medio de relatos prolepticos, en una consciente proyección”<sup>936</sup>.

“Por esa razón”, observa agudamente Fernández Corte, “a la tradicional división de la acción de la *Eneida* en una parte odiseica y una ilíadica, debemos agregarle un segundo esquema, ya que no una segunda acción, según la cual interesa al poeta sobremanera subrayar que la llegada de Eneas a Italia significa el cumplimiento de la voluntad del Hado y forma parte del plan divino trazado para Roma y su historia”<sup>937</sup>. Así, a los dos niveles narrativos de la *Eneida*, el del tiempo presente de la acción y el del pretérito, rescatado y actualizado por medio de analepsis completivas, hay que añadir un tercero: el del futuro. De manera que el tiempo se amplía considerablemente hacia detrás y hacia delante; y es en esta superposición de tiempos donde radica la novedad de la *Eneida* respecto de los poemas homéricos. Los hechos futuros, como los pretéritos, no recaen en la labor del narrador primario, sino que hábilmente se ponen en boca de personajes en funciones de narradores homodiegéticos de signo prospectivo –como el canto de las Parcas en el poema 64 de Catulo–, pero también mediante el empleo de la técnica descriptiva, habitual en la épica desde Homero, de la écfrasis, que tan en boga habían puesto las estéticas alejandrina y neotérica. Conviene, no obstante, distinguir las profecías que apuntan a la misión encomendada a Eneas de las que inciden en la historia presente de Roma. Pues, efectivamente, una característica esencial de la *Eneida* es que su héroe no es nunca del todo consciente de su cometido, sino que este se le va desvelado progresivamente<sup>938</sup>: así en la noche fatal de la destrucción de Troya, se le aparece el ánima maltratada de Héctor para hacerle sabedor de que el fin de la ciudad levantada por Neptuno es un hecho y confiarle los objetos de culto y los Penates, a los que tendrá que buscar nuevo recinto (II, 268-295); la sombra lastimada de Creúsa, su primera esposa, perdida en la huida de Ilión, se le aparece al héroe cuando vuelve en su busca para decirle que ponga fin a su dolor por ella, ya que ha sido disposición de los cielos que no parta con él hacia suelo itálico, donde, después de un largo exilio, le aguarda la ventura y una nueva consorte (II, 771-794); en Delos, el oráculo les advierte de que tendrán que devolver los objetos sagrados a su lugar de origen (III, 93-98); los propios Penates, al igual que el fantasma de Héctor, se le aparecen mientras duerme para indicarle que el lugar predestinado no es otro que la tierra que los griegos llamaron Hesperia (III, 154-171); el relato de Héleno, en el que se le revela el camino a seguir rumbo a Sicilia, y de ahí a Italia, donde habrá de parar en Cumas y visitar a la Sibila, quien se encargará de decirle todo lo referente a los pueblos y las guerras que le aguardan en el Lacio (III, 374-461); los consejos que le da la sombra de Anquises, su padre, de que visite su ánima en el Tártaro (V, 724-739); las profecías de la Sibila, en las que se consignan la *Ilíada* romana, pues la adivina le comenta que llegará a las tierras lavinias, donde tendrá que hacer frente a un nuevo Aquiles y a guerras sangrientas por culpa otra vez de una mujer (VI, 83-97); las recomendaciones, por fin, del río Tíber, que en sueños le dice que busque aliados en el rey arcadio Evandro (VIII, 36-65). Frente a estos relatos oraculares, que de alguna manera van marcando el devenir de la acción en tiempo presente, se sitúan la

---

<sup>936</sup>Introducción a la *Eneida*, p. 15.

<sup>937</sup>Introducción a la *Eneida*, p. 78.

<sup>938</sup>George Dumézil ha comentado que “la compleja misión de Eneas –salvar a los dioses troyanos y ofrecerles una nueva patria de la que él será rey– le ha sido revelada lenta, laboriosamente, del segundo al sexto canto” (*Mito y epopeya*, trad. de Eugenio Trías, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 370. Véase entero, no obstante, el capítulo que dedica a Virgilio y la *Eneida*, pp. 318-403).

profecía de Júpiter (I, 256-297) y las viñetas que esculpe el dios herrero, Vulcano, en el escudo de Eneas (VIII, 617-731), que remiten a la historia de Roma hasta la batalla de Accio, que supone el fin de las guerras civiles y el inicio de una etapa de paz, coincidente con una nueva edad de oro saturnina, y que marca la frontera entre el ocaso de la República y el advenimiento del Imperio, encarnado en la figura de Octaviano<sup>939</sup>. No obstante, el destino de Eneas y el destino de Roma confluyen en un punto: las palabras que Anquises, en los Campos Elíseos, le dice a su hijo Eneas sobre la gloria que le depara el porvenir, así como sobre las guerras que le esperan a la vuelta de la esquina, los pueblos que se encontrará en el Lacio y cómo solventar esas duras pruebas (VI, 756-892).

El centro del poema, como se ha hecho notar repetidamente, no es otro que el libro VI, aquel en el que acontece la catábasis o descenso a los infiernos de Eneas<sup>940</sup>. Puesto que no sólo es el gozne entre la parte odiseica y la iliádica de la *Eneida*, sino también y sobre todo porque es en él donde se condensa la más profunda significación del poema. El encuentro del héroe con las almas de los muertos y de los por nacer otorgan al texto una dimensión metafísica por la que se plantea el poeta el sentido de la existencia<sup>941</sup>. En efecto, al preguntar

---

<sup>939</sup>“Este es, éste el que vienes oyendo tantas veces que te está prometido, / Augusto César, de divino origen, que fundará de nuevo la edad de oro / en los campos del Lacio en que Saturno reinó un día” (Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, VI, 790-792). Más tarde, cuando el héroe dardanio busque ayuda en Evandro, será el rey de los arcadios, fundador de la Roma prerromana, el que le indique que en tales parajes reinó Saturno (VIII, 313-326). De modo que tales augurios vienen a coincidir con la celeberrima égloga IV.

<sup>940</sup>Como se sabe, el descenso a los infiernos del héroe es un motivo importante en la tradición literaria antigua, que tendrá hondas resonancias en la posterioridad. Se trata habitualmente de un viaje de iniciación y de perfección del héroe, que le permite completar el conocimiento del mundo, tal y como se declara en el comienzo de la gran epopeya sumeria el *Poema de Gilgamesh*: “Quiero dar a conocer a mi país a aquel que todo lo ha visto, / a aquel que ha conocido lo profundo, que ha sabido todas las cosas, / que ha examinado en su totalidad todos los misterios” (*Poema de Gilgamesh*, edic. de Federico Lara Pintado, Tecnos, Madrid, 2003, [3ª reimpresión], Tablilla I, Columna I, vv. 1-3, p. 3); así como en varias ocasiones en la *Divina Comedia* de Dante, por caso en este fragmento en el que Virgilio le explica a un condenado de la novena bolsa del octavo círculo la presencia del poeta vivo en el Infierno: “«Ni muerto está ni culpa le condena», / dijo el maestro, «a ser atormentado; / mas, porque tenga una experiencia plena, / por mí, que muerto estoy, se ve guiado / por el Orco, que así lo dispusieron: / y esto es tan cierto como que he hablado»” (*Obras Completas I*, edic. de Ángel Crespo, Infierno, canto XXVIII, vv. 46-51, p. 334). En el caso de la *Eneida* se puede decir más o menos lo mismo, pero con matices. Así, por ejemplo, G. Dumézil dice que “al abandonar el sexto canto con todos estos ilustres nombres, Eneas ve por fin claro su destino. En el teatro de las Sombras, han sido presentadas a sus ojos las glorias de Roma, heredera de Lavinio. La larga noche de Troya, los años de incierta navegación, los oráculos y los milagros, el rechazo de la tentación púnica, todo ha adquirido sentido” (*Mito y epopeya*, p. 318). Sin embargo, Virgilio, de forma ambigua y resbaladiza, hace salir a Eneas del Hades por la puerta falsa de los sueños y cuando contempla las maravillas grabadas por Vulcano en su escudo, donde se canta la gloria presente de Roma bajo la dirección de Augusto, se queda asombrado, mas sin comprender cabalmente lo que ve: “desconoce los hechos, pero goza mirando las figuras / y carga a sus espaldas la gloria y los destinos de sus nietos” (Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, VIII, 730-731, p. 399. Véase la interpretación que ofrece de este pasaje J. C. Fernández Corte, Introducción a la *Eneida*, pp. 72-75).

<sup>941</sup>Así, Karl Büchner ha dicho que “el poeta era el mediador entre dios y el ser y el hombre” (*Historia de la literatura latina*, p. 245), o sea una *vates*, que, “para un romano”, como observa Pierre Grimal, “es el portavoz de las fuerzas inmanentes de eso que es” (*Virgilio o la segunda fundación de Roma*, p. 157). Con todo, el caso más conspicuo es la definición que del poeta brinda Cicerón en su célebre *Pro Archia*, que se corresponde con la Sócrates en el *Íón* de Platón: “Los más altos e ilustres sabios nos han enseñado que todos los demás estudios se componen de una instrucción, de unos preceptos y un arte, pero que el poeta nace por sí mismo, es por las fuerzas de su espíritu y recibe una especie de soplo divino de inspiración. Por lo cual, con razón llama nuestro viejo Ennio santos a los poetas, porque parece que nos han sido concedido por don de los dioses” (“Atque sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus ceterarum rerum studia ex doctrina et praeceptis et arte constare, poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari. Quare suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere comendati nobis esse videantur”) (Cicerón, *Defensa del poeta Arquías*, en *Defensa de Ligario. Defensa del*

Eneas sobre el destino de las ánimas del Tártaro, el *vate* romano pone en boca de Anquises una escatología de raigambre órfico-pitagórica y platónica, pero imbuida por los principios fundamentales de la filosofía estoica:

«Ante todo sustenta –dice Anquises– cielo y tierra y los líquidos llanos  
y el luminoso globo de la luna y los titánicos astros  
un espíritu interno y un alma que penetra cada parte  
y que pone su mole en movimiento y se infunde en su fábrica imponente.  
En él tienen su origen los hombres y los brutos y las aves  
y cuantos monstruos cría el mar bajo su lámina de mármol.  
Conservan estos gérmenes de vida ígneo vigor de su celeste origen»<sup>942</sup>.

Pues, efectivamente, ese espíritu de naturaleza ígnea y fuente de vida no es otro que el *anima mundi*: así, “a Zenón, el estoico, le parece que el espíritu es fuego”<sup>943</sup> y “a la Razón Zenón la llama Dios”<sup>944</sup>. Como se sabe, los estoicos pensaban que el cosmos era semejante a un animal racional en el que imperaba la concordia entre todos los seres, dado que estaban transidos y regidos por una misma sustancia originante, correspondiente con el elemento primordial del fuego, que es un espíritu divino, cuya identidad se reconoce con el *Lógos* o la Razón, ley universal a la que todo está sujeto: “Zenón proclama al *lógos* ordenador de las cosas naturales y artífice del conjunto universal y lo considera no solamente destino y necesidad de las cosas, sino también Dios y espíritu de Zeus”<sup>945</sup>. Por lo tanto, el hombre, como parte integrante de la naturaleza que es, participa por homología de esa ley cósmica, y lo hace además de forma consciente por cuanto, al estar dotado de inteligencia racional, tiene la capacidad de conocer esa ley cósmica y vivir en conformidad con ella. “La virtud para un estoico –dice Francesc Casadesús– reside, por tanto, en la capacidad de adecuarse al *Lógos* universal obedeciendo los dictados de la naturaleza con la certeza de que así el hombre contribuye a la armonía cósmica y colaboradora con la racionalidad divina”<sup>946</sup>. De todas formas no le queda otra opción posible, ya que el estoicismo es determinista: como dice Juan Carlos García Borrón, “una irrompible cadena de causas y efectos, regida por la divina fuerza natural inmanente, determina todo acontecer. Y como cuanto acontece está originado por aquella, que es racional, la determinación es *providencia*”<sup>947</sup>. Por consiguiente, al ser humano no le resta más remedio, para vivir sabiamente, que acatar el destino que le ha sido fijado por la Divina Providencia, cumplir con el deber que se le ha impuesto. Lo cual no redundaría en su falta absoluta de libertad<sup>948</sup>, sino que responsabilidad suya será el vivir plenamente de acuerdo o no con el precepto universal de la Razón divina, cuyo principio o ley ha ordenado debidamente al hombre y al cosmos y los gobierna sabiamente hacia la consecución del bien y la felicidad:

¡Gloriosísimo entre los inmortales, multinominado, siempre omnipotente,

---

*poeta Arquías*, texto latino con traducción literal y literaria de Antonio Fontán Pérez, Gredos, Madrid, 1993 [1ª reimpresión], VIII, 18, pp. 87-88).

<sup>942</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, VI, 725-730, p. 326.

<sup>943</sup>Zenón de Ticio, fragmento 212, en *Los estoicos antiguos*, *Obras*, Introducción general de Francesc Casadesús Bordoy, traducción y notas de Ángel J. Cappelletti, Gredos, Madrid, 2007, p. 74.

<sup>944</sup>*Ibidem*, fragmento 256, p. 85.

<sup>945</sup>*Ibidem*, fragmento 254, p. 84.

<sup>946</sup>Introducción general a *Los estoicos antiguos*, *Obras*, pp. VII-XXVIII, en concreto p. XIX.

<sup>947</sup>“Los estoicos”, en *Historia de la ética I*, Victoria Camps ed., pp. 208-247, p. 214.

<sup>948</sup>“Cuando la parte divina de un hombre ejercita su voluntad virtuosamente, esa voluntad es parte de la de Dios que es libre; por eso en estas circunstancias la voluntad humana es también libre” (Bertrand Russel, *Historia de la filosofía*, I, p. 358).

oh Zeus, rector de la naturaleza, que con ley todo lo gobiernas,  
salve! Pues a todos los mortales les es lícito saludarte.  
De tu progeie son, ya que una imitación del eco les ha tocado en suerte  
a ellos solos entre los animales que sobre la tierra viven y se arrastran.  
A ti he de elevar, pues himnos y tu poder celebraré siempre.  
A ti todo el universo que en torno a la tierra gira  
te obedece por donde lo guíes y él, gustoso, por ti es gobernado.

[...]

Con él [con el rayo de dos filos] diriges la Razón común, que a través de todas las cosas  
discurre, uniéndose a las grandes y pequeñas luminarias.

Con él llegaste a dominar, como excelso rey todas las cosas,  
y sin ti, oh genio, ninguna sobre la tierra se realizara,  
ni en la divina esfera del éter ni en el mar,  
salvo las que los malos con sus propias demencias perpetran.  
Mas tú sabes también moderar lo excesivo,

y ordenar lo desordenado, y las cosas no gratas son gratas para ti.  
Todas las has armonizado así en una sola: las buenas y las malas,  
de tal modo que de todas hay una única Razón, siempre existente,  
de la cual huyen los mortales perversos,

los desdichados que, tratando siempre de alcanzar el bien,  
no avizoran la ley universal de Dios ni la escuchan,  
ya que, si te obedecieran, lograrían una vida feliz.  
Ellos en cambio, insensatos, tienden cada uno a una desgracia,  
unos teniendo contenciosa solicitud con la fama;  
otros, volviéndose, sin dignidad alguna, hacia el lucro;  
otros, hacia el desenfreno y las hedónicas actividades del cuerpo

[...]

Pero tú, Zeus, dispensador de todos los dones, el de las negras nubes, señor del rayo,  
saca a los hombres de la triste inexperiencia del alma, padre, otórgales alcanzar  
la razón en que te fundas para regir todas las cosas con justicia...<sup>949</sup>.

Frente a los epicúreos, los estoicos no reniegan de la vida pública ni de la política; antes bien “afirman la solidaridad y la vida activa y proclaman el parentesco natural de todos los hombres”<sup>950</sup>. Pues ellos pensaban que vivir de acuerdo con la ley o Razón divina hermanaba simpáticamente a todos los humanos, hasta tal punto que sería del todo innecesario cualquier otro precepto que no fuera el ordenado por Dios. “Esto implica una concepción cosmopolita en su sentido más etimológico: una única nacionalidad mundial compuesta por el conjunto de todos los seres humanos que obedecen la misma ley universal (...). Anticipan con ello el filantrópico concepto de *Humanitas* que, sobre todo a partir del Renacimiento, ha conformado el ideal del humanismo que debe hermanar a las personas de bien”<sup>951</sup>.

Pues bien, ni que decirse tiene que esta metafísica, ética y política estoicas no sólo son la base de la filosofía imperante en el desarrollo de la *Eneida*, sino que se avienen perfectamente con las características del naciente Imperio romano como dominador y legislador del mundo. No en vano, la actitud de Eneas, su comportamiento, reflejo y símbolo del de Augusto, como *pater* y caudillo de los troyanos se adecua fácilmente a tales postulados: así el héroe dardanio, hijo de diosa, es el elegido por el Destino y por Júpiter, que vienen de alguna manera a ser lo mismo, para trasladar los Penates al Lacio y erigirse allí en el fundador de la stirpe romana. Un cometido prefijado que él acepta por obediencia como un deber inexorable, de ahí que su rasgo etopéyico más definitorio sea su piedad, tanto en su dimensión moral, su abnegación en el cumplimiento del mandato divino, como en la política,

---

<sup>949</sup>Cleantes, *Himno a Zeus*, en Los estoicos antiguos, *Obras*, fragmento 679, pp. 240-244.

<sup>950</sup>J. C. García Borrón, “Los estoicos”, p. 220.

<sup>951</sup>Francesc Casadesús, Introducción general a Los estoicos antiguos, pp. XXIII-XXIV.

cifrada en su renuncia a los deseos personales en favor del cumplimiento de la razón de estado, como en la familiar, cuya imagen más ilustre es cuando en la huida de Troya porta a su padre Anquises sobre los hombros y de la mano a su hijo Ascanio o Julo. Pero Eneas no se constituye en un héroe modélico y ejemplar, encarnación del príncipe óptimo, en función solamente de su *pietas*, sino también por su prudencia, justicia, valor, sensibilidad, benevolencia y sentido compasivo por la humanidad<sup>952</sup>. De manera que se establece una clara correspondencia entre Jove, o la ley universal que todo lo anima y que todo lo gobierna, y Eneas –espejo de Augusto–, su representante en la tierra, en cuanto que su virtud suprema no es otra que obrar homólogo o convenientemente con la voluntad de Dios, o sea “vivir de acuerdo con la naturaleza”<sup>953</sup>.

Mas, con todo, el poeta de Mantua quiso quemar la *Eneida*. Cabe, pues, preguntarse con José Luis Vidal si es que: “¿Sintió Virgilio que había «fracasado» en su misión poética, que el poema que, en su lectura más profunda, ambicionaba como respuesta a los interrogantes de la condición humana se quedaba en una espléndida construcción de seductora –y engañosa– belleza formal?”<sup>954</sup> Imposible es dar una respuesta definitiva a semejante enigma de la literatura universal.

Sin embargo, la *Eneida* es un texto ambiguo. Puesto que al mismo tiempo que en él se consigna la grandeza de Roma desde una triple dimensión divina, legendaria e histórica, se introducen también las razones de los vencidos, los que sucumben y son subyugados a su poder, cifrado principalmente en las tragedias de Dido y Turno, las encarnaciones de los dos grandes obstáculos de Eneas en la observancia escrupulosa de su misión. Aunque no son los únicos: piénsese en las figuras de Andrómaca, Evandro, Palante, Camila, Lauso, Mecencio, Euríalo y Niso<sup>955</sup>. Como bien ha destacado José Carlos Fernández Corte<sup>956</sup>, Virgilio, para

---

<sup>952</sup>Véase María Gloria Guillén Pérez, “El concepto de Pater en Virgilio y la dimensión religiosa y política de su pensamiento”, en *Simposio virgiliano*, pp. 309-320.

<sup>953</sup>Zenón de Citio, fragmento 290, en *Los estoicos antiguos*, *Obras*, edic. cit., p. 93.

<sup>954</sup>Introducción general a Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, pp. 89-90.

<sup>955</sup>El episodio de Euríalo y Niso, que merecería capítulo aparte, le sirvió, como ya destacara Joaquín Casaldueiro, de plantilla a Cervantes para la elaboración de la historia de amistad de Morandro y Leoncio, inserta en *La Numancia*, si bien con sensibles modificaciones. El epilio virgiliano destaca poderosamente en el conjunto de la *Eneida* por la maestría con la que está narrado, pero sobre todo por la exquisita sensibilidad, la delicadeza de los afectos, la ternura y la extraordinaria finura con la que se cuenta la muerte de los amantes teucros. Se trata probablemente del primer sacrificio de amor y amistad de la literatura occidental. Hinchados de gloria heroica, los dos jóvenes se prestan voluntarios para burlar en mitad de la noche el cerco de los latinos y avisar a Eneas de la desesperada situación en que se encuentran los suyos. Sin embargo, no se contentan con llevar a cabo su expedición sin más, sino que mientras que atraviesan el campo enemigo les invade el furor guerrero y lo siembran de sangre y muerte, así como de la codicia, especialmente Euríalo, el más joven de los dos, que se carga con los despojos; excesos de *hybris*, ambos, que propiciarán la tragedia. Pues, efectivamente, antes de ingresar en un bosque cercano son avistados por un escuadrón de rútuos por culpa del brillo del yelmo que ha ganado como botín Euríalo. La persecución nocturna es prodigiosa, en virtud del movimiento narrativo, los efectos de luces y sombras y el patetismo de la escena: Niso logra escapar airoso, pero “estorban a Euríalo las tinieblas de las ramas y el pesado / botín y el temor le engaña con la dirección del camino”. Cuando el primero cae en la cuenta de que ha perdido a su joven amante, vuelve sobre sus pasos en su busca. A partir de este momento, lo que resta de la secuencia es contado desde su punto de vista: oye los estrépitos de los caballos, la captura del amigo y se lanza a un sacrificio inútil. En primera instancia, infunde sorpresa, confusión y temor en los enemigos con sus flechas, ignorantes estos de su procedencia; pero entonces Volcente, el capitán del batallón rútuolo, mata a Euríalo: “Enloquecido el feroz Volcente sin poder ver al que lanza / los disparos, y sin poder arrojarse ardiendo sobre él. / «Pues tú mientras tanto vas a pagar con tu sangre caliente / el castigo de ambos», dijo, y al tiempo empuñando su espada / marchaba contra Euríalo. Fuera de sí, entonces, aterrado, / grita Niso y ya no aguanta más escondido / en las tinieblas, ni puede soportar un dolor tan grande: / «¡A mí, a mí, aquí está el que lo hizo! ¡Volved a mí las armas, / rútuos! Mío ha sido el plan, y nada osó éste / ni nada pudo; el cielo y los astros que lo saben son mis testigos; / el sólo amó demasiado a un infeliz amigo». / Tales gritos daba, mas la espada impulsada con fuerza / traspasa las costillas y rompe el blanco pecho. / Cae Euríalo herido de muerte, y

desplegar su compasiva mirada hacia los derrotados, recurre a los procedimientos narrativos concernientes al punto de vista de la *empatía* y la *simpatía*, sobre todo por medio de la aplicación de las funciones testimonial e ideológica del narrador. De resultas, Eneas, frente a la grandeza humana y la fuerza de estos personajes, queda, a pesar de su íntegro talante, empequeñecido: “vence, pero no convence”<sup>957</sup>. Se nos revela, así es nuestro parecer, como un personaje infortunado, triste, solitario y carente de vida propia:

Y Eneas a su vez: «Padre, tu triste imagen a menudo  
se me apareció y me empujó a buscar estos umbrales;  
las naves aguardan en el mar tirreno. Dame tu diestra,  
dámela, padre mío, y no te sustraigas a mi abrazo».  
Tres veces intentó poner los brazos en torno a su cuello;  
tres veces huyó de sus manos la imagen en vano abrazada,  
como el viento ligera y en todo semejante al sueño fugitivo<sup>958</sup>.

Se diría, pues, que de su interior emana un soplo de frialdad incurable; al fin y al cabo él camina sobre las lindes de la vida y la muerte de la mano de los dioses y los *fata*, es el portador de la rama áurea, pero no se sumerge en los arrabales de la existencia humana, donde esta se desarrolla con plenitud en toda su realidad. Con todo, Eneas es un héroe nuevo cuya heroicidad reside en su padecimiento, su esfuerzo, su sacrificio y el expolio de sí, esto es en su entereza moral o religiosa. Tanto que parece dar por buena aquella sentencia del Ateniense de las *Leyes*: “Para nosotros, el dios debería ser la medida de todas las cosas; mucho más aún que, como dicen algunos, un hombre. Es necesario, por tanto, que el que ha de llegar a ser querido por él se convierta lo más posible también él en un ser de sus características”<sup>959</sup>.

Esta situación no es muy diferente de la que le sucede a Cervantes respecto de los protagonistas centrales de su obra postrera, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, puesto que Periandro y Auristela, frente a la amalgama de vidas humanas que encuentran en su camino de Tule a Roma, devienen, en su intachable virtuosismo ejemplar, fríos y distantes; aun cuando el escritor complutense les infundiera un soplo de calor humano a través del amor, de la pasión que ambos sienten, y que se refleja en los celos y el tormento erótico. Sin embargo, a pesar de que el *Persiles* es la obra cervantina más influenciada y próxima a la *Eneida* en conjunto, pues es, entre otros aspectos, el texto en el que el autor de las *Novelas ejemplares* evalúa con mayor hondura la situación del hombre en la historia y su relación con la divinidad, las respuestas son radicalmente opuestas, en cuanto que la aceptación del destino en la *Eneida* conduce a la no-vida o a su renuncia, mientras que en el *Persiles*, como en el resto de la producción del escritor español, comporta la inserción del hombre en el ciclo de la

---

por su hermoso cuerpo / corre la sangre y se derrumba su cuello sobre los hombros: / como cuando una flor encarnada que siega el arado / languidece y muere, o como la amapola de lacio cuello / inclina la cabeza bajo el peso de la lluvia”. Muerto Euríalo, Niso se lanza en medio de las espadas rútilas hasta dar con Volcente “y muriendo quitó la vida de su enemigo”. La profundidad del amor de Niso y su autoinmolación obtienen como recompensa que su cuerpo repose sobre el cadáver de Euríalo: “Se arrojó entonces sobre su exánime amigo, / acribillado, y allí descansó al fin con plácida muerte”. La simpatía que despiertan los jóvenes en el alma de Virgilio se culmina en el apóstrofe que cierra el epilogo: “¡Afortunados ambos! Si algo pueden mis versos, / jamás día alguno os borrará del tiempo memorioso, / mientras habite la roca inamovible del Capitolio / la casa de Eneas y su poder mantenga el padre romano” (Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, IX, 176-449, pp. 248-256, en concreto vv. 384-385, 420-437, 445 y 446-449, pp. 254-256).

<sup>956</sup>Introducción a la trad. de la *Eneida* de Espinosa Pólit, pp. 67 y ss.

<sup>957</sup>*Ibidem*, p. 68.

<sup>958</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, VI, 695-702, p. 182.

<sup>959</sup>Platón, *Leyes*, trad. de Francisco Lisi, IV, 716c-d, pp. 375-376.



existencia, en la aceptación de la vida. No de otro modo, la literatura de Cervantes se mueve a ras de suelo, en el aquí y el ahora, cuyo ejemplo más significativo no es otro que el *Quijote*, la desmitificación realista, irónica, distanciada, relativa y ambigua de la épica heroica. Tanto es así que, frente al hermanamiento de mito e historia que elabora Virgilio en su gran poema, Cervantes lo que hace en su obra magna es enfrentar la leyenda con la realidad cotidiana y circunstancial, y en ese brutal choque, que devuelve el mito al ámbito de la imaginación, reside su mayor novedad, y el nuevo heroísmo del personaje. Así don Quijote, ese ser desgajado de la sociedad, que vive en pos de su ideal, cobra vida y dignidad a través de la fe que imprime a su misión, hasta el punto de que cuando se derrumba el mundo que ha levantado en su fantasía, el amor, símbolo de la vida y superación de la muerte, le salva a pesar de no ser más que una quimera y le otorga una grandeza épica y una dimensión humana admirables:

–Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

–Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra<sup>960</sup>.

Pero la mayor discrepancia entre los dos escritores reside en la libertad. Pues mientras que Eneas, en virtud de la moral estoica que profesa, no es del todo dueño de su destino; los personajes cervantinos son enteramente hijos de sí mismos, y, en la asunción de su sino, emprenden su propio proyecto vital. Esta voluntad de querer ser se puede cifrar tanto en las palabras que le dice Leoncio a su amado amigo Morandro: “Al que es buen soldado / agüeros no le dan pena, / que pone la suerte buena / en el ánimo esforzado; / y esas vanas apariencias / nunca le turban el tino: / su brazo es su estrella y signo; / su valor, sus influencias”<sup>961</sup>, como en las que pronuncia Preciosa en el bautismo gitano de don Juan de Cárcamo: “Yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas”, que “estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere”<sup>962</sup>, pero que naturalmente vienen a sintetizarse todas, estas palabras y las de otros muchos personajes cervantinos, en el célebre discurso que hace don Quijote cuando sale por fin del «laberinto de Teseo» o del «castillo kafkiano» que son los dominios ducales: “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida”<sup>963</sup>. En consecuencia, los personajes cervantinos practican la libertad de conciencia, la libertad de expresión y la libertad de actuación.

Insondable misterio será por siempre el motivo –o los motivos– por el que Virgilio quiso quemar la *Eneida*. Destruir la labor de once años de minucioso cuidado poético<sup>964</sup>. ¿Es

---

<sup>960</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, LXIV, p. 1160.

<sup>961</sup>Cervantes, *La Numancia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 3), Madrid, 1996, jornada II, vv. 915-922, p. 48. Conviene destacar el enorme parecido que guardan las palabras de Leoncio con las del impío Mecencio, «despreciador de los dioses» y contrafigura del *pious Aeneas*, cuando va a entrar en combate con el hijo de Anquises: “«¡Que me asista mi diestra que es mi dios / y esta lanza que vibro!»” (Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, X, 772-773, p. 470).

<sup>962</sup>Cervantes, *La gitanilla, Novelas ejemplares*, edic. de J. García López, p. 74.

<sup>963</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, LVIII, p. 1094.

<sup>964</sup>Así, Suetonio, en su *Vida de Virgilio*, dice que “la *Eneida*, a la que dio su primera forma en prosa y que dividió en doce libros, comenzó a versificarla por partes, abordando cada una caprichosamente y sin orden;

que acaso pensó Virgilio que, como reza el aforismo de Juan Ramón Jiménez, “mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra”<sup>965</sup>? Pero por qué, si la *Eneida* se erige en el paradigma de un nuevo concepto de epopeya, dotado de un sentido simbólico y ejemplar que remite al presente histórico de Roma. ¿Comprendió a lo mejor que el universo no se deja limitar por y en la palabra; que la poesía a pesar de todo es incapaz de desvelar los arcanos de las esferas y su más allá; que el *vate* en el fondo no es más que un hábil combinador de sílabas contadas que fracasa en el intento de describir el cosmos; que la vida del hombre, en fin, sin el conocimiento de la muerte se queda a medias? Y sin embargo en la *Eneida* no sólo hay una férrea voluntad de querer decir la verdad, sino que con ella se ensaya la apertura de senderos no hollados para decir lo nunca dicho. ¿Adivinó quizá que la poesía había de fijar su mirada en la realidad o en la comprensión de los recovecos y contradicciones del alma humana, en su completa y compleja intersubjetividad? No se sabe, pero lo cierto es que la *Eneida* al final se publicó; y su lección dejó el campo abierto para que la ficción se pudiera reconocer como una entidad de conocimiento válida para el hombre, no al ser un trasunto del universo, pues eso, como diría Montaigne, “es arrogarse la superioridad de tener en la cabeza los términos y límites de la voluntad de Dios y de la potencia de nuestra madre naturaleza”<sup>966</sup>, sino al convertirse en terreno de abono para su interpretación. Una lección que le tocó en gracia recibir y ampliar al más grande de nuestros escritores: Miguel de Cervantes<sup>967</sup>.

---

y para que nada detuviera su inspiración dejó algunos pasajes sin ultimar y apuntaló otros, por decirlo así, con versos de muy poco valor que, según él decía en broma, intercalaba como tentemosos que sostuvieran su obra hasta disponer de sólidas columnas” (*Biografías literarias latinas*, edic. cit., p. 90). “Es ello –dice a este respecto Agustín García Calvo– que el punto acaso más alto, y en todo caso punto clave de la técnica virgiliana (siendo en esto Virgilio culminación de los que era un cuidado general de la poesía helenística o literaria) está en la construcción; que llamamos adrede «construcción»: pues, al pasar de la poesía a la literatura, lo que eran costumbres de retorno rítmico en la recitación o el canto quedan congeladas en fórmulas de construcción arquitectónica (el ritmo, reducido a libro, no puede menos de resultar también en una estructura visual), y aun se desarrollan en la literatura estructuras y correlaciones entre partes que apenas habrían sido eficaces ni practicables en la poesía viva” (*Virgilio*, pp. 77-78).

<sup>965</sup>Juan Ramón Jiménez, *Río arriba (Selección de aforismos)*, selección y prólogo de Juan Varo Zafra, Diputación de Huelva-Visor, Huelva, 2007, aforismo XXVII, p. 129.

<sup>966</sup>Michel de Montaigne, *Los ensayos*, edic. cit., libro I, cap. XXVI, p. 235. Por otro lado, ya Jenofonte contaba que Sócrates “disuadía a la meditación sobre cómo maneja la divinidad cada uno de los fenómenos celestes, pues decía que ni los hombres podían llegar a descubrirlo, ni pensaba que a los dioses les agradaría que un hombre investigara lo que ellos no querían aclarar. Decía que también había el peligro de que perdiera el juicio quien se entregaba a tales cavilaciones, como le había ocurrido a Anaxágoras, que tanto se jactaba de haber explicado el mecanismo de los dioses” (*Recuerdos de Sócrates*, edic. cit. de Juan Zaragoza, IV, p. 195).

<sup>967</sup>Añádase a lo ya dicho que la decisión de Virgilio de querer quemar la *Eneida* y, sin embargo, no dejar nada escrito en su testamento en lo relativo a su publicación, en su contradicción, recuerda, aunque los motivos sean otros, tanto a la censura de la literatura de Platón, a su erradicación de la república ideal y a su actuación condicionada en la ciudad de la leyes, como a su desconfianza de la palabra escrita, según se expresa en el mito de Theuth y Talmud, puesto que finalmente no sólo dejó escrito un inmenso corpus filosófico, sino que este además presenta una factura literaria admirable y contiene no pocos relatos mitológicos de un primor poético soberbio. Cierto es que entre la filosofía poética de Platón y la poesía de Virgilio se sitúa la eminente obra de Aristóteles, quien, como primer crítico y teórico de la literatura occidental, sostuvo la idea, en su *Poética*, de que “la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular”, en el sentido en que el historiador se atañe “a lo que ha sucedido”, mientras que el poeta trata “de lo que podría suceder”; de manera que la visión del mundo que ofrece la poesía no sólo es más panorámica y abarcadora que el de la historia, sino que se constituye en entidad de saber y, por ello, forma parte de la teoría del conocimiento. (*Poética de Aristóteles*, edic. trilingüe de Agustín García Yerba, Gredos, Madrid, 1999, 9, 1451b, p. 158). Pero sin embargo la poesía no es la ciencia primera, sino la metafísica, por cuanto “es la única ciencia libre: solamente ella es, en efecto, su propio fin”, y lo es porque versa sobre lo cognoscible en grado sumo: “los primeros principios y las causas”, o sea “aquella que versa sobre lo divino” (Aristóteles, *Metafísica*, edic. de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2007, libro I, cap. II, 982b25, 982b y 983b5, pp. 49, 48 y 49). Siglos después, esta falta de coherencia entre dicho y hecho perseguirá también a Lord Chandos, el

Pero donde queríamos arribar, en virtud de nuestro propósito, es a la tragedia amorosa de Dido, en la que opera con inexorable fuerza la triple dimensión de la *Eneida* que hemos descrito. Pues efectivamente los renglones escritos por Jove en el libro del cosmos sobre la providencial fundación de Roma impiden el amor de la infeliz pareja; tan sólo las querellas de Juno y Venus les concederán al *pater* teucro y a la reina sidonia un instante de breve dicha, que la horrenda Fama se encargará de pregonar desvelando los errores de su irreverencia. Unos amores, estos de Eneas y Dido, que habían sido borrosamente cantados por la tradición legendaria, aunque estaban de actualidad en el momento en el que Virgilio comenzaba la redacción de la *Eneida*, por cuanto la fundadora de Cartago, más conocida como Elisa, había brillado por su castidad y por su fidelidad a la memoria de su esposo, hasta el punto de suicidarse por no haber otro matrimonio. Por lo que, en consecuencia, son en su mayor parte invención de la imaginación del *vate* romano, al menos en la contextura trágica que adquiere Dido como víctima de su pasión. Pero que, por otro lado, se avenían como anillo al dedo con la intención histórica del poema, debido a que así en el abandono de Dido por Eneas como en la maldición de la reina en su inmolación amorosa se dimanaba la animadversión de Roma y Cartago por el dominio del mundo: eran el origen mítico o protohistórico de las Guerras Púnicas; tanto más cuanto que en la huida del héroe troyano se celebraba de alguna manera la victoria del espíritu romano y sus austeras costumbres sobre la opulencia, el libertinaje y el exotismo de Oriente, cuya oscura tentación se había encarnado en Cleopatra, la seductora de Julio César y de Marco Antonio, que había sido vencida no obstante por Octaviano Augusto en Accio, de modo que algo de la reina egipcia se reflejaba en la sidonia<sup>968</sup>.

La tentación erótica que ha de sortear como prueba el héroe en el cumplimiento de su

---

célebre personaje de la *Carta* de Hugo von Hofmannsthal, por cuanto, según le escribe a su amigo Francis Bacon, después de aquella época de escritor en la que “la existencia entera se me presentaba, en una especie de ebriedad incesante, como una gran unidad: entre el mundo intelectual y el mundo físico no veía contradicción alguna, como tampoco entre el personaje de la corte y la criatura animal, entre el arte y lo que no es artístico, la soledad y la vida social; en todo sentía la naturaleza, tanto en los extravíos de la locura como en los extremados refinamientos de un ceremonial español; en la actitud rústica de los jóvenes campesinos no menos que en las alegorías más sutiles”, ha dejado ahora de escribir: “En este instante, he sentido con una certeza no exenta de cierto pesar que ni el año que viene ni el siguiente ni en todos los años de mi vida, volveré a escribir un libro”. Su abdicación de la escritura se debe a que, tras una experiencia espiritual, ha caído en conocimiento de que el lenguaje es insuficiente para abordar la realidad con garantías de verdad: “Nada se dejaba ya delimitar por un concepto”; pero asimismo a que ha descubierto que “justamente la lengua en la que tal vez me habría sido dado no sólo escribir, sino también pensar no es el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino otra de la que no conozco palabra alguna, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que tal vez algún día podré rendir cuentas en la tumba, ante un juez desconocido”. Mas con todo le escribe una carta a su gran amigo para expresarle “su renuncia a desarrollar cualquier actividad literaria” (Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Prólogo y epílogo de Friedrich Th. Widerberg, trad. de Agustín López y María Tabuyo, Olañeta, Palma de Mallorca, 2007, pp. 28-29, 49, 35, 50 y 21). Puede que en todos estos casos, como en otros muchos, la antinomia se resuelva por el hecho de que, como dice Enrique Vila-Matas, “en realidad siempre quise ser escritor para explicar que, aunque no entendamos nada, la literatura le da sentido a todo” (*Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 319). Pero también por que, de acuerdo con Emilio Lledó Íñigo, “uno de los prodigios más asombrosos de la vida humana, de la vida de la cultura, lo constituye esa posibilidad de vivir otros mundos, de sentir otros sentimientos, de pensar otros pensamientos que los reiterados esquemas que nuestra mente se ha ido haciendo en la inmediata compañía de la triturada experiencia social y sus, tantas veces, pobres y desazonados saberes”, porque a fin de cuentas “la literatura no sólo es principio y origen de libertad intelectual, sino que ella misma es un universo de idealidad libre, un territorio de la infinita posibilidad” (“Necesidad de la literatura”, en *Elogio de la infelicidad*, Cuatro, Madrid, 2006 [6ª ed.], p. 157).

<sup>968</sup>Sobre las fuentes, la reelaboración de Virgilio y las variantes del episodio, véase el documentado artículo de Antonio Ruiz de Elvira, “Dido y Eneas”, *Cuadernos de Filología Clásica*, XXIV (1990), pp. 77-98. Véase también J. C. Fernández Corte, Introducción, pp. 43-45; V. Cristóbal, Introducción, pp. 42-46; y Dulce Nombre Estefanía Álvarez, “Dido: Historia de un abandono”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, VIII (1995), pp. 89-110, especialmente pp. 90-93.

objetivo estaba ya presente en la epopeya homérica, tal y como se había puesto de manifiesto en la *Odisea*, al tener que vencer su errante protagonista los seductores encantos de la hechiceras Calipso y Circe en su camino hacia Ítaca. Sobre todo los de la primera, que le tuvo cabe su vera hasta siete años, y sólo consistió en dejarlo escapar cuando Hermes le transmitió la orden divina de Zeus de que así lo hiciera; durante ese largo periodo de tiempo el sufrido y voluntarioso Ulises admitió los buenos manjares de la mesa y los placeres amorosos de la carne que la diosa le ofrecía, pero en cambio rechazó sin vacilación la propuesta de la eternidad junto a ella y lo más significativo, cada día se sentaba a la hora del crepúsculo en la orilla del mar, donde “nunca estaban sus ojos secos de lágrimas, y consumía su dulce vida añorando su regreso”<sup>969</sup>. El incentivo amoroso como experiencia a superar será un motivo de capital importancia en la novela griega de amor y aventuras, de forma notoria en el último testimonio conservado del género, la *Historia etiópica* de Heliodoro, pues de hecho el mayor heroísmo de la pareja protagonista reside en la afirmación ahincada de su fidelidad y en la defensa a ultranza de su castidad, fuente de sus padecimientos y trabajos. Los textos de caballerías, a pesar de haber sido tachados de lascivos por su libertad erótica, también explotarán la prueba de amor como contenido de la trama; y así, por ejemplo, Tristán no consumará el matrimonio con Iseo «la de blancas manos» y Lanzarote y Amadís sentirán esa misma pasión excluyente por la amada que les impide cualquier otro conato erótico. Los *romances* españoles de los siglos XVI y XVII, especialmente la novela morisca y la bizantina –pues la pastoral se centra más en la exposición sosegada del sentimiento y su introspección psicológica–, al calor del neoplatonismo de moda, harán suya la tentación amorosa como prueba; piénsese, como botón de muestra, en los casos de la *Novela de Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán, inserta en el *Guzmán de Alfarache* (I, I, 8), y en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega. Cervantes heredará la tradición del amor cortés y del platonismo cristiano de su época, que se plasman paradigmáticamente en la pasión cerebral de don Quijote y en los amores de Periandro y Auristela. Pero en todos estos casos, incluido el de Ulises, aun cuando en él se entrevere el regreso a la patria con el encuentro con Penélope, la superación del conflicto es por amor. Mientras que en la historia de Eneas y Dido lo que entra en juego es el sacrificio del deseo personal en favor del deber, el triunfo de la piedad sobre la pasión. De algún modo, por lo tanto, se atisba en la lejanía el caso de Héctor y Andrómaca, ya que el gran héroe troyano de la *Ilíada* renuncia a quedarse en los brazos de su fiel esposa para cumplir con su obligación militar de defender los muros de Ilión, donde perecerá a manos del iracundo Aquiles. Al lado de las seductoras hechiceras Calipso y Circe se halla la tentación de la candorosa Nausícaa, que no obstante su belleza juvenil, no impedirá el camino de Ulises a la patria. Mas no por ello dejar de inaugurar, como venimos diciendo, el motivo de asunto amoroso de la llegada del extranjero a un palacio o corte, donde rinde a la princesa, que se extenderá con vigor hasta por lo menos la época de Cervantes. Aunque no se debe despreciar su posible influencia en la *Eneida*, es sin embargo la historia de Jasón y Medea de *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas la que le sirvió de plantilla a Virgilio para configurar la de Eneas y Dido, sin olvidar la detención del héroe tesalio en el palacio de Hipsípila. Como se sabe, la influencia del poeta y bibliotecario alejandrino en el hombre de Mantua es decisiva, si bien la epopeya del rodio carece de la dimensión nacional que le infunde a la suya el romano, así como de la complejidad estructural y la minuciosidad poética del poema de Eneas, pero el gusto y la atención a los episodios menores es parecido; como tampoco, a pesar de las notables concomitancias, son coincidentes los fines sentimentales de ambas historias: Medea no alcanza la configuración trágica de Dido, por mucho que sobre ella se cierna la negra sombra del fatalismo, ni Jasón adquiere la estatura moral de Eneas. Mas con todo Virgilio,

---

<sup>969</sup>Homero, *Odisea*, versión de C. García Gual, edic. cit., canto V, p. 130.

como hiciera Apolonio de Rodas y como había hecho Eurípides, centra la exposición del amor en torno a la figura femenina, pero no simplemente porque era la mujer, según la tradición, la que caía fácilmente en las garras del amor, territorio vedado al hombre, sino también porque dirige su mirada de atención al escudriñamiento de la destrucción anímica del vencido, del sufridor amoroso. Esta simpatía hacia el atormentado de amor, que es habitual en su literatura, podría provenirle al mantuano de Catulo, tanto de su poesía de circunstancias cuanto de sus poemas mitológicos, sobre todo del *carmen* 64, pues el abandono de Ariadna y su lamento están presentes en Dido. Pero la pasión de la viuda de Siqueo es destructora y mortal, es una tragedia en toda regla donde los errores de interpretación y la traición de los juramentos abren la puerta de la aniquilación, ese umbral en el que se unen el hado fatal y la responsabilidad del héroe; de manera que la reina de Cartago tiene mucho de la Medea eurípidea, pero más aún de Fedra, porque en ellas amor y muerte son una y la misma cosa: la heroína de Eurípides y la de Virgilio son víctimas de la pasión y del destino implacable, que se resuelve no de otra forma que con el suicidio.

Los amores de Dido y Eneas se integran en la acción medular de la *Eneida* cual si fueran un episodio intercalado o un bloque estructural cerrado en sí, en el que se narra la estancia del héroe troyano en Cartago y la tragedia de la reina fenicia. La historia que se complace en mostrar con todo lujo de detalles Virgilio pertenece al modelo clásico de la mujer abandonada por un extranjero del que se enamora irremisiblemente, luego de que este haya arribado a su patria o morada en una situación conflictiva o de peligro y de que ella le haya prestado su ayuda como auxiliar eficaz cometiendo alguna traición o alguna falta, de suerte que la pasión irreductible a la voluntad y a la razón de ella corre parejas con la ingratitud cruel y el frío desapasionamiento de él. Los casos más ilustres son, como ya hemos visto, los de Jasón y Medea, cuya historia se completa entre la epopeya helenística de Apolonio de Rodas y la tragedia de Eurípides, y de Ariadna y Teseo, recreado por Catulo en el citado epilio que hace el poema 64 de su colección. La leyenda romana más famosa a este respecto es la traición de Tarpeya por amor a Tacio que, como dijimos, poetizaría Propercio en la cuarta elegía de su libro IV. Cabe la posibilidad de que el propio Virgilio, en su juventud, hubiera compuesto un pequeño poema épico, *Ciris* o *La Garza*, basándose en el mismo esquema mítico para contar la historia de Escila y Minos, por lo que se convertiría en un precedente inmediato de la de Dido y Eneas; que habría de ser completado, dentro del corpus virgiliano, con la de Orfeo y Eurídice, intercalada en el libro IV de las *Geórgicas*, en virtud del descenso al Hades de los dos héroes y del encuentro allí con la amada. Si bien los móviles de la bajada y los resultados son hartamente dispares, pues Orfeo lo hace guiado por amor y para recuperar a su esposa, Eneas en cambio lo hace por consejo de su padre y para conocimiento de su futuro; Orfeo seduce con su canto a los moradores del Infierno, Eneas, como portador de la rama dorada, es el ungido de los dioses; Orfeo fracasa en su intento porque la ley natural de la muerte que gobierna la vida del hombre es implacable, aun para la poesía o la música, Eneas triunfa porque se hace idéntico a su destino; Orfeo, desesperado, muere brutalmente despezado porque desprecia la existencia sin amor<sup>970</sup>, Eneas, piadoso, vive

---

<sup>970</sup>«No hubo amor ni himeneo alguno que doblegasen el ánimo de Orfeo. Solo, recorría los hielos hiperbóreos y el nuevo Tanais y los campos jamás viudos de las escarchas Rifeas, llorando la pérdida de Eurídice y el beneficio inútil de Plutón; desdeñadas las mujeres de los cícones por este honor, en medio de los sacrificios de los dioses y de orgías nocturnas en honor de Baco, dispersaron por la llanura el cuerpo despedazado del joven. Y aun entonces mismo, cuando la cabeza arrancada del alabastrino cuello daba vueltas en medio de las ondas, arrastrada por el Hebeo Eagrio, «Eurídice», decía la misma voz, y la lengua fría, «¡Ah, desgraciada Eurídice!», exclamaba al marchársele la vida, y las riberas a lo largo de todo el río, «Eurídice», repetían» (Virgilio, *Geórgicas*, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., IV, p. 383). Decir que sobre el mito de Orfeo escribió Lope de Vega un soneto para ensalzar el amor conyugal, pero eliminando el

sin calor humano porque opta por una vida serena carente de pasión. Ironía y ambigüedad virgilianas es que salga Eneas del Averno por la puerta del sueño de marfil resplandeciente, aquella por la que “los espíritus sólo mandan visiones ilusorias”<sup>971</sup>.

Se puede decir que los amores de Dido y Eneas se estructuran en dos partes claramente diferenciadas: de un lado, el cuento retrospectivo que le narra Venus a su hijo sobre la biografía de la fundadora de Cartago (I, 335-368), y de otro, la acción progresiva en tiempo presente, en la que se desarrolla toda la historia, desde el encuentro y la chispa del amor hasta el abandono de él y el suicidio de ella (I, 494 y ss. y todo el IV). Por consiguiente, es en esta parte donde se registra y desgrana minuciosamente el proceso amoroso, así como el tormento de la *infelix* Dido. Sin embargo, a estas dos partes hay que añadir una tercera que oficia de epílogo o de muletilla final, a saber: la concurrencia de Eneas con el ánima de Dido en el Hades (VI, 440-476), que ya hemos comentado.

Virgilio, hondamente influenciado por las estéticas alejandrina y neotérica, destaca por ser un poeta refinado y culto, delicado y sensible, amante de la variación y de la perfección formal y atento a los matices y el detalle. Buena prueba de ello es la aparición de Venus a Eneas en la espesura de un bosque a la mañana siguiente del naufragio de la flota troyana en la ribera de Libia, no sólo porque, como advirtiera Javier de Echave-Sustaeta, es “el pasaje quizá más bello del libro”<sup>972</sup>, sino también porque se sintetizan los hilos que se destejerán en el devenir de la historia.

Acompañado de su fiel Acates, el superviviente de Troya sale armado a explorar el paraje adonde les ha arrojado la ira de Juno. A poco de echar a andar «se le hace encontradiza su madre» como una hermosa joven en atuendo de cazadora:

El rostro y el vestido de muchacha, las armas de una joven espartana,  
[...].  
Le colgaba del hombro, a usanza cazadora, el arco presto;  
había dado al viento sus cabellos para dejarle ir esparciéndolos;  
desnuda la rodilla, prendidos por un lazo los pliegues de la clámide flotante<sup>973</sup>.

---

fatídico final: “Fugitiva Euridice entre la amena / yerba de un valle, por la nieve herida / del blanco pie, de un áspid escondida, / pisándola clavel, cayó azucena. / Llorola Orfeo, y a la eterna pena / bajó animoso, y con la voz teñida / en lágrimas, pidió su media vida: / así la lira dulcemente suena. / La gracia entonces, con tremendo labio, / Plutón concede al conyugal deseo / del marido, más músico que sabio. / En fin, sacó a su esposa del Leteo; / pero en aqueste tiempo, hermano Fabio, / ¿quién te parece a ti que fuera Orfeo?” (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edic. de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Castalia, Madrid, 2005, soneto 80, p. 234). No obstante, este mito en múltiples ocasiones cantado, muchos antes que la del *Fénix*, contó, en la tardía Antigüedad, con la felicísima versión que Severino Boecio destinó como remate del libro III de la *Consolación de la Filosofía*; allí, inspirado por “un dolor sin medida / y un amor que superba su dolor”, Orfeo logra aplacar con su música a los moradores del mundo subterráneo, quienes acceden a su petición a condición de que camine delante de su amada sin verla: “pero, ¿quién puede dar leyes a los amantes? / El amor es para sí mismo su ley suprema. Pero, ¡ay!, en las mismas fronteras de la noche / Orfeo miró a su Eurídice, la perdió y dio Muerte” (Traducción, introducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2005 [3ª reimpresión], III, poema XII, vv. 21-22 y 44-47, pp. 125-126).

<sup>971</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, VI, 896, p. 333.

<sup>972</sup>Nota preliminar al libro I de su traducción de la *Eneida*, edic. cit., p. 138.

<sup>973</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, I, 314-320, pp. 149-150. La aparición de la diosa del amor vestida de cazadora recuerda sobremanera, si bien la función es muy distinta, a la de Cariclea cual si fuera Ártemis: “Una muchacha sentado sobre una roca; su belleza era extraordinaria y producía toda la impresión de una diosa [...]. Tenía la cabeza coronada de laurel, una aljaba colgaba de su hombro y un arco sobre el que apoyaba su brazo izquierdo, mientras la mano pendía con negligencia...” (Heliodoro, *Historia etiópica*, edic. cit. de E. Crespo Güemes, I, p. 67). La imagen se hará un lugar común, bien que entreverada con la tradición caballeresca, y así, por ejemplo, la aprovechará Jorge de Montemayor para presentar a Felismena como amazona guerrera: “Mas no tardó mucho que de entre la espesura del bosque, junto a la fuente donde cantaban, salió una pastora de tan grande hermosura y disposición que los que la vieron quedaron admirados: su arco tenía colgado

No es casual sino circunstancial el hecho de que Venus se exhiba bajo el icono de Diana ante su vástago, por cuanto apunta a la presentación física de Dido, que ha jurado lealtad a la memoria de su esposo; aunque no obstante, ironías del destino, de cazadora se tornará en cazada, tanto que se la comparará con una cierva herida, y la consumación de su amor con Eneas derivará de una cacería. En la conversación que se establece de seguida entre madre e hijo, aunque Eneas ignore aún que la joven es Venus, le inquiera el héroe a la diosa información sobre el lugar en que se hallan. Lo cual es aprovechado por la rival de Juno para referir la fundación de Cartago<sup>974</sup> y la biografía de su impulsora, la reina Dido. Cuenta la diosa del amor que el origen de la constitución de la ciudad no fue otro que el atroz asesinato cometido por Pigmalión, el hermano de Dido. Pues este, efectivamente, sin cuidarse lo más mínimo de su hermana, dio vil muerte, arrebatado por un odio feroz y consumido por la codicia, a Siqueo, su flamante y rico cuñado, ocultando el crimen. Pero una noche el fantasma del interfecto se le aparece en sueños a su esposa para desvelarle el cruento suceso y animarla a resolverse por la huida, no sin apoderarse antes del inmenso tesoro que dejó escondido. Sin dilación, Dido prepara una flota, reúne a los tripulantes y se hace al mar con el oro, hasta arribar al solar donde se erigirá Cartago, tras la compra del suelo cuya extensión coincide con la de la piel holgada de un toro. De manera que la presentación de la viuda fenicia, como indirecta que es, acaece *in absentia*; pero no por ello es meramente informativa su descripción, antes bien Venus perfila con trazo firme su identidad y etopeya. Lo primero que destaca de su carácter es que es fuerte y decidida: “Acaudilla la hazaña una mujer”<sup>975</sup>, dice la diosa, que le permite ejercer el mando sobre los suyos, y pasional, pues amó a su esposo,

---

del brazo izquierdo y una aljaba de saetas al hombro, en las manos un bastón de silvestre encina, en el cabo del cual había una muy larga punta de acero” (*Los siete libros de Diana*, edic. de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, libro II, p. 94). Al igual que hace Cervantes con Gelasia: “Vieron que al pie de un verde sauce estaba arrimada una pastora vestida como cazadora ninfa, con una rica aljaba que del lado le pendía y un encorvado arco en las manos, con sus hermosos y rubios cabellos cogidos con una verde guirnalda” (*La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, IV, p. 457). Por otro lado, la sensual imagen de los cabellos esparcidos por el viento será retomada por Garcilaso de la Vega, aunque probablemente por influencia petrarquesca (“Erano i capei d’oro a l’aura sparsi / che ’n mille nodi gli avlogea” [*Canzoniere*, edic. cit. de G. Contini, XC, vv. 1-2, p. 123]), en su célebre soneto XXIII: “Y en tanto que el cabello, que en la vena / del oro se escogió, con vuelo presto, / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena” (*Poesía castellana completa*, edic. de C. Burell, vv. 5-8, p. 193). El capitán Francisco de Aladana, más atrevido, incrustará la imagen en una maravillosa escena de alcoba: “Con el siniestro brazo un nudo hecho / por el cuello a su bol tiene Medoro, / ciñe la otra el blanco y tierno pecho / que es del cielo y amor alto tesoro; / acá y allá, sobre el dichoso lecho / vuela el rico, sutil cabello de oro / y al caluroso aliento que salía / un poco ventiendo se movía. / Entre ellos iba Amor pasito y quedo / los bien ceñidos miembros más ceñiendo, / y al dulce contemplar, gozoso y ledó, / todo se está moviendo y sacudiendo” (*Poesía*, edic. de R. Navarro, 67, vv. 25-36, pp. 216-217). Una imagen tan trillada, que será hábilmente parodiada por Sancho en el encanto de Dulcinea: “Pique señor, y venga, y verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son un ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, X, pp. 704-705). Pero si se habla de cabellos, uno no pudo dejar de mencionar la disquisición que sobre ellos, como cifra de la hermosura femenina, esboza Lucio Apuleyo cuando le alcanza la chispa de la pasión que sólo le puede apagar la sirvienta Fotis, pues “¿qué hay comparable al delicioso colorido de una cabellera?” (Apuleyo, *El asno de oro*, edic. de Lisardo Rubio Fernández, Gredos, Madrid, 1983 [1<sup>a</sup> reimpresión], libro II, 8-9, pp. 64-65, la cita, 9, p. 65).

<sup>974</sup>Los relatos sobre fundación de ciudades («*Ktíseis*» en griego) se pusieron muy de moda en época helenística y romana, al calor del masivo levantamiento de nuevas urbes obra de los reyes macedonios, desde Alejandro en adelante. No en vano Apolonio de Rodas, aparte del poema de Jasón y Medea, escribió varios poemas de ese tipo, lo mismo que Calímaco. Y la *Eneida*, de alguna manera, no es sino el relato etiológico de la fundación de Roma.

<sup>975</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, I, 364, p. 151.

comenta Venus, “con amor sin medida”<sup>976</sup>. Mas estos dos rasgos no se dan combinados, sino que uno le sucede a otro: Dido es primero una joven enamorada hasta el tuétano de su esposo y luego, una mujer envalentonada y firme. Sin embargo, en el desarrollo de la historia la actividad de la reina ostentando el poder devendrá pasividad amorosa, tras prendarse de Eneas. La no armonización de las dos peculiaridades establecerá, por consiguiente, un conflicto entre las obligaciones públicas y los deseos privados, que será fundamental en la historia, puesto que el amor degradará a Dido como reina, al mismo tiempo que su ejemplo es el modelo opuesto de Eneas, que huirá de la pasión para cumplir con su deber. Desde una perspectiva formal, la estructura de la historia a este respecto se erige sobre la figura retórica del quiasmo: del amor al deber y del deber al amor. Andando el tiempo, la pugna entre derechos amorosos y obligaciones sociomorales hallará tal vez su formulación más acabada en la leyenda medieval de *Tristán e Iseo*. Pero lo que más sobresale de la biografía de la reina es su infortunio sentimental, cifrado en el horrendo asesinato de Siqueo, «atravesado por el hierro» delante de un altar, que no es sino el reflejo prospectivo del suicido de Dido, a filo de espada encima de una pira<sup>977</sup>. Con todo, lo más significativo es que nos la tenemos con un personaje nuevo en este tipo de relatos, en cuanto que Dido no es ya una ingenua belleza adolescente como Nausícaa en la *Odisea*, Medea en las *Argonáuticas*, Ariadna en el poema del veronés o Escila en el epilio de Virgilio, sino una mujer experimentada en el amor, el sufrimiento y la muerte; está más cerca pues de las heroínas trágicas, sobre todo de las de Eurípides. Pero que supone la aceptación de lo femenino, en la línea de Apolonio de Rodas, en el seno de la épica. Pues no en vano la figura de Dido se completa y se complementa en la *Eneida* con la de Andrómaca, otra desventurada mujer presa en una rueda sinfín de padecimientos, que sin embargo carece de la energía suficiente para rebelarse a su destino y a la costumbre como la de Tiro, por cuanto vive atenazada por el recuerdo de su heroico esposo y, aunque desea la muerte, es incapaz de tomar la vía rápida del suicidio<sup>978</sup>. Mas también con Creúsa y Lavinia, el pasado troyano y el futuro romano de Eneas, dos mujeres arquetípicas en cuanto a su caracterización sumisa como esposa y pretendiente, en virtud de lo que tradición esperaba de ellas: así, Dido simboliza el amor-pasión, mientras que Creúsa y Lavinia la consorte modelo y la novia ejemplar, que no dicen esta boca es mía<sup>979</sup>. La contextura trágica de Dido, obra de su ardorosa emoción, halla su paralelo, por fin, en Camila, otra mujer fuerte cuya grandeza reside en su valor guerrero: la amazona, como la fenicia, ejerce con brío el poder, pero el militar, no el político; también, consagrada a Diana, desprecia el amor y el matrimonio, pero lo cumple a rajatabla, y su gloria imperecedera reside en su muerte en el combate<sup>980</sup>.

Acabada la relación, pregunta Venus a Eneas su razón de ser. Así le cuenta el héroe teucro sintéticamente su miserable suerte desde la destrucción de Troya y su errabundo exilio

<sup>976</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, I, 344, p. 39.

<sup>977</sup>Cervantes, “virgilianista sin par”, en palabras de Echave-Sustaeta, emulará en parte la biografía de Dido en la historia de la bella Ruperta, tanto por la violenta muerte de su esposo que la hace viuda, como por el empleo de la estructura en quiasmo, pues si en la primera parte de su historia, la narrativa (*Persiles*, III, XVI) se pasa del amor a la venganza, en la segunda, la activa (III, XVII) acontece lo contrario, de la venganza al amor. Sin embargo, el autor del *Quijote* transformará la tragedia en comedia.

<sup>978</sup>Sobre el encuentro de Eneas con Andrómaca, véase el ya citado artículo de V. Cristóbal, “Héleno y Andrómaca en la *Eneida* (III 289-507): prospección y retrospección”, *Cuaderno de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XIV (1998), pp. 83-91.

<sup>979</sup>Decir que la caracterización virginal de Lavinia y su conducta de hija obediente recuerda en ciertos aspectos a Constanza, la protagonista cervantina de *La ilustre fregona*, puesto que también brilla por su inocencia de azucena y por su mejillas teñidas de rosa.

<sup>980</sup>Sobre la presencia, tan importante, de lo femenino en el poema virgiliano, véase Josefina Moreno, “La mujer en la *Eneida*”, en *Simposio Virgiliano*, pp. 395-404.



en busca de la prometida nueva patria, y le encarece su fama y su religiosidad como portador de los Penates y objetos sagrados. De este singular modo se contrasta su dimensión moral con la política de Dido, a la par que se asemejan por ser dos apátridas obligados que dirigen una empresa colectiva que ha de resultar en la fundación de una ciudad, sólo que la de Cartago es una realidad, mientras que la de Roma está aún por venir. Más tarde nos enteraremos de que Eneas es también viudo por causa del conflicto que le pone en marcha, pero su fría despedida de Creúsa no da cuenta de amor, como el que embargaba a la sidonia por Siqueo, sino más bien de cariño condescendiente. Todo lo cual dice mucho como anticipo de la relación que los aguarda.

Tras recomendarle que se encamine a Cartago y sea huésped de la reina, la secuencia y la parte narrativa de la historia se cierran con la partida de Venus mostrando en todo su esplendor su radiante belleza en contraste con el infortunio afectivo que persigue a Eneas, que denota su insuficiencia amorosa:

Dice y cuando se vuelve  
resplandece su cuello de rosa, y emana una fragancia de cielo su divina cabellera.  
Se le desprende hasta los pies su túnica y destaca al andar su aire de diosa.  
Él reconoce a su madre y siguiéndola le dice mientras huye:  
«¿A qué engañas a tú hijo tú también, despiadada, con vanas apariencias?  
¿Por qué no puedo unir mis manos a las tuyas,  
ni escucharte, ni hablarte sin ficciones a mi vez?»<sup>981</sup>

La parte activa o mostrada en directo de los amores de Dido y Eneas se desarrolla, podríamos decir, modularmente o en secuencias concatenadas que, peldaño a peldaño, ilustran las distintas fases del proceso amoroso y que culminan en el descenso o autoinmolación de la reina. Por consiguiente, su estructuración no es muy dispar del modo en que Fedra expresa su rendición amorosa en el *Hipólito* de Eurípides, ni sobre todo a la forma en que Platón describe el asalto de la pasión y su dominio en la narración del mito de la biga alada en el *Fedro*. Pero es no obstante la representación del alma enamorada de Medea que efectúa Apolonio de Rodas en su épica amorosa la que usa de intertexto Virgilio principalmente. Si bien, en su parte final, que es donde el hombre de Mantua se muestra más original, laten las locuras amorosas de la Medea de Eurípides y de la Ariadna de Catulo y la desesperación de Fedra<sup>982</sup>. Así la primera secuencia no sería otra que el encuentro de Eneas y Dido en Cartago, la acogida favorable de la reina y el nacimiento del amor (I, 494-756); la segunda coincidiría con la exposición de los síntomas de la pasión y la rendición de Dido o su aceptación del amor, que se simbolizaría tanto en la entrega en la cueva como en el subsiguiente error de interpretación (IV, 1-171); la tercera comprendería la propalación de su relación y las consecuencias que de ella se derivan, a saber: la reacción de Júpiter y el abandono de Eneas (IV, 171-449); la cuarta, por último, se centraría en la exacerbación y la autodestrucción de Dido (IV, 450-705).

Al igual que Ulises al palacio de Alcínoo y Jasón al de Eetes, Eneas arriba a Cartago con Acates envueltos en una nube que les hace invisibles, obra de Venus. Es así como el héroe puede columbrar el aspecto de una ciudad en construcción donde todo es actividad, que suscita su admiración y enciende su anhelo. La maniobra narrativa es pues semejante a la que pone en juego Apolonio de Rodas para describir la magnificencia arquitectónica del palacio real de Ea: utilizar al personaje como reflector. Eneas lo ve todo, su pasado y su futuro:

---

<sup>981</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, I, 401-409, p. 152.

<sup>982</sup>Tanto Antonio Ruiz de Elvira, en su artículo “Dido y Eneas”, pp. 93-95, como Dulce Nombre Estefanía Álvarez, en “Dido: Historia de un abandono”, pp. 107-108, sostienen, con suficiencia, que en el suicidio de Dido influye el de Áyax, en la tragedia homónima de Sófocles.

observa en el templo de Juno unas pinturas que versan sobre algunos episodios sobresalientes de la guerra de Troya y ve en el trazado y la planta de la urbe en ciernes el sueño de su destino, Roma. Así las cosas irrumpe su presente: la *pulcherrima* Dido:

Mientras contempla todo esto el dardanio Eneas maravillado,  
mientras se queda absorto atento sólo a lo que ve,  
la reina hacia el templo, la bellísima Dido,  
se encamina con numeroso séquito de jóvenes.  
Cual en las riberas del Eurotas o en las riberas del Cinto  
Diana dirige a sus coros de Oréadas que la siguen a miles  
y se agolpan a un lado y a otro; ella la aljaba  
lleva al hombro y sobresale de todas las diosas al caminar  
(se agita de gozo el pecho callado de Latona):  
así estaba Dido, así de alegre caminaba  
entre todos apresurando las obras de su futuro reino<sup>983</sup>.

La presentación directa de la reina, como se echa de ver, está caracterizada por su fulgurante hermosura y su majestad esplendorosa. Dido se halla en la cumbre de la rueda de la fortuna, no sólo ha sobrevivido a las argucias criminales de su hermano para hacerse con el oro de su esposo, sino que se ha erigido en fundadora de una ciudad que gobierna y legisla:

Y a las puertas de la diosa, bajo la bóveda del templo  
se sentó sobre alto sitial rodeada de sus armas.  
Impartía justicia y leyes a los hombres y la tarea de las obras  
distribuía en partes iguales o dejaba a la suerte<sup>984</sup>.

La suya sí que será, a diferencia de lo que comenta Auristela a Periandro al hilo de la historia de Feliciano de la Voz, una verdadera caída de príncipes, “un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas que le quisieran dar bueno de sus vidas”<sup>985</sup>. Pues toda esta triunfante actividad se derrumbará por culpa de la pasión. Pero el objetivo inmediato del poeta parece no ser otro que mostrar el acusado contraste en que se hallan inmersos los héroes que han de enamorarse, simbolizado en el auxilio amistoso que ofrece Dido a los hombres de Eneas que, para su asombro, han arribado hasta el solio de la reina para demandarle clemencia. De este modo, además, se completa la configuración de Dido como una mujer bella y enérgica, al par que sensible y hospitalaria con los desfavorecidos, hasta el punto de invitar a los troyanos a que se asienten en su ciudad, si así lo desean. No es necesario hacer hincapié en que el talante humanitario de la reina desempeñará un papel sobresaliente en el nacimiento de su pasión, en cuanto que las adversidades padecidas por Eneas enternecerán sus entrañas: ella también ha sido perseguida por la calamidad y se ha visto desamparada, como le expresa al héroe: “Conociendo el dolor he aprendido / a amparar al desgraciado”<sup>986</sup>.

El encuentro de Dido y Eneas se completa con la deslumbrante aparición del héroe, embellecido para la ocasión por Venus:

Quedó Eneas erguido –deslumbraba en la viva claridad–  
semejante en la cara y en los hombros a un dios. Pues su madre le había  
inhalado un efluvio de gracia en sus cabellos, y la lumbre purpúrea  
de lozana juventud y un vislumbre de gozo en su mirada<sup>987</sup>.

---

<sup>983</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, I, 494-504, p. 44.

<sup>984</sup>*Ibidem*, I, 505-508, p. 44.

<sup>985</sup>Cervantes, *Persiles*, edic. de C. Romero, III, IV, p. 459.

<sup>986</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, I, 630-631, p. 159.

<sup>987</sup>*Ibidem*, I, 587-590, p. 158.

Se trata de un recurso habitual de la épica, pues Palas Atenea había hecho lo mismo con Ulises en el encuentro con Nausícaa<sup>988</sup> en la *Odisea* y, como vimos, Hera con Jasón ante Medea en las *Argonáuticas*. Cara a cara, Eneas le expresa a Dido su agradecimiento por la piedad mostrada hacia su pueblo, luego de la imploración o súplica de Ilioneo y del buen recibimiento de ella, en lo que es otro topos del género épico y de la tragedia. De hecho tanto las palabras del héroe troyano como la respuesta de Dido coinciden en puntos muy importantes con el intercambio verbal de Ulises y Nausícaa en las playas de Feacia, si bien difieren los matices generales concernientes al carácter personal de la aventura del asendereado protagonista de la *Odisea* frente a la misión colectiva que capitanea Eneas, así como el signo privado de la secuencia homérica en contraposición a la pública de la *Eneida*. Pero Eneas, como Ulises, rebajado por su condición desfavorecida a la humildad, profiere un encendida y exagerada lisonja a la reina sidonia, al mismo tiempo que afirma la enorme deuda contraída con ella:

¡Qué venturosa edad te nos ha dado! ¡Qué padres tan gloriosos  
engendraron tal hija! Mientras corran los ríos a la mar, mientras las sombras  
giren por las laderas de los montes y el cielo siga apacientando estrellas  
perdurará el honor que te debo; tu nombre y tu alabanza  
allá donde me llame mi destino<sup>989</sup>.

La gratitud eterna que dice guardará Eneas a Dido, semejante a la que le expresa Jasón a Medea durante su encuentro en el templo de Hécate, se reviste, lógicamente, de ironía si atendemos al modo en que la abandonará, propiciando su desastre. Mas de entrada consigue impactar el pecho de la que se había acostumbrado a vivir sin amor: “Quedó pasmada la sidonia Dido al punto en que vio al héroe / y después cuando escuchó su terrible infortunio”<sup>990</sup>. Y se gana su admiración. De suerte que la atracción fatal de ese sentimiento misterioso que es un accidente inseparable del ser humano, como había mostrado Aristófanes en el *Banquete*, se pone en marcha.

Virgilio, al decir de sus exégetas, era un hombre profundamente religioso y su poema era una epopeya, por lo que el enigma del amor y su incomprendibilidad no pueden ser sino obra de los dioses. Así el poeta, como ya hiciera Eurípides con Fedra y Apolonio con Medea, atribuye el prendamiento de la llama a la voluntad de Venus. Sólo que en la *Eneida*, a

---

<sup>988c</sup>Entre tanto, el divinal Odiseo se levaba en el río, quitando de su cuerpo el sarro del mar que le cubría la espalda y los anchurosos hombros, y se limpiaba la cabeza de la espuma que en ella había dejado el mar estéril. Mas después que, ya lavado, se ungió con el pingüe aceite y se puso los vestidos que la doncella, libre aún, le había dado, Atenea, hija de Zeus, hizo que pareciese más alto y más grueso, y que de su cabeza colgaran ensortijados cabellos que a flores de jacinto semejaban. Y así como el hombre experto, a quien Hefesto y Palas Atenea enseñaron artes de toda especie, cerca de oro la plata y hace lindos trabajos, de semejante modo Atenea difundió la gracia por la cabeza y por los hombros de Odiseo” (Homero, *Odisea*, trad. de Luis Segalá y Estalella, VI, pp. 156-157).

<sup>989</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, I, 605-609, p. 159. Ulises, mucho más fogoso e intrépido que Eneas, más dotado para la argucia, la palabra y la mentira, halaga aún más hiperbólicamente a Nausícaa: “¡Yo te imploro, oh reina, seas diosa o mortal! Si eres una de las deidades que poseen el anchuroso cielo, te hallo muy parecida a Ártemis, hija del gran Zeus, por tu hermosura, por tu grandeza y por tu natural, y si naciste de los hombres que moran en la tierra, dichosos mil veces tu padre, tu venerada madre y tus hermanos, pues su alma debe de alegrarse a todas horas intensamente cuando ven a tal retoño salir a las danzas. Y dichosísimo en su corazón, más que otro alguno, quien consiga, descollando por la esplendidez de sus donaciones nupciales, llevarte a su casa por esposa. Que nunca se ofreció a mis ojos una mortal semejante, ni hombre ni mujer, y me he quedado atónito al contemplarte [...]. Y los dioses te concedan cuanto en tu corazón anheles” (Homero, *Odisea*, trad. de Segalá y Estalella, VI, pp. 152-153 y 154).

<sup>990</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, I, 612-613, p. 159.

diferencia del *Hipólito* y de las *Argonáuticas*, la intromisión de los dioses en el destino de los hombres es más genuina y, por ende, más esencial. Le tocará a la novela griega y a la elegía romana el adentrarse en el escudriñamiento psicológico del nacimiento del amor, como ya había hecho Safo en su lírica. En cualquier caso, el hecho es que la madre de Eneas idea un ardid para proteger a su vástago de las dobleces de los púnicos, cual es sustituir a Ascanio por Cupido en el banquete de recibimiento que la reina sidonia ofrece a los teucros: “Tú –le dice Venus al hijo alado–, por más de una noche, toma su aspecto / con engaño, y, niño, como eres, viste los conocidos rasgos del niño / de modo que, cuando te tome en su regazo felicísima Dido / entre las mesas reales y el licor lieo, / cuando te dé sus abrazos y te llene de dulces besos, / le insufles sin que lo advierta tu fuego y la engañes con tu dogma”<sup>991</sup>. Es que Venus, inteligentemente, parece no olvidar que Dido es, a pesar de su voluntad de regente, una mujer, es decir una madre en potencia, puesto que, como sentencia Gertrudis, la tía Tula de Unamuno, “toda mujer nace madre”<sup>992</sup>. Y, en efecto, el pasional amor de Dido por Eneas no sólo está pergeñado de un deseo de dicha, sino que está hilvanado con el anhelo de la maternidad: Dido quiere amar y ser madre. La frustración de ambos sentimientos la llevarán irremisiblemente al abismo de la muerte. Mucho tiempo después, y al calor de otros condicionantes histórico culturales, esta doble dimensión sentimental malograda será de trascendental importancia en el drama burgués de Ana Ozores, en *La regenta* de Clarín. Así como en la gran novela de su coetáneo y admirado Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, si bien repartidos entre las dos protagonistas. Pero la gran tragedia de la maternidad de las letras españolas no es otra que *Yerma*, de Federico García Lorca. Amor y maternidad, por fin, están tan indisolublemente unidos en la producción literaria de Cervantes, dado que se produce una relación de causa-efecto entre ellos, que se tornan en un asunto capital, en el sentido en que suponen la aceptación y la involucración en el ciclo de la existencia de los amantes, pues, a fin de cuentas, “los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida”<sup>993</sup>.

Dicho y hecho. Abrumada por los dones, feliz por la presencia en su mesa de un héroe legendario como Eneas y arrobada por los encantos infantiles del niño que es el niño dios, Dido cae fácilmente en el torbellino de la pasión:

Con los ojos, con todo el corazón ella le va estrechando contra sí  
y a ratos le acaricia en su regazo sin saber, pobre Dido, qué poder tiene el dios  
que acoge por su mal. Pero él se acuerda de su madre, la diosa de Acidalia,  
y comienza por borrar poco a poco la imagen de Siqueo, y porfía  
en asaltar con llama de amor vivo el alma largo tiempo sosegada  
y el corazón que había ya perdido la costumbre de amor<sup>994</sup>.

Pero aún cuando Cupido disfrazado de Ascanio o Ascanio propiamente puedan officiar como reflejo del héroe –amor al hijo por amor al padre– no son Eneas, que es el deseo que embarga su alma. Por ello, Dido, que “trataba de alargar la noche hablando de diversos temas / y bebía el amor a largos tragos”<sup>995</sup>, le ruega al *pater* teucro que cuente el fin de Ilión y sus peripecias marinas.

La narración de Eneas, que cumple, como hemos dicho, la misma función que la de Ulises a Alcínoo y su séquito, enlaza la *Eneida* con la *Ilíada* y emula a la *Odisea* como relato

<sup>991</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, I, 683-688, p. 50.

<sup>992</sup>Unamuno, *La tía Tula*, edic. de Carlos A. Longhurst, Cátedra, Madrid, 1996 (7ª ed.), IV, p. 91.

<sup>993</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, XVI, 756.

<sup>994</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, I, 716-723, p. 162.

<sup>995</sup>*Ibidem*, I, 748-749, p. 163.

de aventuras en derredor de un héroe, por mucho que el mundo descrito varíe notablemente de un poema a otro. Lo más significativo es, empero, que por medio de sus dotes de fabulador y por la magia del verbo Eneas termina de seducir a Dido, pues el patetismo y la emoción con que uno rememora sus propios lances es una condición básica de la primera persona<sup>996</sup>, máxime en un personaje que, cual Eneas, ha de constituirse para la reina –y también para el receptor– por medio de la argamasa de las palabras<sup>997</sup>. Cervantes, que es un hábil manipulador de los textos que emplea como fuentes, tendrá bien en cuenta la estancia de Ulises en Feacia y la de Eneas en Cartago en las dos detenciones de Periandro en la isla del rey Policarpo, en el *Persiles*: así, en las victorias deportivas de Periandro y en la rendición amorosa de Sinforosa resuenan ecos de la *Odisea* (cantos V-VII), mientras que la estancia en palacio está más próxima a la situación de la *Eneida*, como se encarga de explicitar el narrador externo del texto. Pero Periandro se asemeja además a los dos héroes de la antigüedad en que, como ellos, es también el relator de sus aventuras marinas como capitán corsario; su relato, repleto de incidentes varios, de lances extraordinarios y de motivos fantásticos, es más afín al de Ulises que al de Eneas, si bien no sólo se origina, como sucede en la *Eneida*, por petición de Sinforosa, sino que, entre otras funciones, sirve para hechizar aún más a la joven e ingenua princesa. Es factible pensar asimismo que en la llegada y en la estancia de don Quijote y Sancho a los dominios ducales planea la permanencia de Eneas en la corte de Dido, especialmente por la fastuosa recepción y por algún que otro suceso, como el intento de seducción del caballero por Altisidora, pues no en vano la doncella de la duquesa lo tacha de ser otro fugitivo del amor.

Como venimos diciendo, la irrupción del amor está entrelazada de destino y libertad, pues a la atracción fatal le sigue necesariamente la confirmación de la pasión por parte del amador, que es un acto de asentimiento íntimo: uno no puede dejar de amar cuando se enamora, pero aceptar esa condición forzosa del sentimiento es un ejercicio anímico de autonomía. Virgilio, en la descripción del síndrome del amor de Dido, de su lucha interna a brazo partido con la fuerza de la pasión y de su libre rendición, no se muestra original, sino que hace literatura sobre literatura. Su caso es parecido al de Horacio, y mucho más al de Ovidio, quien deja por sentado en su defensa ante Octaviano Augusto, que “yo he compuesto versos divertidos y poemas amorosos de manera que ninguna habladoría atentara contra mi reputación”, ya que “mi vida es honesta, mi Musa divertida”, por lo tanto “mi libro [el *Arte de amar*, posible motivo de su confinamiento] no es expresión de mi espíritu, sino la inocente intención de ofrecer muchos temas apropiados para deleitar los oídos”<sup>998</sup>. Lo cual choca con esa mezcla de realidad y de ficción o de poetización de la propia experiencia que caracteriza a la elegía erótica del momento, de la que participa el poeta de Sulmona, que, después del magisterio de Catulo, habían hecho y estaban haciendo Cornelio Galo, Tibulo y Propertio, entre otros. Así las cosas, frente a los amores más reales, inmediatos y modernos de los elegíacos, los de Virgilio, Horacio y Ovidio son más literarios y objetivos, aun cuando escudriñen con hondura la psicología del alma enamorada. Mas con todo, como advierte Echave-Sustaeta<sup>999</sup>, “ni la violencia de la maga Medea con Jasón, en *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas, que se dice toma el poeta como modelo, ni los amores de Ariadna con Teseo en el poema alejandrino de Catulo, ni aun los elegíacos latinos posteriores logran la

---

<sup>996</sup>“El relato en primera persona, donde el protagonista de los hechos y el narrador coinciden, tienen siempre una especial aura emotiva. Desde la *Odisea*, es tradicional, que los relatos fantásticos estén en boca de su protagonista” (C. García Gual, Introducción a su versión de la *Odisea*, p. 16).

<sup>997</sup>Véase Pierre Grimal, *Virgilio o la segunda fundación de Roma*, pp. 170-174; y D. N. Estefanía Álvarez, “Dido: Historia de un abandono”, pp. 98-101.

<sup>998</sup>Ovidio, *Tristes*, en *Tristes. Pónticas*, trad. cit. de J. González Vázquez, libro II, p. 163.

<sup>999</sup>En la nota 96 de la p. 242 de su traducción de la *Eneida*.

hondura y unicidad de la pasión virgiliana”.

En efecto. La primera emoción de la pasión, luego del asalto, es la violencia con que invade el cuerpo y el alma de Dido, la convulsión de todo el ser:

Pero la reina herida hacía tiempo de amorosa congoja  
la nutre con la sangre de sus venas y se va consumiendo  
en su invisible fuego. Da vueltas y más vueltas en su mente  
a las prendas de Eneas y a su gloriosa alcurnia.  
Lleva en su alma clavados su rostro y sus palabras. Su mal  
no les deja a sus miembros ni un punto de paz ni de sosiego<sup>1000</sup>.

Nótese, conviene insistir en ello, que el amor, de entrada, azota no más que a Dido, como ordenaba la tradición, aun cuando el mantuano se había complacido en mostrar al alma masculina entusiasmada tanto en las *Bucólicas* como en las *Geórgicas*, aquí a través de los mitos de Leandro y Orfeo. De manera que el combate amoroso y la subversión de la norma social que conlleva la pasión se libra solamente en el interior de la reina. Sin embargo, Virgilio, para propiciar la capitulación de Dido, recurre a la exteriorización del sentimiento: la reina sidonia desnuda su alma ante Ana, verbaliza para su hermana el vapuleo de su ser desde el encuentro con Eneas y le expresa sus tribulaciones. Es, más o menos, lo que había hecho Eurípides con la conversación de Fedra y la Nodriza en el *Hipólito*<sup>1001</sup>. Pero acaso tenga razón Josefina Romero cuando sostiene que “Ana es el eco del deseo de Dido, es el apetito de Dido, la personalidad desdoblada de Dido”, y de ahí que “alimente su pasión”<sup>1002</sup>. No obstante, la conversación fraternal de las dos mujeres desempeña otra función más que la de coadyuvar a que Dido sucumba, cual es presentar el conflicto moral que se genera, el trágico error de la reina o su pecado de *hybris*: la violación de la ley del pudor que supone aceptar el amor y la traición de los juramentos de fidelidad que había hecho a la memoria de su esposo Siqueo:

Si no tuviera la firme decisión inquebrantable de no unirme a otro alguno  
después del desengaño que sufrí con la muerte de mi primer amor,  
si no sintiese hastío del tálamo y las teas nupciales, a esta sola flaqueza  
a esta sola pudiera, sí, quién sabe, haber cedido.  
Ana, te lo confieso, al cabo de la muerte de Siqueo,  
mi esposo infortunado, una vez que arrasó mi hogar mi criminal hermano,  
sólo éste ha doblegado mi energía y le ha forzado a vacilar a mi ánimo.  
Vuelvo a sentir en mí el resquemor de la primera llama. Pero desearía  
que para mí se abriera la sima de la tierra o el Padre omnipotente  
me arrojara a las sombras con su rayo,  
a las pálidas sombras del Érebo y la noche profunda  
primero que violarte, honestidad, o quebrantar tus leyes.  
El que primero me tuvo unida a sí, se me llevó el amor,

---

<sup>1000</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 1-5, p. 239.

<sup>1001</sup>Es probable que Virgilio hubiera emulado en parte la conversación de Fedra con la Nodriza en su poema *La Garza*, cuando Escila es sorprendida en mitad de la noche por su aya camino de la habitación de su padre, Niso, con el fin de cortarle el cabello encarnado del que depende el resultado de su guerra con Minos. La escena presenta momentos de una exquisita sensibilidad poética y psicológica: “Esto le hablaba y, una vez cubierta con un suave manto, ciñe de ropa a la joven que tiembla de frío, que antes había estado envuelta en leve y corta túnica. Luego, estampando dulces besos en sus mejillas rociadas de lágrimas, insiste en averiguar las causas de su desdichada enfermedad. Y, sin embargo, no consiente que le conteste ninguna palabra, antes de que, temblorosa, le meta dentro de la cama sus pies de mármol” (Virgilio, *La Garza, Apéndice Virgiliano*, en *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, edic. cit., p. 533).

<sup>1002</sup>“La mujer en la *Eneida*”, *Simposio Virgiliano*, p. 398.

que él lo retenga y lo guarde consigo en el sepulcro<sup>1003</sup>.

Por consiguiente, la escena recuerda al diálogo que mantienen Medea y Calcíope en *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas, pues, a pesar de que la princesa cólquide, menos sincera, no osa decir lo que siente por Jasón, la segunda alienta a la primera a que ayude al héroe tesalio en su conquista del Vello cino, aún yendo en contra de la norma social que representa la autoridad paterna de Eetes. Pero la gracia virgiliana estriba en que a través de las palabras de una y otra se desvelan datos relativos a la historia y a la situación de Dido, como que desde que se ha asentado en las tierras libias no ha parado de recibir ofertas matrimoniales, insistentes en el caso del rey Jarbas, que ella ha rechazado sistemáticamente. Es decir, la conversación de Dido y Ana tiene una triple función: mostrar la «guerra civil» del amor y su obstáculo, subvenir a la debelación de Dido y completar su cuento. Las razones que esgrime Ana, que “irán cayendo como gotas de agua en el alma de Dido, hasta colmar su fragilidad”<sup>1004</sup>, versan sobre las fuerzas de la naturaleza que, como había cantando Virgilio en las *Geórgicas*, operan en la vida del ser humano: “¿Vas a dejar que, entristecida, sola, se vaya consumiendo toda tu juventud / sin gozar la dulzura de los hijos ni los dones de Venus? / ¿Crees que esto preocupa al polvo y a las sombras de los muertos?”<sup>1005</sup>. Ana le concede a su hermana que se haya resistido tenazmente a cuantas propuestas maritales se le han hecho, pero le anima en cambio a que satisfaga su deseo actual si de verdad se siente atraída por Eneas, porque además, mudando la natural inclinación al placer y la invitación al *carpe diem* en clave sociopolítica, su unión serviría para contener con solvencia las acometidas de los aguerridos pueblos vecinos, tanto como para levantar un imperio sin par de teucros y púnicos. La exhorta por ello, finalmente, a que consulte la voluntad de los dioses y seduzca con sus encantos al héroe troyano, hasta retenerle a su lado, pues la climatología se le ofrece benigna, dado que el invierno no permite la navegación. Y, claro está, Dido, herida de amor en lo más profundo, abre de par en para su alma a la pasión:

Sigue la llama devorando  
las tiernas médulas y palpita en su pecho la herida calladamente.  
Se consume Dido infeliz y vaga enloquecida  
por toda la ciudad como la cierva tras el disparo  
que, incauta, el pastor persiguiéndola alcanzó con sus flechas  
en los bosques de Creta y le dejó el hierro volador  
sin saberlo: aquélla recorre en sus huida bosques y quebradas  
dicteos; sigue la flecha mortal clavada a su costado<sup>1006</sup>.  
Ahora lleva consigo a Eneas a las murallas  
y le muestra las riquezas sidonias y una ciudad dispuesta,  
comienza a hablar y se detiene de repente en la conversación.  
Ahora, al caer el día, busca de nuevo el banquete,  
y con insistencia reclama de nuevo escuchar, enloquecida,  
las fatigas de Ilión y de boca del narrador se cuelga de nuevo.  
Después, cuando se van y la luna oscura oculta a su vez  
la luz y al caer las estrellas invitan al sueño,

<sup>1003</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 15-29, pp. 239-240.

<sup>1004</sup>J. Romero, “La mujer en la *Eneida*”, *Simposio Virgiliano*, p. 399.

<sup>1005</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 32-34, p. 240.

<sup>1006</sup>“En la selva de sonetos, canciones y églogas que componen el dilatado cancionero del Siglo de Oro pueden espigarse numerosos tópicos virgilianos: el del ciervo herido; el del ruiseñor; el de la joven que sale con el alba, a quien se compara; el de las ofrendas votivas; el de los versos escritos en la corteza de un árbol con el nombre de la amada” (Alerto Blecua, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, *Signos viejos y nuevos*, p. 159). Sobre el topos de la «cierva herida», véase M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 52-80.

languidece solitaria en una casa vacía y se acuesta en una cama abandonada. En su ausencia lo ve, ausente, y lo oye, o retiene en su pecho a Ascanio abrazando la imagen de su padre, por si engañar puede a un amor inconfesable. No crecen las torres comenzadas, no practica la juventud sus armas ni preparan los puertos o los baluartes seguros en la guerra; interrumpidos quedan los trabajos y los enormes salientes de los muros y los andamios que llegaban al cielo<sup>1007</sup>

Mas la *Eneida* es, como venimos observando, un maderamen de acción divina y acción humana, por lo que, de la misma forma que el enamoramiento fue propiciado por Venus, la entrega de Dido no responde sino a un amaño perpetrado por Juno, cuya intención no es otra que impedir a toda costa que Eneas cumpla su destino, pero en el que también colabora su rival y enemiga. La escena mitológica, que sirve de coartada para la pasión, hunde sus raíces en la que abre el libro III de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, aunque su sentido es mucho más profundo, dado que coloca la conducta de los héroes en una encrucijada moral en la que han de elegir entre la libertad de actuación o seguir lo marcado por el *Fatum*. Ello es que, no sin intenciones aviesas, Juno y Venus acuerdan enlazar amorosamente a Dido y Eneas; un himeneo preparado que choca con la voluntad de Júpiter, pero que otorga un momento de felicidad a la pareja. La escena es una cacería, real y simbólica a la vez: tios y troyanos, presididos por Dido y Eneas, al rayar el alba salen de montería, pero antes de que se pueda emprender cualquier acción cinegética, prorrumpe abruptamente, obra de Juno, una enardecida tormenta que dispersa a los cazadores, dejando solos a los héroes, que buscan cobijo en una gruta: su lecho nupcial:

En una misma cueva  
Buscan refugio Dido y el caudillo troyano. Dan la señal la Tierra, la primera,  
y Juno, valedora de las nupcias.  
Brillaron luminarias en el cielo, testigo de la unión:  
Ulularon las ninfas en las cumbres de los montes<sup>1008</sup>.

La entrega absoluta de Dido a la pasión, sellada por la cohabitación, tendrá amplias resonancias en la literatura posterior: así, otra reina hechizada por la locura amorosa será

---

<sup>1007</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, IV, 66-89, pp. 111-112.

<sup>1008</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 164-167, p.245. La participación de los elementos en el falso himeneo de Dido y Eneas dan una nota cósmica a su amor, que será, mucho tiempo después, básica en la concepción amorosa de Vicente Aleixandre, como lo ilustra este fragmento que recuerda en algo a la situación de la *Eneida*: “Nubes atormentadas al cabo convertidas en mejillas, / tempestades hechas azul sobre el que fatigarse queriéndose, / dulce abrazo viscoso de lo más grande y más negro, / esa forma imperiosa que sabe a resbaladizo infinito” (“El más bello amor”, *Espadas como labios*, en *Poesías completas*, edic. cit., vv. 21-24, p. 272). Pero en el poema de Aleixandre la cópula es tan explícita como violenta (“Te penetro callando mientras grito o desgarro, / mientras mis alaridos hacen música o sueño”, vv. 42-43, p. 273), mientras que en la epopeya virgiliana queda entre bambalinas. Cervantes, que no elude las escenas eróticas, prefiere sin embargo, como el poeta latino, recurrir a la elipsis para mostrar el coito, como, por ejemplo, sucede en el caso de Dorotea y don Fernando: “y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo” (*Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXVIII, p. 327). Lo mismo hará Clarín en la caída de la regenta con esa mezcla magistral de elementos eróticos y religiosos: “Con aquella fe en sus corazonadas, que era toda su religión, Álvaro buscó más en lo oscuro... llegó al balcón entornado; lo abrió... –¡Ana! –¡Jesús! (*La regenta*, edic. de Gonzalo Sobejano, Castalia, Madrid, 1989, t. II, cap. XXVIII, p. 442). Una mezcla que se repetirá en la pérdida del honor de doña Berta, “en la huerta, bajo un laurel real que olía a gloria”, mientras oía arrobada, como la sublime santa Dulcelina, el canto de un ruiseñor solitario que “la hizo desfallecer” y “de amor y de indulgencia le inundó el alma”, hasta que, en fin, “cayó en los brazos de su capitán” (Clarín, *Doña Berta*, *Cuentos*, edic. de Ángeles Ezama, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 175-176).



Ársace, la tentadora de Teágenes en la novela de Heliodoro, aunque ella no pueda disfrutar del amante de Cariclea. Pero el caso más célebre no es otro que los amores adulterinos de la reina Ginebra, esposa del rey Arturo, con Lanzarote del Lago, cantados por Chrétien de Troyes en *El caballero de la Carreta*, y que vertebran el ciclo novelesco de la *Vulgata* o el *Lanzarote en prosa* (compuesto en la primera mita del siglo XIII), cuya culminación se halla en la dramática novela *La muerte del rey Arturo*. Pues el paladín y la reina, como Dido, son arrastrados por la fuerza de la pasión hacia un fin contra el que son incapaces de luchar. Cervantes conformará asimismo un ramillete de historias en las que el enamoramiento viene seguido por el ayuntamiento de los cuerpos, que, situado en el planteamiento o en el nudo, supone el conflicto de las tramas, aunque las directrices generales son bien distintas. Conviene no perder de vista, empero, un detalle que diferencia la situación de Dido de estas otras, sobre todo de la de los amantes cortesés, pues en algunas de las de Cervantes se da la misma situación, cual es la reciprocidad amorosa, pues mientras que el sentimiento de Lanzarote y Ginebra es mutuo y genuino, la unión de Dido y Eneas no lo es o, por lo menos, no se hallan igualmente implicados. El poeta ha focalizado su interés exclusivamente en la de Tiro, tanto que ha silenciado lo que Dido ha suscitado en Eneas, al contrario de lo que ocurre en la historia caballeresca, donde, invirtiendo los roles, es Lanzarote, prototipo del perfecto amante y del perfecto caballero, el que queda destacado por la pasión.

De hecho, el gran error de Dido es interpretar la situación desde el vértice de su pasión, o sea desde la subjetividad de su corazón (“Arde una Dido enamorada y corre por sus huesos la locura”<sup>1009</sup>, le había indicado Juno a Venus), y no atender a la realidad objetiva que le advierte de que su relación de amor es imposible, de modo que a esta es suplantada por la realidad imaginada o deseada<sup>1010</sup>:

Fue aquél el primer día de muerte, fue la causa de los males.  
Dido ya no se cuida de apariencias ni atiende a su buen nombre,  
ni se imagina el suyo amor furtivo. Lo llama matrimonio.  
Usa ese nombre por velar su culpa<sup>1011</sup>.

Resulta que la fundadora de Cartago ha hecho oídos sordos a las numerosas ocasiones en que Eneas, a lo largo de su narración, iba desvelando progresivamente que su destino, prefijado por la Razón Divina, estaba en la tierra que los griegos llamaron Hesperia, donde, como le predijo la sombra de Creúsa, “te aguardan días de ventura, / un reino y una reina consorte dispuestos para ti”<sup>1012</sup>. Por consiguiente, a la vulneración de la ley del pudor y a la traición a la memoria de su esposo se une intentar rebelarse al Hado. La caída de Dido, en consecuencia, sólo puede parar en el suicidio como única salida honrosa, al igual que le

<sup>1009</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de R. Fontán, IV, 101, p. 112.

<sup>1010</sup>“El matrimonio romano –comenta Pierre Grimal– en ningún aspecto era un “sacramento”; consistía esencialmente en una promesa mutua, pronunciada frente a testigos, después de la consulta de los presagios –los pájaros que vuelan por el cielo, las entrañas de las víctimas sacrificadas–. Se ofrece hacer sacrificios a muchas divinidades, por cierto, pero estaban destinados a hacer recaer sobre los esposos la bienaventuranza de los dioses; ellos no constituían propiamente el matrimonio. Éste (al menos en su forma solemne) implicaba el intercambio de consentimientos, simbolizado por la unión de las manos derechas, cada uno de los esposos tomando la mano del otro y afirmando de este modo un pacto por el cual se comprometían de por vida. Este pacto poseía un valor legal, es un contrato no escrito, sin duda, pero de carácter sagrado. Ahora bien, Dido no ha obtenido de Eneas este compromiso; ella no está verdaderamente “casada”; su unión es el resultado de un impulso de los sentidos” (*Virgilio o la segunda fundación de Roma*, pp. 175-176). El parecido, pues, con el matrimonio secreto que prohibió el Concilio de Trento es evidente; tanto como que es la forma en que acaecen las nupcias de Jasón y Medea en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

<sup>1011</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 168-171, p. 245.

<sup>1012</sup>*Ibidem*, II, 782-783, p. 200.

acaeció a Fedra en el *Hipólito* cuando se hizo pública su abominable pasión por su hijastro, es decir cuando la Nodriza le hizo saber al hijo de Teseo de los ardientes deseos de su madrastra, puesto que en su engañosa lectura de la realidad, no sellada por el apretón de manos, la reina sidonia se olvida de guardar las apariencias que debe a su cargo y a su honra, y que pregona la Fama<sup>1013</sup> a los cuatro vientos. Pero, no obstante, esta voluntad de querer ser de Dido, de rebelarse, de luchar por su sentimiento, le confiere una actualidad mayúscula, en tanto que le convierte en un personaje agonista que ha de arrostrar lo que quisiera ser con la voluntad de los dioses y la realidad social; un principio de individuación que le aproxima al héroe problemático de la novela moderna. El acerbo encontronazo entre el amor y las normas moral y social, prefigurado ya en la tragedia eurípidea y en la concepción amorosa del helenismo y de la literatura romana del siglo I a. C., será dominante en la subsiguiente, y si se podrá llegar a un acuerdo en la novela griega de la segunda sofística, en virtud del cual los amantes finalmente se integran en el marco social y religioso, no así en la tradición cortesana del Medievo y en la que deriva de ella: el amor es subversivo. Además de que la prefiguración del enfrentamiento héroe problemático-realidad social por obra del amor conduce a la novela decimonónica, y hace de Dido una pariente lejana de Ana Karénina, el gran personaje femenino de Tolstói: ambas son dos rebeldes que niegan a dios y a la sociedad para afirmar la voluntad humana individual, de ahí el seductor hechizo que ejercen sobre nosotros, aún cuando paguen con la vida por ello, una, Dido, en una pira, símbolo del ritual religioso; la otra, Ana Karénina, bajo el tren, metáfora del estado industrializado.

En descargo suyo hay que reconocer que Dido no ha sido del todo responsable de su amor, habida cuenta de la intermediación divina de Venus y Juno. Pero especialmente porque desde el falso himeneo en la cueva Eneas se comporta con ella cual si fuera su esposo, o así es por lo menos como lo pregona la Fama:

Iba entonces gozosa propalando los más varios rumores por los pueblos:  
divulgaba a la par nuevas ciertas y falsas: que ha arribado  
Eneas, descendiente del linaje troyano; que se ha dignado unirse con él  
la hermosa Dido y están pasando juntos en la molicie aquel invierno entero  
sin cuidar de sus reinos, entregados a las delicias de su torpe amor<sup>1014</sup>.

La ambigüedad de Virgilio en los instantes culminantes de su poema es tan fascinante como sorprendente, pues repárese en que lo que vocea la Fama, así como la experiencia vivida por Eneas en el Hades al salir por la puerta falsa de los sueños, puede ser mentira o verdad, de modo que es una realidad que precisa de interpretación para ser entendida cabalmente.

Como sea, el resultado no es otro que los amores privados de la pareja se convierten en voz popular, y eso supone el origen de las discrepancias y el abandono. Así, cuando el Omnipotente Júpiter entra en conocimiento, informado por las airadas quejas del rey Jarbas, de la situación ominosa en que viven los amantes envía a Mercurio para que recuerde a Eneas

---

<sup>1013</sup>La descripción de la Fama es de una imaginación extraordinaria: “Al instante la Fama va corriendo / por las grandes ciudades de Libia. No hay plaga más veloz. / Moverse le da vida, cobra nuevo vigor según avanza. / Su rapidez le infunde fuerzas, / al principio menguada por el miedo, luego se alza a las auras, / con los pies en el suelo su cabeza se cierne entre las nubes. / Irritada su madre la Tierra con los dioses, según cuentan, / engendró la postrera a esta hermana menor de Ceo y Encélado. / Veloz de pies, de raudas alas, horrendo monstruo, enorme, / cela bajo las plumas de su pecho, maravilla decirlo, igual número de ojos / siempre alerta, tantas sus lenguas son, tantas con sus bocas vocingleras / y sus orejas erizadas. De noche se desliza con estridente vuelo / entre el cielo y la tierra por las sombras y no rinde sus párpados / ni un punto al dulce sueño. Vela durante el día sentada en el tejado de las casas / o en lo alto de las torres infundiendo incesante terror por las grandes ciudades, / ten tenaz difusora de mentira y maldad como de lo que es cierto” (*Ibidem*, IV, vv. 171-187, p. 245).

<sup>1014</sup>*Ibidem*, IV, 187-194, pp. 245-246.

que si sobrevivió a Troya no fue por otro motivo que por el de fundar la urbe que dominaría el orbe y por extender la estirpe que regiría su poder universal. Es interesante constatar que el poeta, aún cuando prescriba que la Historia está escrita de antemano en el libro de los *fata*, deja abierto un resquicio por el que se le permite al héroe tener la posibilidad de la elección, de homologar libremente y bajo su responsabilidad su alma al *Lógos*, pues Júpiter, que pide al heraldo de los dioses que ordene a Eneas que se haga al mar, precisa de su colaboración para que su lleve a efecto el designio del Destino, como lo muestran estas sus palabras: “Si la gloria de tan grandes empresas no le enciende, / si no carga con ellas a su espalda por su propio renombre, / ¿es que quiere legar los baluartes de Roma a su hijo Ascanio? / ¿Qué trama? ¿Qué esperanzas le mueven a quedarse en pueblo enemigo / sin cuidar de sus propios descendientes ausonios y los campos de Lavinio?”<sup>1015</sup>. Advertido el piadoso Eneas de la voluntad del dios de los dioses y de los hombres, tiembla y vacila qué hacer, pues “¿con qué palabras va a atreverse a abordar / el frenesí amoroso de la reina? ¿Por dónde va a empezar? El alma se le va / desalada ahora aquí, ahora allí, y forma raudo varios planes / y va girando en todas direcciones”<sup>1016</sup>, pero sólo momentáneamente, pues rápido se resuelve por la huida, sin decir palabra alguna a la reina que le ha regalado su amor y le ha entregado su voluntad, tal y como había obrado Teseo con Ariadna en el epilio de Catulo. Efectivamente, Eneas es un héroe obediente a los dioses y preocupado por la prosapia de la cadena masculina de su familia, pues por ello sacrifica los placeres de la vida ante el deber impuesto, lo cual no significa que no sea cruel y despiadado con Dido, que no le quepa una buena porción de responsabilidad para con ella, como ahincadamente defiende Antonio Ruiz de Elvira:

La obstinación irracional y ferocísima, cruel en el máximo grado imaginable, de Eneas en abandonar a Dido, alegando al *fatum* y todo lo demás (puros pretextos, pues cabían fácilmente otras soluciones, sin necesidad de desobedecer a Júpiter ni de traicionar de ninguna manera su misión de ir al Lacio [...]), para tratar de «justificar», con absoluta falsedad, como Jasón, su haberse cansado de Dido, es enteramente igual, en lo irracional, falsa y ferozmente egoísta, a los necios y falsísimos argumentos del padre de Arnaldo en *La dama de las camelias*, aceptados, tan irracional como heroica y magnánimamente por Margarita, dando lugar a los más monstruosos, absurdos e inútiles sufrimientos de los dos (una vez más, el consabido sacrificio inútil, el «hay que fastidiarse», porque sí y porque conviene a los intereses egoístas, miserables y crueles de otros), del mismo modo también, en lo irracional e inconsiderado, que es la estúpida irracionalidad del miedo a la peste (..) la única causa que da lugar a toda la tragedia final de Romeo y Julieta<sup>1017</sup>.

Y un cobarde, pues, como advierte el gran latinista español, “también Eneas amaba verdaderamente a Dido, y no sólo ella a él”<sup>1018</sup>. De hecho, no de otro modo se lo encuentra

---

<sup>1015</sup>*Ibidem*, IV, 231-236, p. 247. Decir que la reacción de Jove para reconducir la situación de degeneración a la que se ha llegado por el amor y la relajación en el deber no es muy distinta, salvando las distancias, de la del pragmático Escipión cuando se hace cargo de las operaciones del ejército romano en *La Numancia* de Cervantes, tanto más cuanto que la oposición amor/guerra es semejante: “¿Paréceos, hijos, — exhorta el general a su ejército—, que es gentil hazaña / que tiemble del romano el mundo, / y que vosotros solos en España / le aniquiléis y echéis en el profundo? / ¿Qué flojedad es esta tan extraña? / ¿Qué flojedad? Si mal yo no me fundo, / es flojedad nacida de pereza, / enemiga mortal de fortaleza. / La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento / [...] / ¿Pensáis que sólo atierra la muralla / el ariete de ferrada punta, / y que sólo atropella la batalla / la multitud de gente y armas junta? / Si el esfuerzo y la cordura no se halla, / que todo lo previene y lo barrunta, / poco aprovechan muchos escuadrones, / y menos, infinitas municiones / [...] / Vosotros os vencéis; que estáis vencidos / del bajo antojo femenino liviano, / con Venus y Baco entretenidos, / sin que las armas extendáis la mano” (Cervantes, *La Numancia*, edic. cit. de F. Sevilla y A. Rey, jornada I, vv. 81-124, pp. 14-16).

<sup>1016</sup>*Ibidem*, IV, 283-286, p. 248.

<sup>1017</sup>“Dido y Eneas”, pp. 87-88.

<sup>1018</sup>*Ibidem*, p. 90 (léase la relación de versos que cita a continuación Ruiz de Elvira del libro IV para demostrar que Eneas ama).

Mercurio que como a un esposo legítimo que comparte con su cónyuge su vida y sus riquezas, olvidado completamente de su misión:

Al instante que posa allá en las chozas sus aladas plantas  
divisa a Eneas cimentando el alcázar y alzando nuevas casas.  
Constela fulvo jaspe el arriaz de su espada; colgado de sus hombros  
llamea el manto de púrpura de Tiro, don del fasto de Dido.  
Ella había entretejido la púrpura de tenues hilos de oro<sup>1019</sup>.

De manera que el contraste que se genera entre los dos amantes es formidable, pues mientras que Dido representa a la mujer fuerte que lo deja todo por amor, Eneas figura al hombre de estado que subordina todo al cumplimiento de sus obligaciones políticas y morales, “y es precisamente en el enfrentamiento de los dos caracteres donde radica toda la fuerza del episodio, el *pathos* que se exigía a la literatura en el momento en que Virgilio compone su poema”<sup>1020</sup>.

Con todo, cuán lejos se sitúa Eneas del yo lírico de los poetas elegíacos, que viven solamente consagrados al amor, tanto que desprecian cualquier otra ocupación, sobre todo las de las armas y la política. Como también de los amantes masculinos de la novela griega de amor y aventuras. Y qué decir de Paolo, el amante de Francesca, que prefiere arder en el Infierno dantesco por amor a morar en el Paraíso sin su amada, el mismo lugar, el segundo círculo del Hades, el de los lujuriosos, en el que mora Dido. Pero es que la esposa de Giaciotto Malatesta y su cuñado fueron presas, como ella dice, de ese “Amor, que en nobles corazones prende”, pues “Amor, que a nadie amado amar perdona, / por él infundió en mí placer tan fuerte / que, como ves, ya nunca me abandona. / Amor nos procuró la misma muerte”<sup>1021</sup>. En el mismo círculo habita también Tristán, cuya pasión por Isolda es, como se encargó de demostrar Denis de Rougemont en su libro *El amor en Occidente*, el arquetipo occidental del amor-pasión, el del caballero que, a diferencia de Eneas, desprecia las normas sociales y morales para dedicar todas sus fuerzas a su amada y a alimentar su sentimiento. En la obra de Cervantes son muchos los personajes masculinos que se dejan arrastrar por la fuerza de la pasión, pues en ella radica su razón de ser, como es el caso, por ejemplo, de don Luis, el intrépido adolescente que es capaz de abandonar casa, padres y posición social no más que por ir, disfrazado de mozo de mulas, tras la estela de su amada doña Clara: “siguiendo voy a una estrella / que de lejos descubro, / más bella y resplandeciente / que cuantas vio Palinuro. / Yo no sé adónde me guía / y, así, navego confuso, / el alma a mirarla

---

<sup>1019</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 259-263, p. 248.

<sup>1020</sup>Dulce Nombre Estefanía Álvarez, “Dido: Historia de un abandono”, p. 105.

<sup>1021</sup>Dante, *Divina Comedia*, en *Obras Completas I*, Infierno, canto V, vv. 100 y 103-106, pp. 192 y 193. La pasional historia de la que se compadece el Dante personaje, como bien se sabe, se origina, como cuenta Francesca, por la perniciosa lectura de los libros de caballerías: “Cómo el amor a Lanzarote hiriera, / por deleite, leíamos un día: / soledad sin sospechas la nuestra era. / Palidecimos, y nos suspendía / nuestra lectura, a veces, la mirada; / y un pasaje, por fin, nos vencería. / Al leer que la risa deseada / besada fue por el fogoso amante, / éste, de quien jamás seré apartada, / la boca me besó todo anhelante” (*Ibidem*, Infierno, IV, 127-136, p. 193). Recuérdese que de los libros de caballerías, en esa teoría de la recepción que se esboza en la venta, la hija de Juan Palomeque el Zurdo dice al cura, “no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad que algunas veces me hacen llorar, de compasión que les tengo” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, edic. del I. Cervantes, I, XXXII, p. 370). En cambio, Maritornes, más frívola, dice que “gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho más sobresalto” (*Ibidem*, I, XXXII, p. 370). Ello es que como asegura Clitofonte, el personaje-narrador de la novela de Aquiles Tacio, “una narración de amores da pábulo al deseo” (*Leucipa y Clitofonte*, edic. cit. de Máximo Briosio, libro I, p. 178).

atenta, / cuidadosa y con descuido»<sup>1022</sup>.

El intento de furtiva escapada de Eneas fracasa porque, como asegura el narrador, “¿quién podría engañar a quien ama?”<sup>1023</sup>; y ello es que el amante desarrolla un sexto sentido que le infunde el temor y que le hace estar siempre en alerta o a la expectativa. Así que Dido intuye en el rumor horripilante de la fama la huida infame de su amado, y corre, enloquecida, en su busca para quejarse amargamente. Se trata, en consecuencia, del careo habitual de los héroes en la tragedia ática<sup>1024</sup>, que Eurípides había instituido en derredor del tema del amor tanto en *Medea* como en *Hipólito*, y que luego sería imitado por Apolonio de Rodas en su epopeya. El de Dido y Eneas está cortado, efectivamente, sobre el patrón del de Medea y Jasón, según el texto del trágico de Salamina, así en la forma como en el fondo, aunque los matices sean naturalmente distintos en cada caso. Al mismo tiempo que no es, como cabía esperara en un poeta obsesionado por la perfección como Virgilio, sino el reverso del agón que los enfrentará, a Eneas y a Dido, en el reino de la sombras, por cuanto es ahora la reina, como en el Hades Eneas, la que pronuncia el imponente «¿huyes de mí?».

El parlamento de Dido (IV, 305-329), encendida hasta la cólera, se subdivide, como el de la bárbara cólquide, en dos grandes secciones que se corresponden con la indignación (IV, 305-313) y la autocompasión (IV, 313-325), cuyo eje articulado no otro que el «¿huyes de mí?» del verso 313. De modo que en la primera parte del discurso caben las airadas protestas por el abandono y la perfidia, los insultos, la comparación del amado con las fieras y las recriminaciones por su fría insensibilidad; mientras que en la segunda se dan cita la mención de los juramentos violados y el ruego desesperado y sumiso del derrotado, a la par que se subrayan la indefensión y la soledad en que queda la reina por haber sucumbido al amor. Lo más novedoso, lo que hace original y único al lamento de Dido ante Eneas, es el deseo de maternidad que expresa al final de su alocución:

Si antes que me abandones a lo menos me hubiera nacido un hijo tuyo,  
si viera en mis salones retozar un Eneas pequeñuelo, que a pesar de todo  
reflejase en su rostro los rasgos de tu rostro,  
no, no me sentiría burlada, abandonada por entero<sup>1025</sup>.

Este anhelo de ser madre de Dido, aunque no sea sino por perpetuar su amor al padre en el hijo y no por el hijo mismo, halla su paralelo en nuestras letras en el más profundo y amargo que consume a Yerma:

Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad. Yo quiero tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila, y óyelo bien y no te espantes de lo que digo: aunque ya supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala, que llorar por ese fantasma sentado año tras año encima de mi corazón<sup>1026</sup>.

---

<sup>1022</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XLIII, p. 500.

<sup>1023</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 296, p. 249.

<sup>1024</sup>De entre los eximios ejemplos que se podrían poner, uno, el agón de Creonte y Antígona, nos persigue constantemente, no sólo por la oposición entre justicia humana y justicia divina y el rechazo a la tiranía y a la ley de los hombres de la hija-hermana de Edipo, sino también y sobre todo por su valor, entereza, integridad y lección ética: “Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor” (Sófocles, *Antígona*, en *Tragedias*, trad. cit. de A. Alamillo, pp. 153-156, p. 156).

<sup>1025</sup>*Ibidem*, IV, 326-329, p. 250.

<sup>1026</sup>F. García Lorca, *Yerma*, edic. de Ildefonso-Manuel Gil, Cátedra, Madrid, 1993 (17ª ed.), acto III, cuadro I, p. 92. Este sobrecogedor ansía de maternidad de Yerma no es muy diferente del que abraza a Gertrudis, cuando se ve obligada a dar el biberón a Manuelita: “Pero el artificio se hizo en ella arte, y luego poesía, y por fin más profunda naturaleza que la del instinto ciego. Fue un culto, un sacrificio, casi un sacramento. El biberón,

La respuesta de Eneas (IV, 333-361) no es tan despiadada como la que le brinda Jasón a Medea, a pesar de que expone sus razones para el abandono de igual modo que el héroe tesalio, pues él no se escuda en el grosero materialismo burgués, sino en motivaciones políticas y sobre todo morales, que se refieren una vez más a la *pietas*: Eneas deja a Dido porque su misión es la fundación providencial de una ciudad en el Lacio, y en su cumplimiento, dice, “centro mi amor”<sup>1027</sup>; porque Anquises, su padre, que se le aparece en sueños, se avergüenza de que no se cuide del futuro de su nieto Julo, lo cual desasosiega profundamente el espíritu del héroe; pero especialmente porque se lo ha ordenado Júpiter y él es obediente, no a los dictados de su corazón, sino al gusto divino. Por lo tanto, le encarece a Dido que: “Deja de consumirte y consumirme con tus quejas”, pues “no voy a Italia por propia voluntad”<sup>1028</sup>.

La inflexible decisión de Eneas de partir rumbo a su destino reaviva los rescoldos no apagados del enojo de Dido, quien, enfurecida, pronuncia una execración (IV, 364-388) en la que maldice al fugitivo amador, hasta desearle la muerte, y blasfema de los dioses:

Las Furias ¡ay! me abrasan, me arrebatan. Ahora el augur Apolo,  
ahora son los oráculos de Licia, es ahora el mensajero de los dioses  
mandado por el mismo Júpiter quien le trae por el aire la horrible orden.  
Es ésa, por lo visto, la tarea de los dioses de lo alto, ese cuidado  
turba su sosiego. No te retengo más ni rebato tus palabras.  
Vete, sigue a favor el viento de Italia. Ve en busca de tu reino por las olas.  
Espero, por su puesto, si tiene algún poder la justicia divina,  
que hallarás tu castigo, ahogado entre las rocas. Y que invoques entonces  
el nombre de Dido muchas veces. Aunque ausente, he de seguirte con las llamas  
de las negras antorchas. Y cuando arranque el alma de mis miembros  
el hielo de mi muerte, mi sombra en todas partes ha de estar a tu lado,  
pagarás tu crimen, malvado. Lo sabré, me llegará la nueva,  
allá a lo hondo del reino de las sombras<sup>1029</sup>.

Conviene constatar que en la réplica de Dido ya no opera como intertexto solamente la tragedia de Eurípides; antes bien resuena con mayor fuerza la parte final del lamento de Ariadna del poema de Catulo. Pues Dido no se venga personalmente de Eneas, como Medea de Jasón, sino que clama, a pesar de su impía irreverencia, a la justicia divina como Ariadna. Pero lo más significativo es que la impotente irritación de la reina no se corresponde con su pasión, sino que es su consecuencia, por consiguiente esta no se muestra tanto en las palabras cuanto en el paroxismo que le sobreviene:

Corta aquí bruscamente. Huye angustiada de la luz. Se va y se hurta a su vista  
y le deja medroso y vacilante a punto de decirle muchas cosas.  
Recogen las sirvientas su cuerpo desmayado, la llevan a su tálamo de mármol  
y la acuestan en el lecho<sup>1030</sup>.

---

ese artefacto industrial, llegó a ser para Gertrudis el símbolo y el instrumento de un rito religioso. Limpiaba los botellines, cocías los pisgos cada vez que los había empleado, preparaba y esterilizaba la leche con el ardor recatado y ansioso con que una sacerdotisa cumpliría un sacrificio ritual. Cuando ponía el pisgo de caucho en la boquita de la pobre criatura, sentía que le palpitaba y se le encendía la propia mama [...]. Y al darle de mamar, en aquel artificio, por la noche, a oscuras y a solas las dos, poníale a la criatura uno de sus pechos estériles, pero henchidos de sangre, al alcance de las manecitas para que siquiera las posara sobre él mientras chupaba el jugo de la vida. Antojábasele que así una vaga y dulce ilusión animaría a la huérfana. Y era ella, Gertrudis, la que así soñaba. ¿Qué? Ni ella misma lo sabía” (Unamuno, *La tía Tula*, edic. cit., XVIII, p. 161).

<sup>1027</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 346, p. 251.

<sup>1028</sup>*Ibidem*, IV, 360 y 361, p. 251.

<sup>1029</sup>*Ibidem*, IV, 376-388, p. 252.

Este precioso detalle psicológico con el que Virgilio registra el abatimiento y la desesperación del alma enamorada que, abrumada por un violento disgusto, se desploma o languidece de amor se convertirá en un lugar común, que se puede detectar, así en la reacción del amante por la muerte, falsa o verdadera, de la persona amada, como en el silencio y la penitencia amorosa del desdenado. Cervantes, que se servirá de todas estas reacciones emocionales extremas, gusta sin embargo sobremanera de la mudez y la parálisis, cifrado en ese quedarse la lengua pegada al paladar<sup>1031</sup>.

Dicho esto, la historia prosigue con el abandono. Eneas precipita cruelmente la ruptura, dejando desmallada y desesperada a la reina sidonia. En su código moral esta vez, a diferencia de lo que sucede en otras ocasiones, no tienen cabida la ni la comprensión, ni la condolencia, ni la propia responsabilidad contraída con Dido, por mucho que en su fuero interno ansíe “consolarla / y aliviar su dolor y hablándole ahuyentar sus sufrimientos”<sup>1032</sup>.

Pero si Eneas escapa de Dido, no lo hace el poeta que, en su infinita conmiseración, la acompañará en su decepción, su odio, su tormento, su agonía y su muerte, no sólo porque focaliza narrativamente cuanto le sucede a Dido, sino también porque se dirige a ella por medio de apóstrofes (“¡Perverso amor! ¿A qué trances no obligas al corazón humano?”<sup>1033</sup>) y le cede la palabra, que brota de su alma consternada. A partir de aquí, “veremos –como bien dice Echave-Sustaeta– de asombro en asombro cómo la intuición virgiliana alumbró el alma de mujer, rendida a su amor y su dolor, más nueva y más nuestra quizás de todos los tiempos”<sup>1034</sup>.

Y, efectivamente, Virgilio hace gala de un conocimiento del alma y de la psicología femenina semejante, si no superior, al de Eurípides y al de Ovidio. Ya hemos visto que Dido, en su pasión, de alguna manera se engañó a sí misma, bien cierto es que con la ayuda inestimable de las diosas enemigas y de Eneas, al forjarse una idea falsa de su relación sentimental. Un convencimiento opuesto a la realidad objetiva que todavía es el único asidero al que se aferra para no perderse a sí misma, a pesar del varapalo sufrido en su enfrentamiento verbal con el ungido de los dioses. Puesto que aún envía a su hermana Ana al puerto de Cartago con la esperanza de que consiga un aplazamiento en la marcha de su amado, no tanto para que viva con ella por siempre, cuanto para que esté a su lado hasta que se le calme su delirio y le enseñe a superar el dolor<sup>1035</sup>. Pero Eneas, al que “no le conmueve llanto alguno / ni hay ruego que le allane”<sup>1036</sup>, le asesta el golpe definitivo con su inexorable y rotunda negativa. “La infortunada Dido, aterrada ante su hado, entonces sí que pide morir”<sup>1037</sup>. Su tortuoso y delirante descenso a los abismos de la nada que hay tras la muerte es insuperable: Dido pierde las ganas de ver la luz y las estrellas, siente que los sacrificios a los dioses se le vuelven mala sombra, escucha las llamadas de Siqueo desde ultratumba, y que los pájaros nocturnos cantan su funeral en su ventana; los presagios le aterran, hasta en sueños terribles

---

<sup>1030</sup>*Ibidem*, IV, 389-392, p. 252.

<sup>1031</sup>Así, por ejemplo, le sucede a Ricardo, el protagonista de *El amante liberal*: “Y en este todavía se le pegó la lengua al paladar, de manera que no pudo hablar más palabra ni detener las lágrimas que, como suele decirse, hilo a hilo, le corrían por el rostro en tanta abundancia, que llegaron a humedecer el suelo” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, edic. de J. García López, p. 126).

<sup>1032</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 392-393, p. 252.

<sup>1033</sup>*Ibidem*, IV, 412, p. 253.

<sup>1034</sup>Comentario al libro IV de su trad. de la *Eneida*, p. 237.

<sup>1035</sup>Esta postración de Dido, aunque no llega a la humillación más absoluta, concuerda con la de Ariadna, que se hubiera conformado con ser la esclava de Teseo, así como con la de Escila, según el poema de la *Apéndice Virgiliana*.

<sup>1036</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 438-439, p. 253.

<sup>1037</sup>*Ibidem*, IV, 450, p. 254.

Eneas la deja sola a su suerte por hacer su camino, y las Erinias, las horribles Furias, las vengadoras de los crímenes familiares, las portadoras de la demencia, le inoculan en su alma, como la infernal Alecto a Amata y a Turno, la ponzoña de la rabiosa perturbación. Y decide morir: “¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo; / ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo!”<sup>1038</sup>.

Dido, con todo, al igual que Medea y Fedra, no pierde la capacidad de razonar en su enajenación, sino que se enzarza en una espiral de cavilaciones, dudas, preguntas retóricas y pensamientos, intenta con la poca capacidad de análisis que le resta hallar la salida más conveniente a su angustiada situación, aquella que le proporcione algo sobre lo que actuar. Pero la única puerta que se le abre es la del suicidio:

«¡Ay! ¿Qué haré? ¿Volveré a mis antiguos pretendientes,  
a servirles de mofa y a tratar suplicante de casarme con uno de esos nómadas  
a los que tantas veces desdeñé por esposos? ¿O seguiré las naves de los teucros  
sumisa a sus más duras órdenes? ¿Es que no reconocen complacidos  
la ayuda que de mí recibieron? ¿No queda bien grabado en su recuerdo  
el agradecimiento al favor que les hice? Pero aunque lo quisiera,  
¿me lo permitirán? ¿Acogerán a bordo de sus altivas naves a quien odian?  
¡Loca! ¿No ves, no percibes todavía el perjurio  
de la raza de Laomedonte? ¿Qué entonces?  
¿Me haré sola a la mar con esos marineros  
que huyen de aquí triunfantes? ¿O, escoltada por mis tirios  
y por todas mis tropas, me lanzaré tras ellos?  
A unos hombres que arranqué de Sidón a duras penas  
¿les forzaré otra vez a bogar por los mares, a desplegar las velas a los vientos?  
¡No! Muere como mereces. Corta tus sufrimientos con la espada.  
[...]  
¿No haber podido yo vivir libre del yugo del amor una vida sin reproche  
como los animales salvajes! ¿No haber cumplido la promesa  
que empeñé a las cenizas de Siqueo!»<sup>1039</sup>.

Y para ponerlo en práctica idea un ardid, consistente en inmolarsse en una pira con los objetos regalados por Eneas, atravesar sus entrañas con la espada del huido de su amor. Inventa un truco de magia de hechicería amorosa para despistar a su hermana Ana y conseguir su colaboración<sup>1040</sup>.

Dido, al rayar el amanecer de su ocaso, como Ariadna al despertarse sola en la playa de Naxos, ve alejarse la escuadra teucra y definitivamente la esperanza de su pasión:

La reina ve alborear de su atalaya el día  
y alejarse la flota, las velas a la par firmes al viento  
y contempla desierta la ribera y el puerto sin remeros<sup>1041</sup>.

---

<sup>1038</sup>Vicente Aleixandre, “Ven, siempre, ven”, *La destrucción o el amor*, en *Poesías completas*, edic. cit., vv. 34-35, p. 337.

<sup>1039</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 533-552, p. 257.

<sup>1040</sup>Recurrir, aunque sea falsamente, a los conjuros y ritos mágicos emparenta claramente la parte final de la historia de Dido con la égloga VIII, cuando Alfesibeo toma la palabra para cantar la historia de la hechicera que ha perdido a su amado Dafnis. Y ambos textos remiten al idilio II de Teócrito. De hecho, la historia de Dido guarda no pocos paralelismos con la de Simeta, aun cuando obedezcan a géneros dispares, pues las dos heroínas se enamoran perdidamente de un hombre al que meten en su cama, que luego las abandona, y, en su furor, intentan atraerle hacia sí de nuevo sirviéndose de cuantos recursos disponen, fracasando en el proyecto.

<sup>1041</sup>*Ibidem*, IV, 586-588, p. 258.



El odio y el deseo de venganza invaden su pecho entonces, y *furens*, pronuncia su último monólogo dirigido a Eneas, un lamento repleto de imprecaciones (IV, 590-629). “El deseo de venganza”, dice Dulce Nombre Estefanía Álvarez, “es un rasgo común con las heroínas abandonadas, pero en Dido presenta características distintas; mientras que Medea lo satisface con el delito más terrible que puede cometer, y da muerte a la princesa de Corinto y a sus propios hijos para salvarse después dirigiéndose a su país en el carro del Sol y Ariadna solicita la ruina de Teseo y de los suyos, Dido redime la traición que había infringido a su pecho con la petición de un odio implacable entre Cartago y Roma”<sup>1042</sup>:

Y vosotros, mis tirios, perseguid sañudos a su stirpe,  
y a toda su raza venidera rendid este presente a mis cenizas:  
que no exista amistad ni alianza entre ambos pueblos. ¡Álzate de mis huesos,  
tú, vengador, quien fueres, y arrolla a fuego y hierro a los colonos dármanos,  
ahora, en adelante, en cualquier tiempo que se os dé pujanza.  
¡En guerra yo os conjuro, costa contra costa, olas contra olas,  
armas contra armas, que halla guerra entre ellos  
y que luchen los hijos de sus hijos!<sup>1043</sup>.

Se trata del encuentro de la leyenda con la historia de Roma, o como dice Pierre Grimal, “la «novela» [de Dido] se convierte en Historia”<sup>1044</sup>, por cuanto que las *dirae* de la reina son la prefiguración de la eterna enemistad de romanos y púnicos, así como que el futuro vengador no se corresponde sino con Aníbal, el cartaginés que haría temblar los cimientos de la Urbe.

Cervantes, que emulará la historia clásica de la mujer abandonada en el enamoramiento de Sinforosa de Periandro, en el *Persiles* –también, sólo que desde otras perspectivas, en la historia de Teolinda y Artidoro, en *La Galatea*, y en la de Altisidora, en la Segunda parte del *Quijote*–, vincula explícitamente la parte final, la huida traidora y el lamento, con la de Dido y Eneas:

Amanecía en esto el alba, risueña para todos [...]. Sola Sinforosa se estaba aún en su desmayo y sola su hermana lloraba su desgracia, sin descuidarse de hacerle los remedios que ella podía para hacerla volver en su acuerdo. Volvió, en fin; tendió la vista por el mar, vio volar la saetía donde iba la mitad de su alma, o la mejor parte della, 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 palabras:

–¡Oh hermoso huésped, venido por mi mal a estas riberas, no engañador, por cierto, que aún no he sido yo tan dichosa que me dijese palabras amorosas para engañarme! Amaina esas velas o témplalas algún tanto, para que se dilate el tiempo de que mis ojos vean ese navío, cuya vista, sólo porque vas en él, me consuela. Mira señor que huyes de quien te sigue, que te alejas de quien te busca y das muestras de que aborreces a quien te adora...

A esta sazón, volvió a hablar con su hermana, y le dijo:

–¿No te parece, hermana mía, que ha amainado algún tanto las velas? ¿No te parece que no camina tanto? ¡Ay, Dios! ¿Si se habrá arrepentido? ¡Ay, Dios! ¿Si la rémora de mi voluntad le detiene el navío?

–¡Ay, hermana! –respondió Policarpa–. No te engañes, que los deseos y los engaños suelen andar juntos. El navío vuela, sin que le detenga la rémora de tu voluntad, como tú dices, sino que le impele el viento de tus muchos suspiros<sup>1045</sup>

Pero las diferencias no pueden ser más obvias, pues mientras que Cervantes, aún cuando los sentimientos de Sinforosa sean auténticos y hayan sido burlados despiadadamente

---

<sup>1042</sup>“Dido: Historia de un abandono”, p. 106.

<sup>1043</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 622-629, pp. 259-260.

<sup>1044</sup>Virgilio o la segunda fundación de Roma, p. 176.

<sup>1045</sup>Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de C. Romero, II, XVII, pp. 391-392.

más por Auristela que por Periandro, rebaja la historia a una comedia sentimental que bordea la parodia, Virgilio le otorga, en cambio, una dimensión épico-trágica: la locura y el suicidio amorosos:

En tanto, Dido temblando, arrebatada por su horrendo designio,  
revirando los ojos inyectados en sangre, jaspeadas las trémulas mejillas,  
pálida por la muerte ya inminente, irrumpe por la puerta en el patio del palacio  
y sube enloquecida a lo alto de la pira y desenvaina la espada del troyano,  
prenda que no pidió por ese fin. Después que contempló  
los vestidos traídos de Ilión y el conocido lecho, llorando se detuvo  
un momento en sus recuerdos. Luego se echó de pechos sobre el tálamo  
profiriendo estas últimas palabras: «¡Dulces prendas un tiempo,  
mientras el hado y Dios lo permitieron,  
tomad mi alma y libradme de esta angustia!  
He vivido mi vida, he dado cima al curso que me había fijado la fortuna.  
Ahora caminará mi sombra, plena ya, bajo la tierra.  
He fundado una noble ciudad, he visto mis murallas,  
he vengado a mi esposo y le he cobrado el castigo a mi hermano, mi enemigo.  
¡Feliz, ay, demasiado feliz si no hubieran jamás  
naves troyanas arribado a mis playas!».  
Dice así. Y hundiendo rostro y labios en su lecho:  
«Moriré sin venganza, pero muero.  
Así, aún me agrada descender a las sombras. ¡Que los ojos del dárdano cruel  
desde alta mar se embeban de estas llamas y se lleve el alma  
el presagio de mi muerte!» Fueron sus últimas palabras. Hablaba todavía  
cuando la ven volcarse sobre el hierro sus doncellas y ven la espada  
espumando sangre que se le esparce por la manos<sup>1046</sup>.

La originalidad virgiliana en lo que respecta al lamento de Dido en confrontación directa con el de sus congéneres es, pues, más que diáfana. El hombre de Mantua apunta deliberadamente a sus fuentes principales, los parlamentos de Medea, la de Eurípides y la de Apolonio Rodio, y de Ariadna, con el intento de superarlos en ejemplar competencia, y en ese evocar la tradición literaria anterior para rectificarla reside su esfuerzo más auténtico, el que le permite proyectar su voluntad poética sobre el futuro. Puesto que las quejas de la reina no se ofrecen de una vez, sino que se despliegan en cinco discursos, dos de ellos en disputa con Eneas y tres en monólogos que son a la par protestas y memorandos confesionales, que jalonan las diferentes situaciones anímicas por las que pasa el alma de Dido desde la indignación ocasionada por el intento de huida furtiva de Eneas hasta el suicidio.

Aún antes de que la fundadora de Cartago se convierta, como dirá el poeta, «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», Virgilio nos regalará otro momento memorable: el beso de la muerte o el «beso póstumo» que Ana le da a Dido:

Dejad lave con agua las heridas  
y si vaga algún soplo de vida por sus labios todavía,  
dejadme recogerlo en los míos<sup>1047</sup>.

Este recoger el «último suspiro» de la boca entre la vida y la muerte será una constante literaria<sup>1048</sup> que en Cervantes, como tendremos ocasión de ver, recorre su obra desde *La*

---

<sup>1046</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 642-664, pp. 260-261.

<sup>1047</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 683-684, p. 261.

<sup>1048</sup>Así, por ejemplo, el que le da Cloe a su pretendiente, Dorcón, en la sensual novela de Longo: “Tan sólo estas palabras pronunció Dorcón y, al tiempo que besaba por postrera vez, con el beso y con la voz se le escapó la vida” (*Pastorales lésbicas*, edic. cit. de Máximo Briosio, I, p. 60). O, más recientemente, el poema de

*Galatea* hasta el *Persiles*: “Y juntando más su boca con la mía, habiendo cerrado los labios para darme el primero y el último beso, al abrirlos se le salió el alma y quedó muerta en mis brazos”<sup>1049</sup>.

La agonía de Dido llega a su fin, en una obra tan religiosa como la *Eneida*, por intercesión divina, pues es Iris, a petición de Juno, la que le corta el áureo cabello de la vida que consagrado al Orco taja habitualmente Proserpina, dado que su muerte violenta desafiaba prematuramente el designio de lo hados: “Al instante se disipa todo el calor del cuerpo y su vida se pierde entre las auras”<sup>1050</sup>. La muerte que, como cantará Vicente Aleixandre:

Me lleva entre sus alas  
como pluma ligera.  
Me arrebató a la sombra, a la luz, al divino contagio.  
Me hace pluma ilusoria  
que cuando pasa ignora el mar que al fin ha podido:  
esas aguas espesas que como labios negros ya borran lo distinto<sup>1051</sup>.

Virgilio, en definitiva, encarna en Dido el sentimiento desgraciado y trágico del amor y crea uno de los personajes de mayor hondura humana y fuerza anímica de toda la Antigüedad. Tanto que, a su lado, Eneas queda reducido a la nadería más ramplona, aún a pesar de que tal vez haga lo que debía hacer según lo que esperaba la mentalidad conservadora de la época. Pues el hecho es que el poeta desnuda el alma femenina y nos arrastra a sus cavernosas profundidades, allí donde nace la pasión, la entrega al amor, la frustración, el resentimiento, el odio, la angustia, el dolor más acerbo y el desprecio de la vida. Pero lo más sorprendente y lo más admirable es la ternura, la sensibilidad y la delicadeza con que lo hace, la compasión que siente por la víctima de la pasión, pues bien sabía, aunque quizás no lo hubiera experimentado nunca, que *omnia vincit Amor*.

-LA ELEGÍA ERÓTICA ROMANA: PEOPERCIO Y LA METAFÍSICA DEL AMOR ETERNO.

La espectacular muerte de Dido, más como oscuro presentimiento que como realidad palpable, acompaña a la escuadra de Eneas en su salida de Cartago e introduce la pena en los corazones de los troyanos:

Eneas, firme el rumbo, entre tanto bogaba con su flota mar adentro  
e iba hendiendo las olas que fruncía de negro el Aquilón.  
Y miraba hacia atrás, hacia los muros que al fulgor de la hoguera  
de la desventurada Dido relumbraban.  
Nadie sabe la causa del incendio,  
pero al pensar en el cruel dolor que angustia a un corazón traicionado  
y a dónde puede llegar el frenesí de una mujer, cunden tristes presagios  
por el alma de los teucros<sup>1052</sup>.

La confirmación de la autoinmolación de la reina la recibe Eneas en el reino de los muertos, cuando al arribar con la Sibila a los *Lugentes campi*, se topa con su ánima. Dido, en el más

---

Vicente Aleixandre “Beso póstumo”, de *Poemas de la consumación* (1968): “Así callado, aún mis labios en los tuyos, / te respiro. O sueño en vida o hay vida. / La sospechada vida está en el beso / que vive a solas. Sin nosotros, luce. / Somos su sombra. Porque él es cuerpo cuando ya no estamos” (*Poesías completas*, edic. cit., p. 1069).

<sup>1049</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, I, p. 202.

<sup>1050</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, IV, 705, p. 262.

<sup>1051</sup>“Después de la muerte”, *La destrucción o el amor*, *Poesías completas*, edic. cit., vv. 43-48, p. 328.

<sup>1052</sup>Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, V, 1-7, p. 267.

allá, ha mudado la ardiente llama que sintió por el *pater* teucro en odio frío y desprecio mudo: «¿huyes de mí?». Pero, a cambio, ha recuperado su primer amor, aquel inaugural que quemó sus entrañas y sobre cuyas cenizas juró lealtad, pues efectivamente la sombra de Siqueo, en el Hades, “comparte su ternura y con el mismo amor le corresponde”<sup>1053</sup>.

Ello es que una de las propiedades de la pasión verdadera no consiste solamente en un hacer vivir con más plenitud e intensidad la vida –*adamar*, que lo llamará san Juan de la Cruz, «un no sé qué que queda balbuciendo» y que «a eterna vida sabe»–, sino también y sobre todo en un trascender la inexorable ley natural de la muerte: «serán ceniza, mas tendrán sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado».

Rápidamente hay que matizar que entre el amor de ultratumba de Dido y Siqueo y el «polvo enamorado» de Quevedo media una considerable distancia, que es a la vez todo un desarrollo en la historia de la poesía amorosa, cual es la inmortalidad imposible del cuerpo fenecido y pulverizado por obra y gracia de la pasión y de la palabra del poeta: «perder el respeto a ley severa», que comporta una irreverente insurrección metafísica e ideológica. En efecto, Virgilio, conocedor de las doctrinas órfico-pitagórica y platónica, sostiene que el alma, en la hora de la muerte, se desgaja de la materia inerte del cuerpo y desciende al Tártaro, donde las ánimas de los enamorados se juntan, pues todavía guardan alguna memoria de la pasión que las unió en vida. Idea esta de la pervivencia del alma respecto del cuerpo que es también básica para el cristianismo, como de hecho lo significan los espíritus condenados de Paolo y Francesca, que, enamorados, habitan en el infierno dantesco. El poeta madrileño, por el contrario, irá un paso más allá y superará ambas tradiciones, la profana y la sacra, porque el deseo erótico, la llama divina continuará aprisionada en el alma o el alma seguirá siendo la prisionera del dios amor («alma a quien todo un dios prisión ha sido») en su tránsito ultramundano por el recuerdo glorioso de la amada, a la que no osa abandonar desmemoriada: «nadar sabe mi llama la agua fría»<sup>1054</sup>; tanto más por cuanto el cuerpo, simbolizado metonímicamente en la sangre y en la médula, no perderá, cuando cadáver, en su descomposición en polvo y cenizas, la pavesa de la pasión, sino que sus restos serán y estarán animados, vibrarán y tendrán sentido:

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta alma mía  
hora a su afán ansioso lisonjera;  
mas no de esotra parte en la ribera,  
dejará la memoria, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.  
Alma, a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas, que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,  
su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrán sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado<sup>1055</sup>.

De manera que el amante-poeta, en cuerpo y en alma, burla los límites físicos de la vida y de

---

<sup>1053</sup>*Ibidem*, VI, 473, p. 317.

<sup>1054</sup>Esta hábil unión de los elementos primigenios contrarios la encontramos en el alba de la poesía romance europea como preludeo de una moaxaja del Ciego de Tudela: “El alma me abrasa, mas me hace llorar. / ¡Fuego, agua! Par / de cosas es éste que es raro juntar” (Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1965, moaxaja VIII, p. 105).

<sup>1055</sup>F. de Quevedo, *Poesía original completa*, edic. cit. de J. M. Blecua, pp. 480-481.

la muerte<sup>1056</sup>. O, como celebrara Propercio, “mi gran amor habrá traspasado las barreras del destino” (“*traicit et fati litora magnus amor*”)<sup>1057</sup>.

Y es que el poeta de Asís, el cantor de Cintia, es, en efecto, la primera piedra del puente que enlaza la cosmovisión erótica de Virgilio con la de Quevedo, a la que luego se unirán la tradición cortés, los poetas italianos con Petrarca a la cabeza, los renacentistas españoles y la poesía ascética y mística<sup>1058</sup>. Puesto que en sus poesías amor y muerte, aun siendo un *topos* elegíaco, no son sino el verso y el reverso de la medalla, tanto que “no se entiende del todo el amor de Propercio sin la presencia de la muerte ni se concibe en su poesía la muerte si no es en el amor”<sup>1059</sup>.

En el prólogo que antecede a su hermoso libro *Exposición sobre el Cantar de cantares de Salomón según el sentido de la letra* (escrito en 1561, publicado en 1798), fray Luis de León decía que

entre las demás scripturas diuinas es la cançión suauíssima que Salomón, Rey propheta, compuso en la qual debaxo de vn enamorado raçonamiento entre dos, pastor y pastora, más que alguna otra scriptura, se muestra dios herido de nuestras passiones y sentimientos que este effecto suele y puede hazer en los coraçones humanos, más blandos y más tiernos. Ruega y arde, y pide zelos, vase como desesperado y buelue luego, y variando entre esperanza y temor ya canta contento ya publica sus queexas [...].

Aquí se veen pintados al biuo los amorosos fuegos delos diuinos amantes, los ençendidos deseos, los perpetuos cuidados, las reñas congoxas que la ausencia y el temor enellos causan, juntamente con los zelos y sospechas que entre ellos se mueuen. Aquí se oye el sonido delos ardientes sospiros, mensageros del coraçón, y delas amorosas queexas y dulçes raçonamientos, que vnas vezes van vestidos de esperança y otras de temor y, en breue, todos aquellos sentimientos que los apassionados amantes prouar suelen aquí se veen<sup>1060</sup>.

Pues bien, todas estas aflicciones y efectos de la pasión amorosa, como cabía esperar por su carácter universal, se reúnen y se diseminan a lo largo y a lo ancho de la poesía erótica de Propercio –así como de la de los otros dos grandes poetas elegíacos, Tibulo y Ovidio, como

---

<sup>1056</sup>Sobre el celebrado soneto de Quevedo, véase, entre otros, Carlos Blanco Aguinaga, “«Cerrar podrá mis ojos...» Tradición y originalidad”, *Filología*, VIII (1962), pp. 57-78; Dámaso Alonso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 497-580; Maurice Molho, “Sobre un soneto de Quevedo: Cerrar podrá mis ojos la postrera. Ensayo de una lectura literal”, *Compás de Letras*, I (1992), pp. 124-140; Pablo Jauralde Pou, “«Cerrar podrá mis ojos la postrera...»”, *Revista de Filología Española*, LXXVII (1997), pp. 89-117. El gran biógrafo de Quevedo, Pablo Jauralde, en su artículo transcribe la versión paleográfica del poema quevediano según apareció en el *Parnaso español* (1648), la edición póstuma de las obras poéticas de Quevedo, que copiamos a continuación: “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra, que me llevare el blanco día; / i podrá desatar esta alma mía / hora, a su afán ansioso lisonjera: / mas no de essotra parte en la rivera / dejará la memoria, en donde ardía; / nadar sabe mi llama la agua fría, i perder el respeto a lei severa. / Alma, a quien todo un dios prission ha sido, / venas, que humor a tanto fuego han dado, / medulas, que han gloriosamente ardido; / su cuerpo dejarán, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrán sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado” (“«Cerrar podrá mis ojos la postrera...»”, p. 91).

<sup>1057</sup>Propercio, *Elegías*, edic. bilingüe de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire, Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1963, elegía 19, libro I, v. 12, p. 39.

<sup>1058</sup>Sobre la influencia de Propercio en Quevedo, véase Lia Schwartz, “Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito”, *La Perinola*, VII (2003), pp. 367-396. Por citar un ejemplo intermedio entre Propercio y Quevedo, valga este maravilloso terceto de Petrarca: “que yo imagino, oh dulce fuego mío, / fría una lengua y dos ojos cerrados / quedar, tras nuestras vidas, con sus chispas” (“*ch’i veggio nel penser, dolce mio foco, / fredda una lingua et duo belli occhi chiusi / rimaner, dopo noi, pien’ di faville*”) (*Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, soneto CCIII, vv. 12-14, pp. 637 y 636).

<sup>1059</sup>Francisca Moya y Carmen Puche, Introducción a la edic. bilingüe de las *Elegías* de Propercio de A. Ruiz de Elvira y F. Moya, pp. 9-102, especialmente pp. 41-44, la cita es de la p. 42. Véase, además, sobre la relación amor-muerte en Propercio el artículo, ya citado, de A. Ramírez de Verger, “Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia”, *Estudios Clásicos*, XC (1986), pp. 69-83, sobre todo pp. 72-76.

<sup>1060</sup>Fray Luis de León, *El Cantar de los cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, edic. de José M<sup>a</sup> Becerra Hiraldo, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 96-97.

veremos después—. Revestida, eso sí, por un verismo memorable, en el que se dan cita el detalle más insignificante, lo inmediato, lo pintoresco, el humor y la ironía, lo grotesco y lo sublime, que hacen de ella no sólo ser la más moderna expresión del amor de la antigüedad grecolatina, sino también y sobre todo erigirse, por ser su inventor junto con Catulo, en el paradigma del amor heterosexual.

Poeta del amor terrenal, Propercio cantó como nadie la beatitud extática del abrazo amoroso:

¡Qué felicidad la mía! ¡Qué noche tan espléndida!  
 ¡Y qué lecho tan dichoso por mis goces!  
 ¡Cuántas palabras nos dijimos a la luz del candil  
 y qué combates se produjeron al apagarlo!  
 Pues ya se lanzaba a la lucha conmigo con sus senos desnudos,  
 o ya se hacía la remolona cubierta con su túnica.  
 Ella abrió con sus besos mis ojos cerrados de sueño  
 y me dijo: «¿Así duermes, insensible?»  
 ¡Cuántos abrazos intercambiamos en diferentes posturas!  
 ¡Cuánto se detuvieron mis besos en tus labios!<sup>1061</sup>

<sup>1061</sup>Propercio, *Elegías*, trad. cit. de A. Ramírez de Verger, elegía 15, libro II, vv. 1-10, pp. 139-140. La noche será para el amor: “Ven çidi Ibrahim, / yá nuemne dolche; / vent a mib / de nojte / in non, si non queres, / ireym’a tib. / Gárreme a ob / ligarte” (*Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, edic. de Vicenç Beltrán, Crítica, Barcelona, 2002, poema 1, p. 83). “¡O dulce noche! ¡O cama venturosa! / Testigos del deleite y gloria mía, / decid qué os pareció de la porfía / de aquella dama dulce y amorosa. / ¡Cómo se me mostraba rigurosa! / ¡Cómo dentre mis manos se salía! / ¡Cómo dos mil injurias me decía, / la dulce mi enemiga cautelosa! / Pero, ¡cómo después me regalaba, / cogiéndome en sus brazos amorosos, / y abriendo aquellas piernas delicadas! / ¡Con qué suavidad me meneaba! / ¡Qué besos que me daba tan sabrosos! / ¡Y qué palabras tan azucaradas!” (P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, poema 31, pp. 47-48). “¡O noche, que guiaste! / ¡O noche amable más que el alborada! / ¡O noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada!” (San Juan de la Cruz, *Poesía*, edic. cit. de D. Ynduráin, 5, vv. 21-25, p. 262). “¡Cuántas veces te me has engalanado, / clara y amiga noche! ¡Cuántas, llena / de escuridad y espanto, la serena / mansedumbre del cielo me has turbado! / Estrellas hay que saben mi cuidado / y que se han regalado con mi pena; / que, entre tanta beldad, la más ajena / de amor tiene su pecho enamorado. / Ellas saben amar, y saben ellas / que he contado su mal llorando el mío, / envuelto en las dobleces de tu manto. / Tú, con mil ojos, noche, mis querellas / oye y esconde, pues mi amargo llanto / es fruto inútil que al amor envió” (Francisco de la Torre, en *Poesía de la Edad de Oro I: Renacimiento*, edic. cit. de J. M. Blecua, poema 196, p. 268). “Testigos fueron destos abrazos y de las manos que por esposos se dieron los criados de Croriano, que habían entrado con las luces. Triunfó aquella noche la blanda paz desta dura guerra; volvióse el campo de batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte, la vida y, del disgusto, el contento” (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, XVII, p. 604). Por el contrario, la aurora de rosáceos dedos es la enemiga: “Y dispuesta ya la esposa de Titono a poner en fuga la noche, se había levantado Lucífero, precursor de la Aurora. Amontonamos besos arrebatándonoslos desordenadamente y nos quejamos de que las durasen tan poco” (Ovidio, *Heroidas*, edic. bilingüe de F. Moya, XVIII, vv. 111-114, pp. 153-154). “—Bel dous companh, tan sui en ric sojorn, / qu’eu no volgra mais fos alba ni jorn, / car la gensor que anc nasques de maire / tenc et abras, per qu’eu non prezi gaire / lo fol gilos ni l’alba” (“—Dulce buen compañero, estoy en tan deliciosa compañía, que quisiera que nunca más hubiera alba ni día, pues poseo y abrazo a la más gentil que nació de madre, por lo que no me importan nada ni el necio celoso ni el alba”) (Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. I, poema 89, vv.31-35, p. 513). “«¿Ya te vas, Tirsis?» «Ya me voy, luz mía.» / «¡Ay muerte!» «Ay Galatea, qué mortal ida!» / «Tirsis, mi bien, ¿do vas?» «Do la partida / halle el último fin de mi alegría.» / «¿Luego en saliendo el sol?» «Saliendo el día.» / «¿Te vas sin dilatar?» «Me voy sin vida.» / «¡Ay Tirsis mío!» «¡Ay gloria mía perdida!» / «¡Mi Tirsis!» «¡Galatea, mi estrella y guía!» / «¿Quién tal podrá creer?» «No hay quien tal crea.» / «¡Oh muerte!» «Acabaré yo mis enojos.» / «¡Ay grave mal!» «¡Ay mal grave y profundo!» / «Tirsis, adiós.» «Adiós, mi Galatea.» / «¡Tirsis, adiós!» «Adiós, luz de mis ojos.» / «¡Oh lástima!» «¡Oh piedad, sola en el mundo!»” (F. de Aldana, *Poesía*, edic. de R. Navarro, 16, p. 18). “Luz, más y más luz... más y más negro es nuestro pesar” (“More ligh and ligh: more dark and dark our woes”) (W. Shakespeare, *Romeo y Julieta*, edic. cit. del I. Shakespeare, acto III, escena V, v. 36, pp. 313 y 312).

Su poesía, pues, ennoblece el cuerpo de la amada, cuya atracción es irresistible. Mas el cuerpo es perecedero, está sujeto a las leyes invulnerables de la naturaleza y el tiempo que, con sus accidentes, lo degradan. De manera que el amor no para en él, aunque de él arranque, pues eso sería simple sexo o puro erotismo, sino que es el vehículo que conduce al alma de la persona amada y propicia el genuino amor:

Se equivoca quien busca un final en un loco amor:  
el verdadero amor no sabe límite alguno.  
Antes la tierra decepcionará a los campesinos con frutos engañosos,  
más rápido conducirá el Sol negros caballos,  
los ríos comenzarán a llevar las aguas a su nacimiento,  
y los peces sin agua vivirán en secas corrientes,  
antes que yo pueda trasladar mis penas de amor a otro sitio:  
de ella seré vivo, muerto de ella seré<sup>1062</sup>.

Aquel que arrostra a amante con amada hasta «hacer uno solo de dos», aquel que suscita la añoranza de vivir siempre entrelazados a la pasión y fundirse en una sola naturaleza; realidad de dos en una sola carne, amor único y excluyente («Multum in amore fides; mulum constatia prodest»):

¡Y ojalá quisieras que estuviéramos íntimamente encadenados,  
hasta el punto de que ningún dios nos separe jamás!  
Sírvate de modelo en el amor la unión de las palomas,  
macho y hembra en perfecto matrimonio<sup>1063</sup>.

Allí donde se juntan el paraíso y el infierno, el cielo y el suelo; allí donde se confunden los tiempos y el espacio, donde está la puerta al infinito:

Que si ella quisiera otorgarme noches a su lado,  
incluso largo me parecería un año de vida;  
y si muchas me concediere, en ellas me haré inmortal<sup>1064</sup>.

---

<sup>1062</sup>*Ibidem*, elegía 15, libro II, vv. 29-36, p. 141. Dos mil años después, Luis Cernuda, seguramente por influencia del soneto V de Garcilaso, escribirá: “Tú justificas mi existencia: / Si no te conozco, no he vivido; / Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido” (“Si el hombre pudiera decir”, *Los placeres prohibidos*, en *Antología*, edic. cit. de J. M. Capote Benot, vv. 23-25, p. 108).

<sup>1063</sup>*Ibidem*, 15, II, 25-28, p. 140. Luis de Góngora, como bien se sabe, escribió, al decir de Dámaso Alonso, “el pasaje más sensual de la poesía española clásica”, el beso de Acis y Galatea, al calor de estos versos propercianos: “Sobre una alfombra, que imanta en vano / el tirio sus matices (si bien era / de cuantas sedas ya hiló, gusano, / y, artífice, tejió la Primavera) / reclinados, al mirto más lozano, / una y otra lasciva, si ligera, / paloma se caló, cuyos gemidos / –trompas de amor– alteran sus oídos. // El ronco arrullo al joven solicita; / mas, con desvíos Galatea suaves, / a su audacia los términos limita, / y el aplauso al concierto de las aves. Entre las ondas y la fruta, imita / Acis al siempre ayuno en penas graves: / que, en tanta gloria, infierno son no breve, / fugitivo cristal, pomos de nieve. // No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus picos los rubíes, / cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes. / Cuantas produce Pafo, engendra Gnido, / negras violas, blancos alhelíes, / lueven sobre el que Amor quiere que sea / tálamo de Acis ya y de Galatea” (Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, estrofas 40-42, vv. 313-336, pp. 420-421; la cita es de la p. 553). Sobre el ejemplo de las palomas como símbolo del amor fiel y perdurable, véase el comentario que fray Luis de León efectúa sobre los versos del *Cantar*, “paloma mía, escondida / en las grietas de la roca...”, en *El Cantar de los Cantares de Salomón*, pp. 141-142.

<sup>1064</sup>*Ibidem*, 15, II, 37-39, p. 141. En otra elegía donde el amante-poeta celebra una noche con su amada, la II: 14, se repite la misma idea: “No se alegró tanto el Atrida con su triunfo en Troya, / cuando cayó el gran poder de Laomedonte; / ni Ulises sintió tanta alegría cuando terminó su vida errante / y tocó la costa de su querida Duliquia / [...], / como la que yo sentí en los goces de la pasada noche: / inmortal seré, si alcanzo otra igual” (*Ibidem*, elegía 14, libro II, vv. 1-10, p. 138).

Esta plenitud, vitalismo e intensidad gozosas del amor que consagran cuerpo y alma, transforman al amante en el amado y al amado en el amante (“como amado en el amante / uno en otro residía / y aquece amor que los une / en lo mismo convenía”, cantará san Juan<sup>1065</sup>) y conducen a la eternidad del instante, o más bien, como sentenciará el poeta, a “lo que es temporal llamar eterno”<sup>1066</sup>, han sido celebradas después de Propercio en innumerables ocasiones<sup>1067</sup>. Pero que, sin embargo, se ha convertido en la espina dorsal de la poesía amorosa de Octavio Paz («No durar: ser eterno, / labios en unos labios»), como se aquilata en este inolvidable poema, “Cuerpo a la vista”, en el que el amante-poeta recorre la geografía de la amada hasta atravesar los umbrales de lo imperecedero e ilimitado, el lugar donde, como en el arrobamiento místico, se suspenden las potencias y los sentidos:

Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo:  
tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar,  
tu boca y la blanda disciplina de sus dientes caníbales, prisioneros en llamas,  
tu piel de pan apenas dorado y tus ojos de azúcar quemada,  
sitios en donde el tiempo no transcurre,  
valles que sólo mis labios conocen,  
desfiladero de la luna que asciende a tu garganta entre tus senos,  
cascada petrificada de la nuca,  
alta meseta de tu vientre,  
playa sin fin de tu costado.  
Tus ojos son los ojos del tigre  
y un minuto después son los ojos húmedos del perro.  
Siempre hay abejas en tu pelo.  
Tu espalda fluye tranquila bajos mis ojos  
como la espalda del río a la luz del incendio.  
Aguas dormidas golpean día y noche tu cintura de arcilla  
y en tus costas, inmensas como los arenales de la luna,  
el viento sopla por mi boca y su largo quejido cubre con sus dos alas grises  
la noche de los cuerpos,  
como la sombra del águila la soledad del páramo.  
Las uñas de los dedos de tus pies están hechas de cristal del verano.  
Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,  
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma,  
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,  
boca del horno donde se hacen las hostias,  
sonrientes labios entreabiertos y atroces,

<sup>1065</sup> *Poesía*, edic. cit. de D. Ynduráin, p. 282.

<sup>1066</sup> Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edic. cit. de A. Carreño, soneto 61, p. 196.

<sup>1067</sup> Sirva como botón de muestra este poema de uno de los más excelsos poetas del amor de la literatura española, Pedro Salinas: “Qué alegría, vivir / sintiéndose vivido. / Rendirse / a la gran certidumbre, oscuramente, / de que otro ser, fuera de mí, muy lejos, / me está viviendo. / Que cuando los espejos, los espías, / azogues, almas cortas, aseguran / que estoy aquí, yo, inmóvil, / con los ojos cerrados y los labios, / negándome al amor / de la luz, de la flor y de los nombres, / la verdad trasvisible es que camino / sin mis pasos, con otros, / allá lejos, y allí / estoy besando flores, luces, hablo. / Que hay otro ser por el que miro el mundo / porque me está queriendo con sus ojos. / Que hay otra voz con la que digo cosas / no sospechadas por mi gran silencio; / y es que también me quiere por su voz. / La vida –¡qué transporte ya!–, ignorancia / de lo que son mis actos, que ella hace, / es que ella vive, doble, suya y mía. / Y cuando ella me hable / de un cielo oscuro, de un paisaje blanco, / recordaré / estrellas que no vi, que ella miraba, / y nieve que nevaba allá en su cielo. / Con la extraña delicia de acordarse / de haber tocado lo que no toqué / sino con esas manos que no alcanzo / a coger con las mías, tan distantes. / Y todo enajenado podrá el cuerpo / descansar, quieto, muerto ya. Morirse / en la alta confianza / de que este vivir mío no era sólo / mi vivir: era el nuestro. Y que me vive / otro ser por detrás de la no muerte” (Pedro Salinas, “Qué alegría vivir”, *La voz a ti debida*, en *Antología comentada de la Generación del 27*, Introducción de Víctor García de la Concha, Espasa-Calpe, Madrid, 2007, pp. 107-108).



nupcias de la luz y la sombra, de lo visible e invisible  
(allí espera la carne su resurrección y el día de la vida perdurable).  
Patria de sangre,  
única tierra que conozco y me conoce,  
única patria en la que creo,  
única puerta al infinito<sup>1068</sup>.

Sin embargo, al final del amor –como de la vida– está, al acecho, la muerte: “Se te acerca una larga noche y el día que no volverá”<sup>1069</sup>. De modo que:

¡Tú, mientras luzca el sol, disfruta de los dones de la vida!  
Que aunque dieras todos los besos, pocos darías.  
Pues lo mismo que las hojas dejaron pétalos marchitos,  
que por doquier ves nadar esparcidos en las copas,  
así a nosotros, que ahora, enamorados, respiramos un gran amor,  
tal vez el día de mañana nos depare la muerte<sup>1070</sup>.

Por consiguiente, la pasión es la respuesta que Propercio le da a la muerte y lo que le permite encararla con arrojo y valentía.

Mas el *carpe diem* amoroso no será la definitiva, puesto que los amantes encadenados en efusivo ímpetu están forzados a «llorar y suspirar de cuando en cuando». Es decir, el amor y el deseo hacen vivir horas de eternidad, regeneran la vida, pero son sólo momentos burlados al tiempo: es precisamente la muerte la que otorga el don de la perennidad a los amantes; que en Propercio, es además un anhelo de felicidad última, de unión definitiva que en la vida no fue posible por las traiciones, las ausencias, las infidelidades, las separaciones, los temores, la desesperanza, los celos, las insidias, las amenazas, o sea las distintas inercias, aprehensiones y pasiones a que están sujetos los amantes. Por tanto, el amor eterno únicamente se alcanza en la hora de la muerte, que, así, se hace trascendente y cobra un sentido y un valor nuevos. Pero este feliz abrazo mortal no es sólo realidad de las almas, sino también de los cuerpos: son sus despojos los que, mezclados, se aman más allá del tiempo, los que logran un *amor constante más allá de la muerte*: “el niño Amor no tan levemente se posó en mis ojos como para que mis cenizas estén libres de tu amor por haberlo olvidado” (“Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis, / ut meus oblitio amore uacet”); “siempre seré llamado espectro tuyo” (“semper tua dicar imago”); “tus huesos serán caros a mis lágrimas: ¡lo cual tú, aún viva, podrías sentir en mis cenizas!” (“cara tamen lacrimis ossa futura meis; quae tu uiua mea possis sentire fauilla!”)<sup>1071</sup>. Mil seiscientos años después Lope escribirá un magnífico soneto a la memoria de Marta Nevares que dice así:

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,  
sin dejarme vivir, vive serena  
aquella luz, que fue mi gloria y pena,  
y me hace guerra, cuando en paz reposa.  
Tan vivo está el jazmín, la pura rosa,  
que, blandamente ardiendo en azucena,  
me abrasa el alma de memorias llena:  
ceniza de su fénix amorosa.

---

<sup>1068</sup>Octavio Paz, “Cuerpo a la vista”, *Semillas para un himno [1950-1954]*, en *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, *Obras completas VII. Obra poética (1935-1998)*, edic. de O. Paz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, pp. 130-131.

<sup>1069</sup>Propercio, *Elegías*, trad. de Ramírez de Verger, 15, II, 24, p. 140.

<sup>1070</sup>*Ibidem*, 15, II, 49-54, pp. 141-142.

<sup>1071</sup>Propercio, *Elegías*, edic. bilingüe de A. Tovar y M. T. Belfiore, 19, I, 5-6, 11 y 18-19, pp. 38 y 39.

¡Oh memoria cruel de mis enojos!,  
¿qué honor te puede dar mi sentimiento,  
en polvo convertidos tus despojos?  
Permíteme callar sólo un momento:  
Que ya no tienen lágrimas mis ojos,  
ni concetos de amor mi pensamiento<sup>1072</sup>.

Esta genial metáfora que iguala amor y muerte no es sino la resistencia tenaz del poeta a que su pasión, lo más hondo de su ser y aquello a lo que vive consagrado, se destruya con la llegada de la Parca. Es un anhelo metafísico, una voluntad de trascender las leyes inapelables de la naturaleza. Pues, efectivamente, en la poesía de Propercio, al contrario de lo que le ocurre al Orfeo virgiliano de las *Geórgicas*, el amor tiene el poder de la resurrección:

Mas vosotros, mortales, investigáis la hora incierta de vuestro funeral y por qué vía estaremos destinados a encontrarnos con la muerte; investigáis también, en el cielo sereno, invento de fenicios, cuál es la estrella para el hombre propicia y cuál la nefasta, ya sigamos a pie a los partos, ya por mar a los britanos, y los ciegos peligros de los viajes por mar y por tierra; y también lloráis por estar vuestra persona expuesta a los tumultos, cuando Marte traba en combate fuerzas, de una y otra parte inciertas; y, además, en las casas temes tú el fuego y el derrumbe, y no vaya a entrar en tu boca negra bebida. Sólo el amante conoce cuándo ha de perecer y de qué muerte, y no teme él los soplos del Bóreas ni teme las armas. Y aunque, ya remero, se siente bajo la vara estigia y vea las siniestras velas de la nave infernal, si lo llamara de nuevo el aliento de un grito de su amada, desandaré él el camino no otorgado por ninguna ley<sup>1073</sup>.

Es interesante, y altamente relevante, ver que en esta elegía la muerte adquiere un significado simbólico y real a la vez. Simbólico en cuanto que el amor comporta la muerte metafórica del amante: su ser se translitera de su cuerpo al cuerpo de su amada para vivir en ella, tópico que deriva del rapto amoroso del *Fedro* de Platón provocado por el furor del entusiasmo, y que se cifrará en el «vivo sin vivir en mí», pero que tal vez hallará su formulación más formidable en el célebre poema de Vicente Aleixandre “Unidad en ella”: “Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo, / quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente / que regando encerrada bellos miembros extremos / siente así los hermosos límites de la vida”<sup>1074</sup>; sin despreciar aquel delicioso soneto de Petrarca, el XCIV, que dice así: “Cuando desciende al pecho por los ojos / la imagen dueña, parte cualquier otra, / y las virtudes que comparte el alma / dejan los miembros como inmóvil peso. / Y del primer milagro nace a veces / otro, de modo que la expulsada parte / huyendo de sí misma llega a un sitio / que le venga y su exilio vuelve alegre. / Un color muerto así se ve en dos rostros, / porque el vigor que vivos los mostraba / donde estaba no está por ningún lado. / Y de esto me acordaba yo aquel día / en que vi a dos

---

<sup>1072</sup>Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edic. cit., s. 78, p. 232. Compárese con este otro de Francisco de Figueroa: “De aquella mi profunda antigua llaga / que en mi más tierna edad punta dorada / abrió en mi pecho, y fue después cerrada por larga ausencia que amor nuevo apaga, / sale de sangre un turbo río que enlaga / la tierra de mis flacos pies pisada, / y ya no sé cuál fiera mano airada / en tal sazón tan sin piedad me llaga. / Que la mano gentil donde me vino / la primera saeta, está en el cielo / libre y exenta de graveza humana. / Bien es así, pero quedó en el suelo / la memoria y alguna sombra vana / del sol que acabó presto su camino” (*Poesía*, edic. de M López Suárez, LXI, p. 174).

<sup>1073</sup>Propercio, *Elegías*, trad. bilingüe de A. Ruiz de Elvira y F. Moya, 27, II, pp. 349 y 351.

<sup>1074</sup>*La destrucción o el amor*, *Poesías completas*, edic. cit., vv. 16-19, p. 330.

amantes transformarse / y mostrarse lo mismo que yo suelo”<sup>1075</sup>. Este tipo de muerte, no obstante, es al mismo tiempo un renacer a vida nueva en el seno de la amada, por obra de su transformación en ella, que asimismo proviene del «flujo de la pasión» del *Fedro* platónico («oculi sunt in amore duce», dirá Propercio) y que quedará compendiado magistralmente en el soneto V de Garcilaso: “Yo no nací sino para quereros; / mi alma os ha cortado a su medida; / por hábito del alma misma os quiero. / Cuanto tengo confieso yo deberos / por vos nací, por vos tengo la vida”<sup>1076</sup>, o en aquel romance de tipo cancioneril del «divino» Herrera que comienza: “Busqué en mi muerte la vida”<sup>1077</sup>. Real porque literalmente el amante sabe que morirá, pero será un óbito por amor: «por vos he de morir y por vos muero», que le proporciona enorme satisfacción: “Gloria es morir amando” (“Laus in amore mori”)<sup>1078</sup>. Se trata naturalmente de un canto a la profesión amorosa, de la *militia* o *religio amoris*<sup>1079</sup>. Pero lo más significativo es que la vinculación de necesidad entre amor y muerte se quiebra en favor de la pasión: la hora de todos o la postrera sombra no es más que un mero trámite para el amador, que se vacía así del terrible sentido que tiene para el resto de los mortales, pues su ser le pertenece por completo a su amada, cuyo poder es tan ilimitado que alcanza a dar o a quitar la vida, e incluso a rescatarla de la muerte con un sutil gemido. Por consiguiente, el amor-pasión es, según Propercio, lo que hace del hombre un ser trascendente, y no la muerte que es la negación de todo; es el amor la fuente, el manantial de la eterna vitalidad y lo que le infunde sentido a la vida; es, en suma, una fórmula de salvación individual. Pero sólo cuando es recíproco: “No siento miedo ahora, Cintia, de los sombríos Manes, / y no me preocupan los

---

<sup>1075</sup>“Quando giugne per gli occhi al cor profondo / l’imagin donna, ogni altra indi si parte, / et le virtù che l’anima comparte / lascian le membra, quasi immobil pondo. / Et del primo miracolo il secondo / nasce talor, che la scacciata parte / da se stessa fuggendo arriba in parte / che fe vendetta e ’l suo exilio giocondo. / Quinci in duo volti un color morto appare, / perché ’l vigor che vivi gli mostrava / da nessun lato è piú là dove stava. / Et di questo in quel di mi ricordaba, / ch’i’ vidi duo amanti trasformare, / et far qual io mi soglio in vista fare” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, soneto XCIV, pp. 375 y 374).

<sup>1076</sup>Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, edic. cit., vv. 9-13, p. 182.

<sup>1077</sup>Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, edic. cit. de C. Cuevas, p. 199.

<sup>1078</sup>Propercio, *Elegías*, edic. bilingüe de A. Tovar y M<sup>a</sup> T. Belfiore, elegía 1, libro II, v. 47, p. 49.

<sup>1079</sup>Recuérdese el “ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida en su ser” con que don Quijote defiende, ante los requerimientos de Sancho de que se case con Dorotea-Micomicona, su amor incondicional por Dulcinea (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXX, p. 353), que hace bueno la célebre expresión de Guilhem de Peitieu, de su célebre vers, *Pos vezem de novel florir*, que pasa por ser el primer código para el amante cortés: “Ja no sera nuils hom ben fis / contr’amor, sin non l’es aclis” (“Nadie será totalmente leal respecto del amor, si no se le somete”) (Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. I, poema 3, vv. 19-20, p. 122). El duque de Aquitania, dice en otro poema: Qu’ans mi rent a lieis eAm liure, / qu’en sa cartaAm pot escriure. E no m’en tenguatz per iure / s’ieu ma bona dompna am; / quar senes lieis non puesc viure, / tant ai pres de s’amor gran fam” (Porque al contrario: me doy a ella y me entrego, [de tal modo] que me puede inscribir en el padrón [de sus siervos]. Y no me tengáis por ebrio si amo a mi buena señora, pues sin ella ni puedo vivir: tal es el hambre de su amor que se ha apoderado de mí”) (*Ibidem*, poema 4, vv.7-12, p. 125). Así, por ejemplo, en el famoso *Tratado sobre el amor* de Andreas Capellanus, en uno de los diálogos en los que se ejemplifica cómo obtener el amor, en el de “Habla un hombre de la alta nobleza a una mujer noble”, así se le declara él a ella: “entre todas las mujeres os he elegido a vos como la dama a cuyo servicio quiero entregarme para siempre y a cuya gloria deseo consagrar todas mis buenas acciones –y creo que ésta es la mejor elección–. Ruego de todo corazón a Vuestra Clemencia que me consideréis vuestro caballero privado, pues sólo estoy consagrado a vuestro servicio, y también que mis acciones merezcan hallar ante vos la recompensa que deseo” (Andrés el Capellán, *Tratado sobre el amor*, edic. bilingüe de Inés Creixell Vidal-Quadrás, Sirmio, Barcelona, 1990, pp. 179 y 181). O como canta Petrarca: “¡Ay süave mirada, ay bello rostro, ay andar elegante y orgulloso; / ay hablar que el ingenio áspero y fiero / humilde hacías, como a vil valiente! / ¡Ay dulce risa, de la cual el dardo / salió del que tan sólo espero muerte; / alma regia, dignísima de imperio / si no hubieses bajado aquí tan tarde! / He de arder por vosotros, y en vosotros / respirar, pues fui vuestro, y si faltáis, / no encontraré desgracia semejante” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, soneto CCLXVII, p. 791).

hados debidos a la pira final; / pero el que acaso mi entierro carezca de tu amor, / éste es un temor más cruel que las misma exequias”<sup>1080</sup>, pues siendo así, «verus amor nullum novit habere modum».

“Existen los Manes: la muerte no lo acaba todo, / y una pálida sombra se escapa de la pira extinguida”<sup>1081</sup>. Con esta rotunda aseveración comienza la elegía séptima del libro IV, en la que Propercio lleva al límite el triunfo del amor sobre la muerte en la muerte misma. Cuenta el poeta de Umbría que, pocos días después del enterramiento de Cintia, esta se le apareció en sueños, mientras él se lamentaba de su triste suerte en el vacío lecho que otrora fuera el espacio sagrado de la pasión. La visión es escalofriante porque, de un lado, Cintia conserva la hermosura que tuvo en vida, pero, de otro, la cremación y el tránsito han impreso su huella en ella: “Tenía el mismo peinado con el que fue llevada a la tumba, / los mismos ojos; el vestido estaba quemado por un lado, / consumido estaba el berilo que solía llevar en el dedo / y las aguas del Leteo habían marchitado la piel de su rostro. / Dejó escapar su voz y su vital aliento, pero en los pulgares / le crujían sus débiles manos”<sup>1082</sup>. El parlamento del fantasma de Cintia es una muestra genial del saber poético de Propercio y de su variedad estilística, pues en él se mezclan la descripción mítica del reino de ultratumba de Proserpina, con esas sus dos moradas que dividen a los amantes adúlteros de los fieles, y el realismo costumbrista de sus airadas quejas por haberse olvidado de su instantes de gozo: “¿Es que se te han olvidado / ya los arrebatos de la insomne Subura, / y mi ventana desgastada por nocturnos engaños, / por la que tantas veces me deslicé por una cuerda echada para ti, / llegando con una de mis manos a tu cuello? / A menudo hicimos el amor en una plaza, y, con nuestros / pechos estrechados, nuestros mantos entibiaron las calles”<sup>1083</sup>; así como por su perfidia para con ella en los instantes finales. Pero este macabro realismo sobrenatural, de acentos fúnebres y tétricos, en el que se confunden la vida y la muerte, está henchido de puro romanticismo: Cintia, «aún más bella en las tinieblas», ha venido también para jurarle amor eterno, para decirle que en el reino de los muertos le será fiel y derramará lágrimas de muerte por su cuidado y para hacerle una advertencia: “Que ahora te posean otras; luego yo seré tu única dueña: / estarás conmigo y rozaré mis huesos mezclados con tus huesos” (“Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: / mecum eris, et mixtis ossibus teram”)<sup>1084</sup>. Dicho esto, su espectro se esfuma de los brazos del poeta-amante porque “las leyes mandan que con la luz se vuelvan a los estanques leteos”, sólo “la noche libra del encierro a las sombras”<sup>1085</sup>. Cintia es, pues, un alma enamorada que revive su pasión como si estuviese viva, pero también unos restos corporales, polvo, cenizas, huesos, que arden y desean. Quevedo escribirá después: “Del vientre a la prisión vine en naciendo; / de la prisión iré al sepulcro amando, / y siempre en el sepulcro estaré ardiendo”<sup>1086</sup>. Mas la consagración absoluta del cuerpo o, mejor dicho, de la totalidad del ser como un compendio inseparable de cuerpo y alma, entendida como una relación de amor en la que el alma le habla al cadáver extinto del cuerpo cual si fuese su amada, llegará al clímax en el magistral poema de Vicente Aleixandre, “Mirada final”, inserto

---

<sup>1080</sup>Propercio, *Elegías*, trad. bilingüe de A. Ruiz de Elvira y F. Moya, 19, I, 1-4, p. 223. En el *Tratado* de Capellanus, en el coloquio “Habla un caballero a una dama de la alta nobleza”, se insiste en esta idea, aunque desde otra perspectiva menos abarcadora que la de Propercio: “El amor es el único que rompe las cadenas del dolor [...]. Es algo que todos debemos desear y apreciar en este mundo, ya que aleja de los hombres la tristeza y le devuelve el entusiasmo por la vida” (edic. cit. de I. Creixell, pp. 219 y 221).

<sup>1081</sup>Propercio, *Elegías*, trad. de A. Ramírez de Verger, 7, IV, 1-2, p. 251.

<sup>1082</sup>*Ibidem*, 7, IV, 7-12, p. 252.

<sup>1083</sup>Propercio, *Elegías*, trad. bilingüe de A. Ruiz de Elvira y F. Moya, 7, IV, 14-20, p. 601.

<sup>1084</sup>*Ibidem*, 7, IV, 93-94, pp. 609 y 608.

<sup>1085</sup>*Ibidem*, 7, IV, 91 y 88, p. 609.

<sup>1086</sup>F. de Quevedo, *Poesía original completa*, edic. de J. M. Blecua, p. 482.

en su poemario *Historia del corazón* (1954), del que transcribimos la parte final: “No puedo concebirte a ti, amada de mi existir, como sólo una tierra que se sacude al levantarse, para acabar, / cuando el largo rodar de la vida ha cesado. / No, polvo mío, tierra súbita que me ha acompañado todo el vivir. / No, materia adherida y tristísima que una postrer mano, la mía misma, hubiera al fin de expulsar. / No: alma más bien en que todo yo he vivido, alma por la que me fue la vida posible / y desde la que también alzaré mis ojos finales / cuando con estos mismos ojos que son los tuyos, con los que mi alma contigo todo lo mira, / contemple con tus pupilas, con las solas pupilas que siento bajo los párpados, / en el fin el cielo piadosamente brillar”<sup>1087</sup>.

Esta colosal glorificación del amor perdurable que es la elegía séptima del libro IV llega a ser casi programática si tenemos en cuenta que podría estar pergeñada sobre la entrevista de Aquiles y el espíritu de Patroclo en la *Ilíada*. Ciertamente es que en la literatura grecolatina sobreabundan las apariciones de muertos a vivos en sueños, pero las concomitancias que se dan entre ellas parecen avalar la posibilidad de que sea su intertexto, como también lo condicen sus diferencias. A Aquiles, como al amante-poeta, le invade la sombra de Patroclo cuando, sumido por el dolor y el llanto, le adormece la fatiga y el delicado oleaje marino: “Quedose el Pelida con muchos mirmidones, dando profundos suspiros, a orillas del estruendoso mar, en un lugar limpio donde las olas bañaban la playa; pero no tardó en vencerle el sueño, que disipa los cuidados del ánimo, esparciéndose suave en torno suyo [...]. Entonces vino a encontrarle el alma del mísero Patroclo”. Pero a diferencia del fantasma de Cintia, que ha sido tocado por las llamas y agostado por el sueño eterno, el de Patroclo, que aún no ha sido incinerado, era “semejante en un todo a éste cuando vivía, tanto por su estatura y hermosos ojos, como por las vestiduras que llevaba”<sup>1088</sup>. Al igual que la amada de Propertio, el amigo de Aquiles, como un alma en pena, viene a transmitirle sus quejas: “¿Duermes, Aquileo, y me tienes olvidado? Te cuidabas de mí mientras vivía, y ahora que he muerto me abandonas”. Mas también a informale sobre el más allá, a decirle que le dé sepultura, “para que pueda pasar las puertas del Hades; pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no me permiten que atraviese el río y me junte con ellas; y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, del Hades”. Ello es que Patroclo, por el contrario de Cintia, viene a despedirse definitivamente, pues detrás de la muerte nada perdura; de manera que en sus palabras no hay esa chispa vivificante y vivificadora que tenían las de Cintia, sino una atroz melancolía y una fatal resignación: “Dame la mano, te lo pido llorando; pues ya no volveré del Hades cuando hayáis entregado mi cadáver al fuego. Ni ya, gozando de vida, conversaremos separadamente de los amigos; pues me devoró la odiosa muerte que el hado, cuando nació, me deparara”. Funestas palabras que esconden además una horrenda revelación: “Y tu destino es también, oh Aquileo

---

<sup>1087</sup> *Poesías completas*, edic. cit., vv. 20-27, p. 764.

<sup>1088</sup> El espectro de Héctor, sin embargo, sí se le aparecerá a Eneas terriblemente lacerado, en otra fúnebre entrevista que también podría haber tenido presente Propertio, pues conocía la *Eneida* aún antes de su publicación, tanto más por cuanto que su libro IV de las *Elegías* se publicó después de la edición póstuma de la epopeya de Virgilio en 19 a. C., probablemente en el 16 ó 15 a. C.: “En sueños, de repente, me pareció tener ante mis ojos / a Héctor profundamente entristecido –vertía de sus ojos lágrimas a raudales–, / arrastrado por el carro de guerra igual que en otro tiempo, / negro de polvo entremezclado en sangre, taladrados / por correas los pies entumecidos. ¡Cómo estaba, ay de mí! ¡Cuán otro de aquel Héctor / que regresó cubierto con las armas de Aquiles o después de arrojar / fuego frigio a las naves de los dánaos! / La barba enmugrecida, los cabellos cuajados de sangre, vivas todas las heridas / que recibió su cuerpo en torno de los muros de su patria” (Virgilio, *Eneida*, trad. de Echave-Sustaeta, II, 269-278, p. 181). De hecho, la primera persona narrativa, que tanta emoción suscita, y el realismo descriptivo de la escena podrían convertir en evidencia la hipótesis de que así fuera. No obstante, son muchas las sombras con las que dialoga Eneas a lo largo del texto, encuentros en los que se dan detalles similares a los de la elegía de Propertio, sobre todo el del imposible abrazo con el fantasma.

semejante a los dioses, morir al pie de los muros de los nobles troyanos”. Y, por último, una petición: “No dejes mandado, oh Aquileo, que pongan tus huesos separados de los míos”, sino que “una misma urna, la ánfora de oro que te dio tu venerada madre, guarde nuestros huesos”, que es una admirable declaración de amistad eterna<sup>1089</sup>; pero cuán diferente de esa otra de amor de Cintia, en la que sus huesos, encendidos vehementemente por la pasión, buscarán en el sepulcro la caricia de los de su amado. Después de la interlocución, semejante a como le ocurre al poeta-amante con su amada, la sombra de Patroclo se le escapa, evanescente, a Aquiles de las manos: “Le tendió los brazos, pero no consiguió asirlo: dispuso el alma cual si fuese humo y penetró en la tierra dando chillidos”. La visita de la *Ilíada* concluye como comienza la elegía de Propertio: con la constatación inaudita de un hecho, pero de signo opuesto, pues frente al «existen los Manes: la muerte no lo acaba todo», afirma Aquiles: “¡O dioses! Cierto es que en la morada de Hades quedan el alma y la imagen de los que mueren, pero la fuerza vital desaparece por completo”<sup>1090</sup>. No deja de ser verdad que en el mundo de la *Ilíada* la esencia de la persona residía en el cuerpo y no en el alma, así como que la existencia del ser humano se circunscribía a la vida y a su implacable caducidad, pues como bien dice Emilio Lledó Íñigo, “la antropología homérica” no es sino “ese momento original en el que el hombre empezó a ser consciente de su vida, a través de la mirada que entreveía la estructura de su propia corporeidad”<sup>1091</sup>. Tiempo después, Platón exaltarán al alma en detrimento del cuerpo como centro de la noción de la persona y a la vida que empieza con la muerte en perjuicio de la sensible como la genuina<sup>1092</sup>, que será respaldada y readaptada por el cristianismo. Mas en la concepción homérica del mundo sólo existe la vida terrestre; de ahí que sus héroes no persigan sino el honor y la gloria en la lucha con las armas. Así, dice Javier de Hoz, “el mundo de los héroes homéricos no es sentimental ni se hace falsas ilusiones; su visión de la vida es pesimista, y su visión de ultratumba lo es aún más. La vida humana es corta, lo que en ella vale la pena se logra con valor y con esfuerzos peligrosos, y la forma de subsistencia que conoce el alma tras la muerte no es sino un vaga e infame sombra

---

<sup>1089</sup>De hecho, Aquiles ya había entonado antes de la aparición de Patroclo un canto a la amistad inmortal no muy diferente del amor perdurable del amante-poeta de Propertio: “En las naves yace Patroclo muerto, insepulto y no llorado; y no le olvidaré, mientras me halle entre los vivos y mi rodillas se muevan; y si en el Hades se olvida a los muertos, aun allí me acordaré del compañero amado” (Homero, *Ilíada*, trad. de Segalá y Estalella, canto XXII, p. 416).

<sup>1090</sup>Homero, *Ilíada*, trad. de Segalá y Estalella, canto XXIII, pp. 421-423.

<sup>1091</sup>“En el origen de la corporeidad. Una mirada sobre el cuerpo, el dolor y la muerte en Homero”, en *Elogio de la infelicidad*, Cuatro, Madrid, 2006 (6ª ed.), pp. 19-39, p. 22. En realidad, tampoco exactamente en el cuerpo, pues este no era entendido aún en su totalidad como un organismo vivo compacto, sino como un conjunto de miembros articulados. Sobre este aspecto es básico el extraordinario estudio de Bruno Snell, “El concepto del hombre en Homero”, en *El descubrimiento del espíritu*, trad. de J. Fontcuberta, Acantilado, Barcelona, 2007, pp. 17-55.

<sup>1092</sup>Son numerosos los fragmentos de los diálogos de Platón que se podrían citar para acreditar tal afirmación, pero hay uno que no deja de sorprendernos por la entereza con que lo expresa Sócrates momentos antes de tomar la cicuta: “No logro persuadir, amigos, a Critón, de que yo soy este Sócrates que ahora está dialogando y ordenando cada una de sus frases, sino que cree que yo soy ese que verá un poco más tarde muerto, y me pregunta ahora como va a sepultarme. Lo de que yo haya hecho desde hace un buen rato un largo razonamiento de que, una vez que haya bebido el veneno, ya no me quedaré con vosotros, sino que me iré marchándome a las venturas reservadas a los bienaventurados, le parece que lo digo en vano, por vosotros y, a la par, a mí mismo. Salidme, pues, fiadores ante Critón —dijo—, pero con una garantía contraria a la que él representaba ante los jueces. Pues él garantizaba que yo me quedaría. Vosotros, por tanto, sedme fiadores de que no me quedaré después de que hay muerto, sino que me iré abandonándoos, para que Critón lo soporte más fácilmente, y al ver que mi cuerpo es enterrado o quemado no se irrite por mí como si yo sufriera cosas terribles, ni diga en mi funeral que expone p que lleva a la tumba o que está enterrando a Sócrates” (Platón, *Fedón*, *Diálogos III*, trad. de C. García Gual, 115c-e, p. 136).

de la vida sin conciencia y sin calor”<sup>1093</sup>. Frente a esta visión trágica y dolorosa de la vida del hombre, Propercio erige el amor-pasión como salvación, como la realidad esencial que le confiere significado a la existencia humana e inmortalidad, aunque no sea más que la eternidad del instante. Pero la mayor revolución del poeta de Asís consiste en trasladar la heroicidad de la batalla cuerpo a cuerpo al combate de cuerpo y alma en la cama: “Padre Marte, y de la santa Vesta fuego de nuestro destino, que llegue, os pido, antes de mi muerte, aquel día en que vea el carro de César cargado de despojos, y los caballos deteniéndose una y otra vez ante los aplausos de la muchedumbre, y comience yo, reclinado en el seno de mi amada, a contemplar, y lea en los rótulos las ciudades que han sido tomadas, las flechas que se dispersan desde el caballo huidor y los arcos de los soldados que llevan calzón, y sentados bajos las armas a los caudillos prisioneros. Mira, Venus, tú misma por tu descendencia: que dure por siempre ese hombre que ves sobrevive de la estirpe de Eneas. Que el botín sea de aquellos cuyas fatigas lo han merecido: para mí bastante será aplaudir en la Vía Sacra”<sup>1094</sup>, que ya “cruelles batallas tengo con mi amada”<sup>1095</sup>, que “si despojada del vestido lucha desnuda conmigo, / soy capaz entonces de componer largas *Ilíadas*”<sup>1096</sup>. A fin de cuentas “nada hay más penoso en la tierra que la vida de un amante” (durius in terris nihil est quod uivat amante”)<sup>1097</sup>. Mas, con todo, bien sea por medio de la guerra y el consejo, bien sea por el amor, hay un aspecto que termina por hermanar a los guerreros ilíadicos con los amantes elegíacos: la fama. Tal que lo que ha dicho Emilio Lledó respecto de los héroes homéricos: “De la misma manera que cada herida anuncia la fragilidad del cuerpo y enfrenta al hombre con la muerte, cada hazaña lo enfrenta con el posible eco de la memoria. Sólo en la vida y frente a ese horizonte mortal puede el héroe compensar la insuperable limitación con la que nace. Vencer la muerte es, pues, vivir en la memoria”, porque “elegir la muerte en el tiempo de la naturaleza, para vivir con la esperanza de un lenguaje que habla de sujetos, vencedores de lo efímero, significa creer que la existencia, a través de la palabra, llega más allá de lo que alcanza el tiempo asignado a los hombres, y es más valiosa que la simple singularidad que lo encarna”<sup>1098</sup>. Lo mismo, decimos, se puede declarar de los amantes de Propercio: “¡Feliz, tú, la que seas celebrada en mi libro! Mis poemas serán otros tantos monumentos a tu beldad. Pues ni la magnificencia de las pirámides, levantada hasta las estrellas, ni la morada de Júpiter de Élide que imita al cielo, ni la fastuosa riqueza del sepulcro de Mausolo escapan a la última condición, la muerte. O la llama o el temporal les robarán su arrogancia, o al batir de los años, vencidos por su peso, se desmoronarán; mas no se perderá en el tiempo el nombre ganado con el ingenio, que el ingenio tiene gloria que no muere” (“At non ingenio quaesitum nomen ab aeuo / excidet: ingenio stat sine morte decus”)<sup>1099</sup>. Pero la eternidad no lo es únicamente del héroe y el amante, sino también y sobre todo del poeta y de la poesía :

Pero a mí, lo que en vida me haya quitado una envidiosa turba, después de la muerte la Gloria me lo devolverá con interés doblado. Después de la muerte, el tiempo todo lo hace parecer más grande: tras la exequias, engrandecido acude el nombre a los labios. Pues ¿quién sabría que una fortaleza fue derribada por el caballo de Troya, que los ríos lucharon cuerpo a cuerpo con el héroe de Hemonia, el Símois nacido en el Ida, y el Escamandro, hijo de Júpiter, y que un carro tres veces a través de los campos profanó el cadáver de Héctor? A Deífobo, a Heleno, a Polidamante, a Paris, como quiera que fuese en la guerra, apenas su patria los conocería.

<sup>1093</sup> Introducción a la trad. de la *Ilíada* de Segalá y Estalella, pp. 10-60, p. 48.

<sup>1094</sup> Propercio, *Elegías*, trad. bilingüe de A. Tovar y M. T. Belfiore, 4, III, 11-22, p. 134.

<sup>1095</sup> *Ibidem*, 5, III, 2, p. 135.

<sup>1096</sup> Propercio, *Elegías*, trad. de A. Ramírez de Verger, 1, I, 13-14, p. 118.

<sup>1097</sup> *Ibidem*, 17, II, 9, p. 81.

<sup>1098</sup> E. Lledó Íñigo, “El mundo homérico”, en *Historia de la Ética I*, pp. 14-34, las citas son de las pp. 29-30 y 32.

<sup>1099</sup> Propercio, *Elegías*, trad. bilingüe de A. Tovar y M. T. Belfiore, 2, III, 17-26, pp. 129-130.

Ahora, de ti, Ilión, poco se hablaría, de ti, Troya, dos veces conquistada por la voluntad del dios del Eta. El grande Homero mismo, que narra tus infortunios, se dio cuenta de que su obra se engrandecería en los siglos venideros; a mí, Roma me alabará entre sus últimos descendientes: yo mismo auguro que ese día será después de mi muerte. Que no señale lauda mis huesos en olvidado sepulcro: ya lo previó el dios Apolo Licio con aceptar mis votos<sup>1100</sup>.

No en vano, el sueño de amor y la cita amorosa con el ánimo de la amada, bien sea en el mundo suprasensible, que ya está en la *Eneida*<sup>1101</sup>, bien sea en el más acá, será objeto de

---

<sup>1100</sup>*Ibidem*, 1, III, 21-38, pp. 127-128.

<sup>1101</sup>Conviene recordar que la catábasis de Eneas podría ser interpretada como si fuera un ensueño fantástico en función de su salida del Hades por una de las dos puertas del sueño, la falsa. De ser así, el «sueño» de Eneas se integraría dentro de un patrón literario bien conocido y diferente de la onírica visión amorosa, cual es la «anábasis del espíritu» o viaje del alma al más allá, siempre guiado en la excursión por el mundo del espíritu por un intermediario, ya sea un demiurgo, un dios o un antepasado muerto. El paradigma en la Antigüedad de la visión profética revelada es el “Sueño de Escipión” que Cicerón integró en el libro VI de su tratado político *Sobre la República*, y que se ha conservado íntegro gracias a la obra del gramático latino y neoplatónico cristiano Macrobio, *Comentario al Sueño de Escipión* (s. IV. Véase Fernando Navarro Antolín, Introducción al *Comentario al “Sueño de Escipión”*, Gredos, Madrid, 2006, pp. 7-113, sobre todo pp. 68-96). Si bien, su época de esplendor acaeció en el siglo II d. C., en un periodo de esplendor cultural griego que engloba el Renacimiento ático y la Segunda Sofística, pero que coincide también con el ocaso del racionalismo y el auge de cultos oscuros, que propició el desarrollo de la literatura hermética y neoplatónica del viaje del alma. Dice García Gual al respecto que, “en el s. II, llega a su culminación la tendencia irracionalista en el mundo griego, asaltado por la superstición oriental, el fanatismo y la magia” (*Los orígenes de la novela*, p. 91). Gracias a la influencia de la obra de Macrobio, este tipo de literatura filosófico-alegórica seguirá estando de moda durante la Edad Media y el Renacimiento. Así la *Divina Comedia*, de algún modo, participa de este tipo de relatos, en cuanto que el poeta es conducido por Beatriz a través de las esferas celestes y el Empíreo hasta la contemplación del conocimiento verdadero: que Dios es el Amor, “el amor ardiente / que mueve al sol y a las demás estrellas” (Dante, *Divina Comedia*, edic. cit., *Paraíso*, XXXIII, vv. 144-145, p. 820). Sobre la vinculación de Macrobio y Dante, véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 [3ª reimpresión], 2 vols., t. II, pp. 512-519; y Navarro Antolín, Introducción a Macrobio, pp. 89-90). En nuestra lengua, destaca el imponente *Primer sueño* de sor Juana Inés de la Cruz (Véase el excelente análisis de Octavio Paz, en *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, pp. 469-507). También Cervantes tiene su viaje onírico emulando formalmente este patrón, sobre todo el del “Sueño de Escipión” de Cicerón, pero su visión onírica no es de índole metafísica sino metapoética, cuyo tema no es otro que la vaciedad de la vanagloria, la ostentación pretenciosa de los poetas vanidosos, y el perseguimiento de una gloria verdadera, no vana, que es la que busca y pretende el autor. Y es que resulta que él no tuvo el tipo de sueño que «toca en revelaciones»: el suyo fue de los que versan «de las cosas de que el hombre / trata más de ordinario» (como el de Escipión, aunque tenga sus derrumbaderos cosmológicos: “continuamos conversando hasta muy avanzada la noche, no hablando el anciano rey de otra cosa que del Africano [...], al retirarnos a la cama [...] me cogió el sueño más profundo de lo que solía, y se me apareció el Africano” [Cicerón, *Sobre la República*, en *Obras filosóficas*, edic. de Álvaro D’Ors y Ángel Escobar, Gredos, Madrid, 2007, VI 10,10, p. 155]). Nos referimos, claro está, al sueño del escritor en el libro VI de *El viaje del Parnaso*, que es, por cierto, una ensoñación dentro de una fantasía alegórica que se reviste de biografía poética. Entre burlas y veras, el autor del *Quijote* cuenta la peregrinación de su alma al reino de la «giganta al parecer en la estatura» mientras su cuerpo dormita (“El cuerpo siendo, en sosegada calma, / un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo”, dice magistralmente sor Juana [*Primer sueño*, en *Obras Completas*, Prólogo de Francisco Monterde, Porrúa, México, 1985, 6ª ed., pp. 183-201, p. 187]). Como es norma, salvo en el *Primer sueño* de sor Juana (“el alma se ha quedado sola –dice con acierto Octavio Paz–: se han desvanecido, disueltos por los poderes analíticos, los intermediarios sobrenaturales y los mensajeros celestes que nos comunicaban con los mundos del más allá”, *op. cit.*, p. 482), el poeta tiene un guía que le explica el sentido oculto de la visión, que es ese «uno, y no sabré quién, bien claro y quedo / al oído me habló». Pero este tipo de relato onírico es, a pesar de las concomitancias, diferente de la *amorosa visione*, que obedece a: “Acude el tierno amante a su concierto, / y en la imaginación, dormido, llega, / sin padecer borrasca, a dulce puerto” (Cervantes, *El viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza [Obra Completa, vol. 12], Madrid, 1997, VI, vv. 22-24, p. 118; todas las citas entrecomilladas pertenecen a esta edición). Pues, efectivamente, como canta Jaufré Rudel, el poeta, como don Quijote, de la pura nostalgia y el amor quimérico, ante la imposibilidad real de gozar a la dama, la imaginación vuela: “Anc tan suau no m’adurmi / mos esperitz tost no fos la, / ni tan d’ira non



múltiples recreaciones. La antigüedad tardía, como ya hemos mencionado, nos legó una apasionada escena erótica en la *Historia etiópica* de Heliodoro, cuando Cariclea se abandona ardorosamente en sueños a la imagen de Teágenes (libro VI). La escena no tiene mucho que ver con la elegía de Propercio, mas sí que nos sirve para constatar que la visita amorosa del fantasma se asocia al *topos* de la imagen impresa del amado o de la amada en el alma del amante, de raigambre, por aquel entonces, neoplatónica, y que volverá a estar en boga en el Renacimiento y el Barroco. Durante la Edad Media y el Prerrenacimiento, cabe citar, por ejemplo, *El Libro de la Rosa* (s. XIII) de Guillaume de Lorris y Jean de Meun<sup>1102</sup>, que no es sino una fantástica alegoría onírica en la que su protagonista, Guillaume, se adentra, en sueños, en el Jardín del Solaz guiado por la Dama Ociosa, donde es educado en las normas del amor cortés, con el fin de conseguir a su amada, Rosa<sup>1103</sup>, a la cual adquiere al final<sup>1104</sup>, justo antes de despertar del sueño; pero la fuente antigua principal de este poema didáctico-filosófico no es Propercio, sino Ovidio y su *Arte de amar*<sup>1105</sup>. Más ilustre es, sin embargo, el

---

ac de sa / mos cors ades no fos aqui; / e quan mi resveill al mati / totz mos bos sabers mi desva, a, a” (“Nunca me dormí tan suavemente que mi espíritu no estuviese allí al momento, ni tanta tristeza tuve aquí que al punto no estuviese allí; y cuando me despierto por la mañana se desvanece todo mi dulce sabor, a, a” (Martín de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 13, vv. 19-24, p. 168).

<sup>1102</sup>“Desde el último cuarto del siglo XIII se designa con el nombre de *Roman de la Rose* (*Libro de la Rosa*) a una extensa obra de casi 22.000 versos; e incluso, muchos lectores de finales de la Edad Media identificaban con este título la segunda parte de la misma obra, escrita por Jean de Meun. Sin embargo, la continuación de este autor es medio siglo posterior a la primera parte, redactada por Guillaume de Lorris. A los 4.000 versos del comienzo, que dejaban el libro sin finalizar, Jean de Meun añadió otros 18.000. Casi medio siglo separaba las dos partes; y las dos partes se pueden distinguir sin ningún tipo de dificultad. Entre la primera y la segunda, el mundo cortés se ha eclipsado, dejando paso libre a una nueva escala de valores” (Carlos Alvar, Introducción a la trad. de Carlos Alvar y Julián Muela de *El libro de la Rosa* de G. de Lorris y J. de Meun, Lectura iconográfica de Alfred Serrano i Donet, Siruela, Madrid, 2003, pp. 9-29, p. 10).

<sup>1103</sup>“Si alguien deseara saber cómo debe ser llamado el libro al que doy comienzo, éste es el *Libro de la Rosa*, y en él se encierran todas las artes de Amor. El asunto es bueno y nuevo; Dios quiera que lo acoja con gusto aquella por quien empiezo la obra: vale tanto y es tan digna de ser amada, que se debe de llamar Rosa” (G. de Lorris y J. de Meun, *El libro de la Rosa*, edic. cit., p. 45). Es curioso constatar que no es en nada casual que la dama reciba el nombre simbólico de Rosa, porque la «reina de las flores», elogiada en la poesía helenística, es, como transcribe Clitofonte, el protagonista de la novela de Aquiles Tacio, del canto de Leucipa, “ornato de la tierra, gala de las plantas, ojo de las flores, rubor de la pradera, hermosura destellante. Su hábito huele a amor, es mediadora de Afrodita...” (*Leucipa y Clitofonte*, edic. cit. de Máximo Briosio, libro II, 197). No en vano, en el final, coger la rosa será poseer a Rosa, como se verá a continuación.

<sup>1104</sup>La escena es de un subido erotismo: “Cogí el rosal por las ramas, más flexibles que el mimbre, y cuando pude sujetarlas con ambas manos, suavemente y sin pincharme, las sacudí, pues no hubiera podido coger el capullo sin moverlas. Las moví y agité todas, sin destrozar una sola, que no deseaba romperlas. Tuve que cortar un poco la corteza, porque de otro modo era imposible alcanzar el don que tanto ansiaba. Al final, no os digo más, derramé un poco de simiente al sacudir el capullo. Fue cuando lo toqué por dentro, tras dar la vuelta a los pétalos, pues deseaba hurgar tan a fondo en la flor como debe ser [...]. Antes de marcharme de allí, donde me habría quedado siempre si hubiera seguido mis deseos, cogí alborozado la flor de aquel lindo rosal frondoso. De este modo conseguí la rosa roja” (*Ibidem*, pp. 349-350). La metáfora, como bien se sabe, será un lugar común de amplias resonancias, mas, como contrapartida, citaremos una jocosa copla adivinatoria en la que se alude al sexo masculino, pero no ya a las flores del jardín de Venus sino a las frutas y hortalizas del huerto: “Decid qué es aquello tieso / con dos limones al cabo, / barbado a guisa de nabo, blando y duro como güeso; de conjurado y travieso / lloraba leche sabrosa: / ¿qué es cosa y cosa?” (P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, edic. cit., poema 85, vv. 3-9, p. 155).

<sup>1105</sup>“Desde el final de la antigüedad hasta la mitad del siglo XII –comenta Lía Schwartz–, las elegías de Propercio permanecieron desconocidas. A diferencia, pues, de la obra de Ovidio, que por diversas razones perduró durante la Edad Media, la poesía de Propercio parece no haber hallado lectores hasta que el único testimonio en el que fue transmitida desde la época romana comenzó a circular en el norte de Francia, en la región de la Loire” (“Las elegías de Propercio y sus lectores áureos”, en *Edad de Oro*, XXIV [2005], pp. 323-350, p. 325). Por su parte, Vicente Cristóbal comenta que en “el *Roman de la Rose*, en cuyas dos partes, las escritas por Guillaume de Lorris –entre 1225 y 1230– y Jean de Meun –hacia 1270– la influencia clásica y en

encuentro de Dante con el espíritu de Beatriz en el Paraíso de la *Divina Comedia* (compuesta entre 1304 y 1321), donde ella no sólo hace de guía y comentarista, sino que también suscita la salvación del alma pecadora del poeta, a través de los símbolos de la belleza y el amor contemplativo, de manera que la amada se convierte en camino de una espiritualidad elevada; muy lejos, por consiguiente, del eros humano y terrestre del poeta romano, a quien no es seguro que el florentino conociera<sup>1106</sup>. De la estirpe de la obra iniciada por Guillaume de Lorris, aunque probablemente más influenciada por la de Dante, es la *Amorosa visión* (1342-1343) de Giovanni Boccaccio, puesto que se trata de otra fantasía onírica en la que el protagonista se encuentra, en un más allá fabuloso, con la dama ideal, Fiammetta. Aunque tampoco es seguro que el escritor del *Decamerón* conociese la obra poética de Propercio<sup>1107</sup>, lo cierto es que la elección vital del amor humano y el despertarse del sueño cuando iba a gozar de la amada lo aproximan sumariamente<sup>1108</sup>. A rebufo de todos estos textos hay que situar el *Sueño de Polífilo* (1499) de Francesco Colonna<sup>1109</sup>, en tanto es otra alegoría onírica en la que el protagonista, luego de adentrarse en la selva oscura y después de diversos lances, se topa con el ánima de su amada Polia que, como Beatriz, hace de conductora y tutora de Polífilo. Polia cuenta a unas ninfas su historia de amor con su amante, al que rescata de la muerte hasta en dos ocasiones gracias al amor y con el que termina casándose, hasta su fallecimiento. El sueño de Polífilo concluye, igual que la elegía de Propercio, con el desvanecimiento de la amada en sus brazos. El complejo y extraño texto de Colonna está descaradamente influenciado por el neoplatonismo de la época, que había sido exhumado por las traducciones y comentarios que de la obra de Platón había hecho Marsilio Ficino, especialmente por su *De amore* o *Comentario a “El Banquete” de Platón* (1469 y 1475; 1544 la edición en italiano)<sup>1110</sup>, y que viene a coincidir con la eclosión de la obra del poeta de Asís en los medios humanistas y como modelo de la elegía neolatina, que dictarían su difusión en el Renacimiento y el Barroco<sup>1111</sup>, por lo que no resultaría extraño que la conociera, máxime cuando se trata de un escritor que se jacta constantemente de su saber clásico y de su mucha erudición, pues el hecho es que menciona a Cintia al lado de las otras musas de los poetas elegíacos latinos. Otra *amorosa visione*, en la que se cruza el espíritu medieval con el renacentista, es el anónimo *Sueño*, de mediados del siglo XVI, que aparece copiado en el Cancionero de París y que tenemos la suerte de conocer gracias a la inestimable labor de unos de los más grandes estudiosos de la poesía española medieval y del Siglo de Oro, Alberto Blecua<sup>1112</sup>. Como en todos los casos anteriores, el yo poético se ve partir de sí mismo en

---

especial la ovidiana es evidente, sobre todo en esta segunda: se le cita con frecuencia y se recrean pasajes enteros del *Arte de amar*” (Introducción general a Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, pp. 7-186, p. 135).

<sup>1106</sup>“Se piensa, si bien con poca certeza, que Dante pudiera conocerlo” (F. Moya y C. Puche, Introducción a las *Elegías*, p. 76).

<sup>1107</sup>“Aunque es algo inseguro, Boccaccio pudo saber algo de nuestro poeta” (Ibidem, p. 76). Sin embargo, dada su amistad con Petrarca, no es descabellada la idea de que hubiera leído la elegía propercianas.

<sup>1108</sup>“La única sorpresa del libro”, comenta María Hernández Esteban de la *Amorosa visione*, “su único momento de transgresión, es que el sueño se rompe cuando el protagonista estaba a punto de gozar de su amada, a la que tenía ya entre los brazos. ¿Ironía o ensoñación sexual?” (Introducción a su edic. del *Decamerón*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 9-97, en concreto p. 26).

<sup>1109</sup>Véase Pilar Pedraza, Introducción a su edic. del *Sueño de Polífilo*, Acantilado, Barcelona, 1999, pp. 19-59.

<sup>1110</sup>Véase Rocío de la Villa Ardua, Introducción a su edic. de Marsilio Ficino, *De amore*, pp. XI-XLII.

<sup>1111</sup>Véanse los diferentes estudios que se recogen en el volumen conjunto, *La elegía*, Begoña López Bueno ed., Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996; así como F. Moya y C. Puche, Introducción a las *Elegías* de Propercio, pp. 74-80.

<sup>1112</sup>Alberto Blecua, “De la *Razón de Amor* a un *Sueño* anónimo del siglo XVI”, en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 135-154. El profesor Blecua transcribe el

sueños para adentrarse en un espeso bosque hasta arribar a un jardín de Venus, donde se topa con la amada: “El afición y tormento / adurmieron mi sentido, / y estando triste dormido / soñaba, señora mía, / que el falso Amor me metía / siguiendo vuestra requesta / por una verde floresta / adornada de mil flores / de tan suaves olores / [...] / prosiguiendo mi viaje, / en lo fresco del bosque, / muy cerca de la ribera, / vi, por extraña manera, una dama muy galana / que cerca de una fontana / sus cabellos esparcía”. Sin embargo, lo que le sucede al poeta no es ya la entrevista con la amada o la conquista del amor, sino contemplar una traición que enciende sus celos y aviva su dolor: “Yo, que mis ojos alcé, / como la dama miré, / conocí en el punto y hora / ser vós, mi gentil señora, / la que a la fuente cantaba y la que a mí llevaba / por la floresta perdido. / Y así, perdido el sentido, / fui por besar vuestros pies, / y vi salir de través / un galán que a nos venía / y más que yo merecía / ante vuestra perfección, / [...] / Pues como yo, triste, vi / que os partíades así / con aquel vuestro amador, / fue tan grave mi dolor, / que quisiera dél quitaros, / mas el temor de enojaros / impidió la ejecución; / y ansí, con nueva pasión, / haciéndome Amor tal guerra, / caí desmayado en tierra, / con lágrimas y suspiros”. Esta variación se debe a que, como dice Blecua, “al mediar el siglo XVI la alegoría, que pasmaba a las damas y galanes del siglo XV, no encajaba bien con las nuevas corrientes”, por lo que “la obra se presenta como un sueño real en el que se sueña una escena y unos sentimientos reales –o verosímiles–, una epístola, de hecho, dirigida a su dama para manifestarle de una manera realista, pero a través de una larga tradición literaria, el dolorido sentir que embragaría al poeta si se diera de verdad la situación soñada. El sueño, como artificio literario de rancia estirpe y que por esos años había renacido con nuevos bríos críticos a la sombra de Luciano, tenía la función principal de crear verosimilitud: el sueño de la razón produce monstruos”<sup>1113</sup>. No en vano, este *Sueño*, más que situarse en la cadena que iniciara Propertio, se ajusta a la larga tradición que deriva de la *Razón de Amor*, como demuestra en su artículo Alberto Blecua. Mas, con todo, no fue sino Petrarca (1304-1374) el que tuvo como destacado modelo de su *Cancionero*<sup>1114</sup> al hombre de Asís, tanto que, en su visita a París de 1333, copió uno de los dos manuscritos medievales franceses de las *Elegías* y pudo ser el origen de su difusión, como de otros textos de la antigüedad<sup>1115</sup>, en los cenáculos literarios italianos<sup>1116</sup>, o así lo asegura Lía Schwartz<sup>1117</sup>: “Petrarca fue, pues, figura central del

---

poema en las pp. 136-138.

<sup>1113</sup>*Ibidem*, p. 153.

<sup>1114</sup>Dice Nicholas Mann que “la labor [de Petrarca] de organizar la lírica en italiano para que formara una colección, comenzó en la segunda mitad de la década 1330-40, y la colección evolucionaría continuamente hasta su muerte” (Introducción a la edic. bilingüe del *Cancionero* de J. Cortines, pp. 19-120, p. 62). Ahora bien, véase Francisco Rico, “«Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». Para el título y el primer soneto del «*Canzoniere*», *Medioevo Romano*, III (1976), pp. 101-138.

<sup>1115</sup>No en vano, Petrarca pasa por ser el padre del Humanismo: “caben pocas dudas de que cuando menos es lícito llamar *humanismo* a una tradición histórica perfectamente deslindable, a una línea de continuidad de hombres de letras que se transfieren ciertos saberes de unos a otros y se sienten herederos de un mismo legado y, por polémicamente que a menudo sea, también vinculados entre sí. Es la línea que de Petrarca lleva a Coluccio Salutati, a Crisoloras, a Leonardo Bruni, a Alberti, a Valla y a centenares de hombres oscuros. En un llamativo número de casos, la sucesión directa de maestros y discípulos puede seguirse durante cerca de dos siglos desde la edad de Petrarca: «il primo il quale ebbe tanta grazia d’ingegno, che riconobbe e rivocò in luce l’antica legiandra dello stilo perduto e spento». Que esa línea arranca de Petrarca, «reflorescentis eloquentiae princeps», y que sólo «post Petrarcham emergerunt litterae», es convicción que comparten desde luego Bruni y Flavio Biondo igual que Erasmo, Luis Vives o Escalígero. De suerte que ni siquiera sería exagerado afirmar que el humanismo fue en muchos puntos de transmisión, desarrollo y revisión de las grandes lecciones de Petrarca” (F. Rico, *El sueño del humanismo*, p. 11. Véase, además, Nicholas Mann, Introducción al *Cancionero* de Petrarca, pp. 27-42).

<sup>1116</sup>Sobre los manuscritos de la poesía de Propertio, véase F. Moya y C. Puche, Introducción a las *Elegías*, pp. 92-100, en concreto pp. 92-93 para los dos franceses medievales.

proceso de redescubrimiento e imitación de las elegías propercianas en el primer Renacimiento”. Pero lo más importante para nuestros propósitos es que el poeta de Arezzo, en sus poemas dedicados *in morte* a su amada, o sea en la segunda parte de su *Rerum vulgarium fragmenta*, utilizó de intertexto la elegía séptima del libro IV, especialmente al describir las varias ocasiones en que el espíritu de Laura le visita (“hasta este lecho en que me muero / llega tal que a mirarla no me atrevo, / y piadosa en el borde se me sienta”<sup>1118</sup>) para consolarle de sus fatigas y allanarle el camino en que tendrá lugar su definitiva unión en el cielo. Las apariciones de Laura, imaginadas o soñadas, comienzan a la altura del soneto *Alma felice che sovente torni*, que hace el número CCLXXXII, y culminan en el CCCLXII, *Volo con l’ali de’ pensieri al cielo*, en el que Petrarca, ya en los compases finales de su colección lírica, piensa con anhelo en el descanso eterno al lado de «lei per ch’io mi discoloro». Aparte de por su *Cancionero*, Petrarca es figura destacada en la cadena de la alegoría onírica, como se comprueba en sus *Triunfos* (“Cansado de llorar sobre la hierba, / vencido, una gran luz vi, por el sueño, / con mucho dolor dentro y placer breve”<sup>1119</sup>), donde Laura oficia como guía del poeta, al igual que Beatriz con Dante, hacia el conocimiento del amor verdadero, el contemplativo de la eternidad en el cielo, y su salvación. Pero es que además, en el capítulo II del *Triunfo de la Muerte*, después del fallecimiento de Laura (“La Muerte entonces arrancó una hebra / de su pelo dorado con la mano”<sup>1120</sup>), sueña el poeta dentro de su sueño, a la propicia hora del alba, con el alma de su amada: “una mujer entonces como el alba, / coronada de perlas orientales, / vino hacia mí por entre mil coronas”<sup>1121</sup>. Tiene allí lugar, «in una riva / la qual ombrava un bel lauro ed un faggio», una deliciosa conversación espiritual entre los amantes. Laura, ante los requerimientos de Petrarca, le asegura que la muerte es una liberación y un renacer («la morte è fin d’una pregione oscura / all’anime gentile») y le declara su amor en vida: “Más de mil veces se tiñó mi rostro / con ira, cuando Amor me consumía, / mas nunca la pasión se sobrepuso”<sup>1122</sup>; pasional mas dominado por la voluntad y la virtud al aristotélico modo («né mai tuo amor richiesi altro che ’l modo»), que no es sino la sublimación del deseo sensual: “Mi corazón tuviste y no mis ojos” (“Teco era il core; a me gli occhi raccolti”)<sup>1123</sup>. La llegada definitiva de la Aurora, enemiga acérrima del amor, precipita la despedida («Ma per tuo diletto / tu non t’accorgi del fuggir de l’ore»), amarga para el poeta, que tendrá una larga vida: “mucho seguirás sin mí en la tierra”<sup>1124</sup>. Después de Petrarca, directa o indirectamente, las citas amorosas con el alma de la amada son deudoras del poeta latino de Umbría, pues “si Propercio inspiró a Petrarca, no es menos cierto que en Petrarca encontró un eficaz aliado para permanecer en la literatura; petrarquismo y elegía constituirán una pareja bastante estable”<sup>1125</sup>, y llegarán hasta Baudelaire, Nerval y Novalis, entre otros. Cervantes, que bien pudo conocer la obra de Propercio, como así hicieron Garcilaso, Herrera, Lope, Góngora o Quevedo<sup>1126</sup>, no parece sin embargo haberle sido de

<sup>1117</sup>“Las elegías de Propercio y sus lectores áureos”, p. 326.

<sup>1118</sup>“Al lecto in ch’io languisco / vien tal ch’a pena a rimirar l’ardisco, / et pietosa s’asside in su la sponda” (Petrarca, *Cancionero*, edic. cit., t. II, poema CCCXLII, vv. 5-8, pp. 969 y 968).

<sup>1119</sup>Petrarca, *Triunfos*, edic. bilingüe de Guido M. Cappelli, trad. de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz, Cátedra, Madrid, 2003, *Triunfos del Amor I*, vv.10-12, p. 93.

<sup>1120</sup>*Ibidem*, *Triunfo de la Muerte I*, vv. 113-114, p. 217.

<sup>1121</sup>*Ibidem*, *Triunfo de la Muerte II*, vv. 7-9, p. 225.

<sup>1122</sup>*Ibidem*, *Triunfo de la Muerte II*, vv. 100-102, p. 233.

<sup>1123</sup>*Ibidem*, *Triunfo de la Muerte II*, v. 151, pp. 237 y 236.

<sup>1124</sup>*Ibidem*, *Triunfo de la Muerte II*, v. 190, p. 241.

<sup>1125</sup>F. Moya y C. Puche, Introducción a las *Elegías* de Propercio, p. 79.

<sup>1126</sup>Sobre la difusión de la poesía de Propercio en España, aparte de los trabajos citados de F. Moya y Carmen Puche y de Lía Schwartz, véase A. Tovar y M. T Belfiore, Introducción a su edic bilingüe de las *Elegías*, pp. IX-XXXIX, pp. XXXV-XXXVII; y A. Ramírez de Verger, Introducción a su trad. de las *Elegías*,

mucho estímulo. Desde luego, sus concepciones amorosas son radicalmente distintas, no sólo porque la del escritor complutense no alcanza el aliento y la vehemente pasión que le infunde a la suya el de Asís, “el más fogoso poeta erótico romano” en palabras de Ernst Bickel<sup>1127</sup>, sino sobre todo porque el amor-pasión de Propercio es estéril, es un soberbio canto al amor por el amor mismo, mientras que el de Cervantes, aun a pesar del neoplatonismo cristiano de *La Galatea* y el *Persiles*, del cortesano de don Quijote, del petrarquismo, de la enfermedad de amor y de otros elementos sentimentales típicos de su tiempo que se recogen eclécticamente en su obra, comporta, por ese su integrarse en el ciclo de la existencia de la vida y de la muerte de los amantes, la eternidad en la descendencia, de manera que es un amor productivo que, aunque subversivo, no niega el matrimonio sino que lo ensalza, pero exclusivamente aquel que se fundamenta en el amor recíproco y en la libre voluntad de los amantes, pues no de otro modo Auristela “vivió en compañía de sus esposo Persiles hasta que bisnietos le alargaron los días”<sup>1128</sup>. Tal vez en la distancia lata, empero, el sueño amoroso del romano tanto en el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos, donde se le presenta la imagen vil y degradada de Dulcinea, cuanto en la alegórica visión onírica que Periandro tiene en la isla Paradisiaca, pues la felicidad que le embarga al contemplar a la Castidad bajo la apariencia de Auristela (recuérdese que en los *Trionfi* petrarquescos, precisamente en el *Triunfo de la Castidad*, Laura vence sobre el Amor) le hace romper el sueño y despertarse, además de ser, como el del yo poético de Propercio, un sueño prospectivo por cuanto en él se le revela una realidad futura, que no es el amor eterno en la otra orilla sino en esta: el dichoso fin de “sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma”<sup>1129</sup>. No obstante esta disparidad en la doctrina erótica, Propercio y Cervantes, como es natural en los grandes escritores de la literatura universal, se adhieren o vienen a coincidir en un punto esencial, cual es que la poesía “es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo”<sup>1130</sup>, por lo que, en consecuencia, es la ciencia primera:

La poesía, señor hidalgo –le dice don Quijote a don Diego de Miranda–, a mí parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio<sup>1131</sup>.

Amor y poesía son, pues, las dos realidades de que dispone el ser humano, según Propercio, para burlar el destino implacable de la severa ley de la muerte, para anularla en tanto la llevan en su interior.

Una extraordinaria alianza, cifrada en aquel soberbio verso de Lope: “yo invento, Amor escribe, el tiempo lima”<sup>1132</sup>, que los poetas antiguos fueron descubriendo paso a paso, desde la lírica de Safo, las tragedias de Eurípides, la Comedia Nueva, la literatura helenística y la de los *poetae novi*, hasta desembocar en la elegía erótica romana, en la que se fundieron en un inextricable abrazo, “porque el amor es, por excelencia, el contenido de la elegía

---

pp. 53-59.

<sup>1127</sup> *Historia de la literatura romana*, p. 593.

<sup>1128</sup> Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de C. Romero, IV, XIV, p. 730

<sup>1129</sup> *Ibidem*, II, XV, p. 382.

<sup>1130</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (3ª ed., 2ª reimpresión),

p. 137.

<sup>1131</sup> Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, XVI, p. 757.

<sup>1132</sup> *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edic. cit., 1, v. 8, p. 124.

romana»<sup>1133</sup>.

Ello es, efectivamente, que para los poetas latinos de la época de Augusto el tema amoroso es consustancial a la elegía, pero no un amor objetivo o narrativo de asunto mitológico, sino, siguiendo el modelo de los epigramas helenísticos y de los polimétricos de Catulo, subjetivo o personal, que se desarrolla bajo la forma de la autobiografía ficticia y que está referido a una sola heroína que es al mismo tiempo su musa inspiradora<sup>1134</sup>.

O así por lo menos lo reconoce Ovidio cuando, metido a curandero de enamorados, observa que a cada género poético le corresponde, por decoro, un tema específico, aparte de otras reglas, y el de la elegía no es otro que el amor:

Alégranse los grandiosos combates de ser narrados en verso meonio: ¿qué lugar puede haber allí para lo delicado? Los trágicos cantan con solemnidad: sienta bien la ira a los coturnos trágicos; para el uso común ha de calzarse el borceguí. Contra enemigos acerbos esgrímase el licencioso yambo, ya si es rápido, como si arrastra el último pie. Que la halagüeña Elegía cante los Amores armados con aljaba, y que, como amiga frívola, juegue con su capricho. No se debe cantar a Aquiles con los ritmos de Calímaco; ni Cidipe es tema apropiado para tu voz, Homero. ¿Quién aguantaría a Tais representando el papel de Andrómaca? Comete un error todo aquel que presente a Tais en el papel de Andrómaca. Tais está dentro de mi arte: nuestra es la diversión licenciosa; nada tengo que ver con las ínfulas; Tais está dentro de mi arte<sup>1135</sup>.

Este imperioso maridaje ya había sido celebrado con fino humor y distancia burlona por el poeta de Sulmona en el poema inaugural de sus *Amores*. Pero en esta ocasión hacía hincapié en la nota formal o métrica que singulariza a la elegía: el dístico elegíaco, compuesto por un hexámetro dactílico seguido o alternándose con un pentámetro dactílico<sup>1136</sup>:

Me disponía yo a escribir en el ritmo solemne hechos de armas y guerras violentas, de modo que el tema se ajustara a dicho metro. El verso de abajo era igual al de arriba, pero Cupido se echó a reír y le sustrajo un pie<sup>1137</sup>.

Ante la intrusión juguetona del niño alado, al cantor de los tiernos amores no le queda más remedio que quejarse airadamente, y significarle al dios que carece de tema para ese tipo de verso de tono ligero por cuanto no está enamorado. Cupido lo resuelve inmediatamente: abre su aljaba, escoge una flecha, curva el arco y le dispara certeramente: “«Toma, poeta, argumento para tus versos»”<sup>1138</sup>.

Mas esta alianza de amor y dístico elegíaco no fue siempre así, por cuanto en su

---

<sup>1133</sup>Vicente Cristóbal, Introducción general a Ovidio, *Amores...*, p. 25.

<sup>1134</sup>Sobre la elegía latina, entre otros, véase K. Büchner, *Historia de la literatura latina*, pp. 270-292; Georg Luck, *La elegía erótica latina*, trad. de Antonio García Herrera, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993; A. Tovar y M<sup>a</sup> T. Belfiore, Introducción a su edic. bilingüe de Propercio, *Elegías*, pp. IX-XXXIX; E. Bickel, *Historia de la literatura romana*, pp. 579-598; M<sup>a</sup> Cruz García Fuente, “La elegía de la época de Augusto”, *Cuadernos de Filología Clásica*, X (1976), pp. 33-62; Paul Veyne, *La elegía erótica romana*, trad. de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1991; Hugo Francisco Bauzá, “Características de la elegía latina”, *Anales de Filología Clásica*, XI (1986), pp. 5-23, e Introducción a su edic. bilingüe de Tibulo, *Elegías*, pp. VII-XXXII; Carmen Castrillo González, “Elegía”, en *Géneros literarios latinos*, C. Codoñer ed., Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987, pp. 87-113; A. Ramírez de Verger, “Una lectura de los poemas a Cintia y Lesbia”, *Estudios Clásicos*, XC (1986), pp. 69-83, e Introducción a Propercio, *Elegías*, pp. 7-15; V. Cristóbal, Introducción a *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, pp. 25-40; José González Vázquez, Introducción a *Tristes. Pónticas* de Ovidio, pp. 7-69, pp. 26-33; Antonio Alvar Ezquerro, “La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto”, en *Historia de la literatura latina*, C. Codoñer coord., pp. 191-212; F. Moya y C. Puche, Introducción a las *Elegías* de Propercio, pp. 30-34.

<sup>1135</sup>Ovidio, *Remedios contra el amor*, en *Amores...*, edic. cit., pp. 491-492.

<sup>1136</sup>Véase G. Luck, *La elegía erótica latina*, pp. 34-37.

<sup>1137</sup>*Amores*, en *Amores...*, elegía 1, libro I, p. 211.

<sup>1138</sup>*Ibidem*, elegía I, libro I, p. 212.

germen griego parece ser que la elegía era más bien una composición fúnebre, dedicada a la muerte de un ser querido, tal y como comenta Horacio en su *Arte poética*:

En versos desparejadamente juntos [se escribió] el lamento primero,  
luego se incluyó la expresión del deseo cumplido.  
Ahora bien, los eruditos disputan qué autor difundió  
los exiguos versos elegíacos y aún la lid está sub júdice<sup>1139</sup>.

Un origen del que Ovidio era sobradamente consciente, como se aquilata en la elegía que ofrenda al fallecimiento de su predecesor y admirado Albio Tibulo:

Si a Memnón lo lloró su madre, y la suya a Aquiles, y los tristes hados alcanzan también a las grandes diosas, desata tus cabellos y ponlos en desorden, llorosa Elegía. ¡Ah! demasiado fiel a la verdad será tu nombre ahora. Aquel poeta que te cultivó, gloria tuya, Tibulo, arde en lo alto de la hoguera, cuerpo sin vida ya<sup>1140</sup>.

Mas a pesar del reconocimiento, el autor de la *Metamorfosis* insiste en el hecho de que el rasgo esencial de la elegía de su época, de la que Cornelio Galo, Tibulo y Propertio eran los máximos exponentes, es el tema erótico, de manera que el plañidero del funeral del poeta pedano no es otro que el mismo Cupido:

Mira cómo el hijo de Venus lleva la aljaba boca abajo, el arco roto y la antorcha sin luz; fíjate cómo va, digno de compasión, abatidas sus alas, y cómo se golpea el pecho descubierto con mano castigadora. Los cabellos esparcidos por el cuello se le humedecen de lágrimas, y su boca deja oír sonidos convulsionados entre sollozos<sup>1141</sup>.

El docto anotador de la poesía de Garcilaso, Fernando de Herrera, al comentar la primera elegía del gran poeta toledano, esboza, como excelente conocedor que es de la teoría y la praxis de la literatura, así como de las tesis de los poetólogos que le precedieron, el siguiente cuadro histórico-literario del género poético desde sus orígenes hasta la época de Augusto –y su desarrollo posterior en las lenguas vernáculas–, en el que se consigna su evolución, que viene a desembocar en la elegía erótica:

Es común opinión de los griegos que esta poesía mélica se llamó *elegidia*, como escribe Misimbo, se juntaban en Lesbos las musas a las celebraciones funerales i allí solían lamentar. Calino, poeta élego, a quien nombra Calinoo el intérprete griego de Nicandro, según piensa Mauro Terenciano, fue autor del verso elegíaco, aunque quieren otros que sea autor Teocles Naxio o Eritreo, el cual, estando fuera de juicio, cantó llorosamente estos versos. I la sentencia d' estos es la de Suidas, que afirma que cantó aquel género de versos estando furioso; otros, que Midias, frigio, en las onras que hacía a su madre, procurando ponella en el número de los dioses. Algunos son de parecer que Terpandro fuese el primero que halló esta poesía, i Plutarco atribuye en la *Música* la invención a Polinesto Colofonio. Por estas diferencias de opiniones dice Oracio que no sabe el autor. Llamáronse estos versos *élegos* de la conmiseraçión de los amantes. Έλελεύ es una voz trágica, i con ella piensa Escalígero en la *Idea*, que usaron los antiguos quejarse en la puerta de sus amigas, i alcançando su voto, como si se mostrassen agradecidos a aquel semejante verso i canto, celebraron aquella más próspera fortuna. Έλεός es ave nocturna en Aristóteles, *Libro 8, capítulo 3*, de la *Istoria*, que la dizen *ulula* los latinos, i Teodoro Gaza *aluco*, voz traída de *alocco*, assí llamada en vulgar italiano. Mas Pomponio Gáurico, en las *Vidas de los poetas griegos*, no quiere que tenga nombre la elegía de έλεείν que es *acuitarse* i *estar miserable*, sino de έλεγειών, que significaba en los antiguos griegos *enfurecerse* i *loquear*. El primer uso d' ella fue, como se á dicho, en las muertes, i es testimonio el lugar de Ovidio donde lamente la muerte de Tibulo, que dice assí: “Flebilis indignos elegeia solve capillos, / ah nimis ex vero nunc tibi nomen erit”. Después se trasladó a los amores no sin razón,

---

<sup>1139</sup>Horacio, *Arte poética*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. bilingüe de H. Silvestre, vv. 75-78, p. 541.

<sup>1140</sup>Ovidio, *Amores*, en *Amores...*, edic. cit., elegía 9, libro III, p. 326.

<sup>1141</sup>*Ibidem*, elegía 9, libro III, p. 326.

porque así en ellos quejas casi continuas i verdadera muerte, i así escribe el mismo Ovidio en I del *Remedio de Amor*: “blanda pharetratos elegeia cantet amores”. I Safo a Faón: “flendus amor meus est, elegeia flebile carmen”. De ahí se deduzió a otras muchas cosas diferentes, i así buelve del dolor a tratar de la alegría, como se ve en Propercio: “O me felicem...”<sup>1142</sup>

Por consiguiente, la elegía, en la época de Augusto, se convierte en la forma métrica adecuada para la expresión del sentimiento erótico; sólo que a diferencia de la griega arcaica y de la alejandrina, o al menos de lo que de ellas se conserva, es de asunto particular e individual<sup>1143</sup>, por lo que tal vez sea un progresivo desarrollo del epigrama helenístico, con Calímaco y Meleagro a la cabeza, y de la lírica neotérica de circunstancias, cuyo máximo exponente era Catulo, pues como advierte Herrera: “la elegía vulgar abraça en cierto modo el verso lírico i los epigramas, pero no de suerte que, aunque se mescle, no se halle i conosca la diferencia”<sup>1144</sup>. No de otro modo, Ovidio, luego de cantar cómo el Amor le impone el verso elegíaco y después de celebrar su triunfo cual si fuera un victorioso general romano por las calles de la Urbe, consagra su libro, como ya habían hecho Tibulo y Propercio<sup>1145</sup>, a su amada desde la primera persona:

---

<sup>1142</sup>Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edic. cit., pp. 556-558.

<sup>1143</sup>Con todo, Paul Veyne, en su sugerente y audaz estudio sobre la elegía augústea, advierte de que “la elegía erótica (...) es de origen helenístico. Los romanos sabían desde hacía dos siglos que los amantes escribían elegías sobre la casa de su amada. Hacía seis o siete siglos que los griegos cantaban al amor, en los metros más variados, en primera o en tercera persona; saber si omitieron cantando así, en primer persona, en el ritmo elegíaco, dejando a los romanos el honor de ser los primeros en pensar en ello, es cuestión que no por haber sido muy discutida deja de tener un interés limitado y cuya respuesta probable es No: ya había habido elegías helenísticas en donde se cantaba al amor tras la ficción del ego, aunque sólo fueran elegía erróneamente llamadas epigramas, con el pretexto de que son demasiado breves” (*La elegía erótica romana*, pp. 42-43). Si bien, como dice Carmen Castrillo, “en la literatura griega no hay nada comparable a las colecciones de Tibulo, Propercio y Ovidio, con un retrato tan elaborado de la *persona* del poeta amante” (“Elegía”, en *Géneros literarios latinos*, p. 92).

<sup>1144</sup>*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 560. Así, M<sup>a</sup> Cruz García Fuentes concluye su estudio arguyendo que “donde la elegía llega a ser un género paralelo a la épica y a la lírica es en la poesía de los «Neoteri» (...). Por todo esto, nada prematuro es ponderar la relativa independencia y la originalidad del tratamiento y desarrollo en sus obras de los elegíacos romanos que han cantado el amor y que nos llevan a sentir la elegía como desarrollo del epigrama” (“La elegía de la época de Augusto”, pp. 61-62). Por su parte, Vicente Cristóbal dice que “sólo en el género epigramático, y especialmente en el de tipo amoroso, puede verse con claridad una proyección de la persona del poeta que escribía. Y éste es, sin duda, el ejemplo básico y el punto de arranque para los elegíacos romanos” (Introducción a su trad. de Ovidio, *Amores...*, p. 28).

<sup>1145</sup>En la elegía 1 de su libro I, Tibulo, como es habitual en el género elegíaco, establece las claves de su poemario, cuales son la vida retirada en el campo, la *recusatio* de la epopeya y sus amores con Delia, de manera que hace las veces de elegía prólogo. Así, su deseo no es sino consagrar su vida al amor hasta la llegada inevitable de la Parca, de forma parecida a como hará Propercio, pero sin llegar tan lejos como el poeta de Asís, pues el tema del amor y la muerte es un *topos* elegíaco: “¡Cómo me agrada, estando acostado, oír los feroces vientos / y retener a mi amada en tierno abrazo / o, cuando el Austro invernal derrama aguas heladas, / seguir al abrigo del fuego, tranquilo, los sueños”; “A mí me retienen los lazos de una hermosa muchacha”; “No me interesa ser alabado, mi Delia, con tal de estar contigo / busco que me llamen perezoso e inerte. / Que te vea, cuando me haya llegado la hora suprema; / que al morir te sostenga con desfalleciente mano”; “Entretanto, mientras los hados lo permitan, unamos amores: / ya vendrá la Muerte, oculta en sombras la cabeza, / ya nos arrebatará la edad inerte y no convendrá amar, / ni decir caricias con la cabeza cana. / Ahora hay que servir a la ligera Venus, mientras no avergüenza / franquear puertas y emprender riñas, agrada” (edic. bilingüe de H. F. Bauzá, vv. 45-48, 55, 57-60, 69-74, pp. 7-9). Propercio, más constreñido a un sólo tema, el amor, que Tibulo, en la elegía que inaugura su producción sitúa intencionadamente a Cintia y su enamoramiento en el primer verso, para declarar a continuación algunos de los tópicos más frecuentes del género, como la locura erótica, el amor no correspondido y el preceptor de amor que advierte al lector de que no emule su ejemplo: “Cintia fue la que me cautivó con sus ojos, / pobre de mí, no tocado antes por pasión alguna. / Entonces Amor humilló la continua arrogancia de mi mirada / y sometió mi cabeza bajo mis plantas...” (edic. cit. de Ramírez de Verger, vv. 1-4, p. 81).



Justo es lo que pido: que me ame la joven que recientemente me ha cautivado, o que me dé motivos para que yo la ame siempre. ¡Ah! ¡he pedido demasiado!: ¡que tan sólo me permita amarla ¡Ojalá Citea haya escuchado tantas plegarias mías! Aquí tienes a alguien que será tu esclavo durante largos años; aquí tienes a alguien que sabrá amar con fe sincera<sup>1146</sup>.

Que así sea no le escapó a Herrera, pues a continuación de la definición etimológica del género, de trazar su evolución y enumerar sus temas, al precisar que su estilo no debía de ser ni sublime ni bajo sino medio,

conviene que la elegía sea cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara i, si con esto se puede declarar, noble, congoxosa en los afectos i que los mueva en toda parte; ni mui hinchada ni mui humilde; no oscura con esquisitas sentencias i bábulas mui buscadas; que tenga frecuente comiseración, quexas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parébeses. El ornato d' ella á de ser más limpio i reluziente que peinado i compuesto curiosamente<sup>1147</sup>,

columbraba la variedad de registros que la caracterizan por causa de ser el vehículo de expresión de la intimidad emocional del yo poético, o sea indirectamente se fijaba en el subjetivismo de la elegía:

I porque los escritores de versos amorosos o esperan o desesperan, o deshacen sus pensamientos i induzen otros nuevos, i los mudan i pervierten, o ruegan o se quexan o se alegran, o alaban la hermosura de su dama, o explican su propia vida i cuentan sus fortunas con los demás sentimientos del ánimo, que ellos declaran en varias ocasiones, conviniendo que este género de poesía sea misto [...], que sea vario el estilo. I de aquí procede en parte la diversidad de formas del decir, pareciendo unos más fáciles i blandos, otros más compuestos i elegantes, otros según la materia sujeta, o claros o menos regalados i oscuros. I en un mismo elegíaco se puede considerar esta diferencia, i por esto no se deben juzgar todos por un exemplo ni comprendidos en el rigor de una misma censura<sup>1148</sup>.

Lo que no aclara el gran poeta sevillano es si el carácter autobiográfico de la elegía es real o ficticio, es decir si el poeta elegíaco poetiza su propia experiencia sentimental o si la inventa, puesto que este aspecto pasa por ser uno de los puntos de discusión más espinosos y peliagudos del género<sup>1149</sup>. Se trata de averiguar si ciertamente tras las caretas poéticas de Delia y Cintia se esconden Plania y Hostia, supuestas amantes de carne y hueso de Tibulo y Propertio, respectivamente, tal y como presumiblemente había sucedido con la Lesbia de Catulo y la Lícoris de Cornelio Galo, seudónimos literarios de Clodia y de Citeris o Volumnia, o si por el contrario son ficciones poéticas que responden a una convención genérica: la de la *puella* elegíaca<sup>1150</sup>, cuyo amor, entonces, no sería verdadero sentimiento

---

<sup>1146</sup>Ovidio, *Amores*, edic. cit., elegía 3, libro I, p. 216.

<sup>1147</sup>*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, pp. 558-559.

<sup>1148</sup>*Ibidem*, p. 559.

<sup>1149</sup>La posición más extrema la representa Paul Veyne en su libro *La elegía erótica romana*, donde defiende con pasión y humor el carácter totalmente ficticio de la elegía. Mas lo cierto es que, después de que el género poético augústeo haya sido leído por la crítica casi cual si fuera la biografía amorosa de sus autores, en la actualidad se tiende al escepticismo o, en su defecto, a un progresivo paso de la sinceridad al convencionalismo de formas y contenidos, cuyos polos opuestos serían Catulo y Ovidio. Véase A. Alvar Ezquerro, "La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto", en *Historia de la literatura*, pp. 205-207; F. Moya y C. Puche, Introducción a las *Elegías* de Propertio, pp. 34-37.

<sup>1150</sup>El retrato más acabado, aunque no exento de contradicciones, es el que ofrece Propertio de su Cintia, que es cruel, caprichosa, infiel, juguetona, docta y hermosa: "Libre era yo y proyectaba vivir en vacío lecho; / pero con amañada paz me engañó Amor. / ¿Por qué esta faz divina mora en la tierra? / Júpiter, disculpo tus prístinas aventuras. / Rubia es su cabellera y largas sus manos y grandioso / su cuerpo, y camina incluso como la hermana digna de Júpiter, / o como cuando se pasea Palas ante las aras duliquias, / cubierto su pecho

sino conformidad literaria. En cuanto a Ovidio no hay problema alguno, pues él mismo declara en varios pasajes de su obra, especialmente en las *Tristes*, que sus amores son ficticios y su Corina, por tanto, pura invención. Conviene decir aquí de nuevo que es, desde nuestro punto de vista, completamente irrelevante diferenciar si es verdad o mentira, histórico o literario, el contenido poético de la elegía, ya que en cuanto poetas enamorados, Tibulo y Propertio son tan fingidores como el propio Ovidio, por el simple hecho de que, como advierte el de Sulmona, “la fecunda libertad de los poetas llega a ser infinita y no esclaviza sus palabras a una fidelidad propia del historiador”, de modo que “no es costumbre oír a los poetas como si fueran testigos”<sup>1151</sup>. Lo cual no significa que no puedan estar literaturizando sus propias emociones, pues a fin de cuentas la poesía es fiel reflejo del alma del poeta, que transita entre la realidad y la fantasía y encarna en el verbo los demonios de su ser; así las elegías de Tibulo tienen un tono sentimental lastimero, nostálgico y apaciguado o sereno, las de Propertio son, en cambio, desgarradoras, anhelantes y apasionadas, mientras que las de Ovidio, más juguetón e irónico, son frívolas, sensuales y ambiguas. Pero es que además todas las elegías, tanto las de Tibulo y Propertio como las de Ovidio, no responden sino a unos motivos bien definidos y tipificados<sup>1152</sup>; de manera que el catálogo de sentimientos y emociones que despliegan en ellas son convenciones estéticas del propio género, que hablan de la necesidad imperiosa del poeta de amar, que es su razón de ser, y «amando amar (*amans amare*)», como expresó insuperablemente el impetuoso san Agustín en sus *Confesiones*, se enamora de una *belle dame sans merci* que le esclaviza porque es libre y dueña de sí: patricia o *meretrix*, casada o soltera, la musa elegiaca es la que impone las condiciones amorosas, la que acepta o rechaza a sus amantes, la que es sensible a su poesía y a su amor; lo cual supone, como luego en el amor cortés, la elevación o superioridad de la mujer en el dominio del amor y su deificación. De aquí, de esta relación imposible, deriva el «servicio de amor», la obediencia a la *domina*, la enfermedad erótica, los celos, las tretas, el lamento a la puerta de la amada, la utilización de la magia, el viaje como fuga, la desazón, el sufrimiento, el tormento, la congoja, la ira..., como se vislumbra en esta elegía de Tibulo:

Así me veo en esclavitud y bajo el yugo de mi amada:  
adiós ya para mí, aquella libertad paterna.  
Me es dada triste esclavitud y estoy retenido por cadenas  
y a mí, desdichado, Amor jamás me suelta sus lazos  
y por qué lo he merecido, o en qué he faltado, me pregunto.  
Me consumo, ¡ay!, cruel muchacha, aparta tus antorchas.  
¡Oh, antes de que pueda padecer tales dolores,  
cómo preferiría ser piedra en los gélidos montes,  
o estar sometido a los vientos insanos como roca que golpea

---

con la cabellera de la serpentífera Gorgona, / cual la heroína Iscómaca, hija de una Lápita, / rapiña grata a los Centauros, en medio del vino, / o cual se dice que Brimo amoldó a Mercurio su costado / de virgen en la orilla del Bebeis. / ¡Retiraos ya, diosas, a las que en otro tiempo vio / el pastor quitarse en las cumbres del Ida las túnicas! / ¡Ojalá rostro tal no lo quiera mudar la vejez / aunque viva los siglos de la profetisa de Cumas!” (*Elegías*, edic. bilingüe de A. Ruiz de Elvira y F. Moya, elegía 2, libro II, pp. 247-249).

<sup>1151</sup>Ovidio, *Amores*, edic. cit., elegía 12, libro III, pp. 339 y 336. Recuérdese que don Quijote le dirá a Sancho que: “Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, , las Silvas, las Dianas, las Galateas, las Fílidias y otras tales, de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXV, p. 285).

<sup>1152</sup>Sobre los *tópoi* elegíacos, véase M<sup>a</sup> Cruz García Fuentes, “La elegía de la época de Augusto”, pp. 41-57.

la ola tempestuosa del vasto mar!  
 Ahora me es amargo el día y más amarga la sombra de la noche,  
 pues mis sienas se humedecen con triste hiel.  
 De nada me sirven mis elegías, ni Apolo, el inspirador de mi canto:  
 aquélla siempre reclama oro con mano sin fondo.  
 Id lejos, Musas, si no ayudáis al que ama:  
 no honro a vosotras a fin de que se cantes guerras,  
 ni narro los cursos del Sol, ni cómo cuando la Luna  
 ha completado su orbe, retorna dando vueltas a sus caballos;  
 busco fáciles accesos a mi dueña a través de mis poemas:  
 id lejos, Musas, si éstos nada valen.  
 Mas, a través de muerte y de crimen, tengo que preparar regalos  
 para no postrarme lloroso ante su puerta cerrada;  
 o bien arrebataré las insignias suspendidas en sagrados templos;  
 mas Venus, antes que otras deidades, será profanada por mí.  
 Aquélla me impulsa a una mala acción y me entrega una dueña rapaz:  
 que ella sienta mis sacrílegas manos.  
 ¡Ah, perezca todo aquel que recoge verdes esmeraldas  
 y que tiñe el níveo vellón con púrpura tiria.  
 Éste provoca motivos de avaricia a las muchachas: el manto de Cos  
 y la colcha brillante del mar Rojo;  
 estas cosas las volvieron malas; por esto la puerta ha sentido la llave,  
 y el perro comenzó a ser custodio del umbral.  
 Pero si pagas valioso precio, la vigilancia queda vencida,  
 y las llaves no impiden el paso y hasta el mismo perro guarda silencio.  
 ¡Ay!, sea cual fuere el celeste que dio belleza a una joven codiciosa  
 ¡qué beneficio agregó aquel a los muchos males!  
 Por esto se oyen llantos y riñas; este motivo, al final,  
 hizo que ahora Amor sea tenido como un dios infame.  
 Pero a ti, que excluyes a los amantes que han quedado debajo tu precio,  
 los vientos y los fuegos te arrebatan tus logradadas riquezas:  
 que los jóvenes, alegres, contemplen entonces tus incendios  
 y que ninguno, diligente, arroje aguas a tus llamas;  
 o que te llegue la Muerte y que no haya ninguno que te llore  
 ni que deposite una ofrenda en tus tristes exequias.  
 Pero la que ha sido buena y no ha sido codiciosa, aunque viviere  
 y alguien, muy anciano, venerando antiguos amores,  
 traerá guirnaldas anuales al erigido túmulo  
 y alejándose dirá: ‘Descansa bien y plácidamente  
 y que para ti, serena, la tierra sea leve sobre tus huesos’.  
 Por cierto proclamo verdades, pero ¿de qué me sirven las verdades?  
 Más aún, si incluso me ordena vender las heredades paternas,  
 id, Lares, bajo su imperio y bajo su mando.  
 Cuantos venenos tiene Circe y cuantos Medea  
 y cuantas hierbas tiene la tierra de Tesalia  
 y el humor destilado de la ingle de una yegua en celo  
 cuando Venus inflama amores a una tropilla indómita,  
 si mi Némesis me mirara siquiera con rostro complacido,  
 que aquélla mezcle otras mil hierbas y yo las beberé<sup>1153</sup>.

Pero también, el ardiente deseo, el vino y el amor, la exaltación, el goce de los cuerpos, la alegría de una noche...:

Cual quedó tendida Ariadna languideciente en las solitarias riberas del mar alejarse al alejarse la nave de Teseo; como reposó en su primer sueño Andrómeda, la hija de Cefeo, liberada ya de las ásperas rocas; ni de

---

<sup>1153</sup>Tibulo, *Elegías*, edic. bilingüe de H. F. Bauzá, elegía 4, libro II, pp. 75-79.

otro modo que una bacante rendida por las continuas danzas se abandona desfallecida en las verdes riberas del Apídamo, así me pareció Cintia respirando en muelle sueño, apoyando su cabeza en sus negligentes manos, mientras arrastraba yo mis pasos inseguros por el abundante vino, y los criados blandían las teas en altas horas de la noche. Aún no perdida mi razón del todo, intento aproximarme a ella apoyándome suavemente en su lecho; y aunque me impulsaban, arrebatado por doble llama, Amor y Baco, dos implacables dioses<sup>1154</sup>, a rozar su cuerpo pasando suavemente mi brazo por debajo y a besarla, dispuesto a la lucha, sin embargo, no me atrevía a turbar el reposo de mi amada temiendo los enojos de su probada crueldad. Pero me quedé clavado con la mirada fija en ella como Argos sobre los incipientes cuernos de Io la hija de Ínaco. Ora quitaba de mi cabeza las guirnaldas de flores y las ponía, Cintia, en tus sienes; ora me gozaba en acomodar tus desarreglados cabellos; ora ponía a hurtadillas manzanas en el hueco de su manos; y prodigaba todos los regalos al sueño ingrato, regalos que a menudo del inclinado regazo rodaban al suelo; y cuantas veces suspiraste con extraña agitación, quedé aturdido por un augurio vano, temiendo que los sueños te trajeran extraños temores, de que alguien te obligaba contra tu voluntad a que fueras suya. Hasta que la luna al pasar por las ventanas y frente a tu lecho, luna indiscreta con insistentes destellos, abrió con suaves rayos tus ojos cerrados<sup>1155</sup>.

Hacía calor y la jornada pasaba ya del mediodía. Tendí mi cuerpo en el centro del lecho para descansar. Una de las hojas de la ventana estaba abierta, la otra cerrada: había una luz más o menos como la que suelen tener los bosques, o como la del crepúsculo, cuando Febo se escapa, o como la que hay al marcharse la noche y antes de amanecer el día. Ésa es la luz que se debe ofrecer a las jóvenes vergonzosas para que a su tímido pudor le quede esperanza de encontrar dónde esconderse<sup>1156</sup>. He aquí que llega Corina, vestida con una túnica sin ceñir, su cabellera peinada en dos mitades cubriéndose el blanco cuello: tal y como se cuenta que la hermosa Semíramis se encaminaba al tálamo, y Lais, a la que amaron muchos hombres. Le arranqué la túnica, aunque por lo fina que era apenas suponía estorbo; ella sin embargo luchaba por taparse con la túnica; y luchando como si no quisiera vencer, fue vencida, mas sin dolerse de su rendición. Cuando quedó erguida sin vestiduras frente a mis ojos, en ninguna parte de todo su cuerpo encontré defecto alguno: ¡qué hombros!, ¡qué brazos tan hermosos vi y toqué!, ¡cuán a propósito era la forma de sus senos para apretarlos!, ¡qué liso su vientre bajo el terso pecho!, ¡qué anchas y estupendas sus caderas!, ¡qué juvenil su muslo! ¿Para qué contarle todo minuciosamente?: nada vi que no fuera digno de elogio, y desnuda la estreché contra mi cuerpo. ¿Quién no adivina lo demás? Fatigados

---

<sup>1154</sup>De hecho, en la suerte de epilío etiológico en prosa que inserta Aquiles Tacio para explicar el conocimiento del vino por los humanos, dice que “Amor y Dionisio, dos dioses violentos, cuando se apoderan de un alma la enloquecen hasta la desverguenza, el uno abrasándola con el fuego que acostumbra, el otro aportando el vino como yesca, al ser el vino alimento de amor” (*Leucipa y Clitofonte*, edic. cit. de M Brioso, II, p. 200). Pero se trata, como bien se sabe, de un lugar común que proviene de la lírica griega arcaica de los poetas mélicos, sobre todo de Anacreonte, siempre «bebiendo amor» y «sediento de vino»: “Regálame al brindar, querido, tus muslos florecientes” (*Lírica arcaica griega*, edic. cit. de Rodríguez Adrados, fr. 65, p. 412).

<sup>1155</sup>Propercio, *Elegías*, edic. bilingüe de A. Tovar y M<sup>a</sup> T. Belfiore, 3, I, vv. 1-34, pp. 8-10. Decir que la contemplación deseante del cuerpo de la amada se convertirá en un tópico, como, por ejemplo, se aquilata en la erótica secuencia en la que Tirante encuentra a Carmesina consternada por la muerte de su hermano, en la penumbra de una cámara, medio desnuda, que envenenará sus sueños hasta hacerle un hombre nuevo, devoto del amor: “Diziendo el Emperador estas y otras semejantes palabras, los oídos de Tirante estaban atentos a ellas, y los ojos, por otra parte, contemplaban en la gran belleza y hermosura de Carmesina. La qual, por el gran calor que hacía y porque avían estado con las ventanas cerradas, estava medio desabrochada, que se mostravan en sus pechos dos manzanas de paraíso que parecían cristalinas, las quales dieron entrada a los ojos de Tirante, que de allí en adelante no hallaron la puerta por donde avían de salir, e para siempre quedaron en prission y en poder de persona libre hasta que la muerte de entrambos los apartó” (Joanot Martorell, *Tirante el Blanco*, trad. cast. de 1511, edic. de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1990, libro III, cap. CXVIII, p. 298).

<sup>1156</sup>El cuidado que pone Ovidio en la descripción de la luz tenue que ha de ambientar la escena de amor se debe al pudor antiguo, en marcado contraste con el atrevimiento de Propercio: “No conviene estropear el sexo en ciegos escarceos: / si no sabes, los ojos son los guías en el amor” (*Elegías*, edic. de Ramírez de Verger, 15, II, 11-12, p. 140). La copulación a oscuras, con todo, seguirá siendo habitual en la literatura medieval, como lo atestiguan las suplantaciones de los amantes en la cama, así por ejemplo la noche de bodas de Isolda con el rey Marcos, donde es sustituida por Bangel, su doncella, sin que él se dé cuenta, en el *Tristán e Iseo*, que llegarán hasta nuestro Siglo de Oro, recuérdese si no el inicio de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, en Nápoles, donde don Juan pasa la noche con Isabela haciéndose pasar por el duque Octavio, pero que se cifra en aquellas palabras de Edgar, el hijo legítimo de Gloucester, en la «tragedia de las tragedias» de Shakespeare: “y para servir a su lascivo corazón, con ella me entregaba al acto de la oscuridad” (*El rey Lear*, edic. del I. Shakespeare, a cargo de M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1986, acto III, escena 4<sup>a</sup>, p. 175).

luego, estuvimos descansando los dos. ¡Ojalá tenga yo muchos mediodías como éste!<sup>1157</sup>.

Un amor imposible, por tanto, en el que se mezcla el placer con el dolor, la dicha con la desdicha, aunque siempre sean más los instantes de tormento que los de gozo, pues “no hay en el mundo tesoro más precioso que el que dos amantes se correspondan, ni cosa más desgraciada y malvada que la de que tú seas amada y no ames”<sup>1158</sup>, que es lo que le otorga ese

---

<sup>1157</sup>Ovidio, *Amores*, edic. cit. de V. Cristóbal, 5, I, p. 221. La deliciosa y atrevida escena erótica descrita en esta sensual elegía por Ovidio dejará secuela en la literatura subsiguiente: “Los ojos vueltos, que del negro dellos / muy poco o casi nada parecía, / y la divina boca helada y fría, / bañados en sudor rostro y cabellos, / las blancas piernas y los brazos bellos, / con que al mozo en mil lazos envolvía, / ya venus fatigados los tenía, / remisos, sin mostrar vigor en ellos. / Adonis, cuando vio llegado el punto / de echar con dulce fin cosa aparte, / dijo: «No ceses, diosa, señora, / no dejes de mene...», y no dijo «arte», / que el aliento y la voz le faltó junto, / y el dulce juego feneció a la hora” (P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, edic. cit., poema 13, pp. 19-20). Otro ejemplo más similar al de Ovidio es: “Tu cabello me enlaza ¡ay, mi señora!, / y tu hermosa frente me entenece, / la lumbre de tus ojos me escurece, / y tu nariz me enciende de hora en hora. / Tu pequeñuela boca me enamora, / tu cuello un alabastro me parece, / tus pechos leche que ya mengua y crece, / y en medio están dos bultos de una aurora. / Tu vientre llano y liso, allí es mi gloria; / tus blancas piernas, donde vivo y muero; / tu pie chiquito, donde pierdo el seso. / Mas adonde me falta la memoria, / y no sé comparallo como quiero, / es en lo que es mejor que todo eso” (*Ibidem*, poema 33, p. 50). Más refinada es esta bella canción de Francisco de Figueroa: “Sale la Aurora de su fértil manto / rosas suaves esparciendo y flores, / pintando el cielo va de mil colores / y la tierra otro tanto, / cuando la dulce pastorcilla mía, / lumbre y gloria del día, / no sin astucia y arte, / de su dichoso albergue alegre parte. / Pisada del gentil blanco pie, crece / la hierba y nace el monte, en valle o en llano, / cualquier planta que toca con la mano, / cualquier árbol florece; / los vientos, si soberbios van soplando, / con su vista amansando, / en la fresca ribera / del río Tibre séntase y me espera. / Deja por la garganta cristalina / suelto el oro que encoge el sutil velo, / arde de amor la tierra, el río, el cielo, / y a sus ojos se inclina. / Ella, de azules y purpúreas rosas / coge las más hermosas, / y tendiendo su falda, / teje dellas después bella guirnalda. / En esto ve que el sol, dando al aurora / licencia, muestra en la vecina cumbre / del monte, el rayo de su clara lumbre / que el mundo orna y colora; / túrbase, y una vez arde y se aíra; / otra teme y suspira / por mi lengua tardanza, / y en mitad del temor cobra esperanza. / Yo, que estaba encubierto, los más raros / milagros de Fortuna y de Amor viendo, / y su amoroso corazón leyendo / poco a poco en sus claros / ojos (principio y fin de mi deseo), / como turbar los veo, / y enojado conmigo, / temblando ante ellos me presento y digo: / «Rayos, oro, marfil, sol, lazos, vida / de mi vida y mi alma y mis ojos, / pura frente, que estáis de mis despojos / más preciosos ceñida; / ébano, nieve, púrpura y jazmines, / ámbar, perlas, rubines, / tanto vivo y respiro / cuanto sin miedo y sobresalto os miro.» / Alza los ojos a mi vos turbada, / y, mirando los míos, segura y leda, / sin moverlos, a mí se llega y queda / de mi cuello colgada, / y así está un poco, embebecida; y luego / con amoroso fuego, / blandamente me toca / y bebe las palabras de mi boca. / Después comienza en sol dulce y sabroso / (y a su voz cesa el viento y para el río): / «Dulce esperanza mía, dulce bien mío; / fuente, sombra, reposo / de mi sedienta, ardiente y cansada alma, / vista serena y calma; / ¡muera aquí, si más cara / no me eres que los ojos de la cara!» / Así dice ella, y nunca en tantos nudos / fue yedra o de vid olmo enlazado, / cuanto fui de sus brazos apretado, / hasta el codo desnudos; / y entrando en el jardín de los amores, / cogí las tiernas flores / con el fruto dichoso: / ¿quién vio nunca pastor tan venturoso? / Canción: si alguno de saber procura / lo que después pasamos, / si envidioso no es, di que gozamos / cuanta amor pudo dar gloria y ventura” (*Poesía*, edic. cit. de M. López Suárez, poema VIII, pp. 124-126). Es imposible no apreciar la huella de estos versos de Figueroa, aunque se trate de manidas características, en el *Cántico espiritual* de san Juan; pero no es el célebre poema del místico el que queremos traer a colación, sino la sensual oda III de los deliciosos *Besos de amor* de Juan Menéndez Valdés: “Cuando mi blanda Nise / lasciva me rodea / con sus nevados brazos / y mil veces me besa, / cuando mi ardiente boca / su dulce labio aprieta, / tan del placer rendida / que casi a hablar no acierta, / y yo por alentarla / corro con mano inquieta / de su nevado vientre / las partes más secretas, / y ella entre dulces ayes / se mueve más y alterna / ternuras y suspiros / con balbuciente lengua, / ora *hijito* me llama, / ya que cese me ruega, / ya al besarme me muerde, / y moviéndose anhela, / entonces, ¡ay!, si alguno / contó del mar la arena, / cuente, cuente, las glorias / en que el amor me anega” (*Poesía y prosa*, edic. de Joaquín Marco, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 164-165). Puede que el delicado poeta ilustrado hubiera tenido en mente aquellos sensuales poemas de Francisco de Aldana en los que con desenfado y atrevimiento se demoró en la pintura viva del abrazo amoroso.

<sup>1158</sup>Francesco de Colonna, *El sueño de Polifilo*, edic. cit. de P. Pedraza, p. 700. Un poco antes, Marsilio Ficino dijo que “hay dos especies de amor, uno es el amor simple, el otro, el recíproco” (*De Amore*, edic. cit.,

frenesí y ese temor constantes, porque es una pasión nunca consumada del todo ni permanente; no es una relación, sino la aspiración, sobre todo del amante-poeta, de una relación, pues la amada, por mujer, es inconstante y voluble, como advierte Propercio: “Y tú, que te pavoneas de un amor plenamente feliz, / crédulo eres, pues ninguna mujer es constante mucho tiempo”<sup>1159</sup>. Sólo el pacto de amor, dada su índole furtiva o extramatrimonial, le imprime cierta substancia y consistencia, pero sólo desde la perspectiva del amante-poeta, que es el que es tenaz y el que verdaderamente está flechado de amor de los dos:

Aunque ataran mis brazos con nudos de bronce o  
tus miembros estuvieran escondidos en el palacio de Dánae,  
por ti yo, mi vida, romperé las cadenas de bronce  
y atravesaré el palacio acorazado de Dánae.  
Mis oídos serán sordos a lo que se me diga de ti:  
tú entonces conténtate con no dudar de mi seriedad.  
Te juro por los huesos de mi madre y de mi padre  
(sí miento, ¡caigan, ay, sobre mí las pesadas cenizas de ambos!)  
que yo seré tuyo, vida mía, hasta las últimas tinieblas:  
la misma fidelidad, el mismo día nos arrebatará a los dos.  
Y aunque ni tu renombre ni tu belleza me retuvieran,  
podría retenerme la dulce esclavitud a tu persona.  
[...]  
Mi fidelidad será al final igual que al principio.  
Siempre mantengo esta norma: me enamoro de una sola,  
sin romper a los tres días ni comprometerme a la ligera<sup>1160</sup>.

Posees una belleza avasalladora, posees el arte de la casta  
Palas, y espléndida brilla la fama de tu culto abuelo.  
¡Afortunada tu casa, si tuvieras un fiel amigo!  
Fiel seré yo: ¡corre, querida, a mi lecho!  
Y tú, Febo, que alargas los fuegos del estío,  
acorta el recorrido de la luz despaciosa.  
¡Me llega la primera noche, conceded horas a esta primera noche:  
quédate, Luna, más tiempo en mi primera noche de amor!  
¡Cuántas horas pasarán en conversaciones antes de que  
Venus nos impulse a los dulces combates de amor!  
He de proponer antes un pacto, firmar las normas jurídicas  
y publicar las condiciones en un amor que comienza.  
Amor en persona ratifica este empeño con su firma:  
testigo es la curvada corona de la diosa estrellada.  
Pues, cuando el lecho está ligado a un pacto firme,  
no hay dioses que venguen las noches en vela,  
y la pasión rompe pronto los lazos impuestos:  
que los primeros augurios mantengan nuestra fidelidad.  
Por tanto, quien viole los pactos jurados sobre los altares  
y mancille los sagrados ritos nupciales con un nuevo amor,  
caigan sobre él los sufrimientos habituales del amor  
y sea tema de sonadas habladurías; que no se le franquee  
de noche, aunque lllore, la ventana de su dueña: siempre  
esté enamorado y siempre carezca del fruto del amor<sup>1161</sup>

---

VIII, p. 42), y un poco después, Gregorio Silvestre escribirá que “el más venturoso estado / en el reino del amor / es amar y ser amado” (Citado por Alberto Blecua en su artículo “¿Signos viejos o nuevos? (*Fino amor y Religio amoris* en Gregorio Silvestre”, en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 175-217, p. 181).

<sup>1159</sup> *Elegías*, edic. de A. Ramírez de Verger, elegía 25, libro II, vv. 21-22, p. 156.

<sup>1160</sup> *Ibidem*, elegía 20, libro II, vv. 9-20 y 34-36, pp. 148 y 149.

<sup>1161</sup> *Ibidem*, elegía 20, libro III, vv. 7-30, pp. 219-220.

Su verdad, pues, la de elegía, es otra más esencial que la mera autobiografía del poeta, cual es la realidad del amor, pero no de forma abstracta, filosófica o mitológica, sino inmediata, verista, individualista y urbana, pues Roma, sus casas, sus calles, sus plazas, sus barrios de perdición, sus caminos, su campiña, en fin, son los lugares del amor, que le imprimen un sello indudable de modernidad, como se puede ver en la elegía octava del libro cuarto de Propertio, con esa escena de infidelidad, desquite, celos y violencia, seguida de la carnal reconciliación, y toda ella impregnada de humor. En efecto, la originalidad de los poetas elegíacos reside en la apariencia de verdad de su poesía que les permite buscar lo inmutable del alma humana, adentrarse en la boscosa espesura de las pasiones que había descubierto Catulo y atravesar nuevos senderos que conducen directamente al corazón. Su amor, el de los elegíacos, es, por furtivo e irregular, un ejercicio de libertad, de transgresión y de desafío a la norma social y a la moral imperantes, a pesar del pacto de fidelidad que se establece entre los amantes; es, en suma, subversivo y sedicioso. Pero por la entrega incondicional del amante-poeta a la pasión comporta la superación de la soledad indigente del hombre, la ruptura de los rígidos límites de la propia conciencia, dado que logra abrirse a la otredad, ampliar su yo al yo de la amada y fusionarse en un amor imperecedero, al menos en Propertio, que es el más excluyente, en su unión con ella. Introducen, en definitiva, el amor en la vida o en el curso del ser, como había efectuado Platón, pero desde lo cotidiano, lo realista, lo costumbrista y, lo más relevante, desde el subjetivismo de la primera persona, e incluyen en su campo de acción a la mujer. Tanto da, por consiguiente, que sea verdaderamente autobiográfica o mentirosamente ficticia, pues lo significativo, como decía Vicente Aleixandre<sup>1162</sup>, es: “Poeta, no mientas. Es decir, miente tanto con tu mentira que a todos nos engañes *superiormente*”.

Es importante destacar, que a pesar de la omnipresencia del tema erótico, no es el único contenido de la elegía, ni tan siquiera en sus dos representantes centrales, Tibulo y Propertio. De hecho, en el poemario del primero –compuesto por dos libros y el *Corpus Tibullianum*, donde, aparte de elegías suyas, se recogen otras de Lígdamo y Sulpicia, componentes, los tres junto con el más joven Ovidio, del círculo de Mesala–, en el que se canta su pasión de diferente signo por Delia (I: 1, 2, 3, 5 y 6), Glicera (III: 19), Némesis (II: 3, 4 y 6) y el joven Márato (I: 4, 8 y 9), destaca poderosamente, como un anhelo, el tema pastoril de la vida retirada, que le ha valido el sobrenombre del «elegíaco bucólico», asociado al mito de la Edad de Oro y al denuesto de la guerra (la elegía I: 10 es un hermoso canto a la paz), así como composiciones laudatorias que elogian a su amigo y protector Marco Valerio Mesala Corvino (I: 7; II: 1; III: 7), y al hijo de este, Mesalino, cuya elegía, la II: 5, es casi un himno a Roma que anticipa las que conforman el libro IV de Propertio, sobre todo la primera. Curiosamente, el apreciable contraste que se genera entre su vida pública, Tibulo fue caballero ecuestre de nacimiento y militar de profesión, y su poesía, marcadamente intimista y amorosa, será, como hemos dicho con anterioridad, una tónica habitual de la literatura española del Siglo de Oro que responde al ideal renacentista del perfecto caballero, pues militares poetas aspirantes y cantores de la vida sosegada fueron, entre otros, Garcilaso, Aldana, Fernández de Andrada y Cervantes, dando lugar, de índole semejante a la *recusatio* de los elegíacos, al enfrentamiento retórico discursivo de las armas y las letras, cuyo ejemplo eximio es, como se conoce, la famosa disertación con que don Quijote agasaja a sus comensales en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (I, XXXVIII).

De Propertio, que compuso cuatro libros de elegías, se puede decir que, al lado de los muchos poemas dedicados a su pasión por Cintia, soberana única de su poemario, cobra un especial relieve el absorbente tema de la reflexión sobre la literatura, como más tarde en

---

<sup>1162</sup>“Mundo poético”, *Primeras prosas poéticas*, en *Poesías completas*, edic. cit., p. 1491.

Ovidio, aunque sus enfoques sean distintos, consignado en sus cada vez más frecuentes elegías programáticas –hasta cinco son las que abren el libro III–, siendo acaso la más representativa la que culmina el libro II, la 34, donde defiende su elección poética frente a otros poetas de su tiempo, a los que tal vez desafía, establece su ubicación en la poesía amorosa antigua y cita sus preferencias literarias, así como en su desafortunado uso de la mitología como *exemplum* ilustrativo de los diferentes lances amorosos que va experimentando el yo poético en su *affaire* con su musa<sup>1163</sup>, que suscita ese choque entre fábula y erotismo urbano, entre idealismo y realismo, que tiempo después, desde otra perspectiva creadora, constituirá la piedra de toque del *Quijote*, y que hace de su poesía metapoésía<sup>1164</sup>. En esta evolución de su poemario, que va paulatinamente sustituyendo la elegía amorosa subjetiva por Cintia hacia otra más universal y objetiva en la que medita sobre el amor y la poesía erótica en general, refulge, por su disparidad de contenidos, el libro IV, donde, toda vez que el III se había concluido con una *renuntatio amoris* que ponía fin a su relación con Cintia, Propertio experimenta y se abre a otros territorios poéticos que amplían considerablemente el marco genérico de la elegía; una apertura de horizontes que será tenida en cuenta por Ovidio. Con todo, lo más relevante de los cuatro libros de elegías de Propertio, dada su enorme repercusión en la literatura posterior, es la conformación de un cancionero amoroso dedicado en exclusiva a una sola musa inspiradora. Ciertamente Catulo ya había erigido una suerte de novela amorosa en verso en la que reflejaba su pasión por Lesbia, desde el enamoramiento hasta la ruptura, pero la ausencia de un orden cronológico, la diversidad de metros y la pluralidad temática de su poemario parecen indicar que su intención no era exactamente elaborar una poesía de sus amores. Tal vez Cornelio Galo, que pasa por ser el fundador de la elegía erótica latina, en los cuatro libros poéticos que había dedicado a Lícoris, se hubiera aproximado bastante a la idea de un cancionero amoroso; sin embargo, la pérdida casi completa de su poesía, presumiblemente por haber caído en desgracia con el *Princeps*, lo que de hecho obligó a Virgilio a modificar la parte final del libro IV de las *Geórgicas*, donde le rendía, como ya había hecho en las *Bucólicas*, un caluroso homenaje, impide hacerse una cabal idea de cómo estaría elaborado. Aún a pesar del fragmento papiráceo encontrado recientemente de su poesía en Nubia<sup>1165</sup>, Vicente Cristóbal concluye que “en la obra de Galo debía darse la misma mezcla entre epigramas y elegías que se daba en el libro de Catulo; seguramente predominaba en ellos ya el poema largo o elegía, pues de lo contrario no se explicaría bien el renombre de que goza en el literatura antigua como padre del género; pero, en suma, el libro exclusivo de elegías no sería entonces creación de Galo (...), sino que el primero en llevar a cabo tal empresa habría sido Tibulo”<sup>1166</sup>. Mas Tibulo tampoco confecciona un poemario erótico exclusivo semejante al de Propertio, sino que el contenido amoroso de sus libros de elegías se reparte principalmente entre Delia, Némesis y Márato; tres relaciones diferentes que representan tres variantes del amor, pero que en su bisexualidad recuerdan a los poemas de Catulo y sus amores con Lesbia y Juvencio, como más tarde a los de Shakespeare “por el rubio señor de los *Sonetos* y en su pasión complementaria por la negra dama”<sup>1167</sup>. De tal forma que se puede aventurar que es Propertio el constituyente de un

<sup>1163</sup>Véase A. Ramírez Verger, Introducción a Propertio, *Elegías*, pp. 35-37.

<sup>1164</sup>Sobre estos aspectos esenciales de la producción poética properciana, véase P. Veyne, *La elegía erótica romana*, capítulos VII y VIII, pp. 143-184. Desde otro enfoque, F. Moya y C. Puche, Introducción, pp. 44-68.

<sup>1165</sup>Carmen Castrillo lo transcribe en la nota 34 de la p. 99 y lo comenta en las pp. 99-100 de su estudio sobre la elegía para el volumen conjunto *Géneros literarios latinos*, coordinado por C. Codoñer.

<sup>1166</sup>Introducción general a Ovidio, *Amores...*, pp. 29-30.

<sup>1167</sup>Agustín García Calvo, Introducción a su edic. bilingüe de William Shakespeare, *Sonetos*, Anagrama, Barcelona, 2007 (7ª ed.), pp. 7-29, p. 7.



poemario erótico subjetivo de apariencia histórica dedicado a una sola amada. Y efectivamente Cintia no sólo es la primera palabra con que se abre su cancionero, sino que a ella está consagrado el amor y la poesía del amante-poeta, hasta en los momentos de máxima desdicha por obra de la infidelidad o los celos: “Pues de nada sirve una severa vigilancia para quien la rechaza; / quien se avergüenza de ser infiel, Cintia, ésa está segura. / A mi nunca una esposa, nunca una amiga me apartará de ti: / siempre serás para mí una amiga, siempre una esposa también”<sup>1168</sup>. Tiene razón Paul Veyne<sup>1169</sup> cuando arguye que los tres primeros libros de elegías de Propercio, los dedicados a la pasión por Cintia y al amor en general como maestro experimentado, no se corresponden con la novelización de una historia erótica, puesto que carecen de los rasgos característicos de cualquier narración, en tanto que son “un fotomontaje de sentimientos y situaciones típicas de la vida pasional irregular, expuestos en primera persona”<sup>1170</sup>. No podía ser de otro modo, dado que se trata de una colección de poemas, no de una novela, por lo que no se organizan como si fueran una narración continuada. Pero, en cambio, sí pretenden reflejar una cadena de acontecimientos y sus consecuencias: así, encuadrados entre los dos segmentos de la pasión, el enamoramiento (I: 1) y la ruptura (III: 25), se desgrana una larga historia de tormentos y de padecimientos amorosos, con sus encuentros, separaciones, mentiras, celos, dudas, infidelidades, de entregas, de noches de felicidad, de pasión, y también de instantes de ira, de odio, de violencia, de sexo y de llanto, de alegría y de melancolía. Hay pues un comienzo, “Cintia fue la primera que me cautivó con sus ojos”, y un final, “me abrasaba, aprisionado en la cruel caldera de Venus; atado estaba con las manos a la espalda. Pero ya mi nave, engalanada, ha tocado puerto, / ha superado las Sirtes y yo he echado el ancla. / Ahora por fin, cansado de tan gran desvarío, vuelvo a mis / cabales y mis heridas han cicatrizado y curado”<sup>1171</sup>. Hay, aunque no se mida con la precisión del calendario, un tiempo, el tiempo de la pasión: “cinco años he sido capaz de ser tu fiel esclavo”<sup>1172</sup>, que denota una estructura que, aunque no exista claramente sostenida, sí está organizada o dividida en tres partes, el nacimiento (I: 1), los crueles efectos y estados anímicos (I: 2-III: 20) y el ocaso del amor (III: 21-III: 25), pero que, no obstante, no modula temáticamente las diferentes elegías, que, en cambio, hablan de este o aquel asunto concerniente a las inercias de la pasión erótica de forma arbitraria o caprichosa. Y, sobre todo, hay la voluntad de erigir la conformación de un poemario en torno a un tema específico: el amor lírico, la consciente igualación de elegía y pasión amorosa subjetiva. Como en toda la literatura antigua, excepción hecha de la novela griega de amor y aventuras, la pasión está concebida como la mayor perturbación del género humano, una manía que embota a la razón, el orden, la virtud y que, en última instancia, conduce, en sus excesos, a la destrucción y a la muerte. Un tema imposible de obviar desde que Eurípides, en sus tragedias, lo constituyó en la llave que abría las puertas a los abismos del ser, allí donde anidan, anegados, los endemoniados deseos, los apetitos, las sensaciones y los sentimientos, pues el hombre no es sino un conglomerado de razón y de pasión, de civilización y barbarie. De ahí que finalmente el poeta elegíaco se resuelva a sobreponer su ardor; bien es cierto que no le queda otra solución por cuanto su amor se agota en sí mismo, en su imposibilidad de futuro, que siempre se anhela mas nunca se consuma: es un perpetuo vaivén entre la dolorosa realidad y el ardiente deseo. Pero no es menos cierto que este entusiasmo erótico, como descubrió Platón, es el que, por el ansia de completud, rompe la membrana invisible que nos

<sup>1168</sup>Propercio, *Elegías*, edic. de A. Ramírez de Verger, elegía 6, libro II, vv. 39-42, p. 127.

<sup>1169</sup>La *elegía erótica romana*, pp. 72-94, en concreto pp. 72-73. Por el contrario, véase G. Luck, *La elegía erótica latina*, p. 124.

<sup>1170</sup>Paul Veyne, *La elegía erótica romana*, p. 54.

<sup>1171</sup>Propercio, *Elegías*, edic. de A. Ramírez de Verger, 1, I, v. 1, p. 81; 24, III, vv. 13-18, p. 226.

<sup>1172</sup>*Ibidem*, 25, III, v. 3, p. 227.

aísala («la soledad, en que hemos abierto los ojos. / La soledad, en que una mañana nos hemos despertado, caídos, / derribados de alguna parte, casi no pudiendo reconocernos») y suscita la mirada que busca la mirada del otro, la mano que roza la mano que no es nuestra, la piel con la piel y el alma con el alma. Por eso el amante-poeta consagra la vida y la poesía al amor, a la férrea voluntad de querer vivir abandonado en la amada, de ser en otro. Amor y elegía, pues, forman un sólo cuerpo, una única realidad. Pero para romper las cadenas, para recorrer otros cauces y ensanchar la experiencia, para pisar otros terrenos poéticos, a Propercio no le queda más remedio que matar al amor. De manera que la renuncia a Cintia comporta la renuncia a la poesía amorosa, o sea la apertura vital y literaria del poeta y de la elegía a otros temas. Quizá tenga razón Paul Veyne<sup>1173</sup> al subrayar que el viraje espiritual y poético del hombre de Asís estuviera orientado, como en el caso de Virgilio, más hacia el pensamiento abstracto que hacia la épica u otras formas de poesía, a tenor de la elegía III: 21, en la que, como antídoto de la pasión, plantea la idea de un viaje futuro a Atenas: “Allí comenzaré a corregir mi espíritu en el gimnasio de / Platón o en tus jardines, docto Epicuro; / o seguiré el estudio de la lengua, las armas de Demóstenes, / y la gracia de tus obras, culto Menandro; / o al menos a mis ojos cautivarán las pinturas, / o las obras de arte modeladas en marfil o, mejor, en bronce. / O el paso de los años o la larga distancia del profundo mar / mitigarán mis heridas en el silencio de mi corazón: / o si muero, seré destruido por el destino, no por un amor / infamante: y ese día de mi muerte será más honrosa para mí”<sup>1174</sup>. De haber sido así, la muerte, al igual que con el mantuano, se habría interpuesto. Antes, sin embargo, de su prematuro fallecimiento, acaecido probablemente hacia el 16 a. C. a la edad de treinta y cuatro años, Propercio no escribió filosofía ni ningún poema épico-científico similar al *De rerum natura* de Lucrecio, sino su libro IV de elegías. En él, aun cuando sondea con soltura y acierto otros derrumbaderos conceptuales, el cauce sigue siendo el mismo, el dístico elegíaco; pero lo más sorprendente es que, después de haber abjurado del amor y de cantar al matrimonio en la que, por Escalígero, “se ha llamado la «reina de las elegías»”<sup>1175</sup>, la IV: 11, la “Apología de Cornelia”, vuelve a irrumpir Cintia, es decir el amor elegíaco, y lo hace nada más y nada menos que en dos elegías, la IV: 7 y la IV: 8, en las que Propercio celebra, respectivamente, el amor inmortal y el amor terrenal. La primera de ellas ya la hemos comentado someramente, la otra, la ocho, versa sobre la venganza que de su amada había pergeñado el amante-poeta, en su ausencia, por sus muchas traiciones, consistente en regalarse una parranda amorosa con dos cortesanas; mas cuando estaban al quite, se persona Cintia y, enfadada e iracunda, la emprende a arañazos y mordiscos con las dos amantes ocasionales hasta que selen huyendo. Embravecida por el triunfo, se enzarza de inmediato con el infiel hasta señalarle la cara, el cuello y los ojos, y obligarle a establecer un pacto de amor a su gusto y conveniencia. Firmadas así las paces, inician otro combate, el combate del amor: “Después, perfumó los lugares que las jóvenes intrusas habían tocado / y roció el umbral con agua clara. / Ordena que se cambie de nuevo el aceite en todas las lámparas / y por tres veces tocó mi cabeza con fuego de azufre. / Entonces, cambiadas las dos sábanas de la cama, le correspondí / y dimos rienda suelta a las armas del amor por todo el lecho”<sup>1176</sup>. Y de este

---

<sup>1173</sup>La *elegía erótica romana*, pp. 159-160. Véase también Carmen Castrillo, “Elegía”, *Géneros literarios latinos*, pp. 108-111.

<sup>1174</sup>Propercio, *Elegías*, edic. de A. Ramírez de Verger, elegía 21, libro III, vv. 25-34, p. 221.

<sup>1175</sup>Karl Büchner, *Historia de la literatura latina*, p. 290.

<sup>1176</sup>Propercio, *Elegías*, edic. de A. Ramírez de Verger, elegía 8, libro IV, vv. 83-88, p. 258. Cervantes escribiría, aunque la situación y el contexto son otros, que: “volvióse el campo de batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte, la vida y, del disgusto, el contento” (*Persiles*, edic. cit. de C. Romero, III, XVII, p. 604). Pero ya antes Terencio, en el *Eunuco*, había puesto en boca de Parmenón aquello de que “en el amor se dan cita todos estos desatinos: afrentas, sospechas, enemistades, treguas, guerra, paz de

magnífico modo, con la apoteósica victoria de Cintia en la muerte y en la vida, se culmina su historia de amor.

Ovidio, que se declara continuador de Cornelio Galo, Albio Tibulo y Sexto Propercio<sup>1177</sup>, es el primero en emular abiertamente en sus *Amores* el cancionero erigido por el poeta de Asís<sup>1178</sup>, sólo que fue un paso más allá, en lo concerniente a la organización y disposición de los poemas. Antonio Alvar Ezquerro lo ha explicado con tanta precisión como concisión:

Si Propercio cultiva una elegía más breve que la de Tibulo, con temática en cada caso más restringida y con una organización del material poético más transparente, Ovidio da un paso más; sus elegías eróticas no sólo se estructuran internamente al modo de Propercio –con mayor disciplina aún si cabe–, sino que además se estructuran entre sí, de modo que parecen obedecer a un plan de conjunto prefijado desde la elegía con que se abre el libro I hasta la que cierra el III (...). Dicho de otro modo: Propercio parece haber ido descubriendo motivos y temas en el lento proceso de creación, de modo que sus elegías tratan los diferentes motivos de manera deliberada (...) y desordenada, pocas veces en relación unas con otras; cada composición podría ser un mundo cerrado en sí misma. Frente a él, Ovidio conocía temas y situaciones y la manera de resolverlos antes de ponerse a escribir, y cuando lo hace, impone su personalidad al libro. Tal estructuración se logra obedeciendo a dos criterios aparentemente contradictorios pero su sabiduría poética logra conciliarlos apenas sin dificultad: la coherencia temática entre cada elegía, la anterior y la siguiente (como si su historia de amor con Corina estuviera narrada cronológicamente), y el juego contrapuesto de juegos y motivos<sup>1179</sup>.

Así, como Propercio a Cintia, el autor de la *Metamorfosis* canta sola a Corina en los tres libros de elegías que conforman sus *Amores*, desde el encendimiento de la chispa amorosa (I: 3) hasta su paulatino apagamiento (III: 11-15). Entremedias se fijan todos los tópicos amorosos elaborados por Tibulo y Propercio, tal vez deudores de la poesía helenística y neotérica. No obstante, Ovidio, a contrapelo de sus predecesores, en vez de una elegía-prólogo, desgrana las directrices generales del poemario en tres: la I: 1 es una *recusatio* de la épica en favor de la elegía, la I: 2 es un canto al triunfo soberano del Amor y la I: 3 es donde cuenta el enamoramiento de su amada musa inspiradora.

Pero Ovidio no sólo vertió en dísticos elegíacos sus *Amores*, sino la mayor parte de sus producción poética, agostando de tal forma la elegía erótica y ampliando considerablemente su campo de acción, tal y como había empezado a hacer Propercio primero tímidamente en el libro III de sus elegías, y luego, nítidamente en el IV. Así, emulando la elegía IV: 3 del de Umbría, la “Carta de amor de Aretusa a Licotas”, construye sus *Heroidas*, que no son sino una colección de epístolas eróticas, en las que diversas heroínas y héroes de la mitología y la tradición escriben sus cuitas a sus amados<sup>1180</sup>, recuperando, pues, la elegía de corte narrativa, objetiva y mitológica, no muy diferente de los epilos, y en la que destaca la fina penetración psicológica. En la evolución de sus elegías Propercio había ido moldeando la figura del poeta-amante desde el sufridor amoroso que

---

nuevo...” (*Comedias*, Introducción general de Gonzalo Fontana Elboj, traducción y notas de Concepción Cabrillana Leal, 2 vols, Gredos, Madrid, 2007, t. I, vv. 59-61, p. 309).

<sup>1177</sup>Recuérdese que en la elegía autobiográfica que cierra el libro IV de sus *Tristes*, la décima, había dicho que “a Tibulo no le dio el avaro destino tiempo de ser mi amigo. Éste fue tu sucesor, Galo, y Propercio el suyo, y de éstos yo mismo fui el cuarto en el orden temporal” (Ovidio, *Tristes*, en *Tristes. Pónticas*, edic. cit. de J. González Vázquez, elegía 10, libro IV, p. 290).

<sup>1178</sup>Así, Vicente Cristóbal dice que, “de sus predecesores los elegíacos romanos, el más imitado por Ovidio es Propercio” (Introducción general a Ovidio, *Amores...*, p. 77). Véase, además, Georg Luck, *La elegía erótica latina*, pp. 147-168; F. Moya y C. Puche, Introducción a Propercio, *Elegías*, pp. 70-71.

<sup>1179</sup>“Ovidio”, en *Historia de la literatura latina*, C. Codoñer coord., pp. 213-227, pp. 213-214. Véase, además, las páginas que dedica V. Cristóbal en sus excelente Introducción general a Ovidio a los *Amores*, pp. 69-107.

<sup>1180</sup>Véase, F. Moya del Baño, Introducción a su edic. bilingüe de Ovidio, *Heroidas*, pp. VII-LXXXI.

verbaliza su pasión personal hasta convertirse en un *praeceptor amoris*, de manera que los libros II y III casi adoptan la apariencia de un manual de amores; una pedagogía erótica que también estaba presente en la poesía de Tibulo, especialmente en la elegía I: 4, donde el superdotado Príapo educaba al poeta, pasionalmente enamorado del joven Márato, en los misterios del afecto homosexual y en cómo se conquista a los *pueri delicati*. Pues bien, esa operación es la que acomete Ovidio en sus tres poemarios didácticos, el *Arte de amar*, *Sobre la cosmética del rostro femenino* y *Remedios contra el amor*<sup>1181</sup>, que tanta influencia, sobre todo el primero, ejercerán en la literatura subsiguiente. En verso elegíaco, siguiendo la línea de los *Aitia* de Calímaco y el libro IV de elegías de Propercio con sus etiologías (IV: 2, 4, 9 y 10), Ovidio había ideado una obra en doce libros donde se recogían los cultos y las fiestas del calendario romano, los *Fastos*<sup>1182</sup>. Serán, no obstante, sus elegías del exilio, las *Tristes* y las *Pónticas*, las más originales de su producción, aunque no por ello las de mayor calidad estética, en cuanto que, como él mismo subrayaba, “yo mismo soy autor de mi propio argumento”, y “así como es lamentable mi estado, de la misma manera lo es mi poesía, adaptándose lo escrito a su materia”<sup>1183</sup>. Por consiguiente, estas elegías epistolares no sólo devuelven su contenido prístino al género, sino que se tornan en el vehículo de expresión de la verdadera intimidad del poeta, que ahora sí vierte literariamente su situación anímica real, en un tono quejumbroso, cada vez más amargo y desesperado, y sincero, tanto como puede serlo la verdad mentirosa de la ficción poética.

Aun sin olvidar la poesía trovadoresca, recogida en cancioneros que son antologías de varios poetas, aunque es probable que en la época existieran compilaciones de un solo escritor<sup>1184</sup>, per sin voluntad de organización interna, y que la mayor parte de sus composiciones son *cansos* de amor subjetivo dedicadas a una dama, como las seis conservadas de Jaufré Rudel a su «amors de terra lonhdana» o las más de cuarenta del gran Bernart de Ventadorn, que ya suspira por su «Bel Vezer», ya por su «Aziman» o ya por su «Conort»; y aun sin olvidar el eminente caso de la *Vita nuova* de Dante, que constituye la primera autobiografía histórica anovelada de una relación de amor que se vive tanto como se recuerda, por cuanto la memoria (el «libro de la mia memoria», lo denominará Dante) recorre sobre un eje temporal las vicisitudes sentimentales del escritor, y que ama a su Beatriz con un

---

<sup>1181</sup>Véase, V. Cristóbal, Introducción general a Ovidio, *Amores...*, pp. 107-123. Con anterioridad, el latinista español establecía la siguiente serie de vinculaciones entre los cinco poemarios: “Dentro de este conjunto [*Amores*, *Heroidas*, *Arte de amar*, *Sobre la cosmética* y *Remedios*] existe una significativa red de variaciones, contrastes y complementaciones sobre una común base temática, que nace, sin duda, de una voluntad de sistema y de una buen asimilada formación retórica. Lo que es práctica en *Amores* y *Heroidas*, es teoría en *Ars*, *Remedia* y *De medicamine*. El punto de vista masculino de *Amores*, contrasta con el punto de vista femenino de *Heroidas*. Identificándose el poeta con el amante, el subjetivismo de *Amores*, contrasta también con el objetivismo de *Heroidas*. Aún dentro de *Heroidas* hay contraste entre las escritas por mujeres y las escritas por hombres, que sólo son tres: XVI (Paris a Helena), XVIII (Leandro a Hero) y XX (Aconio a Cidipe). Dentro de las obras de teoría amorosa o didácticas, el destinatario masculino de *Ars* I, II, contrasta con el destinatario femenino de *Ars* III y *De medicamine*. Y dentro de este mismo subconjunto, las lecciones a favor del amor en *Ars* se contrarrestan con las lecciones en contra de *Remedia*, obra que va indistintamente dirigida a hombres y mujeres (cf. vv. 41 y 49-50). Pero el tema de fondo sigue siendo siempre el amor y pueden señalarse muchos motivos repetidos en ellas y tratados desde diferentes presupuestos” (Ibidem, p. 31).

<sup>1182</sup>Véase F. Moya, “Los *Fastos*”, en *Historia de la literatura latina*, C. Codoñer coord., pp. 245-254.

<sup>1183</sup>Ovidio, *Tristes*, en *Tristes. Pónticas*, elegía 1, libro V, p. 297. Sobre lo relativo a estas elegías del confinamiento, véase la Introducción de J. González, pp. 7-58. Por otro lado, recuérdese el “soy yo mismo la materia de mi libro” de Montaigne, que eleva el *yo* a tema nuclear de sus *Ensayos* (Montaigne, *Ensayos*, edic. cit., “Al lector”, pp. 5-6). Una operación en la que el gran innovador había sido Francesco Petrarca a partir del giro que experimenta su producción literaria con *La vida solitaria*. Sin olvidar, claro está, eximios precedentes, como el san Agustín de los *Soliloquios* y las *Confesiones* o el Abelardo de la *Hitoria Calamitatum*.

<sup>1184</sup>Véase Martín de Riquer, Introducción a la lectura de los trovadores, *Los trovadores*, t. I, pp. 11-19.

amor espiritual y una entrega abosulta tal, que trasciende los límites de la vida y la muerte: es un amor sempiterno<sup>1185</sup>, no será sino Francesco Petrarca quien, con su *Canzoniere*, establezca de una vez para siempre el paradigma del poemario erótico personal dedicado a una sola amada cual si fuera una autobiografía poética de sus amores, organizado según un criterio concreto de temporalidad interna, de unidad de fin, y bajo un principio de selección poética: el «libro-romanzo», pues toda la poesía de amor posterior es deudora de él y de sus felices hallazgos<sup>1186</sup>. Ahora bien, el aretino, que copió uno de los manuscritos medievales de las *Elegías* de Propertio, utilizó de intertextos, así en la forma como en el fondo, para la elaboración de su obra lírica, tanto las elegías del de Asís como las del de Sulmona, sin contar sus lecturas de Catulo y Horacio, amén, claro está, de sus deudas con la lírica provenzal y, sobre todo, con la estilnovista, que lo convierten en el epígono del *amour courtois*, pero también en la piedra angular de la lírica moderna por fusionar la tradición clásica con la medieval. Ciertamente varió el verso elegíaco por el endecasílabo italiano y la elegía por el soneto como composición predominante en la que verter sus amores por Laura, mas como bien dice Fernando de Herrera: “es el soneto la más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de cuantas tiene la poesía italiana i española. Sirve en lugar de los epigramas i odas griegas i latinas, i responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida i capaz de todo argumento que recoge en sí sola todo lo que pueden abraçar estas partes de poesía, sin hazer violencia alguna a los preceptos i religión del’ arte”<sup>1187</sup>. Ahora bien, el *Cancionero*, compuesto de 366 poemas, es el primer poemario polimétrico de Occidente, pues sus 317 sonetos, 29 canciones, 9 sextinas, 7 baladas y 4 madrigales no se disponen separadamente, sino entreverados, como acabamos de decir, según el propio criterio de selección del poeta, de cohesión estructural y de cronología interna de su historia

---

<sup>1185</sup>Dice Roberto Antoneli que: “Attraverso una storia aparentemente lineare, quasi il romanzo di un amore, Dante propone una concezione *moderna* della poesia come *discorso sulla parola*, riflessione sulle cose attraverso le parole stesse (un principio quasi anticipatore della funzione poetica teorizzata nel Novecento da R. Jakobson). Proprio perché Beatrice era destinata a moriré («convenia», dice Dante, che morisse), era possibile poter *parole* di lei, *lodarla*, in quanto risultava ben chiaro che quelle parole e quella lode erano puramente *gratuite* [...] Dante trae i risultati ultimi di questo filone della lirica cortese (certo non l’unico ma il più emblematico e carico di destino): sull’*assenza* della donna (la morte rappresenta l’assenza e la separazione definitiva), fonda la possibilità stessa di un libro e di una storia, e apre la strada a la lirica moderna come lirica dell’assenza e della separazione, superabile solo grazie alla *memoria* e alla *parola* che la attualizza” (Introduzione a Petrarca, *Canzoniere*, edic. cit. a cargo de G. Contini, pp. IX-X). Enrico Fenzi, por su parte, afirma “que el «estilo de la autobiografía» se cimienta sobre una memoria de sí mismo que, más que afirmar, coloca y conoce su propia identidad en el tiempo me parece indiscutible, al igual que le hecho de que éste es prbablemente el núcleo verdadero a partir del cual puede decirse que *La vida nueva* constituye el antecedente esencial del *Cancionero* de Petrarca” (Introducción a Dante, *La vida nueva*. Guido Cavalcanti, *Rimas*, edic. bilingüe de Julio Martínez Mesanza y Juan ramón Masoliver, p. 20; véase, no obstante, del excelente estudio del crítico italiano tanto la teoría del amor dantesco en la *Vita nuova*, pp. 17-18, como la observación de que la diemensión temporal del texto se cimienta sobre el tiempo cristiano, pp. 20-22).

<sup>1186</sup>En efecto, el *Rerum vulgariium fragmenta* se convierte en el paradigma del cancionero moderno, por su forma, su fondo, su intención y su sentido, y así, como asegura Roberto Antonelli, “sono il primo «Canzoniere» nella storia della lirica europea (pur se il titolo di «Canzoniere» gli verrà attribuito per la prima volta, sembra, nel 1516, 140 anni dopo la morte dell’autore, avvenuta tra il 18 e 19 luglio 1374)” (Introduzione a Petrarca, *Canzoniere*, edic. cit. a cargo de G. Cotini, p. V). Mas no por ello han de minusvalorarse las *Elegías* de Propertio y los *Amores* de Ovidio como un nítido precedente, tal y como, de forma más ecuánime, observa Kenelm Foster: “El *Canzoniere* fue el primer libro de poemas, seleccionado y editado por el propio poeta en Occidente, desde el fin del mundo antiguo” (*Petrarca. Poeta y humanista*, trad. de Helena Valentí, Crítica, Barcelona, 1989, p. 76). Marco Santagata, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel “Canzoniere” di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 2004 (2ª ed.), pp. 109-115.

<sup>1187</sup>Anotaciones a la poesía de Garcilaso, edic. cit., pp. 265-267. Continúa Herrera diciendo que “devemos a Francisco Petrarca el resplandor i elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien i levantó en la más alta cumbre de l’ acabada hermosura i fuerça perfeta de la poesía” (p. 271).

sentimental<sup>1188</sup>. De la misma forma, mudó el amor terrenal y sensual de la poesía erótica augústea por otro que, más honesto, contemplativo y virtuoso, purifica las pasiones del hombre, gracias a la inmarcesible castidad de la amada<sup>1189</sup>; pero, alma escindida, lo que afirmó como hombre y como poeta lo censuró como moralista y filósofo, en tanto el amor humano, aunque noble, disturba del amor divino:

Miro aquello que hago, y no me engaña  
ese mal que conozco, antes me vence  
Amor porque el camino  
del honor no permite a quien le cree;  
y siento cómo llega hacia mi pecho  
un amargo desdén severo y dulce  
que al pensamiento oculto  
hace salir, mostrándolo en la frente;  
porque amar lo terreno con fe tanta,  
cuanta a Dios solamente se le debe,  
más desdice en aquel que más ansía<sup>1190</sup>.

Por ello, de ahí su enorme modernidad, analizó con mayor hondura los embates de la pasión y sus contradicciones. Mas tomó de Propertio y Ovidio no pocos de los *tópoi* elegíacos y, en parte, la manera de organizar el conjunto del poemario, aunque de forma más ambiciosa y acabada. Así, por ejemplo, siguiendo a Ovidio y sus *Amores*, los tres primeros poemas del *Cancionero* son otros tantos sonetos prólogo en los que, respectivamente, se cifran los temas

---

<sup>1188</sup>Véase el fundamental estudio del gran petrarquista norteamericano E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, trad. italiana de Remo Ceserani, Feltrinelli, Milano, 1970 (2ª ed.), pp. 335-384. Sobre la simbología de las fechas y la cronología del *Cancionero*, véase Carlo Calcaterra, "Feria sexta aprilis", *Nella selva del Petrarca*, Cappelli, Bologna, 1942, pp. 209-245; Bartolo Martinelli, "«Feria sexta aprilis». La data sacra nel *Canzoniere* del Petrarca", *Petrarca e il Ventoso*, Minerva Italica, Bérgamo, 1977, pp. 103-148.

<sup>1189</sup>También Herrera se hace eco de esta diferente concepción amorosa: "en espíritu, pureza, dulçura i gracia es estimado por el primero i último de los nobles poetas, i sin duda, si no sobrepujó, igualó a los escritos de los más ilustres griegos i latinos [...]. Porque dexó atrás con grande intervalo en nobleza de pensamientos a todos los poetas que trataron cosas de amor, sin recibir comparación en esto de los mejores antiguos. I no se halla en él desseo de los deleites lascivos del amor umano [...]. I todo en él se emplea i ocupa en el gozo de los ojos más que de otro sentido, i de el de los oídos i entendimiento, i en consideración de la belleza de su Laura i de la virtud de su ánimo" (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, pp. 271-272). Correcto es decir que en los «fragmenta» líricos del aretino sí hay desseo, aunque Laura sea esquiva, «più fredda che neve» y «à 'l cor di smalto, / sí forte, ch'io per me dentro nol passo»: "Antes que a vosotras, las estrellas, / me vuelva, o caiga en la amorosa selva, / convirtiendo mi cuerpo en fina tierra, / viera yo su piedad, que sólo un día / años compensará, y antes del alba / me puede enriquecer, ida la lumbré. / Quisiera estar con ella ya sin lumbré, / y que sólo nos vieran las estrellas, / sólo una noche, y no llegase el alba; / y no se transformase en verde selva / para huir de mis brazos, como el día / que Apolo la seguía aquí en la tierra" (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, poema XXII, vv. 19-36, pp. 173 y 175). Es más, la seguirá deseando cuando su espíritu se le aparezca después de muerta: "«¿Son éstos –digo– los cabellos rubios / y el nudo que aún me ata, y esos ojos / mi sol?». «No yerres –dice– con los necios, / ni comentés, ni pienses a su modo. / Espíritu que goza soy del cielo, / y lo que buscas, tierra, hace ya años»" (*Ibidem*, t. II, poema CCCXLIX, vv. 56-61, pp. 1005 y 1007). A fin de cuentas el desseo es lo que da corporeidad, sustancia, al amor, y lo que permite, al trascenderse, su elevación al espíritu, al amor de alma con alma. Lo cual, naturalmente, no obstaculiza que su amor sea igual de sublime, «ch'i' spero / farmi immortal, perché la carne moia», que de doloroso: "No encuentro paz, y combatir no puedo; / y espero, y temo; y ardo, y hielo soy; / y vuelo sobre el cielo, y yazgo en tierra; / y todo el mundo abrazo, y nada aprieto. / Alguien me tiene preso, y no me abre, / ni cierra, ni me deja, ni retiene; / y no me mata Amor, y no me libra, / y ni me quier vivo, ni molesta. / Sin ojos veo, y sin lengua grito; / y ansio perecer, y pido ayuda; / y a mí mismo me odio, y amor a otro. / Nútrome de dolor, llorando río; / tanto vivir como morir me hastía: / por vos, señora, en tal estado estoy" (*Ibidem*, t. I, poema CXXXIV, p. 491).

<sup>1190</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCLXIV, vv. 91-101, p. 783.

del conjunto<sup>1191</sup>: la lucha entre su vida mundana activa y el anhelo de la contemplativa, de un estoicismo ético y de un cristianismo agustiniano, analizada desde la perspectiva de un presente que mira al pasado, en el soneto I<sup>1192</sup>; la intrusión del dios Amor en su existencia, que hace de él un «Petrarca enamorado» y que marca el contenido erótico del poemario y su esfera de acción: el alma del poeta, en el soneto II, y su pasión excluyente y definitiva por Laura, emperatriz universal de su poesía lírica, en el III, “pues me ataron, señora, vuestros ojos” (“ché i be’ vostr’occhi, donna, mi legaro”)<sup>1193</sup>, como a Propercio los de Cintia en la elegía I: 1. No obstante, debido a que el amor se erige en el trampolín que posibilita la elevación (que no la salvación) del alma del poeta, su relación imposible y nunca consumada con Laura no termina en el *Canzoniere* con la muerte de ella, sino que es, en su perdurabilidad, la que marca su división formal en dos grandes bloques o secciones, de un lado los poemas I-CCLXIII, en los que se cantan sus amores en vida, y de otro, los poemas CCLXIV-CCCLXVI, los dedicados a Laura tras su muerte, que, como la Cintia de Propercio y la Beatriz de Dante, continúa viva en la memoria del poeta y encendida su inextinguible llama, pues, como dirá el genio de Lope, “verdades de largo amor / no hay olvido que las cubra”<sup>1194</sup>. De manera que la queja amorosa por el desdén, el yo poético como teatro de la

<sup>1191</sup>Véase, F. Rico, “Prólogos al *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta, I-III)*”, en *Estudios de literatura y otras cosas*, Destino, Barcelona, 2002, pp. 111-146. A los casos aludidos aquí, el profesor Rico recuerda el enorme parecido del primer soneto del *Cancionero* con la epístola I: 1 y la oda IV: 1 de Horacio (pp. 113-119).

<sup>1192</sup>Sobre este soneto, su función prologal, su datación y su relación con otros textos de Petrarca, en especial con las epístolas *Familiares* y *Métricas*, lo cual viene a significar que la idea del *Cancionero* tal y como la conocemos es concebida a la par que el epistolario, es indispensable el estudio de Francisco Rico, “«Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*”, art. cit., pp. 101-116. Véase también Adelia Noferi, “Da un commento al *Canzoniere* del Petrarca: lettura del soneto introduttivo”, *Lettere italiane*, XXVI (1974), pp. 165-179.

<sup>1193</sup>F. Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, soneto III, v. 4, pp. 135 y 134. No obstante, a los ojos de Laura («occhi leggiadri dove Amor fa nido»), sinécdoque de la amada y metáfora del amor ideal («Gentil mia donna, i’ veggio / nel mover de’ vostr’occhi un dolce lume / che mi mostra la via ch’al ciel conduce»), dedicó Petrarca tres bellísimas y conocidísimas canciones: LXXI, LXXII y LXXIII, que cifran, además, el ideario erótico del *fino amor* y del *dolce stil novo*, pero desde la óptima personal de la «memoria innamorata» del aretino y sus tensiones, antítesis y paradojas, «principio del mio dolce stato rio». Sobre todo lo concerniente al *Canzoniere*, véase las pp. 58-76 de la Introducción al texto de N. Mann. Y, además de los libros citados de E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca...*; de C. Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*; y de M. Santagata, *I frammenti dell’anima*; así como del artículo de F. Rico, “«Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta»...”, véase Roberto Antonelli, Introducción a Petrarca, *Canzoniere*, edic. cit., pp. V-XXV, y Gianfranco Contini, “Preliminari sulla lingua del Petrarca, *Ibidem*, pp. XXVII-LV; Ángel Crespo, Introducción a Petrarca, *Cancionero*, RBA, Barcelona, 1995, pp. 5-110, en especial pp. 79-110; Kenelm Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, pp. 41-184.

<sup>1194</sup>Lope de Vega, *La Dorotea*, edic. cit. de Edwin S. Morby, acto IV, escena 1ª, p. 33. Recuérdese que Lope escribirá unos tan preciosos como sentidos «edilios piscatorios», dedicados *in morte* a Marta Nevares, que incluyó, engastados en el acto III, en *La Dorotea*: “Pobre barquilla mía, / Entre peñascos rota, / Sin velas desvelada, Y entre las olas sola: / ¿Adónde vas perdida? / ¿Adónde, di, te engolfas? / Que no hay deseos cuerdos / con esperanzas locas” (edic. cit., acto III, escena 7ª, p. 291). Lope de Vega, petrarquista en no pocos sentidos, pudo tomar la metáfora de la vida como un viaje por mar de Petrarca, cuyos ejemplos más señeros son la bella sextina LXXX, *Chi è fermanto di mentar sua vita*, que acaba justo donde empieza el dramaturgo: “Signor de la mia fien et de la vita, / prima ch’i’ fiacchi il legno tra li scogli / drizza a buon porto l’affannata vel” (*Canzoniere*, edic. de G. Contini, LXXX, vv. 37-39, p. 113), y el soneto *Passa la nave mia colma d’oblio*, que transcribimos: “Pasa la nave mía con olvido / por encrespado mar a media noche, / entre Escila y Caribdis, y la gobierna / mi señor que más bien es mi enemigo. / En cada remo un pensamiento impío / que se burla del fin y de la tormenta; / la vela rompe un viento húmedo, eterno, / de suspiros, deseos y esperanzas. / Lluvia de llanto, nieblas de desdenes / mojan y aflojan las cansadas jarcias / con error e ignorancia antes trenzadas. / Ocúltanse mis dos dulces señales; / el arte y la razón van por las aguas, / y empiezo a no creer que llegue a puerto” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, CLXXXIX, p. 609). Por lo mismo, cabe pensar que Petrarca pudo tomar la idea del «gloriosissimi patris Augustini», dada la enorme repercusión que ejerce el santo en su vida y en

lucha y el canto al amor y a Laura ceden su puesto al son lastimero de tono elegíaco y a la paulatina renuncia al amor, como se expresa en el poema CCCLXIV, en el que resume su trayectoria sentimental, para dedicarse, mediante la ayuda de Dios (CCCLXV) y por intersección de la Virgen (CCCLVI), a otros menesteres más graves y píos: morir, “si tal es la voluntad del Señor, entregado a la oración y el llanto”<sup>1195</sup>. Los *Rerum vulgarium fragmenta*<sup>1196</sup>, pues, no configuran solamente la biografía sentimental de Petrarca, sino que se erigen también en su memoria espiritual, marcada por la profunda crisis interna que padeció al alcanzar la *madurità* (la *akmé* griega), que acarreó la redacción del magistral *Secreto mío*, y agravada por la defunción de Laura a causa de la peste: «terra è fatto il suo bel viso». Una hermosa conjunción de desesperación por Laura y por su pasión y de intento de desterrar el amor humano por el divino, de honda tensión psicológica, es el poema CCLXXIII, que transcribimos:

¡Ay! ¿qué piensas ¿qué haces? o ¿qué miras  
 cuando ya regresar no podrás nunca?  
 Alma desconsolada, ¿por qué sigues  
 echando leña al fuego que te abrasa?  
 Las süaves palabras y miradas,  
 que una a una pintaste y describiste,  
 marchándose del mundo; y tú bien sabes  
 que es inútil buscarlas y que es tarde.  
 No renueves aquello que nos mata,  
 no sigas pensamientos engañosos,  
 sino ciertos, que a fin bueno nos lleven.  
 Pensemos en el cielo, si ya nada  
 nos gusta: que mal fue ver su belleza,  
 si la paz, viva o muerta, ha de quitarnos<sup>1197</sup>.

Aunque no se puede decir que la poesía de Garcilaso sea exactamente un cancionero al uso, pues le falta ser, como el de Petrarca, el poemario de un vida, lo cierto es que, como advierte su docto anotador, el célebre soneto I, “Cuando me paro a contemplar mi estado”, es una suerte de “prefación de toda la obra i de sus amores”<sup>1198</sup>. Además de que, desde luego, sí comparte con Petrarca y con los elegíacos augústeos –y también con la poesía cancioneril española del siglo XV, cual la de Garci Sánchez de Badajoz o la de Ausiàs March– la elaboración de una poesía animista en la que el poeta vierte todo el caudal de su alma: el

---

su obra, pues, en el prefacio-dedicatoria a Teodoro que inaugura el hermoso y agudo diálogo *De veata vita*, comparaba alegóricamente el africano su camino hacia la filosofía cristiana, magnífica síntesis de las *Confesiones*, como un viaje en medio de la tempestad hacia «la tierra firme de la vida feliz», gracias a la salutífera acción del *Hortensius* de Cicerón y de la lectura de «paucissimis libris» de Platón: “ya ves, pues, en qué filosofía navego como en un puerto” (San Agustín, *De la vida feliz, Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, edic. cit., I, 5, p. 546; no obstante, léase todo el cap. I). Con todo, se trata de un lugar común de la literatura universal de todos los tiempos: la vida como viaje, como una *odisea*. Cervantes escribió un soneto sobre la misma imagen, que interpoló en el *Persiles*: “Mar sesgo, viento largo, estrella clara, / camino, aunque no usado, alegre y cierto, / al hermoso, al seguro, al capaz puerto / llevan la nave vuestra, única y rara. / En Scilas y Caribdis no repara, / ni en peligro que el mar tenga encubierto, / siguiendo su derrota al descubierto, / que limpia honestidad su curso para. / Con todo, si os faltare la esperanza / del llegar a este puerto, no por eso / giréis las velas, que será simpleza. / Que es enemigo amor de la mudanza, / y nunca tuvo próspero suceso / el que no se quilata en la firmeza” (edic. de F. Sevilla y A. Rey, I, IX, 75).

<sup>1195</sup>Petrarca, *Seniles*, en *Obras I. Prosa*, edic. cit. al cuidado de F. Rico, epístola XVII:2, p. 322.

<sup>1196</sup>Sobre el título que dio Petrarca al *Cancionero*, véase F. Rico, “«Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta»». Para el título y el primer soneto del «Canzoniere», pp. 116-137.

<sup>1197</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCLXXIII, p. 813.

<sup>1198</sup>*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 282.



lugar donde habita la pasión sentimental y donde mora la imagen exaltada de la amada.

A la zaga de Garcilaso y de sus ilustres antecesores pergeñarán los poetas españoles de los siglos XVI y XVII su poesía erótica e intimista. Tal vez los ejemplos señeros no sean otros que las *Poesías* de Fernando de Herrera, donde el célebre soneto I, el que inaugura la edición de 1582, “Osé i temí, mas pudo la osadía”, oficia de liminar del conjunto<sup>1199</sup>. Las *Rimas humanas* de Lope de Vega, cuyo primer poema funciona, como advierte Antonio Carreño, como “«soneto-prólogo» que establece una relación entre hablante, un escucha y la misma materia poética”<sup>1200</sup>, y las *Rimas sacras*, en las que imita el soneto CCXCVIII de Petrarca y el soneto I de Garcilaso: “Cuando me paro a contemplar mi estado, / y ver los pasos por donde he venido, / me espanto de que un hombre tan perdido / a conocer su error haya llegado”<sup>1201</sup>, y cuya crisis espiritual, que comporta la retractación del amor, recuerda a la del poeta de Arezzo, quien la expresaba ubicua y dramáticamente, además de el *Canzoniere*, en su fascinante *Secretum meum*; si bien, Lope, por el contrario de su modelo, no quiso mezclar las cosas humanas con las divinas, sino que las separó en dos poemarios. Así como en ese otro cancionero, parodia del petrarquismo, dedicado a Juana por el Licenciado Tomé de Burguillos que, al igual que Ovidio y Petrarca, presenta más de un poema programático, hasta un total de cuatro, pero que es en el segundo donde establece las conexiones heredadas crecientes con la tradición anterior y que por ello, sirve como suerte de compendio:

Celebró de Amarilis la hermosura  
Virgilio en sus Bucólica divina,  
Propercio de su Cintia, y de Corina  
Ovidio en oro, en rosa, en nieve pura;  
Catulo de su Lesbia la escultura  
a la inmortalidad pórvido inclina;  
Petrarca, por el mundo peregrina,  
constituyó de Laura la figura;  
yo, pues Amor me manda que presuma  
de la humilde prisión de tus cabellos,  
poeta montañés, con ruda pluma,  
Juana, celebraré tus ojos bellos:  
que vale más de tu jubón la espuma  
que todas ellas y que todos ellos<sup>1202</sup>.

Y evidentemente el famoso poemario de Quevedo, *Canta sola a Lisi y a la amorosa pasión de su amante*, tal vez el más similar en su estructura global con el de Petrarca, no sólo porque, como es costumbre, el primer poema oficia de liminar del conjunto, sino también y sobre todo

---

<sup>1199</sup> Escribe Cristóbal Cuevas, en su magnífica introducción a la *Poesía* de Herrera, que este “concibe su poemario como la relación aparentemente histórica de un proceso amoroso que arranca del encuentro con la amada, y avanza dialécticamente en tensiones íntimas, provocadas por anécdotas que se fijan espacio-temporalmente en relación a acontecimientos no amorosos, a los que hace referencia en determinados momentos [...]. Este prurito cronológico indica a las claras la importancia atribuida a la empresa amorosa, que adquiere en Herrera, lo mismo que en Petrarca, rango de gesta heroica [...]. Los sucesos más triviales de la vida del enamorado se elevan, en consecuencia, a la categoría de acontecimientos trascendentales, y, magnificados líricamente, van dando lugar a poemas concebidos como *fragmenta* del relato completo [...]. Es decir, en lo esencial, un típico cancionero petrarquista” (Introducción a F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, edic. cit., pp. 29-31; véase, no obstante, todo el apartado “Carácter del cancionero herreriano”, pp. 28-38).

<sup>1200</sup> Nota al poema 38 (soneto I de las *Rimas*) de su edic. de Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, p. 117.

<sup>1201</sup> Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edic. cit., poema 302, vv. 1-4, p. 621.

<sup>1202</sup> Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, edic. cit., 2, pp. 125-126. Véase, además, la nota comentario de Jesús Cañas al poema 1, p. 123.

porque elabora, para dotar de desarrollo o de tiempo a la historia de amor, poemas de aniversario<sup>1203</sup>, excepcionales sonetos de amor eterno que anuncian la pervivencia de la pasión más allá de la muerte, poemas *in morte*<sup>1204</sup>, lamentaciones y epitafios, como las bellísimas octavas en que *Lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro*. Mas en el gran poeta madrileño la deuda parece ser, aún cuando el cancionero sea un canto apasionado a un petrarquismo en vías de superación por una nueva reordenación de la vida y la literatura, Propercio y su onírica elegía II: 13, en la que el poeta de Cintia vislumbra su muerte, su entierro, los llantos de su amada y la leyenda de la tumba que cubrirá su *horrida pulvis* y le señalará como «esclavo en otro tiempo de un único amor». De hecho, el soneto que abre el poemario a Lisi dedicado no muestra a un amante arrepentido, como el célebre *Voi ch'ascoltare in rime sparse il suono* de Petrarca, sino, al igual que la elegía I: 1 del poeta latino de Asís, como esclavo de amor:

Qué importa blasonar del albedrío,  
 alma, de eterna y libre, tan preciada,  
 si va en prisión de un ceño, y, conquistada,  
 padece en un cabello señorío?  
 Nació monarca del imperio mío  
 la mente, en noble libertad criada;  
 hoy en esclavitud yace, amarrada  
 al semblante severo de tu desvío.  
 Una risa, unos ojos, unas manos  
 todo mi corazón y mis sentidos  
 saquearon, hermosos y tiranos.  
 Y no tienen consuelo mis gemidos;  
 pues ni de su vitoria están ufanos,  
 ni de su perdición compadecidos<sup>1205</sup>.

Cervantes, por el contrario, no publicó nunca un poemario al uso, y menos aún un cancionero articulado sobre una vida. Mas, no obstante, la mixtura de verso y prosa de *La Galatea* permite reconstruir, con su manifiesta consanguineidad, las biografías sentimentales de varios de sus personajes, que cifran en verso lo que les sucede en la prosa: su vida amorosa. Ya hemos citado, al hablar de Catulo, la de Lauso que, como la del poeta veronés y las de los elegíacos, describe el círculo completo, del enamoramiento a la ruptura y superación del amor; pero el caso más evidente es la de Elicio, cuya pasión por Galatea y su estado anímico inaugura de súbito la obra a guisa de prólogo y en forma lírica, haciendo hincapié en el artificio conceptual del pastor consagrado al amor: “Mientras que al triste, lamentable acento / del mal acorde son del canto mío, / en Eco amarga, de cansado aliento, /

<sup>1203</sup>«Diez años de mi vida se ha llevado / en veloz fuga y sorda el sol ardiente, / después que en tus dos ojos vi el Oriente, / Lísida, en hermosura duplicado. / Diez años en mis venas he guardado / el dulce fuego que alimento, ausente, / de mi sangre. Diez años en mi mente / con imperio tus luces han reinado. / Basta ver una vez grande hermosura; / que, una vez vista, eternamente enciende, / y en l'alma impresa eternamente dura. / Llama que a la inmortal vida trasciende, / ni teme con el cuerpo sepultura, / ni el tiempo la marchita ni la ofende” (F. de Quvedo, *Poesía original completa*, edic. cit., 471, pp. 479-480).

<sup>1204</sup>«¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso, / pues por todas las vidas se pasea, / que tanto el desdichado le desea / y que tanto le teme el venturoso? / La condición del hado desdeñoso / quiere que le codicie y no le vea: / el descanso le invidia a mi tarea / parasismo y sepulcro perezoso. / Quiere el Tiempo engañarme lisonjero, / llamando vida dilatar la muerte, / siendo morir el tiempo que la espero. / Celosa debo de tener la suerte, / pues viendo, ¡oh Lisi!, que por verte muero, / con la vida me estorba poder verte” (*Ibidem*, 492, p. 493)

<sup>1205</sup>*Ibidem*, 442, p. 461. Con todo, en Quevedo, tan gran escrutador de la tradición como habilísimo imitador, no debe despreciarse, como ejemplarmente estudiara Otis Green, en *El amor cortés en Quevedo*, Librería General, Zaragoza, 1955, la lírica trovadoresca, ni la cancioneril española, en especial Ausiàs March.

responde el *monte*, el *prado*, el *llano*, el *frío*...”<sup>1206</sup>

En su comentario al género elegíaco, Fernando de Herrera no se limita a lo ya dicho, sino que además enumera a los precursores helenos,

florecieron entre los más ilustres griegos Minermo, que unos dixerón que era natural de Colofón, otros de Esmirna i otros de Astipalea; éste, por la suavidad de sus versos, fue llamado Ligiastades; i Filetas, de la isla Coo, oi dicha Lango; i Calímaco Cireneo, a quien da Quintiliano el primer lugar, i el segundo a Filetas. D’ éstos, sacando algunos fragmentos, casi no ai más memoria que la que nos quisieron dexar los escritos agenos<sup>1207</sup>,

y, lo más relevante, defiende la originalidad de los poetas latinos, establece el canon y evalúa sus méritos, sólo se le quedó en el tintero la mención de Catulo:

En la lengua latina uvo algunos que contendieron con los antiguos griegos i osaron meterse en su invención con tanta felicidad que hizieron propia del Lacio aquella musa transmarina. Entre ellos fue uno Cornelio Galo, de quien no tenemos alguna pequeña noticia [...] I confirma mi opinión lo que dice en la *Apología* escrita por la lengua latina Francisco Florido Sabino, que desseava que los escritos de Cornelio Galo, aunque parecieron duros a Quintiliano, no se uvieran perdido del todo, porque los que venían debaxo su nombre ninguna cosa tenían menos que la elegancia i gracia i lepor antiguo [...]. No sé si sufrirán los amigos del regalo i donaires de Ovidio que no se le dé el primer lugar en esta poesía, porque dexando aparte el artificioso i ornatíssimo libro de las *Transformaciones* [...], en los *Amores* dize muchas cosas agudas i muchas cultas, dize muchas lascivas, luxuriantes i derramadas, i no se aparta mucho del uso de los amores ni se levanta a gozos espirituales ni a perfección de los amantes; i, assí como en la vida i costumbres, es sin niervos en la oración i palabras; algunas vezes se dexa caer mucho, i es sin cuidado del número i del escogimiento de las palabras, diziendo todo lo que le viene a la boca. I aunque no le faltó ingenio para refrenar la licencia de sus versos, faltóle ánimo, porque afirmava que era más hermoso el rostro que tenía un lunar [...]; con todo esto, aunque él vença en ingenio a los que le ocupan el lugar en la elegía, ellos eceden con el ornato de su oración i con el cuidado, los cuales son Tibulo i Propercio. Pero ambos an estado hasta aora tan iguales en el grado que ninguno de los antiguos osó determinar quién era superior, aunque en nuestra edad se á usado de más licencia. Resplandecen en cada uno tales virtudes propias que condenan de temerario al que se atreve a dar juicio por alguno. Tibulo [...] tiene suma elegancia de elocución i propiedad, i en la mediocridad elegíaca ecede a todos, i no siendo tan recogido como Propercio ni tan derramado como Ovidio, sigue un medio templado de ambos con hermosura [...]. En la cultura i candor i gracia i hermosura i suavidad de los versos, sin comparación alguna es mejor que quantos tuvieron nombre de poetas élegos en la lengua latina [...]. I siendo dulcíssimo, es más regalado que Propercio, i deleita más escribiendo más simplemente lo que pensó, i assí se descubre en él más naturaleza. Imitó mejor aquellos varios movimientos del ánimo incierto i trabajado con que fatigan i atormentan los que aman [...]. Propercio tiene grande copia de erudición poética i variedad, i como más oscuro i lleno de istorias i fábulas, es más incitado i contino en mover los afetos, de los cuales es ecelente pintor [...]. En el resplandor i limpieza de las palabras i versos es venusto i venerable, con la gravedad de las sentencias i en una graciosa novedad de algunos versos. Es fácil, cándido i verdaderamente elegíaco [...]. I como más nervoso i de maior espíritu i cuidado que Tibulo, admira más; assí pensó más diligentemente lo que escribió, mostrando más industria i trabajo [...]. Después d’ éstos, ningunos escritos an quedado en la memoria de los ombres<sup>1208</sup>.

En definitiva, la elegía erótica romana es un género poético que, situado entre Catulo y Ovidio, o sea entre los años finales de la República y los primeros de nuestra era, se desarrolla principalmente en la época de Augusto, aproximadamente entre los años 30 y 8 a. C., que es cuando se publican los poemarios de Cornelio Galo, Tibulo, Propercio y los *Amores* de Ovidio, si bien hunde sus raíces en la tradición secular griega. Aun cuando no sea sino la evolución de la poesía alejandrina y neotérica y esté influenciada por diversos géneros en cuanto a su concepción amorosa y a su ideología se refiere, es un producto literario original, desarrollado en un refinado ambiente urbano y cortesano, que hace del verso elegíaco y del contenido erótico su razón de ser; mas entendido como la biografía sentimental

<sup>1206</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, libro I, p. 165.

<sup>1207</sup>Anotaciones a la poesía de Garcilaso, pp. 564-565.

<sup>1208</sup>Anotaciones a la poesía de Garcilaso, pp. 565-569.

de un poeta-amante que sufre de mal de amores por una dama libre o irregular, que es la musa inspiradora a la que se consagra su poesía y a la que se somete. Pero lo más significativo es que, por sus convenciones fijas, por sus características comunes para dar cuenta de la vivencia amorosa subjetiva, se convierte en la primera fórmula o doctrina de amor de la historia concebida como una forma de vida compartida por varios poetas que viven en el seno de una sociedad urbana, la de Roma, reducida por su condición de caballeros y su ambiente libertino. De manera que se puede sostener que el amor heterosexual nace, en Occidente, en Roma de la mano de los elegíacos, después de un largo camino de descubrimiento como tema universal cuyo humus se sitúa en la lírica de la Grecia arcaica.

#### LA NOVELA GRIEGA DE AMOR Y AVENTURAS: LA PAREJA Y EL EROTISMO CONTENIDO.

El amor es un misterio («¡Oh fuego de una misteriosa iniciación, fuego cuyas teas sólo arden en secreto, fuego que se niega a escapar de sus propios confines!») que ha preocupado al ser humano en todas las épocas de su historia, pero que fue un descubrimiento progresivo en la Antigüedad. Comienza, como estableció Platón en sus líneas maestras generales, mas sólo en lo que toca a su primera fase según el camino de elevación que describe Diotima en el *Banquete*, con la admiración y contemplación de la belleza de una persona que nos atrae irremisiblemente, continúa con el entusiasmo y la convulsión de todo el organismo, que se desparra fuera de sí, prosigue con el encendimiento de una pasión que se acepta libremente y culmina con la felicidad o la desgracia, así se consiga o no la correspondencia, el doble tránsito del «flujo» o «intercambio de los espíritus». Puesto que

la verdad es que para los enamorados no hay nada más dulce excepto el ser amado, por apoderarse el amor de toda el alma y ni siquiera cederle espacio para su alimento. El placer de la visión fluye de los ojos hasta depositarse en el pecho y, arrastrando sin cesar la imagen del ser amado, le da forma en el espejo del alma y moldea allí su figura. La destilación de la belleza, llevada a través de los rayos invisibles hasta el corazón enamorado, deja allá abajo la impronta de su reflejo<sup>1209</sup>.

El amor es, por otro lado, un deseo de completud cuya psicología fue expresada por el Aristófanes platónico mediante el genial mito del hombre esférico, en el *Banquete*. Una prueba de apertura a lo desconocido, a lo otro que, como celebrara Safo y después los elegíacos, no sólo nos dignifica y ennoblece, sino que ha de ser, a pesar del dolor que pueda acarrear, una experiencia valientemente ejercitada, dado que no hay más realidad que la realidad del amor, manantial de vida cuyo poder arrastra por igual a todos los seres vivos: «*amor omnibus idem*».

Pero en Grecia y Roma el carácter irracional de la pasión amorosa fue concebida primordialmente como una enfermedad nociva («*nósos*») para el hombre, en cuanto que le propiciaba la pérdida de aquellas virtudes que lo hacían trascender su naturaleza animal: la racionalidad y el dominio de sí. Es verdad que en su origen, así en Hesiodo<sup>1210</sup> como en los filósofos naturalistas y en los primeros estoicos, el Eros fue una divinidad cósmica primigenia que mantenía la armonía de los elementos y lo impregnaba todo<sup>1211</sup>; que más tarde los poetas

---

<sup>1209</sup> Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, edic. cit. de M. Brioso, V, pp. 293-294.

<sup>1210</sup> Con todo, Hesiodo ya había dicho que el amor despoja al hombre de todas sus fuerzas y le hace indolente: “Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y los hombres el corazón y la sensata voluntad en su pechos” (*Teogonía*, en *Obras y fragmentos*, edic. cit., p. 16).

<sup>1211</sup> Un hermoso ejemplo de este amor original y regidor del cosmos es el poema VIII que cierra el libro II de *La consolación de la Filosofía* de Boecio, pues, como composición de la tardía antigüedad, combina en cifra elementos de diversas escuelas filosóficas: “Si el universo en cambio constante / conserva una armonía; / si

liricos lo concebirían como una fuerza sobrehumana, de origen divino (Afrodita o Eros)<sup>1212</sup>, que se experimenta íntimamente y que, por medio de la pasión y el sufrimiento, pues es el amor es siempre desdichado (“¡Ah, si morir pudiera! Que no hay otro modo de que me libre de este esfuerzo”<sup>1213</sup>), abre las puertas del alma y conduce al hombre a su esencia: la tensión entre la felicidad y la desdicha, o las contradicciones de la existencia: “de nuevo amo y no amo, estoy loco y no estoy loco”, cantaba Anacreonte<sup>1214</sup>; que, a continuación, el fundador de la Academia lo describía como un demonio nacido del recurso (Poros) y la necesidad (Penia) que, situado entre el hombre y los dioses, despertaba en el ser humano el deseo de la sabiduría, de la adquisición de la verdad del ser, que anidaba en su interior y que por ello se convertía en una búsqueda personal, individual e intimista; y que ya al final era la metáfora refinada y burguesa de una necesidad humana profunda, de una reacción anímica o un accidente que encarnaba en la imagen de un diosezuelo alado, caprichoso y jugueteón que, armado con su arco y sus flechas, encendía por igual los corazones de los celestes que de los terrestres, aunque su campo de acción se circunscribía cada vez más al ámbito de lo humano, en tanto que el mito se replegaba hacia el ejemplo ilustrativo y la muestra de erudición; o sea, el amor helenístico y romano es ya plenamente una emoción humana general que se vive de manera subjetiva, pero que se confronta, por medio del mito, con un dios o un héroe que le da valor y sentido universal. Así, Séneca, en *Octavia*, le advertía a Nerón:

Que el amor alado es un dios implacable eso son imaginaciones del engaño humano: arma sus sagradas manos con flechas y el arco, lo provee de una cruel antorcha y lo considera hijo de Venus, engendrado por Vulcano. Una gran fuerza del alma y una dulce llama del espíritu es el Amor. Lo engendra la juventud, se nutre con el lujo y la ociosidad en medio de los alegres bienes de la Fortuna. Y, si dejas de animarlo y de alimentarlo, se viene abajo y, perdiendo sus fuerzas, en breve se extingue<sup>1215</sup>.

Mas en conjunto, la que predomina es la idea del amor, bien apuntalada por los grandes poetas trágicos, Virgilio y los filósofos, especialmente los epicúreos y los estoicos, como una enfermedad del alma, un accidente fatal que conduce a la destrucción: «Eros, invencible en las batallas [...], el que te posee está fuera de sí. Tú arrastras las mentes de los justos al camino de la ruina». Es comprensible que así fuera por cuanto se asentaba, en el siglo V a. C., en una sociedad democrática en la que el deber (lo «público») se ponía claramente por encima del deseo particular (lo «privado»), cuya tensión sería llevada al extremo por Platón en el diseño de su república ideal al aniquilar la individualidad en favor de la solidaridad y el

---

los elementos sellan la paz, / siendo entre sí dispersos y dispares; / si Febo trae en su carro de oro / la luz rosada del día; / si Febe preside las noches / guiadas por Héspero; / si el mar detiene las olas / dentro de unos límites prefijados; / si la tierra indecisa / no extiende a lo lejos sus fronteras; / y si toda esta serie de fenómenos / se suceden en la tierra, en el mar y en el cielo, / es por la fuerza del amor. / Si éste aflojara las riendas, / todas las cosas que ahora viven en paz, / irían a una guerra cruel. / Y si ahora la perfecta conjunción de todos / crea la armonía de sus movimientos, / entonces librarían continua guerra / para destruir la máquina del mundo. / Es el amor el que une a los pueblos / y los mantiene en el vínculo sagrado de la paz. / Es el amor el que estrecha la santidad del matrimonio / con la más casta ternura. / Es el amor el que promulga las leyes / de la más fiel amistad. / ¡Oh, feliz género humano, / si el Amor que rige los cielos / gobernara también los corazones” (Boecio, *la consolación de la Filosofía*, Introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2005 [3ª reimpresión], II, VIII, pp. 83-84).

<sup>1212</sup>“Quiero cantar a Eros tierno, / coronado de guirnaldas / entretejidas con flores; / él manda sobre los dioses, / es él quien subyuga al hombre” (Anacreonte, en Juan Ferraté, *Los líricos griegos arcaicos*, edic. bilingüe, Acantilado, Barcelona, 2007 [1ª reimpresión], poema 78, p. 335).

<sup>1213</sup>Anacreonte, en J. Ferraté, *Los líricos griegos arcaicos*, poema 54, p. 325.

<sup>1214</sup>*Lírica griega arcaica*, edic. cit. de Rodríguez Adrados, fr. 85, p. 415.

<sup>1215</sup>Séneca, *Octavia*, en *Tragedias II*, introducciones, traducciones y notas de Jesús Luque Moreno, Gredos, Madrid, 2008, p. 377.

beneficio de la comunidad; pero que también comprende a las otras épocas de la antigüedad grecorromana en función del respeto profesado al apolíneo ideal ético de la *areté* y la *virtus*. Hay que añadir además la influencia que ejerce el descubrimiento del concepto de persona como un compendio de cuerpo y alma en el devenir del pensamiento griego, en el sentido en que se asignó al alma la capacidad del intelecto y la razón, es decir el camino del saber y de la virtud, mientras que el cuerpo fue depositario de los apetitos, o sea la senda hacia el mal y el vicio, de manera que la emociones, entre ellas la más natural: el amor, se asociaron a lo inmoral, de forma especialmente notoria el eros sensitivo. El amor es, pues, una locura malsana que nos atrae y nos supera, como expresa con rotundidad Fedra en el *Hipólito* de Eurípides:

En el largo espacio de la noche, he meditado cómo se destruye la vida de los mortales [...]. Sabemos y comprendemos lo que está bien, pero no lo ponemos en práctica, unos por indolencia, otros por preferir cualquier clase de placer al bien [...]. Voy a contarte el camino que ha recorrido mi mente: cuando el amor me hirió, buscaba el modo de sobrellevarlo lo mejor posible. Comencé por callarlo y ocultar la enfermedad [...]. En segundo lugar, me propuse soportar mi locura con dignidad, vencéndola con la cordura. En tercer lugar, como no conseguí con esos medios vencer a Cipris, me pareció que la mejor decisión era morir<sup>1216</sup>.

Sólo en una sociedad pseudo capitalista, urbana, burguesa, individualista y abierta a la mujer como la del Helenismo, el amor irá cobrando tintes más dúctiles al ser entendido como el único asidero en un mundo caótico y confuso.

Mas con todo, en Eurípides, eximio descubridor de la psicología del alma enamorada, se vislumbra en la lejanía el amor como un anhelo de perfección individual sugeridor del conocimiento, que luego imperará en Platón:

Y cuentan que Cipris, alcanzando las bellas corrientes del Cefiso, difunde sobre la tierra las auras dulces y suaves de los vientos y que siempre, ceñidos sus cabellos con una corona perfumada de rosas, envía a los Amores como compañeros de la Sabiduría, colaboradores de toda virtud,

que cuando arriba templado al ánimo comporta la felicidad del ser humano:

Los amores demasiado violentos no conceden a los hombres ni buena fama ni virtud. Pero si Cipris se presenta con medida, ninguna otra divinidad es tan agradable,

una dicha que únicamente podrá ser adquirida mediante el perseguimiento de la pureza y el mantenimiento de la virginidad, y en el seno de un himeneo bien avenido:

¡Que la castidad me ame, don bellísimo de los dioses! ¡Que nunca la terrible Cipris arroje sobre mí iras discutidoras ni disputas insaciables, golpeando mí ánimo con el deseo de un lecho ajeno, sino que, reverenciando las uniones sin guerra, distribuya con espíritu agudo los matrimonios de las mujeres!<sup>1217</sup>

Sin embargo, el matrimonio en la sociedad antigua, como luego en otras subsiguientes, poco o nada tenía que ver con el amor; antes bien: era un vínculo contraído, siempre sin contar con la anuencia y la voluntad de los contrayentes, por razones de interés político o material entre dos familias. De ahí que el amor alejandrino, neotérico y elegíaco fuera, antes que el amor cortés, extraconyugal; de ahí que en la tradición anterior, sobre todo en la tragedia, dominara el tema adulterino de la hija de Putifar. Ello a pesar de que la Comedia Nueva había establecido el conflicto entre padres e hijos como eje medular en la representación de su erótica.

---

<sup>1216</sup>Eurípides, *Hipólito*, *Tragedias I*, edic. de A. Medina y J. A. López Férez, pp. 242-243.

<sup>1217</sup>Eurípides, *Medea*, en *Tragedias I*, edic. cit., pp. 145-146 y 138.

Pues bien, frente a este negro dominio del eros, el helenismo tardío, en su zona oriental, por fin conoció el triunfo del amor bajo la fórmula del sentimiento romántico contenido de dos jóvenes que, tras superar numerosos trabajos que acrisolan su virtud y su fidelidad y fortalecen su relación, se unían gozosamente en un apoteósico final feliz. De modo que el suyo no era un amor concupiscente inmediato, sino una pasión atemperada y duradera, que se sellaba con el matrimonio, no económico o social sino basado en el amor, que hacía uno de dos. De resultas, nace la noción de pareja. Para ello tuvo que inventar un molde genérico nuevo, que abarcara a todos los demás y cuyo principio vector no fuera otro que la libertad imaginativa: la novela<sup>1218</sup>.

Y, en efecto, como agudamente ha señalado uno de sus más finos conocedores, el profesor García Gual,

la novela representa, desde su aparición, el género literario con el máximo de posibilidades narrativas, el menos limitado en su temática y en sus convenciones formales. Como relato de forma abierta, su prosa, fluvial y omnívora, le proporciona una agilidad muy superior a la que tenía la vieja épica en verso. Su lenguaje, claro, poco definido en cuanto al nivel estilístico, contribuye a su difusión. Como ficción la novela no depende ni de la mitología tradicional ni de la historia real. No presupone una relación fija ni comprometida con un público determinado, sea por su nacionalidad, su posición política o su nivel cultural. No se dirige, como la poesía lírica o los discursos filosóficos, a círculos restringidos. No necesita, como el drama, ni un escenario teatral ni la audiencia de una ciudad. Puede leerse sin una notable cultura; puede saborearse en la provincia y en la soledad<sup>1219</sup>.

Ahora bien, como fruto tardío de las letras antiguas<sup>1220</sup> –así como luego de las modernas–, la novela, que en el mundo clásico careció de una terminología específica que la designara y que no tuvo cabida en los manuales de poética ni de retórica<sup>1221</sup>, hubo de

---

<sup>1218</sup>Sobre la novela antigua, entre otros, véase Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, pp. 889-903; Carlos Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Labor, Barcelona, 1964; Ben E. Perry, *The Ancient Romances, a Literary-historical Account of their Origins*, University of California Press, Berkeley, 1967; Tomas Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Estocolmo, 1971; Bryan P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J. C.*, Les Belles Lettres, París, 1971, sobre todo pp. 309-405; Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, edic. cit., e *Historia, novela y tragedia*, edic. cit.; Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Carranza, Taurus, Madrid, 1991 (1ª reimpresión); José Carlos Fernández Corte, “La novela latina como género literario: Las «Metamorfosis» de Apuleyo”, en *Géneros literarios latinos*, C. Codoñer ed., pp. 41-55; Massimo Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Marsilio Editore, Venecia, 1989. Véase también, C. García Gual, Introducción a *Quéreas y Calírroe*, edic. cit., pp. 9-31; Julia Mendoza, Introducción a las *Efésíacas*, pp. 217-229, y a *Fragmentos novelescos*, pp. 319-324; Máximo Brioso, Introducción a *Dafnis y Cloe*, edic. cit., pp. 9-32, y a *Leucipa y Clitofonte*, pp. 145-167; E. Crespo Güemes, Introducción a las *Babilónicas*, pp. 385-393, y a su trad. de la *Historia etiópica*, edic. cit., pp. 7-55.

<sup>1219</sup>Carlos García Gual, Introducción a Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calírroe*, edic. cit., pp. 15-16.

<sup>1220</sup>“En la sucesión histórica de los géneros literarios en Grecia –épica, lírica, drama, relato histórico y filosófico–, la novela ocupa un último lugar [...]. Hijo tardío de una familia otrora noble y pródiga viste un pintoresco ropaje, compuesto de remiendos abigarrados de sus hermanos mayores, y quedan en sus mallas reliquias gloriosas, como en un almacén de traperos. No es un producto clásico, sino más bien algo ya anticlásico en su misma raíz” (C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, p. 33). Pues efectivamente hay sucesión y no convivencia genérica, como ha comentado Bruno Snell: “Damos por supuesto que en la literatura occidental coexisten diversos géneros literarios: épica, lírica y drama. Pero entre los griegos, que los crearon convirtiéndolos en formas de la gran poesía y contribuyeron, directa o indirectamente, a desarrollarlos entre los pueblos europeos, no coexistieron, sino que florecieron uno tras otro: cuando se apagó la voz de la epopeya, se levantó la de la lírica, y cuando la lírica tocó a su fin, surgió el drama. En su país de origen, estos géneros fueron, pues, producto y expresión de una determinada situación histórica” (“El despertar de la personalidad en la lírica griega arcaica”, en *El descubrimiento del espíritu*, edic. cit., pp. 103-150, p. 103).

<sup>1221</sup>Véase Carlos García Gual, “Idea de la novela entre los griegos y los romanos”, *Estudios Clásicos*, LXXIV-LXXVI (1975), pp. 111-144.

encontrar como género literario una finalidad en sí misma para producir su efecto. Heredera de la épica arcaica y culta, es decir de la *Odisea* de Homero y de *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas, descendiente del drama, especialmente de la poesía trágica de Eurípides y de la Comedia Nueva, emparentada con la historiografía y las biografías anoveladas, como la *Ciropedia* de Jenofonte, deudora de la filosofía platónica del amor, expuesta en el *Banquete* y el *Fedro*, y de los motivos amorosos desarrollados por la poesía helenística y la elegía erótica romana, y ampliamente condicionada por el contexto ideológico, el marco sociopolítico y la situación cultural en que se produce y al que responde, la novela se construye como una ficción en prosa que suplanta al mito, la historia, la filosofía y la realidad por la narración de un relato verosímil, siempre el mismo, que estiliza e idealiza la vida cotidiana al máximo y que está modelado para coincidir exactamente con la sensibilidad de la época. Se trata, como ha sido subrayado, de un pacto entre el escritor y el lector por el que el primero ofrece un producto artístico de consumo al segundo con el que combatir el *tedium vitae*<sup>1222</sup>; un artificio literario de entretenimiento lúdico o una fórmula de evasión y escapismo que suscita la inmersión del receptor en un mundo de ensueño más brillante que el suyo, repleto de exotismo, de peligros sin fin, de lances extraordinarios, de peripecias y extravíos, de pasiones criminales y de amores puros, donde habitualmente suele triunfar la virtud; si bien los principios morales y éticos planteados se presentan simplificados o de menos hondura que en otros géneros de mayor trascendencia como la épica, la tragedia y la prosa filosófica. Pues la novela, efectivamente, pretende conmover y suspender a su público mediante el patetismo, los efectos dramáticos, la mezcla de lo grandioso con lo trivial, la variedad y el ornato que derivan de un laberíntico argumento en el que se conjugan ponderadamente los mismos temas, amores varios y aventuras viajeras<sup>1223</sup>.

---

<sup>1222</sup>«Nada es tan insoportable para el hombre –escribirá Pascal– como estar en pleno reposo, sin pasiones, sin quehaceres, sin divertimento, sin aplicación. Siente entonces su nada, su abandono, su insuficiencia, su dependencia, su impotencia, su vacío. Inmediatamente surgirán del fondo de su alma el aburrimiento, la melancolía, la tristeza, la pena, el despecho, la desesperación» (Blaise Pascal, *Pensamientos*, edic. de Xavier Zubiri, Alianza, Madrid, 2001, 131, p. 47). Y es que, a fin de cuentas, el aburrimiento es el síndrome característico de la sociedad burguesa, como lo ilustran maravillosamente don Quijote y Madame Bovary, por eso, para combatirlo, se escriben novelas, «se plantan alamedas, se buscan fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines».

<sup>1223</sup>En las novelas más acabadas formalmente, el *Leucipa* y *Clitofonte* de A. Tacio y, sobre todo, la *Historia etiópica* de Heliodoro, que denotan una clara y admirable consciencia artística, se pretende además mover los afectos del receptor externo por medio de la inducción, la llamada de atención y la recursividad del lenguaje, en tanto que se establece diegéticamente una relación dialógica entre el narrador interno y sus narratarios que no hace sino estimular el proceso semiótico de comunicación a distancia que se da entre el autor y el lector. Así, por ejemplo, expresa Clitofonte la diferente reacción del sacerdote, admirador y seguidor del lenguaje cómico de Aristófanes, y de Sóstrato, el padre de Leucipa, tras escuchar el relato de sus aventuras: «El sacerdote escuchaba nuestra historia con la boca abierta, acogiendo con admiración cada episodio del relato. Sóstrato hasta vertía lágrimas cada vez que Leucipa intervenía en él» (A. Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, edic. cit., VIII, p. 357). No obstante, conviene recordar que este era un recurso caro a la épica, como es bien patente no sólo en las lágrimas que derrama Ulises al escuchar el canto de Demódoco, sino también en las subsiguientes respuestas anímicas del rey Alcínoo y su corte al terminar el héroe la larga narración de sus aventuras y fatigas sin cuento, en la *Odisea*; así como en las de Eneas al oír a Andrómaca y las Dido al escuchar al *pater* troyano, en la *Eneida*. Pero nunca se alcanza la maestría, la habilidad, la persuasión y las estrategias textuales con las que Heliodoro elabora la relación directa de Calasiris a Cnemón de los preliminares de la historia de Teágenes y Cariclea, que palia el inicio *in medias res* de la trama y permite esa asombrosa concentración temporal de la acción en presente. El de Émesa pone en juego toda una gama de fórmulas que le permiten acercarse al receptor y sugestionar controladamente sus emociones y movimientos, así como conformar una teoría metapoética del discurso narrativo y de la recepción. Sirvan como botón de muestra estas palabras de Cnemón cuando Calasiris no entra a describir con detalle, por economía narrativa y por no dotar a su cuento de innumerables digresiones, algunos de los lances del argumento: «Pero, padre, ¿cómo es eso de que se acabaron? –le interrumpió Cnemón–. A mí al menos, tu relato no me ha permitido contemplar el espectáculo. Tengo unas ansias tremendas de oírlo,



Así, por norma, una pareja de jóvenes, dotada de una belleza extraordinaria, tachada asiduamente de «divina», y de una pureza sin mácula, entrecruza su destino en una festividad religiosa y se enamora de flechazo, irresistible como una fatalidad<sup>1224</sup>. Como consecuencia de su amor o de un obstáculo cualquiera, emprende, un viaje que es una azarosa peregrinación por mares y tierras extrañas, pródiga en tormentas, naufragios, piratas, bandidos, cautiverios, animales fabulosos, ritos insólitos, sacrificios, costumbres extrañas, palacios suntuosos, islas, pócimas, envenenamientos, falsas muertes, engaños, mentiras, disfraces, suplantaciones de identidad, hasta que terminan regresando al punto de partida<sup>1225</sup>. Pero el viaje, ocasionado por la pasión, es también una prueba iniciática y formativa en la que los amantes han de acrisolar

---

no hago más que correr para ser testigo ocular del acontecimiento, y, luego, como se dice, llego tarde a la fiesta. Entonces vas tú y a toda velocidad, cuando no has abierto del todo el teatro, ya lo estás cerrando”; o estas otras que hablan de la magia subyugadora del verbo: “–¡Esos sí que son Cariclea y Teágenes! –gritó Cnemón. – Muestráme, por los dioses, dónde están –le suplicó Calasiris, creyendo que Cnemón los acababa de ver. –Me ha parecido, padre –contestó Cnemón–, que los estaba viendo, aun ausentes: tan vívidamente me ha representado tu narración a quienes también yo he visto y conozco”; o, por fin, estas en las que alaba el argumento amoroso: “También, padre, reprocho yo por mi parte a Homero el haber afirmado que incluso el amor puede hacer hastío; a mi juicio, eso no sacia nunca, ni al que lo goza ni al que lo oye contar. Y si además se relatan los amores de Teágenes y Cariclea, ¿quién tendría el corazón tan de acero o de hierro, como para no oír con fascinación su historia, aunque dure todo un año? De modo que continúa” (Heliodoro, *Historia etiópica*, edic. cit. de E. Crespo Güemes, libro III, pp. 167 y 174, y IV, p. 199). Con todo, conviene no minusvalorar los efectos dramáticos colectivos con que Caritón de Afrodiasias cierra su novela, cuando Quéreas, a petición del pueblo de Siracusa, se ve en la tesitura de tener que contar en la asamblea de la ciudad sus peripecias, siendo exhortado a que no pase por alto ni el más mínimo detalle: “Te rogamos que empieces desde atrás. Dínoslo todo, no omitas nada”; “¡Cuéntalo todo!” (Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calírroe*, edic. cit., VIII, pp. 201 y 203). Ni que decirse tiene que estos recursos retórico-poéticos serán tenidos en cuenta y ampliamente desarrollados por la novelística ulterior, siendo Cervantes el hito fundamental en su evolución, principalmente por el *Quijote*, la biología *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros* y el *Persiles*, que son los textos en los que con mayor hondura indaga en el discurso literario como proceso de comunicación o en las relaciones que se generan entre emisor, texto y receptor.

<sup>1224</sup>De este modo da comienzo las *Efesíacas* de Jenofonte, novela que presenta no pocos puntos de contacto con el *Persiles* cervantino, sin no fuera porque su *editio princeps* data, como el *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodiasias, del siglo XVIII: “Había en Éfeso un hombre, de los más poderosos de allí, llamado Licomedes. Este Licomedes tenía [...] un hijo, Habrócomes, gran obra de arte de la belleza por la sobresaliente hermosura de su cuerpo [...]. Florecía en él, junto con la hermosura de su cuerpo, todas las cualidades del alma [...]. Veneraban al muchacho como a un dios y había incluso quienes se prosternaban en su presencia y le dirigían plegarias [...]. Al propio Eros ni siquiera lo consideraba un dios, sino que lo rechazaba totalmente, no dándole ningún valor, y diciendo que nunca se enamoraría ni se sometería a ese dios a no ser por su propia voluntad [...]. Tenía él alrededor de dieciséis años [...]. Era la belleza de Antía digna de admiración y sobrepasaba en mucho a las demás muchachas. Tenía catorce años y su cuerpo estaba en la flor de la belleza [...]. Muchas veces los efesios al verla en el recinto sagrado se arrodillaban cual si fuera Ártemis [...]. El orden del cortejo quedó roto e iban reunidos hombres y mujeres, efebos y vírgenes. Entonces se ven el uno al otro, y Antía se siente conquistada por Habrócomes y Habrócomes es vencido por Eros y contemplaba continuamente a la muchacha y, por más que quería, no podía apartar los ojos de ella: el posee el dios que se ha instalado dentro de él” (Jenofonte de Éfeso, *Efesíacas*, en Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calírroe*. Jenofonte de Éfeso, *Efesíacas. Fragmentos novelescos*, introducciones de Carlos García Gual y Julia Mendoza, traducciones de Julia Mendoza, edic. cit., libro I, pp. 231-237). Recuérdese que bajo el atuendo de Ártemis será también presentada Cariclea, hasta el punto de que devendrá su sacerdotisa, en las *Etiópicas*, y que ya antes Leucipa se acogerá a la diosa de la virginidad y la caza al escapar de las manos de Tersandro y Sóstenes, en la novela de Aquiles Tacio. En la retina queda, por otro lado, la presentación de Dido, como la de Venus, con los símbolos de la diosa lunar.

<sup>1225</sup>Clitofonte lo resume estupendamente cuando advierte a Leucipa de que: “¿No ves qué peripecias nos ocurren: naufragio, piratas, sacrificios, muertes?” (A. Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, edic. cit., IV, p. 260). Sobre todos estos motivos, analizados en su evolución y readaptación por los novelistas españoles de los siglos XVI y XVII y acompañados de rica bibliografía, véase el excelente libro de Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996. Véase también, en apretada síntesis, M. Bajtún, *Teoría y estética de la novela*, pp. 240-241.

su amor, evidenciando su fidelidad y su castidad ante la tentación y los numerosos requerimientos de que son objeto por los muchos enamorados que les salen al paso, obra de su sin par hermosura<sup>1226</sup>, y que les ocasiona todo tipo de vejaciones, tormentos y padecimientos, prisiones y esclavitudes, separaciones y reencuentros inesperados, que les llevan a bordear el abismo de la muerte<sup>1227</sup>. Dificultades e inconvenientes que, sin embargo, superan con estoicidad y un nuevo tipo de heroísmo: el *phatos* sentimental, hasta desembocar en un dichoso final convencional. Este emotivo, atroz y enmarañado camino por un mundo cruel y hostil se arropa, pues, de una finalidad moral, que se corresponde con una nueva concepción del erotismo: la unión duradera de un amor grande y puro, gobernado por la razón y cuyos valores absolutos son la fidelidad y la castidad, que se sellan mediante el voto de los amantes, y que comporta la sumisión del enamorado a la amada, que es la que impone las normas<sup>1228</sup>. De modo que la novela helenística puede ser entendida como una suerte de educación sentimental en los misterios del eros<sup>1229</sup>. Pero es que además, en el devenir de la acción, que avanza por medio de peripecias y anagnórisis gobernadas por la fortuna o *tyché*, participa también la divina providencia, bajo la forma específica de un dios concreto, que a la postre es quien preside los acontecimientos y les confiere un significado existencial: Afrodita en el *Quéreas* y *Calíroo*, Eros, Pan y las Ninfas en las *Pastorales lésbicas*, Ártemis, su variación étnica, Isis, y Helios en *Antía* y *Habrócomes*, Ártemis y Pan en el *Leucipa* y *Clitofonte* y la Luna y el Sol en la *Historia etiópica*, todos ellos subvienen a los amantes y actúan como «*deus in machina*»<sup>1230</sup>. De resultas, la novela griega puede ser interpretada, y de hecho lo ha sido, como una alegoría de la vida humana, en la que subyace un sentido

---

<sup>1226</sup> Así, Calíroo, después de enumerar los constantes sufrimientos provocados por los vaivenes de la fortuna (“estuve muerta y enterrada, fue violada mi tumba y fui vendida y esclavizada”) acusa amargamente a su belleza como responsable de ellas: “Belleza traidora, para esto sólo me fuiste dada por la naturaleza” (Caritón de Afrodiasias, *Quéreas* y *Calíroo*, edic. cit., V, p. 135). De una forma parecida se expresa Antía: “¡Oh belleza traidora –decía–, oh infortunada hermosura! ¿Por qué continuáis haciéndome daño? ¿Por qué os habéis convertido para mí en causa de tantas desgracias? ¿No os bastaron tumbas, muertes, cadenas, bandidos, sino que ahora me meterán en un burdel y un proxeneta me obligará a destruir la pureza que hasta ahora guardaba para Habrócomes?” (Jenofonte de Éfeso, *Efesiacas*, edic. cit., V, 297).

<sup>1227</sup> No en vano, el peligro de la muerte, y su deseo, acompaña a todos los protagonistas de las novelas del helenismo oriental, pero son tal vez Calíroo, con esa patada en el pecho que le propicia el celoso Quéreas y que la deja medio muerta sin respiración, y Antía, que toma la pócima que le proporciona Eudoxo para que no consuma el himeneo con Perilao por no faltar a las promesas de entereza que hiciera a Habrócomes, que recuerda claramente, como se ha subrayado, a la que toma Julieta, en la tragedia de Shakespeare, ante una situación similar, las que más se aproximan a ella, tanto que son enterradas vivas. De manera que todas las novelas persisten en la vinculación, ya tradicional, de *eros* y *tánatos*.

<sup>1228</sup> Así, Cariclea, en presenta de Calasiris, obliga a Teágenes a jurar respeto por su integridad física: “En vista de eso [dice Cariclea], no te pienso soltar [a Calasiris], hasta que Teágenes se haya comprometido bajo juramento, tanto por el momento presente, como sobre todo para los casos venideros, a no unirse conmigo con los lazos de Afrodita, antes de recobrar mi casa y mi familia; o, si esto lo impide el destino, a no hacerme su mujer, a menos que sea con mi pleno consentimiento; ¡si no, nunca! [...]. Entonces juró Teágenes, no sin afirmar expresamente que se le agraviaba al anteponer la fuerza del juramento a impedirle de esta manera manifestar su lealtad de carácter; no podría ya mostrar su espontánea virtud, pues siempre parecería que él se veía constreñido por el miedo a la divinidad. Juró, sin embargo, por Apolo Pítico, Ártemis, la propia Afrodita y los Amores, obrar de acuerdo con la voluntad y las órdenes de Cariclea” (Heliodoro, *Historia etiópica*, edic. cit., IV, pp. 224-225).

<sup>1229</sup> No en vano, Longo, en el preámbulo que antecede a su sensual e idílica novela, avisa de que su intención no es otra que escribir «una historia de amor» “para el gozo de todas las gentes, que salud dé al enfermo y al que pena consuele, del que amó los recuerdos avive, y sea mentor del no enamorado. Que en absoluto nadie escapó o escapará del Amor mientras exista la hermosura y ojos para verla” (*Dafnis y Cloe*, edic. cit., pp. 37-38).

<sup>1230</sup> Incluso obran milagros que salvan de la muerte a los héroes, como le ocurre a Habrócomes al ser, primero, crucificado y, luego, quemado en una pira, en las *Efesiacas* de Jenofonte; o a Cariclea cuando se la expone a las llamas, en las *Etiópicas* de Heliodoro.

espiritual, presumiblemente religioso, más también filosófico, y concretamente platónico —o más bien neoplatónico—, por cuanto los amantes protagonistas, dechados de belleza externa e interna, y a través de ella y el amor, en su viaje, se purifican y elevan hacia la divinidad. Este trasfondo filosófico-moral se manifiesta evidente en las *Efesíacas*, en el *Dafnis y Cloe* y en la *Historia etiópica*, pero es prácticamente inexistente tanto en la novela de Caritón de Afrodiasias como en la de Aquiles Tacio, por lo que se hace necesario obrar con cautela en su manifestación<sup>1231</sup>.

Por todo ello, y en función de su idealización física y espiritual<sup>1232</sup>, los personajes protagonistas están simplificados psicológicamente, aunque en diferentes grados. Bien es cierto que el autor se complace en mostrar con más o menos detalle el combate amoroso interno que libran sus héroes y de dotarles de una ligera caracterización que los individualice, variable de unas novelas a otras, siendo los casos más sobresalientes los de Quéreas y Calíroo, Dafnis y Cloe y, muy especialmente, el de Clitofonte. Pero las distintas hazañas que se suceden continuamente no dejan huella impresa en su alma, más allá de una posible purificación y un tenue fortalecimiento del amor; no alteran su estado emocional, puesto que sus vidas no son biografías en curso, sino que están pergeñadas en abstracto o *sub specie aeternitatis*: son arquetipos o modelos que responden con una conducta estereotipada, por eso algunos han podido ser interpretados como símbolos o alegorías<sup>1233</sup>. Por lo general, las virtudes físico-anímicas suelen ir acompañadas también de las sociales, en cuanto

---

<sup>1231</sup>Sobre el estado de la cuestión, véase B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J. C.*, pp. 393 y ss.

<sup>1232</sup>Repárese, si no, en la belleza deslumbrante de Calíroo: “Y una vez que hubo entrado, la ungieron con aceites y la lavaron cuidadosamente, de modo que, si al estar vestida se admiraban de su rostro casi divino, al quedar desnuda se asombraron aún más, pareciéndoles que su rostro era igual a todo su cuerpo. Pues su piel blanca resplandeció al punto, brillando de un modo semejante a un vivo resplandor, y su carne era tan delicada que temían que incluso el contacto de los dedos le hiciera grandes heridas” (Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calíroo*, edic. cit., II, p. 65). O cuando conmemora públicamente en Mileto las exequias de Quéreas: “Avanzaba, en efecto, vestida de negro y con el rostro resplandeciente y los brazos desnudos se mostraba superior a las *muchachas de blancos brazos* y a las *de hermosos tobillos* que describe Homero. Y ninguno de los demás podía soportar el fulgor de su belleza, sino que unos volvían la cabeza como deslumbrados por los rayos del sol, y otros incluso se prosternaban. E incluso los niños sufrían su influjo” (*Ibidem*, IV, pp. 110-111). Pero no será sino en Babilonia, en la corte de Artajerjes, el Gran Rey de Persia, donde su hermosura sea admirada con mayor emoción y magnificencia. A lo que hay que sumar las numerosas ocasiones en que se considera a Calíroo una aparición de Afrodita. De manera que es, junto a Cariclea, la belleza más sublimada de la novela antigua, reflejo de su alma pura. Esta hermosura ideal, que suscita estupor y levanta pasiones en cuantos la contemplan, algo fría en la distancia, será la misma con la que Cervantes dote a Auristela, seguramente influenciado por la de la protagonista de Heliodoro, dado que no pudo conocer la novela de Caritón de Afrodiasias, aun cuando “sería posible —como argüía Edward C. Riley— encontrar razones para jurar que Cervantes tenía que conocer a *Quéreas y Calíroo* de Caritón de Afrodiasia (siglo I), a no ser que no se publicara hasta 1750” (“Tradición e innovación en la novelística cervantina”, *Cervantes*, XVII [1997, 1º fall], pp. 46-61, p. 56. Sin embargo, B. E. Perry comenta que Poliziano menciona en su *Miscellanea* [1489] el *Codex Laurentianus* que incluía las novelas de Caritón y de Jenofonte y tradujo un fragmento del libro X de las *Etiópicas* de Heliodoro, en *The Ancient Romances*, pp. 344 y ss.) Naturalmente que tiene también reminiscencias del arquetipo femenino de la *donna angelicata* del «dolce stil nuovo», según el cual la mujer, como Calíroo y Cariclea, une su espectacular belleza física con la pureza de un espíritu celestial y cuyo paradigma no es otro que la Beatriz de Dante, tanto de la *Vida nueva* como de la *Divina Comedia*; de Laura, la musa petrarquista, y, sobre todo, de la dama ideal de los libros de caballerías, hasta el punto de que, por su celos, Auristela podría ser una contrafigura estilizada de Oriana, la protagonista del *Amadís de Gaula*.

<sup>1233</sup>Mijail Bajtín decía que “a los hombres, en ese tiempo, tan sólo les pasa algo (...); el hombre auténtico de la aventura es el hombre del suceso; entra en el tiempo de la aventura como hombre al cual le ha sucedido algo. Pero la iniciativa de ese tiempo no le pertenece a los hombres” (*Teoría y estética de la novela*, p. 248). No en vano, habrá que esperar hasta el *Lazarillo de Tormes* para que el tiempo sea un tiempo vivido subjetivamente y, por ello, comporte el desarrollo de una personalidad.

acostumbran pertenecer a la aristocracia, así en el *Quéreas y Calíroo* y en las *Etiópicas*, o a la burguesía adinerada, como en las *Efesíacas* y en el *Leucipa y Clitofonte*; aparte quedan los héroes pastoriles de Longo, dado que su obra se sitúa al margen de la sociedad, mas con todo no dejan de ser niños expósitos que, como los de la Comedia Nueva y Cariclea en las *Etiópicas*, finalmente son encontrados por unos padres de alta alcurnia. Por consiguiente, la magnanimidad de espíritu se corresponde con la dignidad social, una alianza que se refuerza y se condiciona por las normas del decoro, que supone que los personajes oficien según su categoría<sup>1234</sup>. Conviene matizar, empero, que las diferencias entre aristocracia y burguesía que se da de unas novelas a otras redundan en una mayor o menor idealización de los personajes y la trama, que ya se perfila como solemne o costumbrista; tal vez la mayor disparidad de tono y acento se observa entre la *Historia etiópica*, la más estilizada y elegante, y el *Leucipa y Clitofonte*, la más realista y cómica. Por otro lado, es interesante resaltar que estos personajes algo hieráticos, acartonados y muy sufridos en su caracterización, que están consagrados no más que al amor, debido al viaje y a sus continuas separaciones, se revitalizan, de forma parecida a como les sucede a los grandes héroes de la épica y la tragedia, aunque sin alcanzar su estatura y entereza, en la soledad, el dolor profundo, el sufrimiento y la resignación. Pero ellos carecen, naturalmente, de la voluntad y la libertad de los grandes personajes épico-trágicos, que deben asumir su situación en el mundo y la sociedad solos ante el destino, como tampoco son capaces de imprimir su personalidad al contexto de cada situación, según hace con astucia e inteligencia Ulises; son seres pasivos, faltos de iniciativa, que se ven impulsados a habérselas con un mundo caótico y despiadado, en el que todo es obra del azar y la casualidad, aunque con la mirada diligente al fondo de la divina providencia, y al que se enfrentan solamente con dos herramientas de lucha poco heroicas: la esperanza y el amor<sup>1235</sup>. Así pues, en oposición a la visión trágica de la existencia humana que delinear sombríamente la épica y la tragedia, la novela ofrece una concepción de la vida más amable y optimista, en la medida en que las congojas y los sinsabores en que están inmersos sus protagonistas pueden resolverse por medio de la virtud, la confianza en la divinidad y la esperanza en la adquisición de la felicidad, recompensa del amor casto<sup>1236</sup>. En efecto, su respuesta al mundo, lo que los novelistas griegos ofrecen a su público lector, es el

---

<sup>1234</sup>No de otro modo dice el narrador de *Quéreas y Calíroo* que “en ambos iban juntas la belleza y la nobleza de linaje”. Más adelante, asegura Dionisio a su administrador de que “es imposible, Leonas, que sea bello un cuerpo que no ha nacido libre. ¿No has oído decir a los poetas que son hijos de los dioses los bellos, mucho antes que de hombres nobles?”. E, incluso, se llega a decir que “fue posible ver que los reyes lo son por su propia naturaleza” (*Ibidem*, I, p. 36, y II, p. 64 y 68).

<sup>1235</sup>Así, por ejemplo, se expresa Antía al ser encerrada en una fosa con dos perros que han de ser sus verdugos: “¡Ay de mis males! ¿Qué castigo sufro? ¡La fosa y la prisión, y los perros conmigo encerrados, mucho más mansos que los bandidos! Lo mismo que tú, Habrócomes, sufro. Pues también tú estuviste una vez en igual situación. A ti te dejé en Tiro en prisión, pero si aún estás vivo, nada hay que sea terrible, pues quizás algún día nos tendremos el uno al otro” (Jenofonte, *Efesíacas*, edic. cit., IV, p. 289). Y, más adelante, ante el altar de Apis, le inquiere lo siguiente al dios oracular: “Oh tú, de entre los dioses –dijo– el más benévolo con los hombres, que te compadeces de todos los extranjeros, ten piedad también de mí, infortunada, y dime un oráculo verdadero sobre Habrócomes. Pues si voy de nuevo a verle y a recobrar a mi esposo, resistiré y seguiré viviendo. Pero si él ha muerto, es mejor que yo también deje esta vida miserable. Diciendo esto y llorando salió del templo, y en ese momento los niños que jugaban ante el recinto sagrado gritaron a la vez: –Antía recobrará pronto a Habrócomes, su esposo. Al oírlo recobró el ánimo y elevó sus plegarias a los dioses” (*Ibidem*, V, p. 296).

<sup>1236</sup>Así, de forma algo ingenua, el narrador de la novela de Caritón advierte al lector, al comienzo del libro VIII, de que “esta parte final de la historia va a ser la más agradable para los lectores, pues va a purificarla de la tristeza de los primeros libros. Ya no habrá piraterías, ni esclavitudes, juicios, batallas, intentos de suicidio, guerras ni cautiverios, sino amores legales y matrimonios legítimos” (*Quéreas y Calíroo*, VIII, p. 184).

triunfo del amor ideal<sup>1237</sup>, y en eso reside su modernidad y el prestigio y la fama de que gozaron, en Bizancio, durante la Edad Media<sup>1238</sup>, y en toda Europa, en el Renacimiento y el Barroco<sup>1239</sup>, pues escritores de la talla de Lope, Shakespeare, Quevedo, Rabelais, Tasso, Calderón, Gracián, Racine y Cervantes no sólo saborearon con gusto las delicias sentimentales y los viajes errantes de estas novelas, y las imitaron, sino que en ellas pudieron columbrar una imagen de la Antigüedad muy diferente de la que ofrecía la literatura más clásica, y que estaba más próxima a su perceptividad emocional y a su visión del mundo, donde el amor era el sistema solar del universo poético. Incluso en alguna de ellas, como es el caso del *Quéreas y Calíroo* de Caritón, se aprecia una marcada filantropía, que se echa de ver en la nobleza de espíritu con la que se comporta la mayor parte de sus personajes, aun aquellos que se oponen al amor de la pareja, sobre todo el educado, culto y apasionado Dionisio, que semeja no poco en su amor por Calíroo a Artandro, el pretendiente más tenaz de Auristela, en la novela cervantina, y que, como el príncipe de Dinamarca, es el gran perdedor del texto, tanto más cuanto que su amor es genuino. Frente a ellos, frente a los protagonistas de la novela, ganan en profundidad ciertos actores secundarios que denotan una caracterización psicológica mayor, aunque sin precisar marcadamente sus contornos, como Hipótoo, el bandido trágicamente enamorado de Hiperantes, la perversa e injuriada Manto, o el anciano Egialeo, en la novela de Jenofonte de Éfeso; Tíamis, Ársace, Calasiris y Cnemón, en la de Heliodoro; Clinias, Menelao y sobre todo Mélite, la pretendiente de Clitofonte, en la novela de Aquiles Tacio, que guarda, en su evolución amorosa, algún que otro parecido con Hipólita la ferraresa, tentadora última de Periandro, en el *Persiles* de Cervantes; el viejo Filetas, el boyero Dorcón y el parásito Gnatón, en la de Longo, y Dionisio, cuyo enamoramiento de Calíroo está descrito con una minuciosidad psicológica tal, así como su debate entre el deseo y el deber, que contrasta notablemente con el del propio Quéreas, Plangón, Estatira, mujer del Gran Rey, el mismo Artajerjes, que también se ve abocado a una lucha entre el amor pasión y el deber moral, y Policarmo, el fiel compañero de Quéreas, en la de Caritón. No obstante, lo corriente es que los personajes secundarios repartan sus papeles entre benefactores y antagonistas de la pareja. Mas con todo, al lado del amor, en estas románticas novelas idealistas cobra un singular relieve el más celebrado sentimiento de la Antigüedad, la *philia*; pues, en efecto, la amistad masculina desempeña un brillante papel en las historias, de forma especialmente notoria en el *Quéreas y Calíroo*, donde la relación del héroe masculino con Policarmo es equiparada con la famosa de Aquiles y Patroclo; también

---

<sup>1237</sup>Carlos García Gual, sin embargo, alerta de que “la novela antigua [...] nace en un mundo cansado, y su héroe presiente el profundo fracaso del hombre. Quisiera refugiarse en su mundo privado; es el azar quien le fuerza a la aventura. Le acosan los piratas y los funcionarios y le amenaza en su peripecias la esclavitud. Le sobrecoge la inconsciencia de los naufragios y los combates. Todo esto refleja una situación histórica. Cuando aplicamos calificativos como los de «realistas» o «idealistas» a una de nuestras novelas, usamos un vocabulario en exceso simple y pobre. El afán de idealismo de la novela encubre muchas cosas, de las que el autor prefiere no hablar” (*Los orígenes de la novela*, p. 129).

<sup>1238</sup>Véase Isabel Lozano-Renieblas, *Novelas de aventuras medievales: género y traducción en la Edad Media hispánica*, Reichenberger, Kassel, 2003.

<sup>1239</sup>Véase F. López Estrada, Introducción a su edic. de la trad. de Juan de Mena de Heliodoro, *Historia etiópica*, RAE, Madrid, 1954, pp. VII-LXXXIII; E. Carilla, “La novela bizantina en España”, *Revista de Filología Española*, XLIX (1966), pp. 275-287; A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105; G. Molinié, *Du roman grec aun roman baroque*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1982; M. Á. Teijeiro, *La novela bizantina*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988; A. L. Baquero Escudero, “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *Rilce*, VI (1990), pp. 19-45; J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996; I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1998; E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, Eunsa, Pamplona, 1999; C. García Gual, “Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro”, en *Edad de Oro*, XXIV (2005), pp. 93-105.

en las *Efesíacas* de Jenofonte, debido a la adhesión y fidelidad que guarda Hipótoo a Habrócomes, y en el *Leucipa* de Aquiles Tacio, en la que Clinias, y en menor grado Menelao, se convierte en el baluarte de Clitofonte en sus desgracias, sin olvidar la afición que toma a Teágenes y Cariclea Cnemón, en las *Etiópicas* de Heliodoro. Y, junto a la amistad, la homosexualidad, aun cuando estas narraciones están consagradas al amor heterosexual. Casi todas las novelas conservadas describen una relación homoerótica, que bien puede ser entendida como una desviación frente al sentimiento puro de los héroes, o bien como una modalidad alternativa y válida de amor. De hecho, el libro II del *Leucipa* se cierra con un debate entre Menelao y Clitofonte en el que se discute, llegando a la aporía, si son más sabrosas las relaciones con un efebo o con una joven; pero no es sino en las *Efesíacas* donde la homosexualidad masculina alcanza un papel preponderante, no sólo por el motivo de que es la única novela en la que la belleza del protagonista masculino está más enaltecida que la de la heroína<sup>1240</sup>, sino sobre todo por el bandido Hipótoo, que narra su bella historia de amor trágico con Hiperantes y termina su andadura en Éfeso en feliz compañía del *puer delicatus* Clístenes, como premio de su benevolente comportamiento con Habrócomes y Antía.

El tiempo en la novela helenística, que no se ajusta a normas empíricas o no tiene una dimensión durativa real, se desenvuelve generalmente en un pasado remoto que está acreditado por la historia o por la tradición. No en vano, algunas de estas obras pasan por ser las primeras manifestaciones de la, tan de moda en la actualidad, novela histórica<sup>1241</sup>. De este modo, el autor conseguía uno de sus fines principales, que no era otro que entreverar lo ficticio con lo real en aras de la verosimilitud, al mismo tiempo que dotaba a su narración de cierto prestigio al vincularla con la literatura clásica, tanto más si entresacaba sus personajes y el marco geográfico de la historiografía ática, cuyos principales valedores eran Heródoto y Tucídides, con sus dos maneras diferentes, y aun opuestas, de hacer historia<sup>1242</sup>. Naturalmente que el parentesco con el pasado es desigual de unas novelas a otras, tanto que se ha notado una evolución de las más antiguas a las más modernas, según la cual con el desarrollo del género la ficción pura iría ganando terreno a la relación novela e historia de las primeras. Así, el *Leucipa* de Aquiles Tacio bien podría acontecer en un tiempo contemporáneo al de la escritura, presumiblemente como consecuencia de su mayor apego al realismo y de su forma: ser una narración en primera persona de su protagonista masculino; mientras que las *Pastoraleslésbicas* de Longo se salen, por su marco idílico, de cualquier tiempo concreto. Por su parte, tanto las *Efesíacas* de Jenofonte como las *Etiópicas* de Heliodoro, si bien se sitúan en un pasado lejano, no concretizan con precisión el tiempo en el que se desarrolla su acción. De manera que sólo el *Quéreas y Calíroe* de Caritón de Afrodisias, el más antiguo de los textos completos conservados, es merecedor de tal apelativo. El tiempo de la acción, por otro lado, se corresponde, como advirtiera perspicazmente el genial preceptista ruso Mijail

<sup>1240</sup>«Mientras pasaba el grupo de vírgenes, nadie decía otra cosa que el nombre de Antía, pero cuando se presentó Habrócomes con los efebos, a partir de ese momento, pese a ser bello el espectáculo de las vírgenes, todos se olvidaron de ellas al ver a Habrócomes» (Jenofonte, *Efesíacas*, I, p. 236). Es más, Antía le pregunta a su amado si: «¿De verdad, Habrócomes, te parezco hermosa, y junto a tu propia belleza te agrado?» (*Ibidem*, I, p. 243). Por tanto, Jenofonte está en desacuerdo con la opinión de Calasiris, que es la dominante en la época, para quien «una belleza femenina en toda su pureza es más seductora que la del que se juzgue primero entre los hombres» (Heliodoro, *Etiópicas*, III, p. 173).

<sup>1241</sup>Véase C. García Gual, «Las primeras novelas históricas: *Calíroe y Parténope*», en *Historia, novela y tragedia*, pp. 117-132.

<sup>1242</sup>Sobre el nacimiento de la historiografía griega, véase Bruno Snell, «El origen de la conciencia histórica», en *El descubrimiento del espíritu*, edic. cit., pp. 253-273. Véase, también, C. García Gual, «La narrativa histórica griega», en *Historia, novela y tragedia*, pp. 11-36. Sobre la evolución posterior de la historiografía hacia la novelización, C. García Gual, «De la historia crítica a la biografía novelesca», en *Historia, novela y tragedia*, pp. 63-80.

Bajtín<sup>1243</sup>, con el «tiempo de la aventura», que él define como un hiato extratemporal que se segmenta entre los dos puntos contiguos de la biografía de la pareja: su enamoramiento y el reencuentro final o la boda. Lo que acontece entre esas dos fechas, el truculento viaje, transcurre sin ocupar tiempo biográfico y se reparte entre las distintas aventuras. De suerte que el paso del tiempo no deja huella en los personajes, que se mantienen inalterables, sino que las diferentes pruebas por las que pasan en su trayecto no son más que la forma de evidenciar sus excelentes cualidades y virtudes ético-eróticas; como tampoco causa estragos en su contextura física: siempre son jóvenes y bellos. Esto comporta que la novela griega sea el argumento de la interrupción de la normalidad social por parte de unos personajes que, después de un complicado periplo, se reintegran de vuelta a la sociedad, recuperando su posición y su estatus y habiendo con ello restablecido la perturbación inicial. Una trama, por tanto, que se amolda como el guante a la mano con la sensibilidad cultural que la produjo, la de helenismo tardío, en la que la aventura, lo extraordinario y lo excepcional se situaban al margen de la normalidad y la cotidianidad en que transcurría la vida de sus gentes, que no tenía cabida en el argumento. La duración de la acción o la estructura temporal de las novelas griegas es, en consecuencia, lata y carece de indicaciones temporales objetivas, aunque se podría contar en años, por lo que es prácticamente imposible medir con precisión el intervalo de tiempo que transcurre entre el inicio y el final. Mas en este hiato extratemporal puro en el que se desenvuelven las tramas se puede apreciar una nota disonante en tres de los textos conservados respecto de los otros dos, que denota una posible evolución formal del género o, en su defecto, una decidida voluntad por parte de los autores de mostrarse originales, a saber: por un lado, el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, las *Pastorales lésbicas* de Longo y la *Historia etiópica* de Heliodoro y por otro, el *Quéreas y Calíroo* de Caritón, las *Efesiacas* de Jenofonte. Ello es que Aquiles Tacio utiliza una variación formal en su novela que le aparta considerablemente del resto, cual es que su cuento está contado en primera persona por el protagonista masculino a un interlocutor que, asombrado, observa una pintura en la ciudad de Sidón, en la que se compendia el argumento. Esto supone, además de la complicación estructural que deriva de incluir un relato –el de Clitofonte– en otro que lo enmarca –el del innominado visitante de la urbe fenicia–, que la trama comienza una vez que ya ha concluido. Sin embargo, esta alteración de la disposición cronológica del argumento no acarrea sensibles modificaciones, puesto que Clitofonte relata sus amores con Leucipa y sus aventuras, como Caritón, Jenofonte y Longo, linealmente o de principio a fin. Sus innovaciones tienen que ver más bien con el punto de vista o la perspectiva y con el realismo cómico que deriva del uso de la primera persona narrativa. Longo se diferencia en que reduce a la mínima expresión el «tiempo de la aventura», ya que elimina el viaje como componente estructural de la acción a cambio del estatismo espacial y de la introspección psicológica de la vivencia erótica de unos protagonistas que, guiados por Eros y educados por Filetas, van descubriendo paulatinamente los secretos del amor; al mismo tiempo que sitúa su desarrollo en una intemporalidad idealizadora que se corresponde con el mundo superior de la bucólica, cuyo devenir no se ajusta al almanaque, sino que está en consonancia con los ciclos naturales, que se miden tanto por la jornada pastoril, precisada en la descripción del amanecer, la hora de la siesta y el ocaso, y, sobre todo, con el paso de las estaciones, que imprimen un colorido diverso al mitificado paisaje, deudor de Teócrito y quizá de Virgilio en su acento espiritual. Pues el hecho es que el proceso de descubrimiento de los misterios del amor de los adolescentes

---

<sup>1243</sup>*Teoría y estética de la novela*, pp. 240 y ss. Según Tzvetan Todorov, “Mijail Bajtín es una de las figuras más fascinantes y más enigmáticas de la cultura europea de mediados del siglo XX” (“Lo humano y lo interhumano (Mijail Bajtín)”, en *Crítica de la crítica*, trad. de José Sánchez Lecuna, Paidós, Barcelona, 2005, pp. 81-100, p. 81).

Dafnis y Cloe, mostrado con una exquisita sensibilidad y con una aureola de palpitante sensualidad, apartado como está del ajeteo del presente, corre parejas con los ciclos de la naturaleza, de tal suerte que la ebullición voluptuosa de los campos en primavera y en verano se corresponde con el nacimiento y desarrollo de la pasión, que es visto así como el proceso iniciático de un misterio natural que es el mismo para todos los seres<sup>1244</sup>. Pero el tono moralista de la novela es el mismo que el de las otras, aun cuando Longo se complazca en enseñar con alegre e inocente picardía el aprendizaje erótico de sus protagonistas, ya que su conquista no desemboca, como cabía esperar, en la copulación, sino en la aspiración matrimonial que la sancione. Heliodoro, por su parte, se desmarca de la norma concentrando al máximo la acción en tiempo presente, que más o menos se desarrolla en torno a un mes. Para ello emula con precisión y soltura la estrategia compositiva de la *Odisea* de Homero y de la *Eneida* de Virgilio, que consiste en comenzar la obra abruptamente por un punto seleccionado desde el cual se camina hacia adelante, a la vez que se recupera el pasado en forma de digresiones narrativas en función de analepsis completivas. De resultas, la novela no persiste, como las anteriores, en la linealidad temporal de los sucesos, sino que se fundamenta en su distorsión, en el empleo del *ordo artificialis*, que suscita que el presente se llene de pasado. La pretensión del autor, aparte de evidenciar su consumada pericia en el arte del montaje narrativo, no parece ser otro que el perseguimiento del suspense y la admiración del receptor que, al carecer de los datos necesarios para interpretar cabalmente la situación planteada, se mantiene, ávido, a la expectación de cuanto sucede; sólo a partir del momento en que pasado y presente convergen (libro V), la acción se dispara linealmente hacia el desenlace.

El pasado lejano en que se sitúa la acción se conjuga con un margo geográfico ignoto, hostil con los amantes, pero, por ello mismo, propiciador de la peripecia. El prestigioso mar Mediterráneo y las infinitas tierras del oriente próximo griego (con Éfeso y su templo dedicado a Ártemis en cabeza) y persa (con la rica y fascinante Babilonia al frente) y del norte de África (sobre todo el delta del Nilo y las ciudades egipcias más prestigiosas, Alejandría y Menfis, con su templo de Isis) son los lugares preferidos por los novelistas para desarrollar el truculento viaje de sus sufridos héroes. Se puede apreciar, lógicamente en diversos grados, el considerable esfuerzo de estos escritores por dotar a sus obras de cierto aire de realismo verosímil, con la mención, descripción y écfasis de ciudades, edificios, ritos y costumbres –excepcional es en este sentido la descripción de Alejandría por Clitofonte, en la novela de Aquiles Tacio; o la toma de Tiro, que tantas afinidades guarda con la histórica de

---

<sup>1244</sup>De hecho, la definición que da Filetas del Eros a Dafnis y Cloe no dista mucho, a pesar de su platonismo, de la que esboza Virgilio en las *Geórgicas*: “Amor es un dios, muchachos, joven y hermoso y capaz de volar. Es por esto que en la juventud halla alegría, acosa a ña hermosura y da alas a las almas. Y su poder va más allá que el de Zeus mismo. Gobierna sobre las materias primigenias, gobierna sobre los astros, gobierna sobre los dioses, sus iguales: ni aun vosotros sobre cabras y ovejas tanto <governáis>. Las flores son todas obra de Amor; estas plantas son productos suyos; es por ése por el que los ríos fluyen y los vientos soplan. También he visto un toro enamorado: mugía como picado por un tábano; y un mucho que hacía el amor con una cabra y la seguía a todas partes [...]. Pues no hay medicina para Amor ni que se beba ni que se coma ni que se pronuncie en cantos, sino beso y abrazo y acostarse juntos con los cuerpos desnudos” (Longo, *Pastorales lésbicas*, I, pp. 69-70). Ahora bien, este amor que el hombre compare con el resto de los seres naturales, el eros sensitivo o fisiológico, puede ser trascendido por obra asimismo del amor, y en esto recuerda claramente la teoría filigráfica de Platón, hacia una realidad superior, consagrada por el matrimonio. No en vano, cuando Dafnis y Cloe, imitando a los animales, quieren copular sin conseguirlo, Licenion, que es el último eslabón en la educación erótica de los jóvenes, le dice a Dafnis que “no se trata de besos y abrazos ni de lo que practican los carneros y los bucos. Son éstos otros saltos y más dulces que aquéllos, pues los acompaña un placer más duradero” (*Ibidem*, III, p. 102). De manera que, como concluye, Máximo Brioso, el amor de la novela “es un dios omnipresente, cosmogónico y todopoderoso, una auténtica providencia” (Introducción a su trad., p. 17).



Alejandro Magno<sup>1245</sup>, que cuenta Caritón de Afrosias; o el asedio a Siene, la batalla entre las huestes persas del sátrapa Oroóndates y las etíopes del rey Hidaspes, donde se describe con precioso detalle, casi como en la *Ilíada* y la *Eneida* y más tarde en los libros de caballerías hasta llegar al *Quijote* cervantino, las formaciones de los ejércitos, las armaduras de los jinetes acorazados, sus animales de combate y sus estrategias, en las *Etiópicas* de Heliodoro—, así como con la inclusión de personajes históricos y con la alusión a acontecimientos de la historia. Pero todas estas precisiones o concreciones históricas no son más que el decorado histórico-legendario en que engastar la trama de sus novelas, que naturalmente se mantienen al margen de las condiciones políticas, sociales e ideológicas de los países por los que pasan los protagonistas. De manera que no hay una absorción de la realidad histórica concreta de cada zona en el espacio que, como el tiempo, no interacciona con el argumento, sino que se reduce a oficiar de marco exótico en el que «poder mostrar con propiedad un desatino». Es, por tanto, un espacio ajeno, que casi siempre responde a una topografía real pero indefinida, en el que el azar, simbolizado en el caprichoso quehacer de la fortuna, rige los fluctuantes balanceos de la acción<sup>1246</sup>, y que permite, por desconocido y lejano, la entrada de lo prodigioso, lo asombroso y lo maravilloso sin quebrar las normas de la verosimilitud<sup>1247</sup>. De forma similar a como sucede con el tiempo, la evolución de la novela

---

<sup>1245</sup>Sabido es que Caritón de Afrosias engasta en su novela, como luego hará también Heliodoro, una considerable cantidad de citas directas de la *Ilíada* y la *Odisea* homéricas, de tal suerte que le fuera fácil enlazar al lector al *Quéreas* y *Calíroo* con la tradición épica, e, incluso, comparar a sus protagonistas con los héroes de una pieza de antaño. Es decir, pretendía situar su texto tras la estela de la legendaria tradición heroica y así, dotarle de un prestigioso trasfondo cultural. Pero también Caritón se aproxima no poco a la prosa historiográfica clásica y helenística, que, como hemos mencionado, le ha valido el ser considerado como el primer novelista de narraciones históricas. Por consiguiente, no parece excesivamente aventurado advertir la posible influencia que pudiera haber ejercido la figura de Alejandro en la configuración de *Quéreas*, pues tanto uno como otro lograron conquistar, desde la historia y la ficción, la inexpugnable ciudad de Tiro, en los tiempos muertos de las hostilidades que los enfrentaba a los ejércitos persas de Darío y de Artajerjes, respectivamente. Así como que uno y otro, en otros asaltos, concretamente en los de Isos y Arados, obtienen como botín la tienda real, la familia real y los tesoros del Gran Rey, mostrándose compasivos y condescendientes con las esposas y el séquito de Darío y Artajerjes. Con ello, Caritón hacía de su *Quéreas* no sólo el perfecto amador, sino también un aguerrido y valiente militar, o sea le dotaba de una contextura heroica de la que carecen los demás protagonistas masculinos del género, a la par que entonaba un sonoro canto a la superioridad de la cultura y forma democrática de la vida helena sobre la oriental del imperio persa, que se basaba en una monarquía absoluta de origen divino, lo cual denotaba la intención política de su *Calíroo*. Sólo Teágenes está investido de un talante heroico similar, aunque menos esplendoroso y lejos de cualquier propósito de propaganda política. Cervantes hará lo propio con Periandro, tal vez por influencia de Heliodoro, pero asimismo de la épica clásica, de la *Odisea* y de la *Eneida*, y, claro está, de los libros de caballerías, con el *Amadís* a la cabeza, pues no de otro modo su personaje es un amador sin tacha, el único que platónicamente contempla, arrobado, la belleza interna de Auristela, y un flamante caballero andante del mar. (Sobre la victoria de Alejandro en Isos y la ardua toma de Tiro, véase Robin Lane Fox, *Alejandro Magno. Conquistador del mundo*, edic. cit., pp. 271-312; sobre la estilización progresiva de la figura de Alejandro, véase C. García Gual, “De la biografía y de Alejandro”, en *Historia, novela y tragedia*, pp. 81-95, donde el sagaz helenista español dice que “la fascinación que la figura del joven conquistador, enigmático y espléndido, ejerce en quienes escriben de él hace no infrecuente el paso de la biografía a la novela” [p. 95]).

<sup>1246</sup>Así, son constantes las menciones al poder veleidoso de la diosa Fortuna, «amante de novedades», en el *Quéreas* y *Calíroo* de Caritón, como, por ejemplo, se dice en este pasaje: “Calíroo [...] fue vencida por las artimañas de la Fortuna, que es la única contra la que nada puede la inteligencia del hombre, pues es una diosa que ama la lucha y nada que proceda de ella es inesperado” (edic. cit., II, p. 77). Más interesante es la utilización que del futuro incierto hace Cariclea, en la barroca y arcaizante novela del escritor de Émesa, pues se promete en matrimonio a Tíamis con la esperanza de que la fortuna, como así será, haga variar el curso de la acción: “Con frecuencia un único día, y dos más a menudo, dan medios para la salvación, y los avatares suelen procurar lo que los hombres son incapaces de descubrir con infinitas reflexiones” (Heliodoro, *Etiópicas*, I, p. 104).

<sup>1247</sup>Observa M. Bajtín que “el tiempo de la aventura de tipo griego necesita de una extensión espacial

griega de Caritón a Heliodoro, aún cuando el de Émesa es en este sentido un escritor de gusto arcaizante, conlleva una progresiva disminución de la concreción espacial, que cada vez gusta más del ambiente exótico y la atmósfera oriental, e incluso conduce, como es el caso de la novela de Antonio Diógenes, *Maravillas increíbles de allende Tule*, según se desprende del resumen del patriarca Focio, hacia el viaje fantástico por lugares semidesconocidos del Atlántico norte y el Polo, hasta arribar a la Luna, que luego se dejará notar en el *Persiles* de Cervantes y antes, en la *Historia verdadera* o los *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata. Mas es de nuevo Longo el que más se aparta de la norma en cuanto que el espacio en el que se desenvuelve la educación sentimental de sus héroes se corresponde con el ambiente bucólico de Teócrito y, en menor grado, con el de Virgilio: un reducido marco campestre aledaño de la ciudad de Mitilene, en la prestigiosa patria de Alceo y Safo, la isla de Lesbos. Así, frente a la variedad de lugares de los otros novelistas, las *Pastorales lésbicas* se desarrollan en un espacio único, lo cual le imprime un acusado estatismo espacial, que sólo cambia con el sucederse de las estaciones naturales, pero que está en consonancia con el tema de su obra: el despertar ingenuo y natural de Dafnis y Cloe al amor en la amenidad de los campos y en el olvido del tiempo.

A excepción de la obra de Longo, el componente estructural sobre el que se organiza la trama de las novelas helenísticas no es otro que el del viaje, el constante y errático deambular de la pareja protagonista. Este aspecto morfológico, como hemos visto, está ocasionado por la perturbación del orden moral o social por los héroes, que se ven obligados, en consecuencia, a abandonar su lugar de origen hasta que se restablezca el orden inicial. Durante el trayecto, y a cusa de la intervención del azar, los amantes han de hacer frente a una serie de incidentes y pruebas de distinto signo y procedencia, que aquilatan su virtud y refinan su amor. Tales situaciones imprevistas pueden ser o bien de orden natural, como tormentas, naufragios, cautiverios, etc., o bien de orden sobrenatural, tal hechizos, encantamientos, pócimas y demás, pero que casi siempre suelen estar motivadas por encuentros fortuitos con otros personajes, de separaciones y de reencuentros. La incesante acumulación de aventuras proporciona un carácter episódico a este tipo de narraciones, le dotan de una estructura abierta, variada y múltiple. Constituye, en fin, lo que Mijail Bajtín denominó el *cronotopo* del camino<sup>1248</sup>. La flexibilidad y el dinamismo de esta forma estructural, que hunde sus raíces en la tradición de la renovada épica de la *Odisea* de Homero<sup>1249</sup>, no sólo se echa de ver en el acopio de diversas peripecias y de encuentros heterogéneos, sino también en la posibilidad de aderezar la trama con la inclusión de narraciones ajenas al relato principal, que permiten al

---

*abstracta* [...]. El universo de estas novelas es amplio y variado. Pero el valor y la diversidad son totalmente abstractos. Para el naufragio se necesita el *mar*, pero no tiene importancia qué mar sea ese desde el punto de vista geográfico e histórico. Para la fuga es importante pasar a *otro país* [...]. Los acontecimientos aventureros de la novela griega no tienen ninguna vinculación importante con las particularidades de los países que figuran en la novela, con su organización político-social, con su historia o cultura. Todas estas particularidades no forman parte del acontecimiento aventurero en calidad de elementos determinados: porque el acontecimiento aventurero sólo está determinado *por el suceso*” (*Teoría y estética de la novela*, pp. 252-253).

<sup>1248</sup>*Teoría y estética de la novela*, pp. 239-282. Tanto Emilia I. Deffis de Calvo como Isabel Lozano han analizado la novela bizantina española y el *Persiles* en sus estudios aplicando la doctrina metodológica del poetólogo e historiador ruso, para hacerse eco de las innovaciones cronotópicas de la novela barroca respecto de la griega.

<sup>1249</sup>A este respecto, decía Aristóteles que “el argumento de la *Odisea* «no» es largo: un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Posidón y solitario; mientras tanto, la situación en su casa es tal que sus bienes son consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas. Pero llega él tras mil fatigas y, después de haberse hecho reconocer él mismo por algunos, lanzándose al ataque, se salva él y destruye a sus enemigos. Lo propio es, efectivamente, esto; lo demás son episodios” (*Poética*, edic. trilingüe de Agustín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999 [3ª reimpresión], 18, 1455b15-20, p. 190).

autor considerar otras regiones de la imaginación diferentes de la convencional de la fábula y, por consiguiente, introducir diversas facetas de la realidad, creando así cambios de perspectiva, contrapuntos y complementos a la historia medular. La interpolación de relatos secundarios, subordinados al principal, comporta la conformación de dos niveles narrativos: el de la fábula o acción central, la peregrinación amorosa de la pareja protagonista, y el de los episodios laterales, las narraciones de otros personajes que no atañen directamente al relato primario, pero que están vinculadas temática y formalmente con él. Mas la novela es por definición, como decía Baroja, un «cajón de sastre», en el que de todo se guarda<sup>1250</sup>; de suerte que el novelista no sólo pretende admirar y suspender al lector con la variedad de registros, estilos y golpes de efecto, sino también instruirle y satisfacer su curiosidad, más allá de por el enseñar deleitando que deriva del amor paciente y casto de la pareja principal, con la inclusión de numerosas digresiones narrativas, que sentencian el curso de la trama o que hablan de los más variados fenómenos de una realidad desbordante, insólita, extravagante y original. La novela helenística es, por ello, una suerte de miscelánea de acciones y personajes, de anécdotas y curiosidades; “un modelo acabado de virtuosismo narrativo, un precioso trabajo de orfebrería en que el hilo argumental da mil vueltas y revueltas, dibujando arabescos, en que los personajes se pierden y vuelven a aparecer a compás de la peripecia”<sup>1251</sup>.

Antes, sin embargo, de ver muy por encima la contextura de los textos o la disposición del curso de los relatos, que, anticipamos, presenta profundas diferencias de una novelas a otras, conviene recordar el corpus novelístico griego.

De las novelas helenísticas, que fueron inmensamente populares en su tiempo, en exagerado contraste con el silencio de la crítica, no han sobrevivido completas sino un exiguo número de ellas: un total de cinco. A saber: el *Quéreas* y *Calíroe* de Caritón de Afrodisias, que data probablemente del siglo I de nuestra era; las *Efesíacas* o *Antía* y *Habrócomes* de Jenofonte de Éfeso, de hacia principios del siglo II; las *Pastorales lésbicas* o *Dafnis* y *Cloe* de Longo, de finales del siglo II; lo mismo que el *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio, y, por último, la *Historia etiópica* o *Teágenes* y *Cariclea* de Heliodoro, que se fecha entre los siglos III y IV. A estos textos hay que añadir los breves fragmentos encontrados con posterioridad en papiros egipcios, así como los resúmenes, junto a los de las novelas de Aquiles Tacio y Heliodoro, de las *Maravillas increíbles de allende Tule* de Antonio Diógenes y las *Babilónicas* de Jámblico, que Focio elaboró en los códices de su *Biblioteca* en el siglo IX, y que denotan su amplia difusión y repercusión en la época. No obstante su nimiedad, estos fragmentos son sumamente importantes porque coadyuvan a precisar las directrices generales, la evolución y la cronología del género<sup>1252</sup>. Acaso los más significativos sean los tres hallados de la novela de *Nino* y *Semíramis* no sólo por ser los más extensos en conjunto, sino sobre todo porque permiten reconstruir rudimentariamente el texto más antiguo del que se tiene noticia, dado que suele fecharse en torno al año 100 a. C. La mayor parte de los fragmentos se sitúan entre los siglos I y IV d. C., si bien tienden a concentrarse en el siglo II. De tal manera que puede decirse que la novela de tipo griego, como género, nace en el helenismo

---

<sup>1250</sup>“Lo abarca todo –decía el escritor de *El árbol de la ciencia*–: el libro filosófico, el libro psicológico, la utopía, lo épico; todo absolutamente” (Prólogo casi doctrinal sobre la novela”, *La nave de los locos*, Caro Raggio, Madrid, 1980, pp. 7-46, p. 18).

<sup>1251</sup>Haciendo nuestras la certeras palabras de Juan Bautista Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, p. 43.

<sup>1252</sup>Véase *Fragmentos novelescos*, traducción, introducción y notas de Julia Mendoza, edic. cit., pp.319-414; sobre las *Babilónicas*, véase Jámblico, *Babilónicas (resumen de Focio y fragmentos)*, traducción, introducción y notas de E. Crespo Güemes, en Longo, *Dafnis y Cloe*. Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*. Jámblico, *Babilónicas*, edic. cit., pp. 385-445.

tardío, hacia finales del siglo II y comienzos del I a. C., pero que se desarrolla en época imperial, alcanzando su madurez y esplendor en el siglo II, que viene a coincidir con el florecimiento cultural de Grecia que se conoce, desde Filóstrato, con la expresión la Segunda Sofística<sup>1253</sup>.

No es baladí este dato por cuanto la impronta de los artificios retórico-artísticos del apogeo de este período tardío del saber heleno sirve para dividir el corpus novelístico, dejando aparte los fragmentos y los resúmenes, en dos grandes bloques o secciones. De un lado, el *Quéreas* y *Calíroo* de Caritón y las *Efesíacas* de Jenofonte, que son las novelas que no se muestran todavía influenciadas por la retórica de la Segunda Sofística y que corresponderían a la etapa de formación y consolidación del género; y de otro, las *Pastorales lésbicas* de Longo, el *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio y las *Etiópicas* de Heliodoro, en tanto que por su estilo y su lengua son claramente deudoras de sus postulados, al mismo tiempo que por sus innovaciones y por sus composiciones más ambiciosas inciden en el desarrollo de la tradición novelística, que, aunque no varían los esquemas o los convencionalismos que la caracterizan temáticamente, sí buscan nuevas vías de experimentación formal. Es más, debido a la admirable perfección estructural de la novela del escritor de Émesa, tan superior en este aspecto al resto de sus congéneres, obra principalmente de su comienzo *in medias res*, de su enorme capacidad para hilvanar las diferentes tramas y del magistral uso del suspense narrativo<sup>1254</sup>, cabe pensar en una etapa última que supondría la culminación del género y su agostamiento. No en vano, si tuviera razón Emilio Crespo Güemes al sostener que la *Historia etiópica* se compuso “en época avanzada, nunca lo contrario”, pues “una datación entre 360 y 375, además de no estar en contradicción con la tradición y las fuentes antiguas, parece gozar de cierto apoyo”<sup>1255</sup>, se haría más comprensible la vinculación de la historia amorosa con la espiritualidad del neoplatonismo en asimilación con otras doctrinas orientales.

Así, el *Quéreas* y *Calíroo* y las *Efesíacas* se singularizan, de entrada, por no presentar ni en su estilo ni en su forma el aparato retórico de los «progymnasmata»<sup>1256</sup> que evidencian las otras novelas, debido a que sus autores aún no se habían educado en las escuelas de retórica de la Segunda Sofística, sino en las más sobrias del aticismo, especialmente observable en Caritón de Afrodiasias. Mas sin embargo, entre una y otra perfilan las características morfológicas más salientes del género: la conformación de una estructura circular, cifrada en el viaje de ida y vuelta de los peregrinos de amor; la utilización de la

---

<sup>1253</sup>Sobre la Segunda Sofística, véase Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, pp. 861-877, en donde el helenista austriaco advierte de que, en esa pugna permanente entre la filosofía y la retórica por acaparar la formación académica de los jóvenes griegos desde la época de Platón e Isócrates, en los dos primeros siglos de nuestra era prevaleció el reinado de la segunda: “Ahora la filosofía había abandonado extensas parcelas del discutido campo de la retórica: ésta dominaba en su mayor parte la enseñanza superior y determinaba los rasgos de la literatura de la época” (p. 861). Véase también B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J. C.*, p. 3 y ss; José Alsina Clotas, Introducción general a Luciano, *Obras I*, trad. de Andrés Espinosa Alarcón, Gredos, Madrid, 1981, pp. 7-70, pp. 7-22.

<sup>1254</sup>“Don del sol es Heliodoro”, decía El Pinciano, “y en esso del ñudo y soltar nadie le hizo ventaja, y, en lo demás, casi nadie” (*Philosophía antigua poética*, edic. de Antonio Carballo, CSIC, Madrid, 1973, t. II, p. 85).

<sup>1255</sup>Introducción a su trad. de Heliodoro, *Historia etiópica*, pp. 12-21, en concreto pp. 21 y 20.

<sup>1256</sup>Dice Albin Lesky que “al que aspiraba a una formación superior, de antemano se le indicaba el camino de la retórica. Si había superado ya la instrucción elemental, la enseñanza de la gramática le introducía mediante extensas lecturas en la teoría del arte oratoria y le formaba con ejercicios preparatorios (“Progymnasmata”) de diversa índole: la repetición, la composición sobre un tema obligado, que se extendía con una reglamentación escrupulosa sobre cualquier asunto moral, la descripción (écfrasis), la demostración o refutación de una causa imaginaria, por no citar más que unos cuantos ejemplos” (*Historia de la literatura griega*, pp. 861-862).

técnica del entrelazamiento narrativo para referir los avatares de los protagonistas a causa de su diseminación, que comporta la alternancia de dos líneas narrativas paralelas o una doble focalización estructural<sup>1257</sup>, y la suspensión de la trama para propiciar la intercalación de episodios novelescos de naturaleza distinta.

El *Quéreas y Calíroo* es, empero, más sencillo estructuralmente hablando que las *Efesíacas* en función de la carencia absoluta de digresiones episódicas que desvíen la atención de la trama, salvo algún que otro excursus del narrador, que suelen ser de índole ya metaficcional, ya ideológico. Por consiguiente, presenta una estructura lineal simple, pero muy equilibrada y sabiamente compacta. La novela está dividida físicamente en ocho libros, probablemente obra del propio autor, pues, como comenta García Gual, gran entusiasta de la novela, “las separaciones entre libros coinciden con momentos interesantes de la acción”<sup>1258</sup>. Los ocho libros se pueden agrupar en tres partes, marcadas deícticamente por comentarios del narrador, que se corresponderían con la presentación, el nudo y el desenlace: una, la primera, los libros I-IV, en los que se cuenta la boda de los héroes en Siracusa, su separación, motivada por los iracundos celos de Quéreas, y el conflicto amoroso, ocasionado por la sincera pasión que suscita Calíroo en Dionisio. Otra, la segunda, los libros V-VII, que comienza con una recapitulación de los sucesos anteriores y en la que se refiere el consabido proceso judicial, habitual en el género, del triángulo Quéreas-Calíroo-Dionisio en la corte babilónica de Artajerjes, y la guerra del Gran Rey persa con los sublevados egipcios, que sirve para unir a los amantes. Por fin, la tercera, el libro VIII, que da comienzo, como el V, con otra recapitulación en la que el autor se complace en anticipar el obligatorio final feliz<sup>1259</sup>; en ella se narra, pues, el viaje de vuelta a casa de la pareja, del que destaca la espectacular escena de la arribada al puerto de Siracusa, que recuerda asombrosamente, a pesar de lo ya dicho sobre la casi nula probabilidad de que el escritor español conociera la obra del griego, a la de Ricardo y Leonisa a Trápani, en el final no menos teatral de *El amante liberal* de Cervantes.

Frente a la claridad y sobriedad compositiva de la novela de Caritón, la disposición narrativa de la de Jenofonte se revela algo deslavazada y arbitraria por la incesante acumulación de peripecias no vinculadas causalmente. En efecto, mientras que el escritor del *Quéreas* que, en lugar del hacinamiento de aventuras, había optado por entreverar la acción, que progresa linealmente, en largos períodos narrativos en los que se focaliza a uno u otro de los amantes, con la caracterización psicológica, aún de forma ingenua y rudimentaria, de los personajes, en el sentido de describir sus reacciones ante los sucesos a los que deben enfrentarse, siendo tal vez el escudriñamiento de la pasión de Dionisio el caso más logrado; Jenofonte, por el contrario, se centra casi exclusivamente en el trepidante suceder de los hechos, impidiendo así que sean asimilados por sus protagonistas. Sin embargo, la estructura de las *Efesíacas* es bastante más compleja que la del *Quéreas y Calíroo* y mucho más

---

<sup>1257</sup>Sobre la construcción paralelística decía Aristóteles que es consustancial a la épica y un rasgo que la diferencia de la tragedia, pues “la epopeya tiene, en cuanto al aumento de la extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en escena; mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema. De suerte que tiene esta ventaja para esplendor y para conseguir variedad con episodios diversos” (*Poética*, edic. trilingüe de A. García Yerba, 24, 1459b20-30, pp. 219-220). Véase, además, Massimo Fusillo, *Il romanzo greco*, pp. 186-196.

<sup>1258</sup>Introducción a Caritón de Afrodiasias, *Quéreas y Calíroo*, p. 26.

<sup>1259</sup>“Creo que esta parte final de la historia va a ser la más agradable para los lectores, pues va a purificarla de las tristeza de los primeros libros. Ya no habrá en él ni piraterías ni esclavitudes, juicios, batallas, intentos de suicidio, guerras ni cautiverios, sino amores legales y matrimonios legítimos” (Caritón, *Quéreas y Calíroo*, VIII, p. 184).

ambiciosa, aun cuando resulte más descuidada. El escritor de Éfeso complica la construcción paralelística de la trama al superponer sobre ella dos más, la de Leucón y Rode, los compañeros de Antía y Habrócomes –como los hermanos Antonio el hijo y Constanza de Periandro y Auristela, en el *Persiles*–, y la del bandido Hipótoo, de manera que la progresión lineal se pierde en favor del continuo vaivén narrativo en el que se entrelazan apretadamente los sucesos y las líneas narrativas. Por ello, la técnica esquemática del relato se asemeja bastante a la de los libros de caballerías medievales. Con todo, son escasas las ocasiones en las que el autor se desvía de la doble trama principal para saltar a las historias de los otros personajes, pues la de Leucón y Rode no hace sino segmentar el tiempo que la pareja está separada, que es, como en la novela de Caritón, de la que es ampliamente deudora, la mayor parte del relato: da comienzo en el libro II, antes de la separación, y no vuelve a quedar focalizada hasta el V, el último, justo cuando se reúnen los amantes en Rodas. Mientras que la línea argumental de Hipótoo oficia de enlace entre la de Antía y la de Habrócomes. Pero el buen bandido no hace solamente las veces de personaje puente, sino que protagoniza su propia historia, cuya actualización acontece en el libro III, por medio del relato que de su vida pasada le cuenta a Habrócomes, pero que, una vez incorporado a la trama central, prosigue en el presente narrativo de la trama. No es este el único relato homodiegético de la novela, pues también el viejo Egialeo le relata al héroe su vida cuando con paternal benevolencia le acoge en tierras sicilianas, en el libro V. Por tanto, es Jenofonte, dentro del corpus de novelas enteramente conservadas, el que inaugura la inclusión de relatos laterales a la narración principal, que sirve de soporte estructural de ellos. Su técnica de encaje está todavía muy lejos de la que desarrollará Heliodoro, y consiste básicamente en la suspensión momentánea de la diégesis para propiciar el relato en primera persona del personaje episódico; y se caracterizan, además, los episodios, por ser de extensión breve. La vinculación que establecen con la acción medular es temática, puesto que su contenido gira también sobre el amor; de esta manera, Jenofonte escudriña el tema desde diversos enfoques que le permiten ofrecer una visión múltiple de él y de su incidencia en la existencia humana, y así alertar de los trágicos estragos que puede llegar a ocasionar, dado que, frente a la felicidad de Antía y Habrócomes, las historias de Hipótoo y Egialeo son trágicas, aun estando estilizadas.

El romance pastoril de Longo y la novela de Aquiles Tacio son, lógicamente, deudoras de las narraciones anteriores, pero suponen una nueva etapa del género novelístico griego, que no sólo se hace patente por su filiación a la Segunda Sofística, sino también porque profundizan y diversifican las posibilidades que ofrecía la novela presofística. A la primera corresponden las numerosas digresiones con que con que aderezan la trama, hasta el punto de que las dos obras relacionan la pintura con la poesía, como desde otros presupuestos poéticos diferentes realizará Cervantes en el *Persiles*, por medio de las écfrasis que originan las narraciones; a la segunda pertenece la eliminación del viaje por parte de Longo, que acarrea la consagración absoluta del texto al amor, y la utilización de la primera persona narrativa por Aquiles Tacio para contar la historia, así como el uso de la ironía crítica, que pone en solfa no pocos de los principios esenciales del género y permite la distancia del autor sobre lo narrado. Mas a pesar de las concomitancias de época, las disparidades entre ambos escritores y sus textos son bien notorias, que tienen en la economía narrativa de Longo frente a la prolijidad de Aquiles Tacio el rasgo más destacado.

La erradicación del viaje en las *Pastorales lésbicas* ocasiona la ruptura de la disposición circular de la trama, que ahora progresa linealmente con el acontecer del tiempo pero sin la sucesión itinerante de lugares<sup>1260</sup>. Este estatismo espacial, sin embargo, no

---

<sup>1260</sup>Sobre la progresiva abstracción espacial de la novelas, que culminaría Heliodoro, véase M. Fusillo, *Il romanzo greco*, pp. 229 y ss.

significa que la novela sea morosa o que el curso de la acción tenga un ritmo lento; antes bien, Longo dota a su obra de un inusitado dinamismo, en cuanto que los famosos campos y riberas de Lesbos esconden los mismos peligros que suscita el vagabundeo errante por el mundo<sup>1261</sup>. Y, efectivamente, Dafnis y Cloe padecen los mismos avatares que sus peregrinos parientes, pues se ven expuestos a momentos de separación, a bárbaros piratas, a procesos judiciales, a combates, a raptos, a pasiones lascivas de todo tipo y a amantes en celo. La diferencia estriba en que Longo cabalga veloz sobre estas convenciones genéricas, que se sitúan hábilmente en momentos estratégicos de la trama, para centrarse así en lo que de verdad le interesa en su relato, que es el desplazamiento de lo argumental anecdótico de la peripecia hacia los niveles interiores de la emoción, o sea: la exposición psicológica del descubrimiento del amor. No en vano, por ejemplo, el autor no elimina el entrelazado narrativo característico del género, aunque sí lo reduce considerablemente, al igual que, por otro lado, Aquiles Tacio y Heliodoro, puesto que los adolescentes pastores conviven en amorosa compañía la mayor parte del tiempo, sino que las líneas paralelas o las secuencias narrativas simultáneas sirven para escrutar la vivencia subjetiva de la pasión erótica de Dafnis y Cloe por separado, en la indagación de sus reacciones y sentimientos. De ello resulta que las *Pastorales lésbicas* pueda ser tachada de novela psicológica respecto a los otros ejemplos del último género inventado por los griegos. La obra se estructura en cuatro libros, si bien, como argumenta Máximo Brioso, “desde un punto de vista argumental [...] aparece dividida en dos grandes etapas: la exploración del misterio erótico por los adolescentes hasta la revelación de Licenion [I-III, hasta 22] y, en segundo lugar, las aspiraciones matrimoniales de la pareja [III, 23-IV]”<sup>1262</sup>. En la misma línea que Caritón de Afrodiasias, Longo no incorpora novelas «sueltas ni pegadizas», aunque, por el contrario, y en consonancia con el ambiente pastoril en que se desenvuelve la trama –y con la *amplificatio* y el retoricismo típicos de su momento histórico–, son profusas las descripciones del paisaje, estilizado en su naturaleza, y los comentarios a la trama, no exentos de cierta picardía, al mismo tiempo que suspende la narración de cuando en cuando para contar breves leyendas mitológicas, como la de Pan y la siringa, puestas en boca de personajes. La economía narrativa, la concisión y la agilidad son sus características más sobresalientes, aparte del fino humor, del lirismo y del sensual erotismo que todo envuelve –y que bien podría ser otra característica del momento, puesto que la licencia en lo amoroso es notable en Aquiles Tacio y también, aunque en menor grado, en Heliodoro<sup>1263</sup>, en contraste con las novelas presofísticas–. Por todo ello, la novela de Longo es la más revolucionaria o, en su defecto, la que más se aparta de los cauces genéricos, y una, qué duda cabe, de las más interesantes.

El *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio se conforma de ocho libros que se pueden agrupar en tres partes claramente diferenciadas, a tenor del espacio en el que se desarrolla cada una de ellas. A saber: los libros I-II, que acaecen en Tiro, la patria de Clitofonte, en ellos se narra con minucioso detalle el enamoramiento del héroe, la seducción de Leucipa y la

---

<sup>1261</sup>Curiosamente, Cervantes ensayará una propuesta similar a la de Longo en *La Galatea*, que se diferencia de las novelas pastoriles anteriores, sobre todo de *Los siete libros de Diana*, en que elimina el viaje como soporte estructural por el movimiento incesante de la acción en torno a un espacio único, la multiplicidad de intrigas y la profusa intercalación de historias adventicias que se resuelven en el marco idílico de la bucólica. Pero se trata de una casualidad, pues es más que probable que Cervantes no conociera la pequeña obra maestra de Longo, que no tuvo difusión, a diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos, en la España de la época, a no ser que la leyera en otra lengua.

<sup>1262</sup>Introducción a Longo, *Dafnis y Cloe*, pp. 22-23.

<sup>1263</sup>Comentando la novela de Jámblico, observa el patriarca Focio que el escritor sirio “no hace tanta gala de obscenidad como Aquiles Tacio, pero presenta más desvergüenza que el fenicio Heliodoro” (Jámblico, *Babilónicas (Resumen de Focio y fragmentos)*, edic. cit., p. 397).

huida, como consecuencia del matrimonio de él con su hermanastra Calígona, concertado por su padre. Los libros III-V (hasta el capítulo 16 incluido), que engloban las aventuras de ambos en tierras egipcias –el delta del Nilo, Faro y Alejandría–; esta segunda parte es en la que se concentran mayormente las peripecias derivadas del viaje. Los libros V (desde el capítulo 17)-VIII, que tienen por marco la ciudad de Éfeso y sus alrededores, y que comprenden el proceso judicial, las ordalías, la reunión final de la pareja y el regreso a casa. En esta última parte, que semeja una comedia de enredo en la que se cumple a rajatabla la letra del villancico: «Amor loco, ¡ay, amor loco! / Yo por vos y vos por otro», se establece un cuadrángulo de amores entrecruzados, el de Clitofonte y Leucipa con el matrimonio de Mélite y Tersandro, que será ampliamente emulado y desarrollado por Cervantes en varias de sus obras, sobre todo en las comedias de cautivos, *El amante liberal* y el *Persiles*<sup>1264</sup>, pero que también estaba presente en la novela de Heliodoro con el de Teágenes y Cariclea y Ársace y Oroóndates, si bien bastante más sinóptico en la línea que une al sátrapa de Egipto con la heroína; y cuyos trazos generales no son otros que los derivados del ardoroso deseo que siente el matrimonio por la pareja protagonista, que sirve para crear tensión dramática, para que se reencuentren los amantes y para hacer posible su liberación. De este modo se contrasta el amor ideal y casto de los héroes con las encendidas pasiones de unos cónyuges adúlteros y mal avenidos, último reducto del amor furtivo en la Antigüedad; se enaltece su superioridad moral, máxime cuando ellos se encuentran en una situación de inferioridad social respecto de sus instigadores, que son sus amos. Esta preeminencia en el amor de los héroes de algún modo nivela su posición real de supeditación, hasta el punto de que sus dueños se hacen sus vasallos, pues, aunque buscan su mal, el del otro miembro de la relación, e incluso pretenden su muerte por celos, lo cierto es que presionan pero no fuerzan, dado que buscan el asentimiento y la correspondencia. A partir de la obra de Aquiles Tacio, es esta la tarea más ardua y problemática a la que se ve sometida la firme pareja en su camino hacia la felicidad. Nada ni nadie como Tersandro en el *Leucipa* y Ársace en la *Historia etiópica*, con sus sirvientes ayudantes, las pondrán tan al límite; mas por lo mismo será donde mejor se aquilata su *pathos* sentimental, pues no en vano es la última prueba que les separa del reconocimiento y la unión definitiva<sup>1265</sup>. La disposición del itinerario y la serie de aventuras, por consiguiente, describen, como las del *Quéreas y Calírroe* y las *Efesíacas*, un esquema circular: viaje de ida y vuelta a Tiro pasando por Egipto y Éfeso. Sin embargo, se aproxima más a la linealidad de la novela de Caritón que al entrelazado narrativo de la de Jenofonte, en la medida en que se reduce considerablemente la construcción paralelística, únicamente discernible durante los libros V-VII, cuando la acción se remansa en derredor de un espacio único: Éfeso, en los que Mélite y Tersandro, como Hipótoo de Antía y Habrócomes, ofician de personajes puente entre Clitofonte y Leucipa. Ello se debe principalmente a la focalización narrativa de Clitofonte, cuya línea de acción es más preponderante, a contrapelo de lo habitual en el género, que la de Leucipa; pero no, como hará tiempo después Cervantes en su épica amorosa en prosa, por sustituir la técnica compositiva del entrelazado por otra que persigue el orden y

---

<sup>1264</sup>Véase Stanislav Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XL (1964), pp. 361-387, y “*Leucipe y Clitofonte y Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XIII-XIV (1974-1975), pp. 37-58.

<sup>1265</sup>Máximo Brioso, en su Introducción al texto, dice, por el contrario, que “la obra tiene una clara distribución de sus ocho libros en cuatro partes, de manera que los dos primeros tienen por núcleo el cortejo erótico de Leucipa por Clitofonte; los libros tercero y cuarto, el naufragio y la mayor parte de las aventuras egipcias; los dos siguientes giran en torno a las figuras de Mélite y Tersandro, con sus pasiones como motores de la acción, y los dos finales, en torno al proceso y las ordalías que imponen el desenlace” (pp. 159-160). Otra estructuración tripartita, aunque diferente de la nuestra, es la que brinda García Gual, en *Los orígenes de la novela*, pp. 244-247.



la unidad, de modo que cuando acaecen diversos sucesos a un tiempo, lo que se hace es que se registran los de uno de los amantes en la diégesis en tiempo presente, mientras que los del otro se rescatan sumariamente en forma de narración homodiegética, sino porque la narración de la novela recae sobre Clitofonte<sup>1266</sup>. En efecto, quizá la mayor novedad que presenta el texto de Aquiles Tacio sea que la historia está contada en primera persona por el protagonista masculino. Un rasgo morfológico que la emparenta con la novela latina, pues tanto *El Satiricón* de Petronio (s. I d. C.) como *El asno de oro* de Apuleyo (s. II d. C.) son relatos pseudoautobiográficos, del mismo modo que, más adelante y tal vez por influencia de estos, la novela picaresca española, cuya característica estructural más significativa es precisamente la autobiografía ficticia; más también quizá por los relatos y los diálogos de Luciano de Samósata, que por lo regular se narran en primera persona. Esto implica, por tanto, que Clitofonte sea, simultáneamente, protagonista y narrador de sus amores y aventuras, lo cual le confiere una dualidad como personaje que le permite contar su historia pasada desde la perspectiva del presente y bajo su punto de vista. Esta variación formal respecto de los otros textos novelísticos de tipo griego comporta una evidente profundización psicológica, en el sentido en que Clitofonte no sólo relata lo que le ocurre, sino también cómo lo experimenta. Ahora bien, conviene matizar que la utilización de la primera persona narrativa en la mayor parte del texto no es más que un recurso formal huero, en tanto que no se diferencia un ápice de la narración omnisciente de un narrador extradiegético<sup>1267</sup>. Pero, sin embargo, Aquiles Tacio, mediante la voz de Clitofonte, escruta el síndrome erótico con una densidad y hondura mayor que la de sus colegas, más personal y subjetiva, que recuerda, en su exposición, a la lírica griega arcaica y a la elegía romana, pero en acción continuada. A la par que le permite enfocar el nacimiento del amor desde otro ángulo, debido a que la correspondencia erótica de los héroes no es sincrónica: Clitofonte se prenda primero y luego rinde a Leucipa. Hay, por consiguiente, un proceso de enamoramiento seguido de otro de seducción. Es un aspecto de capital importancia en la historia del amor en cuanto que, hasta donde alcanzamos, es la primera vez que se describen reunidos el hechizo erótico y el galanteo amoroso, contados además de forma subjetiva y desde la perspectiva masculina. Platón, efectivamente, había expuesto en el *Fedro* sendos procesos, pero desde la tercera persona, y su amor era homosexual; Safo, Eurípides, Apolonio y Virgilio se habían adentrado en las galerías del alma enamorada, mas de la mujer; Catulo y los elegíacos habían descrito el amor subjetivo masculino, empero ellos eran los seducidos, no los seductores, y el amor de flechazo de los héroes de la novela griega eximía el cortejo, hasta el punto de que, exceptuando los amores de Dafnis y Cloe y Teágenes y Cariclea, la mejor exhibición de la pasión erótica es el enamoramiento de Dionisio y, en menor grado, el de Artajerjes, en la novela de Caritón, sólo que están contados desde la tercera persona y ellos no rinden a Calíroe, que se mantiene fiel sentimentalmente a Quéreas. Por otro lado, la utilización de Clitofonte como personaje-narrador potencia el suspense de la novela, debido a la falta de información, sobre todo en la narración de aquellas peripecias de gran efecto dramático, como las de la falsa muerte, tanto más cuanto que suscita la visión engañosa y falsa de la realidad o acarrea errores de interpretación. Aunque aquí no se le extraiga todo el rendimiento posible, lo cierto es que las limitaciones de la primera persona de que hace gala en determinados pasajes Clitofonte son un anticipo lejano e ingenuo de las que ensayará el anónimo autor del *Lazarillo* en los tratados tercero y quinto, los del escudero y el buldero, así como de las demoledoras reflexiones críticas que expone Cervantes, metafictiva y admirablemente, sobre la

---

<sup>1266</sup>Véase T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, pp. 178 y ss.

<sup>1267</sup>Véase B. E. Perry, *The Ancient Romances*, pp. 111 y ss.; T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, pp. 124 y ss.; M. Brioso, Introducción al texto, pp. 160-161.

autobiografía novelesca, en la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*. La narración en primera persona conlleva, además, una considerable disminución del tono idealizante de las novelas anteriores en favor de una aproximación al costumbrismo y al realismo, aunque sin llegar, desde luego, a la novela latina, que se echa de ver tanto en el empeño de racionalizarlo todo, por medio de explicaciones que hacen verosímil aquello que parecía increíble –también será esta una característica de Heliodoro y de Cervantes, en el *Persiles*–; como en el acento cómico de algunos episodios, que incide en el distanciamiento con que el autor trata el tema y las convenciones del género, rozando a veces la parodia –también Cervantes introducirá, por otros cauces, la ironía en el *Persiles*–; como, sobre todo, en la humanización de los personajes, no sólo sugerida por su mayor psicologismo, sino también por su moral más laxa y más atenta a las debilidades humanas<sup>1268</sup>. Pues aún cuando Leucipa vigila su pureza con tanto ahínco como Antía o Cariclea, su padre, Sótrato, y el sacerdote de Ártemis dudan de su virginidad<sup>1269</sup> –pero resulta que hasta Persina, que hace gala de una humanidad sensible y tolerante con las pasiones que baten al ser humano, por cuanto, como ella misma afirma, “la experiencia de una mujer sabe disculpar las flaqueza femeninas”<sup>1270</sup>, le inquiere también, hasta en dos ocasiones, a Cariclea si se ha rendido en brazos de Teágenes–, mientras que Clitofonte finalmente apaga el fuego que consume a Mélite, bien es cierto que después de mucho resistir, pero sin mayores miramientos, pues él, antes de enamorarse de Leucipa, era un consumado perito en los misterios de Afrodita, como deduce perspicazmente Menelao y como él mismo demuestra en su acalorada defensa de la cohabitación con una mujer<sup>1271</sup>. A ello hay que sumar que el *Leucipa y Clitofonte* es una

---

<sup>1268</sup>En función de ello, García Gual ha dicho que Aquiles Tacio es el “novelista más frívolo, más realista, y más irónico, del que se ha escrito que vendría a ser a la novela griega lo que Eurípides a la tragedia” (“Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro”, p. 96). Por su parte, M. Brioso ha llegado más lejos al afirmar que “el realismo de Aquiles Tacio progresa todavía más en la dirección de lo que podría haber sido una novela naturalista, cuando por dos veces (V 7, 1 y 18, 1) algunos personajes pretextan urgencias corporales para alejarse de los demás o cuando (IV 7, 7 ss.) se recurre a la menstruación para salvar la virginidad de Leucipa” (Introducción, p. 153).

<sup>1269</sup>El sacerdote, luego de relatar la leyenda de la gruta de Pan y de la prueba de la siringa, que sólo suena con acordes melodiosos cuando la que ingresa es virgen, dice: “Pues, si Leucipa es doncella, ¡y ojalá sea así!, id alegres, ya que os será favorable la siringa, que nunca daría un juicio falso. Pero si no es así, pues bien sabéis que cualquier cosa era de esperar que le ocurriera aun a pesar suyo, envuelta en tantas acechanzas...” (A. Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, VIII, pp. 360-361). Palabras que, de algún modo, ponen en entredicho la inverosímil castidad sin mácula que observa escrupulosamente la heroína de la novela griega; pero sin llegar, claro, a la sabrosa malicia del lector insatisfecho que compra el manuscrito de las hazañas caballerescas de don Quijote escrito por el sabio cronista moro Cide Hamete Benengeli, que ansiaba proseguir la lectura de tan edificantes obra como eran las emprendidas por el caballero andante de “desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas que andaban con sus azotes y palafrenes y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle: que si no era que algún follón o algún villano de hacha y capellina o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, IX, pp. 106-107).

<sup>1270</sup>Heliodoro, *Historia etiópica*, X, p. 461.

<sup>1271</sup>Dice así Clitofonte: “El cuerpo de una mujer, al unirse con ella, es mórbido y para los besos sus labios son suaves, razón por la que en los abrazos retiene el cuerpo de su compañero y sus propias carnes se amoldan a él por completo, quedando aquél envuelto en placer. Pega a los labios sus labios como sellos, besa con arte y adereza su beso con una dulzura superior. Pues no solamente suele besar con los labios, sino que hace intervenir sus dientes y paca en torno a la boca de su amante y convierte los besos en mordiscos. También su seno, con sólo tocarlo, reporta un especial deleite. Y en la culminación amorosa el placer la exalta, besa con la boca abierta y enloquece. Las lenguas mientras tanto se buscan una a otra para unirse y, en lo posible, también ellas se afanan en besarse. Y es que, al besarse con la boca abierta, el placer se acrecienta. La mujer, al llegar al extremo amoroso, jadea abrasada por el placer, y su jadeo con el amoroso hálito salta hasta sus labios, se encuentra con el beso, que en su camino errante trata de descender a lo profundo, y el beso, invirtiendo su ruta

narración con marco, puesto que Clitofonte no desnuda su alma al lector para admiración suya o para aviso como Lucio en *El asno de oro* o Guzmán en la novela de Mateo Alemán, sino que, como el alférez Campuzano al licenciado Peralta, se la cuenta a un interlocutor interno que, de paso por Sidón tras de haber sobrevivido a un temporal en alta mar, se ha quedado extasiado por la contemplación de un cuadro que versa sobre el rapto de Europa, anticipo de la huida de los héroes por amor. Pero lo más llamativo del caso es que este innominado personaje no es presentado en tercera persona, como efectúa Cervantes en *El casamiento engañoso* con el licenciado, sino que es él mismo el que en primera persona se dirige al lector. Es más que factible pensar que Aquiles Tacio esté emulando los liminares en que Caritón y Longo exponen el origen y el asunto de sus novelas; pero también que, a diferencia de ellos, busque distanciarse de su relato con la narración interpuesta que alberga los amores y las aventuras viajeras de Leucipa y Clitofonte, y que posibilite su realismo crítico. De modo que la novela se erige, en su nivel macroestructural, sobre dos tramas narrativas diferentes, la del afortunado visitante de la ciudad fenicia y la de Clitofonte, en la que la primera envuelve a la segunda; las dos son relatos en primera persona, pero mientras que la primera se centra en un suceso aislado de la vida de su narrador, haber sobrevivido a una borrasca y haberse encontrado con Clitofonte, la segunda, en cambio, cuenta todo el periplo biográfico del héroe, desde la llegada de Leucipa a su casa en Tiro, causa del amor, hasta su situación final como esposo de ella. Lógicamente, no se trata más que de la excusa que utiliza el escritor para referir su texto; no deja de ser otro recurso técnico sin más complicaciones poéticas, ya que Aquiles Tacio no juega con sus infinitas posibilidades, como se demuestra en que la novela no se cierra con la vuelta a la escena inicial, sino con el fin de la narración de Clitofonte. Sí cumple, en cambio, con uno de los preceptos fundamentales que Aristóteles observaba en la epopeya homérica: que si el poeta es imitador “debe decir muy pocas cosas” en su nombre cediendo la palabra a los personajes<sup>1272</sup>. Otro rasgo estructural del *Leucipa y Clitofonte*, que comparte con las *Efesíacas* de Jenofonte y con las *Etiópicas* de Heliodoro, es el de la construcción de la novela a partir de una historia principal o fábula, el cuento de Clitofonte, sobre la que se agregan o suspenden una serie de digresiones narrativas. Debido a su profusión, que hacen de la novela de Aquiles Tacio el texto más multiforme, conviene separar aquellos episodios que desempeñan una función ornamental de los que amplifican el argumento. Así, al primer caso pertenecen las historias ajenas a la narración principal, los «episodios novelescos», que son un total de tres: los de Calístenes, Clinias y Menelao, que están estrechamente relacionados con el relato de base tanto formal como temáticamente; de suerte que Aquiles Tacio, como antes Jenofonte de Éfeso, puede ofrecer una visión plural del amor. Al segundo caso responden los frecuentes excursos que suspenden y complementan el hilo argumental central, y que cumplen el propósito de informar sobre una realidad compleja y extravagante, tales como descripciones de cuadros y de otros objetos artísticos, de animales, de paisajes, de ciudades; relatos sobre leyendas mitológicas, debates y alocuciones. Especialmente importantes son las digresiones que abordan teóricamente diversos aspectos del amor, como la educación sentimental que Clinias le brinda, a petición suya, a Clitofonte, una recomendaciones que son un abreviado arte de amar no muy diferente del que Filetas ofrece a Dafnis y Cloe, en la novela de Longo; el debate que enfrenta al héroe masculino con Menelao sobre las delicias de los amores heterosexual y homosexual, y las constantes disertaciones sobre la mirada y el beso como elementos característicos de la pasión

---

con el aliento jadeante, lo sigue confundido ya con él y va a herir al corazón. Éste, con la turbación que el beso le produce, se pone a temblar, y, si no estuviese atado a las entrañas, iría en pos de los besos y se arrastraría hasta lo alto tras ellos” (A. Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, II, pp. 230-231).

<sup>1272</sup>Aristóteles, *Poética*, edic. trilingüe de A. García Yerba, 25, 1460b5, p. 225 y 24, 1460a5, p. 221.

erótica<sup>1273</sup>. Puesto que, en su esencia, no son sino las aplicaciones de la doctrina platónica del

---

<sup>1273</sup> Así, por ejemplo, Clitofonte dice que: “Nada más verla [a Leucipa], al punto estuve perdido, pues la belleza hiere más profundamente que un dardo y se desliza por los ojos hasta el alma, ya que el ojo es la vía para la herida amorosa” (A. Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, I, p. 177). Pero es Clinias, el fiel amigo de Clitofonte, quien le explica, basándose en el flujo erótico de Platón, que «el ojo es el alcahuete del amor»: “No sabes lo que es ver a la amada: es un placer aún mayor que el propio acto, pues los ojos, al reflejarse mutuamente, modelan, como en un espejo, las imágenes de los cuerpos, y la destilación de la belleza, al fluir a través de los ojos hasta el alma, alcanza una determinada unión a distancia, siendo así un cierto grado de unión corporal, pues es una nueva especie del abrazo de los cuerpos” (*Ibidem*, I, p. 185). Y la misma idea proveniente del *Fedro* se repite un poco más adelante: “La verdad es que para los enamorados no hay nada dulce excepto el ser amado, por apoderarse el amor de toda el alma y ni siquiera concederle espacio para el alimento. El placer de la visión fluye a través de los ojos hasta depositarse en el pecho y, arrastrando sin cesar la imagen del ser amado, le da forma en el espejo del alma y modela allí su figura. La destilación de la belleza, llevada a través de los rayos invisibles hasta el corazón enamorado, deja allá abajo la impronta de su reflejo” (*Ibidem*, V, pp. 293-294). Sirvan como ejemplo ilustrativo por toda esta tradición que se remonta al fundador de la Academia estos bellísimos versos de Petrarca: “Vaghe faville, angeliche, beatrici / de la mia vita, ove 'l piacer s'accende / che dolcemente mi consuma et strugge: / come sparisce et fugge / ogni altro lume dove 'l vostro splende, / cosí de lo nio core” (Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, LXXII, vv. 37-42, p. 100). Respecto del beso, sirva como botón de muestra, aparte del fragmento citado del debate en que Clitofonte expone el placer de yacer con una mujer, este otro: “¿Pues qué hay más dulce que ellos [los besos]? El acto de Afrodita tiene un límite y te sacia y no vale nada si quitas de él los besos. El beso, en cambio, no posee término ni sacia y cada vez nos trae una novedad. Hay tres cosas de la mayor belleza que proceden de la boca: el aliento, la voz y el beso. Nos besamos con los labios, pero la fuente del deleite se origina en el alma” (*Ibidem*, IV, pp. 266-267). Aunque el beso como metáfora de la unión de las almas no está directamente tratado por Platón en sus diálogos, será una constante del amor neoplatónico a partir de Marsilio Ficino, quien había fundido la doctrina del filósofo ateniense con la cristiana medieval y definía el beso como la unión del alma con Dios. Recuérdese, si no, la célebre la definición del beso que brinda Pietro Bembo a sus contertulios en *El Cortesano* de Castiglione: “Siendo el beso un ayuntamiento del cuerpo y del alma, es peligro que quien ama viciosamente no se incline más a la parte del cuerpo que a la del alma; pero el enamorado que ama, teniendo la razón por fundamento, conoce que, aunque la boca sea parte del cuerpo, todavía por ella salen las palabras que son mensajeras del alma, y sale asimismo aquel intrínseco aliento que se llama también alma; y por eso se deleita de juntar su boca con la de la mujer a quien ama, besándola no por moverse a deseo deshonesto alguno, sino porque siente que aquel ayuntamiento es un abrir la puerta a las almas de entrambos, las cuales, traídas por el deseo la una de la otra, se traspasan y se transportan por sus conformes veces la una también en el cuerpo de la otra, y de tal manera se envuelven en uno, que cada cuerpo de entrambos queda con dos almas, y una sola compuesta de las dos rige casi dos cuerpos; y por eso el beso se puede más aún decir ayuntamiento del alma que del cuerpo; porque tiene sobre ella tanta fuerza que la trae a sí y casi la aparta del cuerpo; por esta causa todos los enamorados castos desean el beso como un ayuntamiento espiritual; y así aquel gran Platón, divinamente enamorado, dice que besando una vez a su amiga le vino el alma a los dientes para salirse ya del cuerpo; y porque el separarse el alma de las cosas sensibles y baxas y el juntarse totalmente con las inteligibles y altas puede ser significado por el beso, dice Salomón en aquel su divino libro de los cánticos: «Bésemme con el beso de su boca», por mostrar deseo grande que su alma sea arrebatada por el amor divino a la contemplación de la hermosura celestial” (Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, trad. de Juan Boscán, Prólogo de Ángel Crespo, Alianza, Madrid, 2008, libro IV, cap. VII, p. 499. Diógenes Laercio recoge en su semblanza de Platón el epigrama de la *Antología Palatina* al que alude Castiglione: “Besando a Agatón tenía mi alma en los dientes. / La infortunada estuvo a punto de cruzar al otro lado” [*Vida de los filósofos ilustres*, III, 32, p. 166], y antes que Castiglione, la Razón le advertía al Gozo, en los estoicos remedios petrarquescos contra la próspera y adversa fortuna, que “el mismo Platón sabemos que cayó en este yerro”, el yerro del amor [Petrarca, *Obras I. Prosa*, al cuidado de F. Rico, I, LXIX, p. 435]; fray Luis de León, por su parte, comentando el «bésemme con el beso de su boca», confirmaba que la naturaleza del *osculum pacis* trasciende el cuerpo hasta el alma, “la cual porque parece tener su asiento en el aliento que se coge con la boca, de aquí es le desear tanto y deleitarse los que seaman en ajuntar las bocas y mezclar los alientos, como guiado por esta ymaginación y deseo de restituir en los que les falta desu corazón o acabar de entregarlo del todo” [*El Cantar de los cantares de Salomón*, edic. cit., p. 105]). Interesantísima es la definición que brinda León Hebreo, fundamentada en la analogía del hombre y el cosmos («l hombre es imagen de todo el universo, por lo cual los griegos lo llaman *microcosmos*, que significa “mundo pequeño”») y del pene con la lengua: “El corazón y el cerebro son en el cuerpo lo que los ojos en la cabeza; el hígado y el bazo, como las dos orejas; los riñones y los testículos, como los dos orificios nasales. El pene se asemeja a la lengua, por posición y forma, por extenderse y

amor a una realidad nueva, más sensual y menos espiritual. Se trata, ciertamente, de una banalización de la filografía filosófica del fundador de la Academia o, si se prefiere, de una reducción y readaptación de su teoría, aplicada al amor heterosexual, de la que seguramente Platón hubiera abominado, que sin embargo, y unida a la imagen más sublimada del amor que delinea Heliodoro, será decisiva en la conformación y conceptualización de la doctrina erótica del Renacimiento y de su tratamiento literario, que continuará siendo operante en el Barroco, en tanto viene a coincidir con el neoplatonismo imperante puesto en circulación por Marsilio Ficino, aunque tamizado por el espíritu de la Contrarreforma que persiste en la dimensión humana y social del amor, o sea en una visión más realista y cruda o naturalista, que, por tanto, viene a coincidir con la erótica de los siglos XIV y XV, cuando el amor cortés entra en crisis, observable en nuestra literatura en la línea que va del *Libro del buen amor* a *La Celestina*<sup>1274</sup>, pero que ya estaba nítidamente manifiesto en las dos partes del *Libro de la rosa*, en las que entraba a disputa el *fino amor* con la filosofía natural de Aristóteles.

Heliodoro es menos audaz que Longo y Aquiles Tacio, que habían diversificado los rasgos esenciales de la novela de tipo griego hacia una mayor profundización en el tema amoroso, tratado desde un enfoque más natural, realista y sensual, y que habían profundizado en sus características morfológicas tensándolas hasta el límite de sus posibilidades, uno eliminando el viaje como componente estructural, el otro criticando, mediante la distancia, la ironía y el humor, los convencionalismos genéricos. Frente a ellos, pues, el escritor de Émesa se muestra más ortodoxo. Puede, no obstante, que su mayor respeto y conformidad esté en consonancia con la revitalización de la espiritualidad platónica, desarrollada e innovada por el último gran filósofo griego, Plotino, quien volvía a insistir en la radical separación entre cuerpo y alma, entre mundo sensible y mundo ideal, de manera que el amor se constituía de nuevo, partiendo de la belleza del ser amado, en una vía de acceso a la divinidad, tras un proceso de perfeccionamiento trascendente. Así, Teágenes y Cariclea, a diferencia de Dafnis y Cloe y de Clitofonte y Leucipa, son mucho más comedidos en sus efusiones eróticas, pues su amor está controlado y dominado por la razón y, por ende, su honestidad significa la salud

---

retraerse; está colocada en medio de todos, y así como el pene al moverse engendra generación corporal, la lengua la engendra espiritual al expresar teorías, y produce hijos espirituales al igual que el pene los produce corporales, y el beso es común a ambos, el uno para incitar al otro” (*Diálogos de amor*, II, p. 103). En este sentido cabe traer a colación la magnífica definición del beso que Thomas Mann pone en boca de Goethe: “Si el amor es lo mejor de la vida, el beso es lo mejor del amor: poesía del amor; sello del fervor; sensual y platónico; centro del sacramento, entre comienzo espiritual y terminación carnal; acto dulce ejecutado en esferas más altas que ésta y con los órganos más puros, del aliento y de la palabra, espiritual, porque es todavía individual y muy diferenciado [...], pues el procrear es una cosa natural-anónima, sin elección en el fondo, y la noche lo cubre. El beso es felicidad, la procreación es voluptuosidad; Dios la da también al gusano [...]. También es la diferencia de arte y vida, pues la plenitud de la vida y de la humanidad, el hacer hijos no es cuestión de poesía, del beso espiritual de frambuesa del mundo...” (*Carlota en Weimar*, trad. de Francisco Ayala, Edhasa, Barcelona, 2006, pp. 353-354). El «divino capitán», Francisco de Aldana, lo sabía bien: “Cuando Medor y Angélica, durmiendo / dentro de un albergue que les cupo en suerte, / el dulce y largo olvido recibiendo, / juntos están con lazo estrecho y fuerte; / el aire cada cual dellos bebiendo / boca con boca al otro, y se convierte / lo que sale de allí mal recibido / en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido” (*Poesía*, edic. de R. Navarro, poema 67, vv. 17-24, p. 216), pues en su erótica del amor correspondido el beso es el símbolo sensual de la unión del cuerpo y el alma: “Y él, soltando de llanto amarga pena, / della las dulces lágrimas bebiendo, / besóla, y sólo un ¡ay! fue su respuesta” (*Ibidem*, 12, vv. 9-12, p. 14) y la puerta de entrada al Paraíso: “Galanio, tú sabrás que esotro día, / bien lejos de la choza y el ganado, / en pacífico sueño trasportado / quedé junto a un haya alta y sombría, / cuando –¿quién tal pensó?– Flérída mía, / traída allí de amigo y cortés hado, / llegóse y un abrazo enamorado / me dio, cual otro agora tomaría. / No desperté, que el respirado aliento / della en mi boca entró, suave y puro, / y allá en el alma dio del caso aviso, / la cual, sin su corpóreo impedimento, / por aquel paso en que me vi te juro / que el bien casi sintió del Paraíso” (*Ibidem*, 10, p. 12).

<sup>1274</sup>Véase Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.

de sus sentimientos<sup>1275</sup>. Por consiguiente, el padecimiento amoroso implica la purificación. No de otro modo sus lances y aventuras son una suerte de penitencia en la que demostrar y acrisolar su amor, al mismo tiempo que la castidad, consustancial al género, pero variable en su concepción y tratamiento de unas novelas a otras, adquiere un valor nuevo, mucho más espiritual y de marcado acento religioso. Pues, efectivamente, la novela de Heliodoro tiene una profunda intención moral, casi de propaganda religiosa, asociada, en sincretismo con el neoplatonismo, a los cultos de Apolo-Sol y Diana-la Luna<sup>1276</sup>, y esta idealización se comprueba en el hecho de que Teágenes y Cariclea ponen fin a sus aventuras convertidos en sus sacerdotes. En esto reside, precisamente, la mayor innovación del escritor sirio: en dotar de una finalidad y de un sentido a la peregrinación de los amantes. Así, Heliodoro modifica el itinerario circular de la novela de tipo griego por el trayecto lineal con una meta fijada: Méroe, la capital de Etiopía y la patria de Cariclea. Como bien ha observado Emilio Crespo, en su excelente introducción a la *Historia Etiópica*,

la acción de las *Etiópicas* comienza en Egipto; se nos cuenta luego una fase anterior en Grecia, y el término está en Etiopía. Naturalmente, Cariclea está retornando a su patria, pero esto no lo sabe el lector hasta casi la mitad de la novela, y, por otra parte, la información que ha ido recibiendo hasta ese momento es confusa y lacunosa. Heliodoro mantiene una clara estrategia, dando informaciones parciales e, incluso, contradictorias, para conseguir que los viajes sean un movimiento positivo hacia el descubrimiento final. Con esto, el viaje adquiere un sentido: es una meta por la que se suspira [...]. En Heliodoro se sabe que hay una meta, y los viajes constituyen progresivos acercamientos a ella. De este fin positivo depende también otra circunstancia importante: los momentos de peligro que sufren Teágenes y Cariclea son en realidad pocos, si se toma como modelo cualquier otro novelista, a excepción de Longo. Las peripecias de Teágenes y Cariclea son tales, no sólo por el riesgo real a que se ven sometidos, sino por ser una privación de lo que están buscando, según sabe el lector. Subsidiariamente, se consigue así no complicar en exceso la narración, compleja ya de por sí<sup>1277</sup>.

Este modelo estructural, casi con toda probabilidad, lo toma Heliodoro de la *Odisea* de Homero, en la medida en que presenta una trama unitaria centrada en el regreso del protagonista a Ítaca, que, como ya hemos visto, será emulado por Virgilio en la *Eneida*, dado que el viaje de Eneas tiene también un destino: el Lacio. Existe, además, una relación evidente entre el poema épico del romano y la novela del sirio que bien podría significar su influencia, cual es que tanto la peregrinación del sufrido héroe troyano como la de los amantes que se dicen hermanos están dirigidas por los dioses, que son los que guían la acción y los que tienen prefijada la meta; a lo que hay que añadir el valor moral que adquiere el viaje, pues, recuérdese, que Eneas acuerda con el rey Latino desempeñar el cargo de Pontífice Máximo y que Teágenes y Cariclea devienen sacerdotes del Sol y la Luna, respectivamente. Cervantes, que se atreve a competir con Heliodoro, seguirá el esquema formal de la *Historia etiópica* en la conformación de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, en cuanto que sus errantes enamorados también perseguirán ansiosamente una meta en su dilatado trayecto por mares y tierras europeas: Roma, el centro del catolicismo. Mas sin embargo, la arribada a la

---

<sup>1275</sup>“Era ahora la primera vez que se encontraban solos y libres de cualquier molestia. Se cubrieron entonces de infinitos besos y abrazos, sin obstáculos. Cayendo en un olvido total de todo, se mantuvieron muchísimo rato abrazados, como si no tuvieran más que un único cuerpo, se saciaron de un amor, aún puro y limpio, mezclaron mutuamente sus húmedas y tibias lágrimas y se intercambiaron tan sólo castos besos. Pues Cariclea, en cuanto notaba que Teágenes se desviaba del decoro debido en su varonil ardor, le rechazaba recordándole los juramentos; él se refrenaba sin pena y mantenía de buen grado y con facilidad el pudor, pues aunque esclavo del amor, sabía ser dueño de sus apetitos” (Heliodoro, *Etiópicas*, V, pp. 237-238).

<sup>1276</sup>“Las *Etiópicas* constituyen”, según Albin Lesky, “un relevante testimonio de que nuevas fuerzas religiosas penetran esta época. La castidad no es aquí simple postura, sino una auténtica exigencia interior” (*Historia de la literatura griega*, p. 900). Véase, también, E. Crespo, Introducción al texto, pp. 31-35.

<sup>1277</sup>E. Crespo, Introducción, p. 25.

ciudad santa no hará de Periandro y Auristela religiosos, aunque la heroína esté a un paso de tomar los hábitos, sino que los llevará a la aceptación del ciclo natural de la vida; su amor, pues, es meramente humano aun cuando conlleva la visión de una realidad superior. Que así sea, que el viaje tenga un propósito manifiesto de origen divino, a más de por encarnar un amor templado por la razón y por la voluntad de mantenerse puros, comporta la simplificación psicológica de los héroes, que se nos revelan, en su caracterización, más hieráticos que los de las novelas de Caritón, Longo y Aquiles Tacio, aun cuando el tormento amoroso y la mentira y el engaño como armas con las que defenderse de sus apasionados instigadores supongan un somero aprendizaje. Mas con todo, Teágenes y Cariclea son personajes pasivos que carecen de iniciativa personal, casi tanto como Antía y Habrócomes<sup>1278</sup>. Para compensar el ensalzamiento de sus personajes centrales y su incólume amor, Heliodoro dota de mayor significación vital a algunos de los actores secundarios, como Calasiris, Cnemón, Tíamis, Ársace e Hidaspes, y consigna las pasiones desviadas, ya en los episodios intercalados, ya en los tentadores de la pareja. Este maniqueísmo erótico contrasta con lo que habían hecho los novelistas precedentes, puesto que las historias adventicias de las *Efesíacas* y del *Leucipa* y *Clitofonte*, aparte de reflejar la homosexualidad como una variante legítima de amor, servían, en su estilización, como realce positivo de la historia principal; así como que los grandes incitadores de Calírroe –curiosamente Quéreas no enamora a nadie–, Dionisio y Artajerjes<sup>1279</sup>, no simbolizan las bajas pasiones, sino que su amor, sobre todo el del primero, es tan genuino y de tantos quilates como el de la pareja protagonista, y aun más si cabe, pues el caballero principal de Mileto no fuerza nunca a Calírroe y no comente ningún acto de violencia, como sí hace Quéreas, con ella; lo único que diferencia su afecto del de Quéreas es que el suyo es un querer humano, mientras que el del héroe es provocado por Afrodita, no por otra cuestión el de Dionisio se describe tan minuciosamente cuanto carece de exposición el de Quéreas, que se produce fatalmente de flechazo. Por lo tanto, Heliodoro insiste en la concepción morfológica de la novela como una historia principal sobre la que se engarzan relatos novelescos menores, en función de entremeses episódicos que dan variedad a la trama y que permiten abrir las puertas de la narración a otras regiones de la imaginación y a otros decorados ficcionales. En realidad son sólo dos los relatos paralelos a la narración de base, los de Cnemón y Calasiris, y ambos están estrechamente ligados a ella. El primero tiene por asunto el tema de rancio abolengo de la mujer de Putifar, con numerosas concomitancias con la *Fedra* de Eurípides, mientras que el segundo habla del amor incontrolado que suscita una hetaira de lujo, la bella Rodopis, en el sacerdote egipcio, cuya única victoria estriba en la huida, pero que tiene por complemento la de Tíamis, el noble capitán de los vaqueros que resulta ser su hijo, quien se ha visto obligado a rebajarse social y moralmente por la infamia de su hermano menor, Petosiris; del mismo modo, el episodio de Cnemón tiene su línea gemela en la historia de Tisbe. Ello es que Heliodoro brilla como nadie por su inusitado virtuosismo formal. Puesto que la disposición de tales narraciones secundarias no acaece de corrido, como las de *Antía* y *Habrócomes*, o segmentada en dos bloques, como por ejemplo la de Calístenes y Calígona en el *Leucipa*, sino que se diseminan fragmentaria e

---

<sup>1278</sup>En función de ello, “conviene preguntarse”, con Emilio Crespo, “si la caracterización psicológica atraía el interés de Heliodoro, y si la crítica de un lector moderno no hace otra cosa, en el fondo, que aplicar a la novela antigua parámetros que sólo pertenecen a la novela moderna y que, por tanto, son anacrónicos” (Introducción, p. 35).

<sup>1279</sup>García Gual, con sobrada razón, entre otras escenas de la novela de Caritón, ha destacado la de Artajerjes cuando prepara una montería, aconsejado por el eunuco Artaxates, como vana medicina para contrarrestar la pasión que le obnubila pero no le vence, pues el cuadro “parece evocar ya algún suntuoso tapiz medieval, con su pompa y el pensamiento fijo en la imagen de Calírroe, en una ensoñación de furtiva Diana corriendo por los boscajes con la falta flotante sobre las rodillas” (*Los orígenes de la novela*, p. 213).

intermitentemente por varios libros, narradas por entregas y por diferentes personajes-narradores. Pero es que esta elasticidad estructural, enrevesadamente laberíntica, se complica sobremanera por el empleo del *ordo artificialis*, que le obliga a Heliodoro a ensayar mil modos de engarce e imbricación para atender a las historias laterales y paliar el inicio *in medias res* de la trama con la inclusión de analepsis completivas, sin quebrar la cohesión de unas partes con otras. La extensa narración de Calasiris (libros II-V), que completa la narración nuclear, es de una efectividad poética sin precedentes, aun cuando sea deudora de las de Ulises y Eneas en las epopeyas de Homero y Virgilio, no sólo porque se desarrolla en dos grandes secciones divididas por la historia principal –la anagnórisis del viejo sacerdote y Cariclea en casa de Nausicles–, sino sobre todo por la relación que establece entre el emisor y el receptor, primero entre Calasiris y Cnemón, después entre el protector de la pareja y un auditorio más amplio, que permite la programación de las reacciones del lector externo, a la par que presenta una considerable variabilidad de reacciones. Y es que especialmente Cnemón no obra como un interlocutor pasivo que se limita a escuchar la narración del sabio sacerdote, sino que la interrumpe constantemente para comentarla y para marcar la pauta al propio narrador, como hará, desde otros presupuestos poéticos, Cipión con Berganza, en *El coloquio de los perros*, y el receptor múltiple con Periandro, en el libro II del *Persiles*. De manera que se alterna la narración con el diálogo, el cuento de lo que ha ocurrido con el peso de reflexión que conlleva, es decir de un ejercicio constante de narratividad y de metanarratividad, que habla de las dos caras, del haz y el envés, del hecho literario: el de la creación y el de la crítica. Es perfectamente entendible, en consecuencia, que la novela de Heliodoro gozara de la estimación que alcanzó, puesto que formalmente es de lo más exquisito de la antigüedad grecorromana, y que hiciera las delicias de Cervantes, que la paladeó con gusto. La narración de Calasiris, por otro lado, presenta una novedad respecto de los relatos intradieгéticos de Ulises, Eneas y Clitofonte, cual es que él no sólo cuenta su pasado, sino también el de Teágenes y Cariclea, que es su verdadera función, por lo que oficia, en este caso, de narrador testigo, si bien con un conocimiento exhaustivo de los hechos, que le confiere gran objetividad sobre lo narrado. Pero Calasiris, acostumbrado a interpretar la realidad y los signos con que los dioses advierten del futuro a los hombres, construye un discurso de naturaleza híbrida, en el que la narración alterna con digresiones de tipo reflexivo, que comentan las diversas situaciones de la acción contada desde su perspectiva ideológica y su sabia presunción. De este modo, Heliodoro se escuda detrás de su personaje, y así sigue la norma aristotélica del narrador épico. Lo más llamativo del caso es que Calasiris, imbuido de la doctrina de la reminiscencia, de la belleza, del alma y del amor de Platón, describe detalladamente, y desde su posición privilegiada, el enamoramiento de la pareja en la fiesta en honor de Neoptólemo, el hijo de Aquiles<sup>1280</sup>, los síndromes de la pasión, el mal de amores que les hace enfermar a ambos, ignorantes de lo que padecen, la aceptación del amor y la huida, porque Cariclea, como Clitofonte, tiene una boda concertada de antemano, y esboza una teoría mecanicista del eros como aojamiento<sup>1281</sup>:

---

<sup>1280</sup>“Y fue en el momento mismo de cogerlo [la antorcha que Cariclea, como servidora de Ártemis, le da a Teágenes, jefe de la embajada sagrada. Nótese, de paso, la simbología tan helenística entre el fuego y el amor], querido Cnemón, cuando nos dimos cuenta con total certeza de que el alma es algo divino y ha recibido de lo alto afinidades infinitas. En efecto, en cuanto se vieron los jóvenes, se enamoraron mutuamente, como si el alma, ya desde el primer encuentro, reconociera lo que se le asemejaba y se lanzara presurosa hacia aquello que le era familiar y sólo a ella merecería pertenecer” (Heliodoro, *Etiópicas*, III, p. 176).

<sup>1281</sup>Recuérdese que el «mal de ojos» es la forma como enamoraba Pánfila a sus amados, según le advierte Birrena a Lucio: “Y si ve algún gentilhombre que tenga buena disposición, luego se enamora de su gentileza y pone sobre él los ojos y el corazón: comiéndale a hacer regalos, de manera que le enlaza el ánima y el cuerpo que no puede desasirse” (Apuleyo, *El asno de oro*, edic. de C. García Gual, trad. de Diego López de



Me baso en lo siguiente –dice Calasiris a Caricles, padre putativo de Cariclea–: el aire ambiental que nos rodea penetra a través de los ojos, los orificios de la nariz, el aliento y los demás conductos en nuestro interior hasta lo más profundo y nos impregna también de todas sus cualidades exteriores. Según sea el carácter hace nacer en la intimidad de los que lo reciben esos mismos sentimientos que el aire ha deslizado en su interior; de esta suerte, cuando alguien contempla lo bello con envidia, el aire circundante se carga de esa cualidad hostil, y el hálito que procede de esa persona se difunde, lleno de acidez, y entra en el vecino. Al ser una materia muy sutil, invade casi todos los huesos y las propias médulas; así es como la envidia constituye realmente para muchos una enfermedad, cuyo nombre específico es el de ajojo [...]. Y como prueba de lo que te digo, basta con referirme en concreto a la génesis de los enamoramientos: éstos, en efecto, se producen en principio únicamente por la vista, cuya función es clavar en las almas mediante los ojos los sentimientos que, por decirlo de algún modo, vuelan por el viento como saetas. Es muy sencilla la explicación para esto, porque de todos nuestros órganos y sentidos el de la vista es el más móvil y caliente, y, por tanto, el más apto para recibir las emanaciones que afluyen. Gracias, pues, a su carácter, como de fuego, la vista es lo que mejor atrae a los enamoramientos, cuando pasan delante de ella<sup>1282</sup>.

Del comienzo por el medio de los hechos depende otro de los aspectos formales originales del escritor de Émesa: la concentración temporal de la acción en tiempo presente, que, prácticamente, se desarrolla en torno a un mes. Decir, por último, que la *Historia etiópica* está dividida en diez libros, obra, al igual que en el *Quéreas y Calírroe*, del autor, puesto que, como Caritón, culmina cada libro en un momento prominente de la acción, dejando así suspenso al lector de la obra. No en vano, por este y por otros efectos, Heliodoro pasa por ser

---

Cortegana, Alianza, Madrid, 2000, libro II, cap. I, p. 84).

<sup>1282</sup>Heliodoro, *Etiópicas*, III, pp. 179-180. Ya hemos mencionado con anterioridad la importancia seminal que adquiere el sentido de la vista en el amor desde el *Fedro* de Platón y su relevancia como origen del conocimiento, pues es el órgano que permite la contemplación de la belleza que reside en los cuerpos sensibles, el que se comunica directamente con el alma («transmite sus movimientos a través de todo el cuerpo hasta el alma», escribía Platón en el *Timeo*, 45d) y el responsable de los sueños. Aristóteles lo elevaría aún más si cabe al concebir la mirada como el origen del deseo que los hombres tienen de conocer, de su capacidad de gozar del mundo mediante su sensibilidad y sus sentidos: “Todos los hombres –dice el estagirita en el comienzo de su *Metafísica*– por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas –digámoslo– las demás. La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias” (Aristóteles, *Metafísica*, edic. cit. de Tomás Calvo Martínez, I, I, 980a, p. 43). Así, la idea de concebir el amor como un deseo que penetra por los ojos, emparentado con la teoría del *pneuma*, es un tópico del helenismo, como se echa de ver en la novela griega, y de Roma, según vimos en la elegía augústea. Marsilio Ficino, al comentar el *Banquete* de Platón, insistirá en ello, pero en conjunción con la mente y el oído y en contraposición a los sentidos menores: “Cuando decimos amor, entendido deseo de belleza [...]. La belleza es una gracia es una cierta gracia, que principalmente y la mayoría de las veces nace en la armonía del mayor número de cosas. Y ésta es triple [...]. Considerando entonces que la mente y el ver y el oír son las únicas cosas que podemos disfrutar de la belleza, siendo el amor deseo de disfrutar de la belleza, siempre está contento con la mente, los ojos y los oídos [...]. El amor considera el disfrute de la belleza como su fin. Y ésta pertenece sólo a la mente, al ver y al oír. El amor, entonces, se limita a estos tres. Y el apetito que sigue a los otros sentidos [tacto, olfato, gusto] no se llama amor sino deseo libidinoso y rabia” (M. Ficino, *De Amore*, edic. cit. de Rocío de la Villa Ardua, IV, pp. 14-16). Este sistema de sentidos de conocimiento y sentidos sensitivos será, como se conoce, el predominante en el Renacimiento y el Barroco, así como la distinción entre amor contemplativo y deseo concupiscente. La dignificación del sentido del oído en el amor, aunque ya fuera emparejado con la vista por Platón en el *Fedón*, puede que se deba al «amor de lonh» de la erótica árabe bagdadí, en la que los amantes morían ebrios de amor por renunciar al goce con la amada, y de la cortesía, cuyo máximo ejemplo es la poesía de Jaufré Rudel, que Cervantes aún emulará en el *Quijote* y en los enamoramientos de oídas de Avendaño de Constanza en *La ilustre fregona* y de Margarita de don Fernando en *El gallardo español*, donde también se consigna la ambigua fascinación lejana que el bravo capitán español suscita en la mora Arlaxa. Mas la palabra que enciende el deseo, la instigación en la oreja, está ya presente en la novela griega, y así Calístenes se envenena de amor de Leucipa por lo que de ella oye, en la novela de Aquiles Tacio, y lo mismo le ocurre a Oroóndates de Cariclea, en la de Heliodoro.

un perito del suspense narrativo y la consecuente admiración del receptor<sup>1283</sup>. Resulta excesivamente complicado aventurar una estructura de la novela que dé cumplida cuenta de su admirable diversidad y perfección, pues a las tramas secundarias y al inicio *in medias res* hay que añadir una amplia gama de paralelismos, de retardaciones y anticipaciones y de entrelazamientos de temas y personajes<sup>1284</sup>. Pero, no obstante, y en función del relato de Calasiris, se podría realizar una agrupación de los diez libros en dos partes equilibradas de cinco cada una. A saber: de un lado, los primeros cinco libros, en los que después del espectacular y sobrecogedor comienzo y del episodio de los bandidos egipcios, que nos sumergen de bruceas en la acción de la novela, el sacerdote egipcio cuenta a Cnemón los antecedentes de la escena inicial; y de otro, los cinco últimos, en los que la narración se precipita hacia el desenlace. La parte segunda, que comienza con la despedida de Cnemón de Calasiris y Cariclea, luego de solventar felizmente su andadura en la novela, progresa en torno a varios episodios: los libros sexto y séptimo comprenden el camino que de Quemis, la aldea de Nausicles, a Menfis emprenden el sacerdote y la heroína, disfrazados de mendigos, donde se resuelve la trama de Calasiris y sus hijos y donde se reencuentran Teágenes y Cariclea, para ya no separarse más en lo que resta de novela; los libros ocho y nueve versan sobre el entrecruzamiento amoroso de la pareja con el matrimonio de Ársace y Oroóndates y sobre el enfrentamiento bélico del sátrapa de Egipto y el rey de Etiopía; y el libro décimo, que es en el que acaece el desenlace, ya en la ciudad de Méroe.

A partir del descubrimiento, por un soldado alemán, del manuscrito griego en la biblioteca del rey Matías Corvino de Hungría de la *Historia etiópica* en 1527 y de su *editio princeps* en Basilea en 1534, a cargo de Opsopopeus, el texto de Heliodoro, junto con el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y, en menor medida, las *Pastorales lésbicas* de Longo, convertiría la novela de tipo griego en un modelo literario de referencia en el Renacimiento y el Barroco europeos. En España lo sería para los humanistas, especialmente los erasmistas, dado que “esta novela les agrada por mil cualidades que faltan demasiado en la literatura caballeresca: verosimilitud, verdad psicológica, ingeniosidad de la composición, sustancia filosófica, respeto de la moral. Siguiendo esta línea, que parte de la crítica de los libros de caballerías para llegar al elogio de la novela bizantina, fue como se ejerció la influencia más profunda del erasmismo sobre la novela”<sup>1285</sup>; para los preceptistas, “quienes al fin pueden disponer de un modelo clásico para analizar el funcionamiento de un género ignorado por la poética clásica como es la novela”<sup>1286</sup>; para nuestros escritores, porque “influyó poderosamente en buena parte de los géneros narrativos hispánicos (novela pastoril, cortesana, de cautivos; incluso en la picaresca), como soporte estructural de numerosas narraciones; y, además, dio lugar a una reelaboración española que se conoce como novela bizantina o novela de aventuras”<sup>1287</sup>; y para el público lector, dado que “estas novelas de amor virtuoso satisfacían los escrúpulos morales de los lectores a la vez que les atraía con su estructura compleja y su representación de la realidad más sobria, comparada con la fantasía y convencionalismo de la novela caballeresca, con el estatismo elegíaco de la novela pastoril. Sobre todo, después de la exaltación del Renacimiento, el hombre del siglo XVI gusta de admirar la tensión nacida de las pasiones que se doblan ante la norma moral, social o

---

<sup>1283</sup> Véase, por ejemplo, C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, p. 288.

<sup>1284</sup> De los que cumplida cuenta Emilio Crespo en su Introducción al texto, pp. 21-31 y 40-42.

<sup>1285</sup> Marcel Bataillon, *Erasmus en España*, trad. de Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, Mexico D. F., 1950 (1998, 6ª reimpresión), p. 622.

<sup>1286</sup> Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 45.

<sup>1287</sup> Antonio Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro (Formas de narrativa idealista.)”, en *Edad de Oro*, I (1982), p. 99.

religiosa”<sup>1288</sup>. Excelente prueba de ello es nuestro Cervantes, pues la *Historia etiópica* de Heliodoro, junto con sus meditaciones sobre los libros de caballerías, fue decisiva para su concepción del *romance* como una novedosa variedad de la épica heroica, sólo que amorosa y en prosa, en función de que por su estructura abierta y maleable, y en manos de «un buen entendimiento», si está “hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire los más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente [...]. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y a agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso”<sup>1289</sup>; y que en la praxis plasmó magistralmente en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

En cuanto al amor, que es el motor de acción, lo que provoca los viajes y la mayor parte de las aventuras, cabe argüir lo mismo que lo dicho sobre la forma: se respetan las directrices generales, pero cada novelista es un mundo aparte. Es, por ello, difícil establecer su evolución a lo largo de las cinco textos conservados. Lo más significativo y lo más revolucionario de la novela griega es, como ya hemos visto, que se trata de la primera manifestación de la cultura occidental en la que se celebra su triunfo; puesto que su exaltación como tema universal de la expresión literaria y como la emoción humana más noble y la que da sentido a la existencia en un mundo en que los valores colectivos se han visto desplazados por los individuales, luego de la sustitución de la polis griega por los grandes imperios, es una cualidad común del Helenismo. Los novelistas son originales en conformar el argumento de sus textos sobre la relación de amor recíproco de dos jóvenes<sup>1290</sup> que para alcanzar la felicidad deben superar la prueba del obstáculo vencido: el viaje y todo lo que de él deriva, principalmente la separación de los amantes. Pues, efectivamente, frente al amor elegíaco, con el que comparte el convertirse en una fórmula, el de la novela tiene un trasfondo moral evidente, tal el que la fidelidad, método de purificación del deseo, y la perdurabilidad, indicio de amor verdadero, hallan su recompensa en la unión final. Se trata de una constancia más sentimental que sexual, ya que la castidad es tratada de forma dispar por los escritores, y es más relevante para el personaje femenino que para el masculino. No obstante, en el texto de Caritón de Afrodiasias, Calíroe se ve obligada por la circunstancia de la maternidad –la escena en la que la heroína dialoga consigo misma y con su futuro hijo es de una emotividad fascinante– a tener que desposarse de segundas nupcias con Dionisio, al que respeta pero no ama y al que termina por coger cariño; mientras que Quéreas, por el contrario, se mantiene

---

<sup>1288</sup>M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, “*Argenis* o la caducidad en el arte”, en *Estudios de literatura española comparada*, Eudeba, Buenos Aires, 1966, pp. 221-237, en concreto, p. 227.

<sup>1289</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XLVII, p. 550.

<sup>1290</sup>Tiempo después, Marsilio Ficino dirá que “hay dos especies de amor, uno el amor simple, el otro, el recíproco. Amor simple cuando el amado no ama al amante. Aquí el amante está completamente muerto, pues no vive en sí [...] ni tampoco en el amado, al ser despreciado por éste [...]. Aquél que ama a otro y no es amado por él no vive en ninguna parte. Y no resucita jamás, si la indignación no le reanima”. Este tipo de amor desgraciado es, prácticamente, el dominante en el mundo antiguo hasta la novela helenística. “Pero cuando el amado corresponde en el amor –continúa el humanista italiano–, el amante vive al menos en él. Y aquí se produce ciertamente un hecho admirable. Cuando dos se rodean de mutua benevolencia, éste vive en aquél, aquél en éste. De este modo los hombres se cambian entre sí y ambos se dan para recibir al otro” (*De amore*, edic. cit., pp. 42-43). Un hecho, este, que conocerá hasta el pícaro, bien que toda vez que ha devenido hombre perfecto: el amor, dirá, “ha de ser forzosamente recíproco, traslación de dos almas, que cada una dellas asista más donde ama que donde anima” (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edic. de José M<sup>a</sup> Micó, Cátedra, Madrid, 1994 [3<sup>a</sup> ed.], 2 vols, t. I, primera parte, libro I, capítulo 2, p. 151).

fiel a su esposa todo el tiempo, si bien es cierto que su amor no es sometido a examen, su culpa y lo que él ha de deturpar son sus coléricos celos<sup>1291</sup>. La castidad unida a la lealtad amorosa es, por el contrario, un valor absoluto en las *Efesíacas* de Jenofonte, hasta el punto de que los héroes prefieren morir puros que manchar su amor; como más tarde ocurrirá en la novela de Heliodoro, también con un marcado trasfondo religioso de culto a Ártemis y a Apolo. En los textos de Longo y de Aquiles Tacio se mantiene la franqueza sentimental y la observancia escrupulosa de la castidad femenina, pero se permite el desliz sexual del héroe, que silencia su ingratitud. Ahora bien, la cópula de Dafnis con Licenion no es sino la culminación de la educación erótica del héroe, que así está en condiciones de rematar su amor con Cloe; y la velada de Clitofonte con Mélite es la merecida recompensa a la pasión ardiente de este personaje capaz de comprender que el vínculo que une a su amado con Leucipa es inquebrantable. Empero, las flaquezas de Dafnis y Clitofonte significan también el progresivo aumento de la sensualidad y el erotismo en la novela. Pues frente a la ausencia de pasajes mórbidos en el *Quéreas* de Caritón y en las *Efesíacas* de Jenofonte, a pesar de la escena en la que Antía y Habrócomes saborean explícitamente los misterios del himeneo<sup>1292</sup>, son las novelas de Longo y de Aquiles Tacio las más voluptuosas y licenciosas en lo que toca a la ostentación del eros. Y, aunque en la *Historia etiópica* se sublima el sentimiento, Heliodoro exhibe meritoriamente el encendido deseo del amor contenido y perpetuado, que suscita no poca morbosidad erótica. En efecto, la novela helenística, a pesar de su explícita moralidad burguesa, es más picante y atrevida en lo amoroso que la novela bizantina española de la Edad de Oro. Esta notable intensificación de sensualismo que se observa en los textos de la Segunda Sofística, sobre todo en los de Longo y de Aquiles Tacio, que no desmerecen del contenido erótico de la elegía augústea, se debe, en parte, al hecho de que se reemplace el amor matrimonial de las novelas de Caritón y de Jenofonte por la relación de noviazgo. No se puede decir que sea un rasgo de época o *à la mode*, ya que la novela de *Nino y Semíramis*, a tenor de los fragmentos conservados, parece que ubica la boda como remate de la historia, mientras que las *Babilónicas*, que se sitúa cronológicamente en la segunda mitad del siglo II d. C., probablemente entre el 164 y el 180<sup>1293</sup>, es otra historia conyugal, o así por lo menos la cuenta el patriarca Focio en su resumen<sup>1294</sup>. Mas sea como fuere, el hecho es que en los textos de Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro se suple la historia de amor marital de una pareja que se

---

<sup>1291</sup>De hecho, son sus dudas y la falta de confianza en su mujer lo que motivan todo el desaguisado, como se encarga de explicitar el narrador: “Pero esto [proseguir con las peripecias *ad libitum*] le pareció demasiado terrible a Afrodita, pues ya se había reconciliado con él [con Quéreas], con quien se había encolerizado mucho por sus inoportunos celos, y porque, habiendo recibido de ella el más hermoso don, como no lo obtuvo ni Alejandro Paris, correspondió a sus favores con la violencia” (Caritón, *Quéreas y Calíroe*, VIII, p. 183). Aun cuando la máxima de Andreas Capellanus, “El que no siente celos no puede amar” (edic. cit., libro II, cap. VIII, regla II, p. 363), perdurara en nuestro Siglo de Oro, Cervantes mantendría, como se sabe, una postura radicalmente contraria, “porque no son los celos señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente; y si son señales de amor, es como la calentura en el hombre enfermo, que el tenerla es señal de tener vida, pero vida enferma y mal dispuesta; y así, el enamorado celoso tiene amor, mas es amor enfermo y mal acondicionado” (*La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, III, pp. 207-208). De manera que, en cuanto a los celos, Caritón y Cervantes comparten el mismo pensamiento.

<sup>1292</sup>“Tras decir esto, le acarició todo el rostro y colocó sus cabellos sobre los ojos, y quitó las coronas de sus cabezas y puso sus labios sobre los de él en un beso, y todos sus pensamientos pasaron del alma de uno a la del otro a través de sus labios [...]. Y se recostaron enlazados y por primera vez gozaron los dones de Afrodita. Y durante toda la noche compitieron uno con otro, rivalizando en quién se mostraba más enamorado” (Jenofonte, *Efesíacas*, I, p. 244).

<sup>1293</sup>Véase E. Crespo Güemes, Introducción a las *Babilónicas*, pp. 387-388.

<sup>1294</sup>“Han sido creados por él [por Jámblico] como personajes de su acción dramática Sinónide y Ródanes, bella y bello en su aspecto exterior, mutuamente enamorados y unidos por el yugo de un matrimonio legítimo” (Jámblico, *Babilónicas*, p. 398).

separa y se reúne justo al final por el refinado idilio amoroso de dos jóvenes que se enamoran al comienzo de la novela y que por un voto de castidad se mantienen fieles hasta que su unión matrimonial, que acaece como remate, sancione social y moralmente la copulación. Con ello se gana, qué duda cabe, la proliferación del erotismo, máxime cuando se reduce considerablemente el tiempo en que los amantes están separados. Tanto es así que la consumación del amor se torna en anhelo aplazado, en meta de la peregrinación, como le sucederá a Periandro en el *Persiles* cervantino<sup>1295</sup>. Puesto que si una cosa es manifiesta en la novela helenística es que “no hay otro remedio del Amor que el mismo ser amado”<sup>1296</sup>: “ni que se beba ni se coma ni se pronuncie en cantos, sino beso y abrazo y acostarse juntos con los cuerpos desnudos”<sup>1297</sup>. Ello es que, como expondrá teóricamente Ibn Hazm, mas desde su óptica personal y su propia experiencia, en su famoso manual de erótica árabe, la unión amorosa es la cúspide del amor:

Uno de los aspectos del amor es la unión amorosa, que constituye una sublime fortuna, un grado excelso, un alto escalón, un feliz augurio; más aún: la vida renovada, la existencia perfecta, la alegría perpetua, una gran misericordia de Dios. Si no fuese porque este mundo es una mansión pasajera, llena de congojas y sinsabores, y el paraíso, en cambio, la sede de la recompensa y el seguro de toda malaventura, todavía diríamos que la unión con el amado es la serenidad imperturbable, el gozo sin tacha que lo empañe ni tristeza que lo enturbie, la perfección de los deseos y el colmo de las esperanzas. Yo, que he gustado los más diversos placeres y he alcanzado las más variadas fortunas, digo que ni el favor del sultán, ni las ventajas del dinero, ni el ser algo tras no ser nada, ni el retorno después de una larga expatriación, ni la seguridad después del temor y de la falta de todo refugio tienen sobre el alma la misma influencia que la unión amorosa, sobre todo si la han precedido largos desabrimientos y ásperos desdenes que han encendido la pasión, alimentando la llama del deseo y atizado la hoguera de la esperanza. Ni el esponjarse de las plantas después del riego de la lluvia; ni el brillo de las flores luego del paso de la nubes de agua en los días de primavera; ni el murmullo de los arroyos que serpentean entre los arriates de flores; ni la belleza de los blancos alcázares orillados por los jardines verdes, causan placer mayor que el que siente el amado en la unión amorosa, cuando te agradan sus cualidades, y te gustan sus prendas, y tus partes han sido correspondidas en hermosura. Las lenguas más elocuentes son incapaces de pintarlo; la destreza de los retóricos se queda corta en ponderarlo; ante él se enajenan las inteligencias y se engolfa el entendimiento<sup>1298</sup>.

Por otro lado, el noviazgo en las novelas tardías, en el *Leucipa* y en las *Etiópicas*, se erige en el motivo que desencadena el viaje, por cuanto el enamoramiento de los jóvenes y bellos protagonistas les enfrenta a los deseos de sus familiares, que ya les tenían bodas concertadas con terceros. Es, pues, lo que origina el conflicto y les mueve a la huida. De manera que se vuelve a incidir en la idea de que el amor es subversivo, en la medida en que la pasión que une a los amantes es la misma que los aleja de la sociedad. Este aspecto será de capital importancia en la obra de Cervantes, bien es cierto que causado por unas directrices ideológicas, morales y sociales sumamente diferentes, y meridianamente implícitas en todos sus textos, dado que defiende el amor libre y espontáneo frente a cualquier imposición, sea del tipo que sea, y también ampara la relación de noviazgo que afiance la voluntad de amar como un aspecto estrictamente necesario para la celebración del matrimonio<sup>1299</sup>, es decir, el

---

<sup>1295</sup>“Ya los aires de Roma –le dice Periandro a Auristela– nos dan en el rostro; ya las esperanzas que nos sustentan nos bullen en las almas; ya ya hago cuenta que me veo en la dulce posesión esperada” (Cervantes, *Persiles*, edic. de C. Romero, IV, I, p. 638).

<sup>1296</sup>Caritón, *Quéreas y Calíroe*, VII, p. 154.

<sup>1297</sup>Longo, *Dafnis y Cloe*, II, p. 70.

<sup>1298</sup>Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, versión de Emilio García Gómez, Alianza, Madrid, 2007 [7ª reimpresión], cap. 20, pp. 190-191.

<sup>1299</sup>La idea de que el verdadero amor es solamente aquel que se acrisola con el trato de los amantes será también la que preconice Ibn Hazm, ya que “éste es el amor que suele durar y afinar y en el que no hace mella el paso del tiempo [...]. La unión verdadera no puede, por tanto, conseguirse sino luego que el alma está puesta y

amor se convierte en un desafío a las costumbres y a las normas sociales y morales imperantes, cuyo paradigma podría ser, a pesar de las numerosas ocasiones en que lo recrea y con el permiso del *Persiles*, *La gitanilla*.

La pintura del amor que nos ofrecen los novelistas es, cómo no, versátil en su tratamiento. Se mantiene estable la descripción del enamoramiento, sus aspectos, causas y accidentes y todo cuanto de él deriva, pero las novelas de la Segunda Sofística, que marcan el desarrollo y el apogeo del género, ahondan cada vez con mayor profundidad en las señales del proceso erótico y sus grados. De suerte que la expresión conceptual del sentimiento y su ejercicio discursivo, por el que analizar la pasión y sus matices, cobra vida en la experiencia subjetiva de los personajes, que abre así las puertas del psicologismo, aunque aún muy atenuado y sólo referido a la pasión y al tormento amoroso. El descubrimiento del amor por Dafnis y Cloe, el enamoramiento de Clitofonte y la galante seducción de Leucipa y el mal de amores de Teágenes y Cariclea son algunas de las páginas más brillantes que sobre el amor nos legó la Antigüedad, por mucho que carezcan de la fuerza torrencial que arrastra a las heroínas de Eurípides y a la Dido virgiliana. Pero es que, frente a estas, el sentimiento de la novela helenística, especialmente el de los textos de Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro, se aproxima al realismo ideal de Platón y a su doctrina del eros, por el que la belleza y la contención de la pasión carnal, su atemperar por la razón, son básicos y fuentes de una concepción espiritual de la existencia. Ahora bien, las novelas antiguas son ricas en amores, los escritores no cierran las puertas a la manifestación de una variada casuística amorosa, sino que intentan reflejar una realidad erótica compleja en la que sólo el amor virtuoso y casto de la pareja protagonista triunfa, porque es el único que es desinteresado y no busca más premio que el amor por el amor mismo. De suerte que establecen una línea de separación entre el verdadero y el falso amor, una clara escisión entre el sentimiento que no es sino un expolio de sí por el otro: la alienación del amante en el amado, pues es querer un objeto por sí mismo hasta convertirlo en sujeto con albedrío: «qui amat obedit»<sup>1300</sup> y “es un espíritu muerto en su propio cuerpo, que vive en un cuerpo ajeno”<sup>1301</sup>, del que no es más que un simple deseo; y así, anticipan la distinción medieval entre *cupiditas* y *concupiscencia*, entre amor humano y amor ferino o entre *fin' amor* y *fals' amor*, que aún estará plenamente vigente en el Renacimiento y en el Barroco, propalada por los numerosos tratados eróticos que distorsionan la teoría amorosa de Marislio Ficino al convertir su doble concepción del amor, el celestial y el humano, aun cuando ambas son formas de genuino amor que no sobrepasan las lindes de la pura contemplación, en amor honesto y amor deshonesto, como, por ejemplo, en *Los Asolanos* de Pietro Bembo o *El cortesano* de Baldassare Castiglione. Cervantes, como convenía al género de *La Galatea*, montará el debate de Lenio y Tirsi, que en última instancia

---

dispuesta para ella; una vez que le ha llegado el conocimiento de aquello que se le asemeja y con ella coincide; después de haber contrastado sus propias cualidades naturales, ocultas en ella, con aquellas del amado que se le parecen” (*El collar de la paloma*, edic. cit., VI, pp. 131 y 133).

<sup>1300</sup>El respeto mutuo y la sumisión del amante a la amada, cifrada en el voto, que transforma el deseo de posesión sexual en entrega, son sus manifestaciones más evidentes. El mismo Ibn Hazm de Córdoba observa que “uno de los más maravillosos lances del amor es la sumisión del amante a su amado y el cambio que sufre a la fuerza la condición del amante para acomodarse a la del amado” (*El collar de la paloma*, edic. cit., XIV, p. 161). La misma idea es repetida por Andrés el Capellán: así, uno de los preceptos del amor, el séptimo, reza: “Intenta pertenecer siempre a la caballería del amor obedeciendo los mandatos de sus damas”, y dos de sus reglas, la catorce y la quince, dicen: “Toda actividad del amante termina en el pensamiento de la amada”; “El verdadero amante considera bueno sólo aquello que cree que complace a su amada” (*Tratado sobre el amor*, edic. cit., libro I, cap. VI, p. 157, y libro II, cap. VIII, p. 363). Y llega hasta León Hebreo, pues, no en vano, Filón le dice a Sofía “que yo soy el amante y tú la amada; tú debes darme la ley y yo debo cumplirla” (*Diálogos de amor*, edic. cit. de D. Romano, Diálogo III, p. 192).

<sup>1301</sup>Marsilio Ficino, *De amore*, edic. cit., Discurso I, VIII, p. 41.

se remonta al *Fedro* de Platón, sobre esta armazón ideológica, que sin embargo tiene escasa o nula repercusión en el vivir de los personajes donde la teoría queda subrogada por la praxis.

Aunque la doctrina erótica de la novela helenística no se convirtiera en norma actuante, sí que caló hondo en la sensibilidad colectiva, más amplia si cabe que la de la elegía erótica romana, de la sociedad del oriente helenístico, pues a fin de cuentas la literatura no fue siempre sino el fundamental vehículo por el que expresar, acuñar, fijar y poner en circulación los modelos de conducta, y la que erigió y dignificó la novela no fue otra que la del amor contenido de dos jóvenes, bajo una nueva realidad: la de la pareja, que no solamente hacía «uno solo de dos», sino que igualaba al hombre y a la mujer. Tomó como base la tradicional concepción griega del amor como una fatalidad, como una irracional y ciega fuerza natural, pero depurándola y tornándola en un refinado sentimiento que, partiendo de la belleza física de los cuerpos y del deseo, progresa en grados que van de lo físico a lo espiritual y propicia la unión de los amantes. Hizo de la correspondencia y la exclusividad amorosas, pues “tal es el desprecio que una pasión profunda y un amor puro sienten por todos los acontecimientos externos [...], y tal es la fuerza que impele únicamente al ser amado y a atender todos sus pensamientos”<sup>1302</sup>, su santo y seña. Y, en fin, consagró la prosa narrativa al tema del amor o hizo del amor uno de los grandes temas novelables de la vida. Un amor que se convertía en abono que fertilizaba toda perfección estética y moral, pues según su erotología, los amantes se convierten en virtuosos y puros por obra suya, ya que si “amas rectamente, debes amar más el alma que el cuerpo”<sup>1303</sup>. Lo cual no significa que al final, y como recompensa, no acontezca el goce físico de los cuerpos, pues una y otra, la unión física y la unión espiritual, es el fin del amor: la posesión, como cantarán los trovadores, de *cors e cor*.

#### «VIVIR, MORIR Y AMAR». UNA MIRADA A LA TRADICIÓN AMOROSA POSTERIOR.

En el largo milenio que separa la *Ilíada* de Homero de la *Historia etiópica* de Heliodoro, la antigüedad grecolatina, a través de todas sus disciplinas, fue descubriendo progresivamente el amor, hasta convertirlo en tema universal y sentar las bases de su fenomenología, su casuística, su psicología, sus matices y sus clichés. En el centro se sitúa la teoría filosófica de Platón, por cuanto no es sino el germen del erotismo y la espiritualidad en Occidente, dado que es un pensamiento especulativo rebosante de vida y de fuerza poética que exalta el amor como motor del cosmos y que sostiene que la belleza del cuerpo humano participa de la «Belleza en sí que siempre es consigo misma específicamente única»<sup>1304</sup>, aunque no sea más que un pálido reflejo; por lo que de ella brotan directa o indirectamente, con más o menos grados de aproximación y divergencia, cuantas especulaciones y teorías en torno al amor se hicieron en los siglos subsiguientes, incluido el *fino amor* que, por algunas de sus características, sobre todo por la progresiva divinización de la dama y la espiritualización del amor, presenta puntos de contacto con ella, bien sea a través del amor divino de la Patrística y de los pensadores cristianos medievales<sup>1305</sup>, bien sea por influencia de

---

<sup>1302</sup>Heliodoro, *Etiópicas*, I, pp. 69-70.

<sup>1303</sup>León Hebreo, *Diálogos de amor*, edic. cit., III, p. 192.

<sup>1304</sup>Ficino dirá que “la belleza es el rayo de Dios” (*De amore*, I, III, p. 29).

<sup>1305</sup>Véase Étienne Gilson, “El amor y su objeto”, *El espíritu de la Filosofía Medieval*, pp. 261-276; P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. de F. Patán López, F.C.E., Madrid, 1993, pp. 73-92; M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios”, *Estudios sobre la Literatura española del siglo XV*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1977, pp. 179-290, donde dice que “la trayectoria del motivo de la dama como obra excelsa de Dios sería inexacta e incompleta si no tomase en cuenta especialmente una corriente de pensamiento presente en la Edad Media desde sus orígenes, renovada con especial vigor en el siglo XII y que

la erótica árabe-andaluza<sup>1306</sup>. De Platón deriva la concepción psicológica del amor como un deseo de completud, la de un intermediario entre la naturaleza humana y la ideal y la de una entusiasta manía, el furor divino, que arrebatada y arroba al ser humano y lo arrastra a las cosas esenciales; y lo más importante: la vinculación de la belleza con el amor, pues el «Amor es amor respecto de lo bello», así como la escala amorosa que, partiendo de las apariencias físicas y del apetito carnal, se supera a sí misma y se eleva hasta la contemplación de la Idea Suprema<sup>1307</sup>, instante de plenitud en que «adquiere valor el vivir del hombre». Emparentada con la teoría del *pneuma* aristotélico y con las doctrinas médicas de Hipócrates y de Galeno, el flujo de la mirada y la noción de espejo serán la base del fluido y el intercambio de los espíritus de los amantes, la chispa del enamoramiento y lo que posibilita la transformación de uno en otro, así como de la vinculación entre cuerpo y alma, de la mente y los sentidos<sup>1308</sup>.

---

enlaza con la filosofía más característica del Renacimiento italiano: me refiero al PLATONISMO” (pp. 251-252).

<sup>1306</sup>Dice Erwin Panofsky que “este contraste [el de *caritas* y *cupiditas*] se suavizó cuando la poesía del siglo XII –probablemente a causa de la influencia oriental– sublimó el amor sensual en lo que los trovadores y sus seguidores llamaron «Amour», «Amore» o «Minne», mientras la teología del siglo XII se desviaba hacia la mística emocional, y las pasiones religiosas se concentraban en torno a la Virgen” (*Estudios sobre iconografía*, Prólogo de E. Lafuente Ferrari, trad. de Bernardo Fernández, Alianza, Madrid, 2006 [15ª ed.], p. 144). Octavio Paz, por su parte, comenta que “hoy parece indudable que en la ideología del amor cortés fue determinante la influencia árabe. A su vez, ésta recoge y elabora la interpretación del platonismo hecha por los filósofos árabes helenizantes y por los sufíes” (*Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, p. 264). Lo mismo dice Juan Vernet: “El influjo de la lírica árabe-andaluza sobre la provenzal parece indiscutible –tanto en la forma como en varios de los temas–, por más que aún no se hayan desbrozado por completo los caminos que siguió en esta emigración” (*Literatura árabe*, Acantilado, Barcelona, 2002, p. 285). Sobre las relaciones entre el Occidente europeo y el Islam durante la Edad Media, véase el fundamental estudio de Juan Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España*, Acantilado, Barcelona, 1999, donde, entre otras esferas del conocimiento, se repasan las tesis sobre la probable influencia de la lírica árabe en el nacimiento de la poesía romance y en los tópicos amorosos del amor cortés, (pp. 417-451). Véase, también, Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía romance*, Espasa-Calpe, Madrid, 1941, pp. 7-78; Dámaso Alonso, “Cancioncillas de amigo mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea)”, *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), pp. 297-349; Emilio García Gómez, Introducción a su trad. de *El collar de la paloma*, pp. 31-92, en concreto pp. 74 y ss., y “La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica”, *Al-Andalus*, XXI, 2 (1956), pp. 303-338; Martín de Riquer, “Introducción a la lectura de los trovadores”, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, pp. 9-102 (en la nota 6 de las pp. 22-23, el gran filólogo catalán cita abundante bibliografía al respecto); René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Bibliothèque Méridionale, Tolosa, 1963; Jean Markale, *El amor cortés o la pareja infernal*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Olañeta, Palma de Mallorca, 1998.

<sup>1307</sup>Sor Juana Inés de la Cruz, en la hermosa definición del hombre como un ser intermedio e intermediario entre el cielo y el suelo, un ser «bisagra», dice: “El Hombre, digo, en fin, mayor portento / que discurre el humano entendimiento; / compendio que absoluto / parece al Ángel, a la planta, al bruto; / cuya altiva bajeza / toda participó Naturaleza. / ¿Por qué? Quizá porque más venturosa / que todas, encumbrada / a merced de amorosa / Unión sería” (*Primer Sueño*, en *Obras Completas*, edic. cit., p. 196).

<sup>1308</sup>Dice León Hebreo, por boca de Filón, que “Aristóteles no enseñó lo contrario que Platón, pues, a mi juicio, en el acto de la visión son necesarias ambas cosas, tanto la emisión de los rayos del ojo para aprehender e iluminar el objeto, como la representación de la imagen del objeto en la mirada” (*Diálogos de amor*, III, p. 180). La descripción más gráfica del *pneuma* como vehículo es la que ofrece Dante en el comienzo de su *Vida nueva*, cuando ve por vez primera a su adorada Beatriz: “Apareció vestida de nobilísimo color, humilde y honesto, purpúreo, ceñida y adornada del modo que a su edad juvenil convenía. En aquel punto digo en verdad que el espíritu de la vida que mora en la cámara secretísima del corazón comenzó a temblar con tal fuerza, que repercutía en los últimos pulsos terriblemente, y temblando dijo estas palabras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*. Entonces, el espíritu animal que mora en la alta cámara, a la cual todos los espíritus sensitivos llevan sus percepciones, empezó a maravillarse vivamente y, hablando de un modo singular a los espíritus del rostro, dijo estas palabras: *Apparuit iam beatitudo vestra*. En aquel momento, el espíritu natural que mora en aquella parte por donde se nos suministra el sustento, comenzó a llorar, y llorando dijo: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps*. Desde entonces digo que el Amor señoreó mi alma, la cual, tan pronto estuvo desposada con él, empezó a tomar sobre mí tanto dominio y tanto señorío por la virtud que mi imaginación le prestaba, que me agradaba hacer todo a su gusto. Me mandaba muchas veces que tratase de ver a aquel ángel tan



No obstante, el amor platónico, el que expresa Sócrates, tras las enseñanzas de Diotima, es un deseo de sabiduría individual e intimista, que convierte a la otredad en un objeto, al no ser entendido el amado sino como un medio para la adquisición del logro de la verdad del ser, es decir: como uno de los peldaños, el primero, que lleva al Bien. Este tipo de eros metafísico que conduce a la contemplación de las formas puras con el alma del alma será fundamental en la concepción cristiana del amor divino (*caritas*) y para la poesía mística, naturalmente que con las rectificaciones pertinentes, mas no será válido para el amor humano, que necesariamente precisa de dos, porque su máxima expresión, su mayor gozo “es amar e ser amado / el amante en igual grado”<sup>1309</sup>, esto es: el amor recíproco, la pareja, “c’aitals amors es perduda / qu’es d’una part mantenguda”<sup>1310</sup>. De ahí, tal vez, y dicho con suma cautela, que el mito del hombre esférico de Aristófanes y el furor erótico del *Fedro* sean más relevantes para la posteridad literaria erótica que el discurso de Sócrates-Diotima<sup>1311</sup>. Asimismo, otra ausencia de especial significación en la teoría amorosa de Platón, a pesar de la alocución de Aristófanes, es la mujer, pues, efectivamente su erotología es homosexual, de hombre a hombre. Este importante vacío vino a colmarlo el Helenismo y Roma que se consagraron al amor heterosexual y se rindieron a la mujer, hasta el extremo de que le hicieron sujeto de culto, sobre todo en la poesía neotérica y en la elegía augústea. No en vano, los poetas romanos convirtieron a la amada en musa de su poesía, pues es quien hace brotar el amor y la inspiración en su pecho, y, subsecuentemente, se subyugaron a ella: profesaron la *militia amoris* y rindieron pleitesía a su *domina*. Pero sus aportaciones más relevantes a la literatura posterior tal vez no fueron otras que la descripción subjetiva de la pasión como una suerte de memorial sentimental, crear un lenguaje amoroso propio y fijar su erótica como una fórmula de conducta, en las que se funden y confunden vida y literatura, amor y poesía. A las que cabe añadir su tendencia, la de los elegíacos, a lo pedagógico, que encarna en la figura del poeta-amante experimentado (*praeceptor amoris*), y que cristalizó en los tres poemas didáctico-amorosos de Ovidio, el *Arte de amar*, *Sobre la cosmética del rostro femenino* y *Remedios contra el amor*, cuya influencia, principalmente la del *Ars amandi*, es tan incuestionable cuanto básica en los tratados de educación sentimental de la Edad Media, en los que de una manera programática y teórica se recogen las doctrinas del amor cortés, tales como el *Tratado sobre el amor* (finales s. XII-principios s. XIII) de Andrés el Capellán<sup>1312</sup> y *El libro de la rosa* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun<sup>1313</sup>; a más de que Chrétien de Troyes tradujo para María de Champagne, como afirma en los albores de su *Cligés*, tanto el *Arte de amar* como los *Remedios contra el amor* y que el Arcipreste de Hita se sirvió del poema ovidiano para el manual erótico que pone en boca de don Amor<sup>1314</sup> o que Petrarca lo utilizará el *Remedia*

---

joven” (Dante, *Vida nueva*, en *Obras Completas*, versión de Nicolás González Ruiz, Madrid, Aguilar, 2006, t. II, cap. II, pp. 9-10).

<sup>1309</sup>Juan Rodríguez de Padrón, *Los siete goços de amor de Johan Rodríguez del Padrón*, en Vicenç Beltrán, *Poesía española, 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Crítica, Barcelona, 2002, poema 80, vv.206-207, p. 283.

<sup>1310</sup>“Ya que es amor perdido aquel que sólo es mantenido por una parte” (Bernart de Ventadorn, *Lo tems vai ven e vire*, en Martín de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 50, vv. 12-13, p. 353).

<sup>1311</sup>Véase, si no, el estupendo libro, ya citado, de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*.

<sup>1312</sup>Véase C. Vidal-Quadras, Prólogo a su edic. bilingüe del *Tratado sobre el amor*, pp. 11-37, pp. 35-37.

<sup>1313</sup>Sobre *El libro de rosa* como manual amoroso, véase Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, trad. de José Gaos, Alianza, Madrid, 2005 (4ª reimpresión), pp. 145-160. Véase también C. C. Lewis, *La alegoría del amor*, trad. de Delia Sampietro, Eudeba, Buenos Aires, 1969, pp. 97-134.

<sup>1314</sup>“Si leyeres a Ovidio –le dice Amor al Arcipreste–, el que fue mi criado, / en él fallarás fablas que le ove yo mostrado, / muchas buenas maneras para enamorado: / Pánfilo e Nasón yo los ove castigado” (Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edic. de A. Blecua, 429, p. 114).

*amoris* en el libro tercero del *Secreto* cuando Agustín desgrane el ramillete de recetas con que combatir la pasión que anula a Francesco, así como en el capítulo LXIX del libro I de los *Remedios contra la próspera y adversa fortuna*. Tanta fue su fama, en fin, que Lazarillo, al ver a su amo el escudero “en gran requesta con dos rebozadas mujeres”, comenta que estaba “diciéndoles más dulzuras que Ovidio escribió”<sup>1315</sup>. La antigüedad grecorromana, pues, descubrió el eros, ese impulso despertado por el objeto del amor, que caldea el corazón, quema el alma, invade todo el ser del amante y produce los más dispares efectos, desde que Safo, que expresó con primoroso arte esta convulsión («te miro un solo instante, ya no puedo / decir ni una palabra, / la lengua se me hiela, y un sutil / fuego no tarda en recorrer la piel, / mis ojos no ven nada, y el oído / me zumba, y un sudor / frío me cubre, y un templor me agita / todo el cuerpo, y estoy, más que la hierba, / pálida, y siento que me falta poco / para quedarme muerta»), lo concibiera como una pasión «agridulce», que, sin embargo, es digna y deseable. Pero hubo que esperar hasta el surgimiento de la novela para que se celebrara su triunfo como la máxima aspiración de la naturaleza humana. Además, fue la novela el primer género en aprovechar, bien que banalizándola, la doctrina platónica del amor. Sin embargo, su contribución más notoria estribó en la instauración de la pareja como la verdadera realidad del amor y del noviciado como camino de perfección, que muda la atracción sexual, a la que no se renuncia, en contención, en anhelo y en unión espiritual. Pero el mundo clásico también descubrió que el amor era el camino que abría las puertas de los retretes del alma humana y de su enorme complejidad<sup>1316</sup>, pues, como dice Hécuba, “a todas sus insensateces dan los mortales el nombre de Afrodita”<sup>1317</sup>, y así fue el origen de su escudriñamiento: a través de él se entró en conocimiento de que la vida es pura tensión y que el deseo humano es radical en su insaciabilidad<sup>1318</sup>. Gracias al amor pudo Eurípides explorar las pasiones más oscuras que anidan en las cloacas de la conciencia del ser humano y así, representarlo en escena como una fatal paradoja, una contradictoria complejidad en la que entrechocan en singular combate la naturaleza y la razón, los apetitos y el entendimiento. “Pero conviene advertirle –le dice Cicerón a Bruto– sobre todo de cuán grave es la locura amorosa. De todas las perturbaciones del alma, no hay ninguna más violenta, de manera que, aunque no quieras reprocharle sus efectos nocivos de por sí, me refiero a las fornicaciones, las seducciones, los adulterios, para acabar con los incestos, ignominias todas sujetas a procedimiento legal; pues bien, aunque omitas hablar de otras cosas, el desorden en sí mismo que experimenta la mente en el amor es repugnante”<sup>1319</sup>. Más trágico aún, discernieron que el amor mata, que es destructor y mortífero («di sua potenza segue spesso morte»): fuente de vida y de muerte («en labios y en ojos bebe, bebe, / vino de la vida y de la muerte»), vincularon por siempre jamás *eros* y *tánatos*; y no fue sino el alma sensible y piadosa de Virgilio quien mostró insuperablemente este aserto en el suicidio amoroso de Dido («ch’oltra misura di natura torna [...] e la figura con paura storna»); sin olvidar, claro está, el *Hipólito* de Eurípides y la fábula de Píramo y Tisbe, según la cuenta Ovidio en la *Metamorfosis* (IV, 55-166). Casi todas las faces del amor, en fin, se originaron en el mundo antiguo.

---

<sup>1315</sup> *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, edic. de Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 2000, tratado III, p. 106.

<sup>1316</sup> En función de ello, Octavio Paz, con su habitual lucidez, pudo decir que “la historia del amor está indisolublemente ligada a la historia del alma” (*Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, p. 136).

<sup>1317</sup> Eurípides, *Las troyanas*, en *Tragedias II*, trad. y notas de J. L. Calvo, C. García Gual y L. A. de Cuenca, Gredos, Madrid, 2006, p. 51.

<sup>1318</sup> Tiempo después dirá Pascal que “no buscamos jamás las cosas, sino la búsqueda de las cosas” (Blaise Pascal, *Pensamientos*, edic. cit. de Xavier Zubiri, 135, p. 48).

<sup>1319</sup> Cicerón, *Disputaciones tusculanas*, introducción, traducción y notas de Alberto Medina, González, Gredos, Madrid, 2005, libro VI, 35, 75, p. 379.

«DE TANTO AMAR, DE TANTO AMAR, / AMIGO, DE TANTO AMAR, / ENFERMARON UNOS OJOS ANTES SANOS»<sup>1320</sup>. BREVES APUNTES SOBRE LA ERÓTICA ÁRABE Y EL *FINO AMOR*.

Pero la progresiva decadencia del Imperio romano en todos sus órdenes, el agostamiento de su cultura, las incipientes diferenciaciones nacionales de las Provincias, la difusión y consolidación del cristianismo como religión oficial, las presiones fronterizas, las migraciones de los pueblos bárbaros y, finalmente, tras el destronamiento de Rómulo Augusto por Odoacro en 476, la ocupación de sus territorios por dos pueblos linderos, los germanos primero y los árabes después<sup>1321</sup>, vinieron a truncar el natural desarrollo y evolución del tema del amor o, en su defecto, a modificarlo, a cambiarlo la faz, a infundirle savia nueva<sup>1322</sup>.

Ernst R. Curtius, en su importante estudio sobre la literatura latina en la Edad Media, cuya tesis principal era la concepción de Europa como una unidad cultural orgánica y de sentido desde Homero hasta Goethe, en la que la literatura latina medieval<sup>1323</sup> hacía precisamente las veces de nexo de unión entre el mundo mediterráneo antiguo y el occidente europeo moderno<sup>1324</sup>, argüía que “la invasión de los germanos en el mundo de la Antigüedad tardía y la invasión de los árabes constituyen procesos paralelos”<sup>1325</sup>: la ocupación del

---

<sup>1320</sup>Todas las lecturas de las jarchas que citemos en lenguaje moderno, salvo indicación, son las adoptadas por Emilio García Gómez, en su libro *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1965.

<sup>1321</sup>Dice Juan Vernet que “entre el 661 y el 715 caían en manos de los musulmanes todas las tierras que discurren por el sur del Mediterráneo entre los Pirineos y el río Indo” (*Lo que Europa debe al Islam de España*, p. 17. No obstante, véase entero el capítulo I del libro, “Introducción histórica”, pp. 15-86).

<sup>1322</sup>Sobre todos estos factores históricos, véanse los capítulos 1, 2, 6 y 7 del volumen colectivo *Historia Universal de la Edad Media*, Vicente Ángel Álvarez Palencia coord., Alianza, Madrid, 2002, pp. 3-20, 21-40, 133-157 y 159-178. Sobre el fin del Imperio romano, véase P. Grimal, *El Imperio romano*, p. 203 y ss; desde otro enfoque, Luis Gil, *Censura en el mundo antiguo*, pp. 317-403; y, sobre todo, el excelente libro de Peter Hetaher, *La caída del imperio romano*, trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Equibar, Crítica, Barcelona, 2006. Recordar, por último, que, entre otros factores, san Agustín escribió *La Ciudad de Dios* conmovido por el saqueo de Roma que, a conciencia, hicieron las tropas de Alarico, en el año 410, durante tres días, pero también porque los romanos imputaron “a Cristo los trabajos y penalidades que Roma padeció” (*La Ciudad de Dios*, introducción de Francisco Montes de Oca, Porrúa, México, 1990 [10ª ed.], libro I, cap. 1º, p. 3b).

<sup>1323</sup>Hoy se sabe que también existió una lírica medieval profana y sagrada en lenguas románicas y germánicas, que se desarrolló entre el 850 y el 1300, de carácter internacional y de tradición unitaria, que proviene del uso del canto acompañado de música de la vida privada y pública del Imperio romano y de los pueblos germanos. Así, Peter Dronke, uno de sus máximos defensores y estudiosos, afirma que “el repertorio lírico compartido por toda la Europa medieval [...] es [...] producto de antiguas tradiciones cortesanas, clericales y populares difícilmente separables. Podemos únicamente sospechar la variedad y riqueza de estas tradiciones por los restos que han llegado hasta nosotros, pero en cualquier caso esta probabilidad es suficiente [...]. Veremos que cerca del año 860 un poeta francés compuso una obra maestra de la lírica, que con toda seguridad no sería la única canción francesa de la época, y en el mismo siglo IX existía ya una tradición de lírica profana tan vigorosa en España que arrastró a los poetas árabes a adoptar la canción estrófica por primera vez en sus historias [se trata, naturalmente, de las jarchas; poesía tradicional que se vincula con las «cantigas de amigo» y la «canción romántica femenina»] (*La lírica en la Edad Media*, trad. de Josep M. Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1978).

<sup>1324</sup>Como bien observara Mª Rosa Lida de Malkiel, “tal como aparece a lo largo de este libro [la integridad cultural europea], este concepto resulta algo estrecho, pues implícitamente se desprende que todo lo que no sea grecorromano y germánico no cuenta en la cultura europea: y no por razones geográficas, puesto que Curtius admite en ella Alejandría, y también a Alemania y Austria [...]. Los árabes aparecen como un factor negativo, que fuerza a la cultura europea a abandonar el Mediterráneo y a replegarse sobre el Oeste [...]; su influjo positivo no recibe atención adecuada” (“Perduración de la literatura antigua en Occidente”, en *La tradición clásica en España*, pp. 271-338, p. 292).

<sup>1325</sup>*Literatura europea y Edad Media latina*, edic. cit., t. I, p. 46.

Imperio romano y la absorción y asimilación de la cultura antigua. A este respecto, Ortega y Gasset sostenía con firmeza y razón que:

La Edad Media europea es, en realidad, inseparable de la civilización islámica, ya que consiste precisamente en la convivencia, positiva y negativa a la vez, de cristianismo e islamismo *sobre un área común impregnada por la cultura grecorromana* [...]. Germanos y árabes eran pueblos periféricos, alojados en los bordes de aquel Imperio, y la historia de la Edad Media es la historia de lo que pasa a esos pueblos conforme van penetrando en el mundo imperial romano, instalándose en él y absorbiendo porciones de su cultura yerta ya y necrosificada. La Edad Media, por una de sus caras, es el proceso de una gigantesca recepción, la de la cultura antigua por pueblos de cultura primitiva [...]. Los estadios de esta recepción son, en su comienzo, muy similares. La única diferencia inicial –que es, sin duda, importante– radica en que los árabes recibieron la Antigüedad en su aspecto de Imperio Romano de Oriente, y los europeos en su forma de Imperio Romano de Occidente. Esto trajo consigo, por ejemplo, que los árabes pudieran tener muy pronto su Aristóteles, y, en cambio, el Cristianismo suscitador del Islam fuese el nestoriano y el de los monofisitas, dos perfiles arcaicos de la fe cristiana. En los estadios siguientes la recepción fue poco a poco tomando caracteres más divergentes, hasta que en el siglo XIII cesa entre los árabes, cuya civilización queda reseca y petrificada a fuerza de Corán y de desiertos [...]. Mi idea, por tanto, es que, al comenzar la llamada Edad Media, germanismo y arabismo son dos cuerpos históricos sobremedida homogéneos por lo que hace a la situación básica de su vida, y que sólo luego, y muy poco a poco, se van diferenciando, hasta llegar, en estos últimos siglos, a una radical heterogeneidad [...]. Germanos y árabes se dedican a imitar a griegos y romanos, a intentar «ponerse» sus formas de vida –en la administración, en el derecho, en la concepción del Estado, en ciencia, en poesía–. La religión misma toma en ellos aspectos de conmovedor mimetismo. Ya el islamismo es una imitación del cristianismo *ad usum* del delfín que vivía en el desierto. Pero también el cristianismo del germano era un remedo del de los padres de la Iglesia. Esta estructura básica de la vida medieval fue la causa de hecho tan sorprendente y monstruoso como el Escolasticismo [...]. Llamo «escolasticismo» a toda filosofía recibida –frente a la creada–, y llamo recibida a toda filosofía que pertenece a un círculo cultural distinto y distante, en el espacio social o en el tiempo histórico, de aquellos en que es aprendida y adaptada [...]. Los primeros escolásticos no fueron los monjes de Occidente, sino los árabes de Oriente. Santo Tomás aprende su Aristóteles al través de Avicena y Averroes<sup>1326</sup>.

De suerte que, dice Ernst R. Curtius, “la Antigüedad está presente en la Edad Media como recepción y como trasmutación”<sup>1327</sup>. Se mantiene viva, por lo tanto, a través de estos pueblos: la Romania perpetúa la tradición clásica según el estado en que se encontraba en su etapa tardía. La principal contribución de los germanos, advierte Curtius, fue el feudalismo<sup>1328</sup>, que se convertiría en la piedra angular de su estructura jurídica, social, política y, en fusión con la Iglesia, moral, y que será fundamental asimismo en la concepción del amor<sup>1329</sup>. El mundo árabe, por el contrario, se impregna de helenismo. Advierte Juan Vernet que “el poder fascinante de esta cultura [la árabe], sólo a medias oriental, radicó en un principio en su literatura y luego en sus adquisiciones científicas. Mientras la primera era puramente autóctona y había nacido mecida en una poesía de una vitalidad sorprendente a mediados del siglo VI a orilla del Éufrates y del Tigris, la segunda había sido fruto de la traducción y estudio de las principales obras de la antigüedad [...]. La *Epístola* 21 de los Hermanos de la Pureza (fines del siglo X) explica que los griegos tomaron la sabiduría de los egipcios y de los judíos, y los grandes traductores del siglo IX a su vez confiesan su dependencia de los griegos, de los persas o de los latinos. Por tanto, en sus inicios la cultura árabe fue sincrética, lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que lo fuera a lo largo de toda

---

<sup>1326</sup>José Ortega y Gasset, Prólogo a la edic. de E. García Gómez de Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, pp. 9-27, en concreto pp. 12-17.

<sup>1327</sup>*Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, p. 39.

<sup>1328</sup>*Ibidem*, t. I, p. 47. Véase Santiago Aguadé Nieto, “El espíritu de la Edad Media”, en *Historia universal de la Edad Media*, pp. 363-389; y el polémico estudio de Alain Guerreau, *El feudalismo. Un horizonte teórico*, trad. de Joan Lorente, Crítica, Barcelona, 1984.

<sup>1329</sup>Véase Martín de Riquer, “Introducción a la lectura de los trovadores”, en *Los trovadores*, t. I, pp. 77-96.

su historia”<sup>1330</sup>.

Germanos y árabes, en resumen, no sólo ocuparon el Imperio romano, sino que también, en cohabitación y coalescencia con el mundo clásico, reabsorbieron su saber, cada uno desde su propia especificidad, y lo readaptaron en función de sus distintas ideologías, religiones, culturas y sensibilidades. Incluida, naturalmente, su concepción del amor.

Tanto es así que el amor volvió a ser un descubrimiento. Una reinención cuya recreación corrió a cargo de los poetas que, asociados a una corte, edificaron un mundo ficticio en torno suyo. Un conjunto elaborado de ideas, gestos, prácticas, sentires y conductas, un refinado saber de los sentidos y del alma, que rápidamente se convirtió en un ideal de vida superior que influyó en la realidad social y espiritual y que comportó una revolución en las relaciones entre hombres y mujeres, sobre todo en el occidente europeo<sup>1331</sup>, del que aún somos herederos directos, a pesar de que su programa ya no tenga vigencia alguna<sup>1332</sup>. Un

---

<sup>1330</sup> *Lo que Europa debe al Islam de España*, p. 20. Dice más adelante J. Vernet que “si la transmisión del legado de Grecia al Islam se presenta casi siempre de modo claro, no ocurre lo mismo con aquellos conocimientos que tienen su punto de arranque en los textos latinos, a pesar de que no cabe duda de que existieron traducciones del latín al árabe –en especial en España– con anterioridad al siglo XI [...], dado que en España, carente de manuscritos griegos, había que buscar la herencia de la antigüedad en los textos latinos, mucho más pobres que aquéllos” (p. 110).

<sup>1331</sup> Véase Georges Duby, “El modelo cortés”, en *Historias de las mujeres en Occidente*, Georges Duby y Michelle Perrot coords., Taurus, Madrid, 1992, pp. 301-319.

<sup>1332</sup> Sostiene a este respecto C. S. Lewis que: “Hoy han desaparecido muchos rasgos característicos del sentimiento que conocieron los trovadores. Pero no nos dejemos cegar hasta el punto de no advertir que los elementos más importantes y esenciales de ese sentimiento proporcionaron el trasfondo de la literatura europea de ochocientos años a esta parte. Fueron los poetas franceses los primeros en el siglo XI en descubrir, o inventar, o en dar expresión a esa especie romántica de la pasión sobre la que todavía escribían los poetas ingleses del siglo XIX. Y operaron un cambio que no dejó rincón de la ética, de la imaginación o de la vida cotidiana sin tocar, y levantaron barreras infranqueables entre nosotros y el pasado clásico o el presente oriental. Comparado con esta revolución, el Renacimiento no es más que una ligera ondulación en la superficie del océano de la literatura” (*La alegoría del amor*, p. 3). En España, pese a que los trovadores fueron más que habituales en las cortes de Cataluña, Aragón, León y Castilla (véase M. Mila y Fontanals, *De los trovadores en España*, pp. 53-231), y pese a la tradición galaico-portuguesa, la lírica provenzal castellanizada no se difunde sino en el siglo XV a través del *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena (véase P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, en *Obras completas II. Ensayos completos*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 511-650, sobre todo pp. 526 y ss; V. Beltrán, “Vida poética y tradición crítica”, Prólogo a *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 9-78), para dejar una impronta, con idas y vueltas, que llegaría hasta el siglo XIX, como se echa de ver por medio de los «galanteos de palacio» de la corte de Felipe IV (véase O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, pp. 126-142), el «cortejo» o «chischiveo» del siglo XVIII (véase C. Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona, 2005 [6ª ed.]) y su degradación en los picantes juegos de salón de la casa-palacio del Marqués de Vegallana en *La regenta* de Clarín. No deja de ser significativo que el petrarquismo iniciara su andadura por la Península Ibérica más o menos por las mismas calendas, primero, su producción de filosofía moral, a través de obras como el *De vita solitaria* y el *De remediis*, aprovechados por autores como Enrique de Villena, el Marqués de Santillana, el primer autor de *La Celestina* y Fernando de Rojas (véase F. Rico, “Petrarca y el «humanismo catalán»”, *Estudios de literatura y otras cosas*, Destino, Barcelona, 2002, pp. 147-178); después, ya a finales del siglo XV y sobre todo en el siglo XVI, su obra lírica con la enorme difusión del *Cancionero* (Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, *Revista de Filología Española. Anejo LXXII*, CSIC, Madrid, 1960). Sin embargo, don Íñigo López de Mendoza, excelente conocedor de la poesía en lengua romance y gran admirador de Dante, Petrarca y Boccaccio, no sólo introdujo y adaptó el soneto al castellano, sino que utilizó ampliamente los *Triunfos* del cantor de Laura, en textos como la *Comedieta de Ponza* o el *Triunfhete de Amor*, y en su renovación de la lírica amorosa es fácil detectar resonancias petrarquescas por medio de juego las antítesis y paradojas que dan cuenta de la tensión psicológica del amante-poeta: “Lexos de vós e cerca de cuidado, / pobre de gozo e rico de tristeza, / fallido de reposo e abastado / de mortal pena, congoxa y graveza; / desnudo de esperança e abrigado / de inmensa cuita, he visto aspereza. / La vida me fuye, mal mi grado, / e muerte me persigue sin pereza” (*Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, edic. de V. Beltrán, poema 92 [soneto XIX], vv. 1-8, p. 365). Los *Triunfos*, de hecho, fueron traducidos antes que el *Cancionero*, su primera

exquisito ritual, por fin, que es a un tiempo una estética y una ética del amor cuyo centro es el corazón, que, como dirá Dante, «*mi triema*» («¡Ay, corazón mío, que quieres buen amar!»):

Chantars no por gaire valer,  
si d'ins dal cor no mou lo chans;  
ni chans no pot dal cor mover,  
si no i es fin'amours coraus.  
Per so es mos chantars cabaus  
qu'en joi d'amor ai enten  
la boch'e-ls olhs e-l cor e-l sen<sup>1333</sup>.

E pos Amors mi vol honrar  
tant qu'el cor vos mi fa portar,  
per merece-us prec que-l gardetz de l'ardor,  
qu'ieu ai paor  
de vos mout major que de me,  
e pos mos cor, dona, vos a dinz se,  
si mals li'n ve,  
pos dinz etz, sufrir lo-us cove;  
empero faitz del cors so que-us er bo,  
e-l cor gardatz si quom vostra maizo<sup>1334</sup>.

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,  
si come il saggio in suo dittare pone,  
e così esser l'un sanza l'altro osa  
com'alma razional sanza ragione.  
Falli natura quand'è amorosa,  
Amor per sire e 'l cor per sua magione,  
dentro la qual dormendo si riposa  
tal volta poca e tal lunga stagione.  
Bielate appare in saggia donna pui,  
che piace a gli occhi sì, che dentro al core  
nasce un disio de la cosa piacente;  
e tanto dura talora in costui,  
che fa svegliar lo spirito d'Amore.  
E simil face in donna omo Valente<sup>1335</sup>.

---

versión completa data de 1512, a cargo de Antonio de Obregón, que presenta unos magníficos grabados y miniaturas, pues, en efecto, los *Triunfos*, como la *Commedia*, encendieron la imaginación de numerosos artistas. Tiempo después, en la segunda mitad del siglo XIX, se registrará un hecho literario semejante en las letras hispanas, cuando el realismo de Balzac, el realismo problemático de Flaubert y el naturalismo de Zola se den casi a un tiempo sin evolución de uno a otro (véase J. Oleza, Introducción a Clarín, *La regenta*, Cátedra, Madrid, 1998, 2 vols., t. I, pp. 11-113, sobre todo pp. 11-40).

<sup>1333</sup>«Poco puede valer cantar si el canto no surge de dentro del corazón, y el canto no puede surgir del corazón si en él no hay leal amor cordial. Por esto mi cantar es perfecto, porque tengo y empleo la boca, los ojos, el corazón y el juicio en el gozo del amor» (Bernart de Ventadorn, *Chantars no pot gaire valer*, M. de Riquer, *Los trovadores*, I, poema 55, vv. 1-7, p. 369).

<sup>1334</sup>«Y pues Amor me quiere honrar tanto que me hace llevaros en el corazón, os pido por piedad que lo preservéis del ardor, porque temo mucho más por vos que por mí; y pues mi corazón, señora, os tiene dentro de sí, si le sucede algún daño, ya que estáis vos dentro, tenéis que sufrirlo. Con el cuerpo, no obstante, haced lo que os parezca bien, y el corazón guardadlo como a vuestra [propia] morada» (Folquet de Marselha, *En chantan m'aven a membrar*, M. de Riquer, *Los trovadores*, I, poema 110, vv. 11-20, p. 593).

<sup>1335</sup>«Amor y corazón nombre son uno, / tal como el sabio dice en su canción, / y así no puede ser uno sin otro / como el alma racional sin razón. / Naturaleza los hace cuando ama: / Amor es señor, corazón su casa, / dentro de la que descansa durmiendo / a veces poco, otras, mucho tiempo. / Belleza aparece en dama discreta; / y por los ojos, en el corazón / nace el desep, porque es agradable / y tanto dura entonces en éste, / que despierta el espíritu de Amor. / Igual hace en dama hombre valioso» (Dante, en C. Alvar, *El dulce stil novo*, Visor, Madrid, 1984, poema 10, p. 95).

Puede que la imagen más gráfica, sobre la más espeluznate y sobrecogedora, no sea, sin embargo, sino el sueño que turba los sentidos de Dante luego de que Beatriz, «la gloriosa donna della mia mente», le haya saludado, en cuya visión el poeta contempla alegóricamente cómo su amada «mangiaba dubitosamente» su corazón en llamas inflamado, y se convertía así en su custodia en esta y en la otra vida:

Me parecía ver en mi cuarto una nube color de fuego, dentro de la cual discernía la figura de un hombre de pavoroso aspecto para quien lo mirase [...]. En sus brazos me parecía ver una persona que dormía desnuda, tan sólo envuelta, a mi parecer, en un paño ligeramente rojo, y, como yo la mirase muy atentamente, conocí que era la señora de la salud, la cual el día anterior se había dignado saludarme. En una de sus manos me pareció que él tenía una cosa ardiendo y creí que me decía estas palabras: *Vide cor tuum*. Una vez que estuvo así algún tiempo, me pareció que despertaba a la que dormía; y de tal modo empleaba su poder, que le hacía que ella comiese de lo que ardía en su mano, y ella comía con inquietud<sup>1336</sup>.

---

<sup>1336</sup>Dante, *Vida nueva, Obras completas II*, edic. cit., cap. III, pp. 11-12. Esta truculenta visión de Dante tal vez se relacione con la leyenda medieval del «corazón comido», aunque con alguna sensible modificación, pues en la tradición es el marido de ella quien, celoso, le arranca, el corazón a su amante, lo guisa y se lo da de comer a su adúltera mujer sin que ella lo sepa. El trovador catalán Guillem de Cabestany debe buena parte de su fama al hecho de que en su *Vida* se le hace protagonista de uno de estos «banquetes macabros»: “Había en su comarca una dama que se llamaba mi señora Saurimonda, esposa de Ramón de Castell Rosselló, que era muy noble y rico, malo, bravo, fiero y orgulloso. Y Guillem de Cabestany amaba a la dama por amor y sobre ella cantaba y hacía sus canciones. Y la dama, que era joven, alegre, gentil y hermosa, lo quería más que a nada e el mundo. Y esto fue dicho a Ramón de Castell Rosselló; y él, como hombre iracundo y celoso, inquirió el hecho y supo que era verdad, e hizo guardar a su esposa. Y cierto día Ramón de Castell de Rosselló se encontró pasenado con Guillem de Cabestany, que iba sin gran acompañamiento, y lo mató; le hizo extraer el corazón del cuerpo y le hizo cortar la cabeza; e hizo llevar el corazón a su casa, y asimismo la cabeza; e hizo asar el corazón y condimentar con pimienta, y lo hizo dar de comer a su esposa. Y cuando la dama lo hubo comido, Ramón de Castell de Rosselló le dijo: «¿Sabéis qué es lo que habéis comido?» Y ella dijo: «No, sino que era una vianda muy buena y sabrosa.» Y él le dijo que era el corazón de Guillem de Cabestany lo que ella había comido; y, para que lo creyera mejor, hizo llevar la cabeza delante de ella. Y cuando la dama vio y oyó esto, perdió la vista y el oído. Y cuando volvió en sí dijo: «Señor, me habéis tan buen manjar que nunca más comeré otro.» Y cuando él lo oyó, corrió con su espada y quiso darle en la cabeza; y ella corrió hacia un balcón y se dejó caer abajo, y así murió” (Martín de Riquer, *Los trovadores*, t. II, pp. 1067). Uno no pude, naturalmente, sino recordar aquella extraordinaria ironía cervantina del corazón, «si no fresco, al menos amojamado”, de Durandarte; citemos sólo el comienzo y parte del plancto de Montesinos: “Apenas me dijo que era Montesinos –cuenta don Quijote a Sancho y al `primo–, cuando le pregunté si fue verdad lo que en el mundo de acá arriba se contaba, que el había sacado de la mitad del pecho, con una pequeña daga, el corazón de su grande amigo Durandarte y llevádole a la señora Belerma, como él se lo mandó al punto de su muerte. Respondióme que en todo decían verdad, sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezma. «Debía de ser –dijo a este punto Sancho– el tal puñal de ramón de Hoces, el sevillano.» «No sé –prosiguió don Quijote–, pero no sería de ese puñalero, porque Ramón de Hoces fue ayer, y lo de Roncesvalles, donde aconteció esta desgracia, ha muchos años...«Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes en el aciago día de nuestra pérdida: yo os saqué el corazón lo mejor pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas- Y por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamiado a la presencia de la señora Belerma” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edic. del I, Cervantes, II, XXIII, pp. 819-820 y 821). La relación entre estas tres variantes del «cuore mistico pasto d’amore» (como reza el título de un estudio sobre el motivo) es incuestionable, y fue de una promiscuidad insólita durante toda la Edad Media; a ello coadyuvó que Boccaccio recreara novelescamente la *Vida* de Guillem de Cabestany en el *Decamerón* (IV: 9). (Helena Percas de Ponseti, en su minucioso estudio del episodio de la cueva de Montesinos, rastrea las fuentes del «envío del corazón» a la amada, en *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, t. II, pp. 456 y ss.; véase también la información que brinda Martín de Riquer en la Introducción al trovador, t. II, pp. 1063-1066, sobre todo pp. 1065-1066; ni en ninguno de los dos casos se cita la *Vita Nuova*).

Y cuya razón de ser, la del amor, su máxima aspiración redonda no más que «en agradar et en voler»:

Te amo con un amor inalterable,  
mientras tantos amores humanos no son más que espejismos.  
Te consagro un amor puro y sin mácula:  
en mis entrañas está visiblemente grabado y escrito tu cariño.  
Si en mi espíritu hubiese otra cosa que tú,  
la arrancarí y desgarraría con mis propias manos.  
No quiero de ti otra cosa que amor;  
fuera de él no te pido nada<sup>1337</sup>.

Esta ficción poética es también, como en Platón y en la novela bizantina, y por su influencia, una metafísica de la pasión, en cuanto que la sublimación del amor, el elogio de la castidad y la belleza de la amada comportan el vislumbre de una realidad transhumana (recuérdese que san Pablo había dicho que “lo invisible de Dios, desde la creación, se deja ver a la inteligencia a través de sus obras”<sup>1338</sup>; una afirmación similar a aquella de Cicerón de que “del mismo modo que reconoces a la divinidad por sus obras, así también debes conocer la fuerza divina del espíritu por la memoria”<sup>1339</sup>, y que Platón, antes, había asegurado que “el objeto del amor es la posesión constante de lo bueno”<sup>1340</sup>), o por lo menos, ya que la erótica árabe y la cortesía celebran exclusivamente el amor humano, a la constatación de que “el amor es algo que radica en la misma esencia del alma”, por eso no es sino “una elección espiritual y una como fusión de las almas”<sup>1341</sup>:

Pues obra de caridad  
es amar al enemigo,  
conviene que al amigo  
ames de necesidad;  
virtud la deve forçar  
a amar tu leal serviente  
en el grado tranzendente  
que te ama si mal pensar<sup>1342</sup>.

Pero que, en el caso de Dante, será el inicio de una *vita nuova* que conduce a la plenitud de Dios, a la beatitud por intersección de la belleza inmaculada y espiritual de la amada, de Beatriz<sup>1343</sup>, y, más tarde, en Ficino, el amor será un viaje intelectual en compañía del amigo

---

<sup>1337</sup>Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, edic. cit, Prólogo, p. 96.

<sup>1338</sup>San Pablo, *Epístola a los romanos*, *Nueva Biblia de Jerusalén*, edic. cit., pp. 2511-2536, p. 2512.

<sup>1339</sup>Cicerón, *Disputaciones Tusculanas*, edic. cit., I, 28, 70, p. 163.

<sup>1340</sup>Platón, *Banquete*, trad. cit. de Luis Gil, 206b, p. 59.

<sup>1341</sup>Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, I, pp. 104 y 105

<sup>1342</sup>Juan Rodríguez de Padrón, *Los siete goços de amor*, en V. Beltrán, *Poesía española, 2. Edad Media: lírica y camcioneros*, poema 80, vv. 209-217, p. 283.

<sup>1343</sup>«Cual avecica duerme en la espesura, / cabe el dulce calor de la nidada, / mientras todo lo oculta noche oscura, / y la busca después con la mirada / y, esperando encontrarle su alimento, / labor que, aunque gravísima, le agrada, / en las ramas previene al tiempo lento / y con ardiente afecto el sol espera, / aguardando del alba el nacimiento; / así a mi dama vi en aquella esfera / volverse hacia la zona atentamente / en la que el sol refrena su carrera: / y al verla yo suspensa e impaciente, / tal hice como aquel que, deseando / cosa distinta, al aguardar asiente. / Mas poco hubo entre uno y otro cuando, / digo, de mi esperar haber sentido / que el cielo más y más se iba aclarando. / Y dijo Beatriz: «¡He aquí el partido / del triunfo del Señor y el fruto todo / que el girar de estos cielos ha cogido!» / Sentí a su rostro ardiente de tal modo / y a sus ojos de tal leticia llenos / que a pasar sin más frases me acomodo. / Como en los plenilunios más serenos / sonrío Trivia entre ninfas eternas / que



amado a través de los círculos de la Belleza hasta arribar a su centro: el sumo Bien, que es Dios, hasta el grado de que el amor humano no es más que un simulacro del amor divino, de la afinidad del alma con la substancia divina, cuya tarea consiste, merced a un apetito innato, en llegar a Dios, cifrado en la máxima: “el amor es un círculo bueno que gira eternamente de bien a bien”<sup>1344</sup>.

Ello es, efectivamente, que lo más llamativo de este redescubrimiento y recreación del amor por árabes y germano-romanos estriba, a pesar de sus divergencias –la más notable, en cuanto al contenido, radica en la homosexualidad o bisexualidad del mundo islámico frente a la heterosexualidad del cristiano–, en la importante cantidad de concurrencias que se dan en la conformación de sus casuísticas o tipologías de la pasión amorosa. Unas concomitancias que acaso dependan, bien del carácter universal del sentimiento erótico, bien de una tradición paralela pero con un fondo común, bien de una experiencia cortesana similar: separación social de sexos, normas diferentes para cada uno, ambiente refinado...<sup>1345</sup> Es decir, que puede ser tanto un caso de poligénesis como de intercambio cultural. Pues el hecho es que se repiten ciertos temas y clichés, que van por lo menudo desde el amor de oídas hasta el secreto de la pasión o la discreción necesaria del amante, dado el carácter ilícito o furtivo o adulterino de la relación, pasando por la aparición de tipos, tal maridos celosos, consejeros, maldicientes, competidores, vigías, espías, alcahuetes, que ayudan o ponen en peligro el amor.

Quizá la convergencia más significativa sea el humilde sometimiento del amante a la amada en términos de sirviente y aun de esclavo, o sea la inversión de los roles tradicionales en el amor:

Gústame, mi gacela,  
decirte que soy tu esclavo<sup>1346</sup>.

No es reprobable rebajarse ante quien amamos,  
pues en amor el más orgulloso se humilla<sup>1347</sup>.

Bona domna, re no-us deman  
mas que-m prendatz perservidor,  
qu? e-us servirai com bo senhor,  
cossi que del gazardo m'an.

---

pintan todos los celestes senos, / yo vi sobre millares de lucernas / un sol que a todas ellas encendía / como el nuestro a las mil vistas supremas; / y por la viva luz trasparecía / la luciente sustancia, que tan clara / dio en mi vista, que no la sostenía. / ¡Oh Beatriz, mi dulce guía y clara! / Y ella me dijo: «Quien te excede tanto / virtud es de que nada se repara. / Aquí el saber está y el poder santo / que caminos abrió entre cielo y tierra, / donde se deseó con largo llanto» / [...] / «¿Por qué tanto mi rostro te enamora / que no al jardín te vuelves peregrino / al que, bajos su rayos, Cristo aflora? / La rosa en que encarnó el Verbo divino / aquí está, con los lirios que, fragantes, / marcaron con su olor el buen camino» (Dante, “Paraíso”, *Divina comedia*, trad. de Á. Crespo, XXIII, 1-39 y 70-75, pp. 753-755). Véase Erich Aurbach, *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. de J. Seca, Acanalado, Barcelona, 2008, donde se dice, por caso, que “sus rasgos son el poder del Amor como mediador de la sabiduría divina, la conexión directa de la dama con el reino de Dios, la fuerza de ésta para agradecer al amante con fe, conocimiento y renovación interior” (p. 51). Por otro lado, M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel escribía que “el movimiento literario que da voz poética a la reflexión platónica medieval es el *Dolce stil novo*, que infunde esas esencias e el culto a la dama, heredado de la poesía provenzal y siciliana” (“La dama como obra maestra de Dios”, *Estudios de Literatura española del siglo XV*, pp. 254-255).

<sup>1344</sup>M. Ficino, *De amore*, II, II, p. 23. Véase P. O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, pp. 263-310.

<sup>1345</sup>Véase Peter Dronke, *Medieval Latin and the rise of European love-liryc*, Oxford University Press, Oxford, 1968, 2 vols., y *La lírica en la Edad Media*; Keith Whinnom, Introducción a Diego de san Pedro, *Obras Completas, II. La cárcel de amor*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 7-66, sobre todo pp. 7-43.

<sup>1346</sup>Emilio García Gómez, *Las jarchas mozárabes de la serie árabe en su marco*, moaxaja IV, estrofa 4, p. 73.

<sup>1347</sup>Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, 14, p. 163.

Ve·us m'al vostre comandamen,  
fracs cors umils, gais e cortes!  
ors ni leos non etz vos ges,  
que·m acuziatz, s'a vos me ren<sup>1348</sup>.

De midonz fatz dompn'e seignor  
cals que sia·il destindada<sup>1349</sup>.

En tanto que bivo fuere  
de esto puedes cierta ser:  
que te tengo de querer  
e servir cuanto pudiere<sup>1350</sup>

Una alteración de la jerarquía que subordinaba a la mujer al hombre que ya había sido realizada en la antigüedad grecolatina por obra de Catulo y los poetas elegíacos, y que también se registraba en la novela griega por medio del voto de castidad. Pero lo asombroso, lo que diferencia la sumisión a la dama de los poetas árabes y de los trovadores es su masculinización. Resulta que en la poesía arábigo-andaluza es habitual que el poeta-amante se refiera a su amada como *sayyidí* y *mawlaya*, «mi señor» y «mi dueño», un trato masculino que se corresponde con el apelativo de *midons* («mi señor») con que los provenzales designan a las suyas, que pasará a nuestras letras: «obesdecida señor», «discreta señor», que escribirá Rodríguez Padrón. Cabe pensar, por tanto, como así se ha hecho<sup>1351</sup>, en una posible influencia de la poesía árabe en la trovadoresca, que, además, respondería a la relación vertical entre el señor y el vasallo de la sociedad feudal, esto es: a la «feudalización del amor». Así lo ha explicado Martín de Riquer:

Las relaciones amorosas entre hombre y mujeres [en el amor cortés] son equiparadas a las relaciones feudales entre señor y vasallo: ella es el señor, y el poeta es el vasallo [...]. Si el poeta-enamorado es el *om*, «vasallo», la mujer cantada es la *domna*, la *domina*, señora en el más alto sentido feudal [...]. Pero con frecuencia la dama es llamada también *midons*, curiosa forma masculina, pues deriva de *meus dominus* [...], término muy discutido, sin duda paralelo al de *miá senhor* que aparece en los poetas gallegoportugueses y que tiene una evidente relación, que podría no ser causal, con la costumbre de ciertos poetas árabes de designar a la mujer amada con las expresiones masculinas *sayyidí* («mi señor») y *mawlaya* («mi dueño»). Como ello supone una actitud de sumisión y respeto que coincide con los postulados del feudalismo, es muy posible que, si a los trovadores llegó noticia de esta costumbre de los poetas islámicos, la feudalizaran creando esta tan peculiar forma masculina de *midons*<sup>1352</sup>.

Ello lleva tras de sí, como en el Helenismo y en Roma, la exaltación de la mujer hasta su idolatría y deificación<sup>1353</sup>, y el carácter transgresor e irreverente del amor, que se torna en una religión cuyo centro de devoción es la dama<sup>1354</sup>:

---

<sup>1348</sup>«Excelente señora, nada os pido, tan sólo que me toméis por servidor, que os serviré como a un buen señor, cualquiera que sea el premio que tenga. Vedme a vuestro mandato, franca criatura humilde, alegre y cortés: no sois ningún oso ni ningún león para matarme si me entrego a vos» (Bernart de Ventadorn, *Non es meravelha s'eu chan*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 67, 49-56, p. 411).

<sup>1349</sup>Raimbaut d'Aurenga, *Non chant per auzel ni per flor*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 70, 25-26, p. 431.

<sup>1350</sup>Gómez Manrique, *Carta de amores*, en Vicenç Beltrán, *Poesía española*, 2. *Edad Media: lírica y cancioneros*, edic. cit., poema 128, vv. 64-67, p. 546.

<sup>1351</sup>Véase J. Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España*, p. 424.

<sup>1352</sup>«Introducción a la lectura de los trovadores», *Los trovadores*, pp. 83-84.

<sup>1353</sup>Véase M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, pp. 291-311.

<sup>1354</sup>Véase C. S. Lewis, *La alegoría del amor*, pp. 15-19.

¡Ojalá que el día que se decrete mi muerte bese lo que está entre tus ojos y tu boca!  
¡Ojalá se me purifique con tu saliva! ¡Ojalá se me embalsame con tu tuétano y tu sangre!  
¡Ojalá que Umm al-Fadl sea mi compañera! Aquí o allá, en el paraíso o en el infierno<sup>1355</sup>.

¿Pertenece al mundo de los ángeles o al de los hombres?  
Dímelo, porque la confusión se burla de mi entendimiento.  
Veo una figura humana; pero, si uso mi razón,  
hallo que es tu cuerpo un cuerpo celeste.  
¡Bendito sea El que contrapesó el modo de ser de sus criaturas  
e hizo que, por naturaleza, fuese maravillosa luz!<sup>1356</sup>

Devoto a esa Ka'ba brillante he de ir,  
pues no puedo el grito de amor desoír.  
Si soy un esclavo, me debo rendir.  
¡Aquí estoy! Lo que hablen de ti no he de oír<sup>1357</sup>.

Ai Deus! car no sui ironda,  
que voles per l'aire  
e vengues de noih prionda  
lai dins so repaire?  
Bona domna jauzionda,  
mor se·l cors me fonda,  
s'aissi·m dura gaire.  
Domna, per vostr'amor  
jonh las mas et ador!  
Gens cors ab frescha color,  
gran mal me faitz traire!<sup>1358</sup>

En sovinensa  
tenc la car'e·l dous ris,  
vostra valensa  
e·l belh cors blanc e lis;  
s'ieu per crezensa  
estes vas Dieu tan fis,  
vius ses falhensa  
intrer'em paradis;  
qu'ayssi·m suy, ses totz cutz,  
de cor a vos rendutz  
qu'otra joy no m'adutz<sup>1359</sup>.

Non solamente al templo divino,  
donde yo creo seas receptada  
según tu ánimo santo, benigno,

---

<sup>1355</sup>Poema de 'Umar b. abi Rabi 'a (m. 711), citado por J. Vernet, *Literatura árabe*, p. 90.

<sup>1356</sup>Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, I, p. 109.

<sup>1357</sup>E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, moaxaja VIII de Abu-l-  
)Abbas al-)Amà at-Tutili, el Ciego de Tudela, estrofa 2, p. 105.

<sup>1358</sup>“¡Ay, Dios! ¿Por qué no seré golondrina que volase por el aire y fuese, de noche profunda, allí dentro de su morada? Excelente señora placentera, ¡se muere vuestro enamorado! Tengo miedo de que se me funda el corazón, si todo ello me dura mucho. Señora, por vuestro amor junto las manos y adoro. ¡Cuerpo gentil fresco, qué dolor me hacéis sufrir!” (Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor ple de joya*, M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 56, 49-60, p. 374).

<sup>1359</sup>“Tengo en el recuerdo la cara y la dulce sonrisa, vuestra valía y el hermoso cuerpo blanco y terso; si en mí fe fuese tan fiel a Dios, sin duda alguna entraría vivo en el paraíso; pues sin vacilar me he entregado a vos de corazón, de modo que ninguna otra me proporciona gozo” (Guillem de Cabestany, *Lo dous cossire*, M. de Riquer, *Los trovadores*, t. II, poema 213, 31-41, p. 1073).

preclara Infante, muger mucho amada,  
mas al abismo o centro maligno  
te seguiría, si fuese otorgada  
a cavallero por golpe ferrino  
cortar la tela por Cloto filada.  
Assí non lloren tu muerte, maguer sea  
en hedad nueva e tiempo triunfante,  
mas la mi triste vida que dessea  
ir donde fueres, como fiel amante,  
e conseguirte, dulce mi Idea,  
e mi dolor acerbo e incessante<sup>1360</sup>.

Gentil mia donna, i' veggio  
nel mover de' vostr'occhi un dolce lume  
che mi mostra la via ch'al ciel conduce;  
et per lungo costume,  
dentro là dove sol con Amor seggio,  
quasi visibilmente il cor traluca.  
Questa è la vista ch'a ben far m'induce,  
et che mi scorge al glorioso fine<sup>1361</sup>.

Que, llegado el caso, comporta inclusive la lucha misma con Dios por su posesión:

Si Dios nuestro salvador  
hoviera de tomar amiga,  
fuera mi competidor.  
Aun se me antoxa, señor,  
si esta tema tomaras,  
que justas e quebrar varas  
fizieras por su amor;  
si fueras mantenedor,  
contigo me las pegara  
e non te alçara la vara  
por ser mi competidor<sup>1362</sup>.

La *religio amoris*, por supuesto, seguirá estando plenamente vigente en las letras renacentistas, acrecentada con el neoplatonismo florentino de Ficino, Pico della Mirandola y sus difusores. Así lo certifican estos versos de Figueroa:

Perdido ando, señora, entre la gente  
sin vos, sin mí, sin ser, sin Dios, sin vida;  
sin vos, porque no sois de mí servida,  
sin mí, porque no estpy con vos presente;  
sin ser, porque de vos estando ausente,  
no hay cosa que del ser no me despida,  
son Dios, porque mi alma a Dios olvida  
por contemplar en vos continuamente<sup>1363</sup>.

O la extraña determinación del fingido pastor Grisóstomo de que entierren sus restos en el campo santo de la ignición amorosa:

---

<sup>1360</sup>Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, soneto V, en Vicente Beltrán, *Poesía española*, 2. *Edad Media: lírica y cancioneros*, poema 90, pp. 362-363.

<sup>1361</sup>Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, LXXII, vv. 1-8, p. 99.

<sup>1362</sup>Álvaro de Luna, *Canción*, *ibidem*, poema 78, p. 266.

<sup>1363</sup>F. de Figueroa, *Poesía*, edic. cit., XVII, vv. 1-8, p. 132.

Es lo bueno que mandó en su testamento –cuenta el rústico Pedro– que le enterrasen en el campo, como si fuera moro, y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque, porque, según es fama y él dicen que lo dijo, aquel lugar es adonde él la vio la vez primera<sup>1364</sup>.

No en balde, el amor se cifra en el deseo de belleza que desprende el cuerpo femenino, es decir, el objeto de la pasión. Así, cuando Agustín le reclame a Francesco que defina el amor, en el *Secreto* de Petrarca, este lo hará en función de la amada: “Por no faltar un punto a la verdad –dice–, te diré que en mi opinión al amor puede llamársele o la más repugnante pasión del espíritu o su más excelente actividad: depende de los distintos sujetos [...]. Si ardo por una mujer infame e indecente, sin duda es un ardor insensato; ¿pero y si me seduce un verdadero modelo de virtud y me entrego por completo a amarlo y respetarlo? ¿Qué piensas entonces, no estableces ninguna diferencia entre cosas tan distintas, hasta tal extremo crees perdido todo pudor? Si he de manifestar mi sentir, te confieso que tal y como lo primero me parece pesada y lamentable carga del ánimo, a duras penas encuentro nada más hallagüeño como lo segundo”. Por eso, cuando el santo padre le diga que no es más que un ser mortal, él se defenderá arguyendo: “¿Te das cuenta de haberte referido a una mujer cuya alma se desentiende de toda preocupación a ras de tierra y se enciende en deseos celestiales? ¿Te das cuenta de que en su aspecto, a hacer justicia brillan señales de la belleza divina; de que su voz y la luz de sus ojos nada tienen de mortal y su andar no es humano?”<sup>1365</sup>

Lo cual, en consecuencia, dará lugar a que el poeta-amante se deleite en la contemplación de la amada (la *descriptio puellae*), que es claramente concebida como un ser repleto de perfecciones<sup>1366</sup>, cuya belleza, símbolo y cúmulo de ellas<sup>1367</sup>, será descrita con cuidado, detenimiento, sensualidad y devoción, así como con una rica gama de primores y matices: “Doussa car’a totz aysp volgutz”<sup>1368</sup>. («vestida del color de mis deseos»<sup>1369</sup>, que dirá

---

<sup>1364</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XII, 128.

<sup>1365</sup>Petrarca, *Secreto, Obras I. Prosa*, edic. al cuidado de F. Rico, III, pp. 100 y 102.

<sup>1366</sup>Véase el extraordinario y documentadísimo trabajo de M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre literatura española del siglo XV*, pp. 179-290. No obstante, véase también el clásico e importante trabajo de Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole e portugaise à la fin du Moyen Âge*; Philon, Rennes, 1949, 2 vols., t. I, pp. 192 y ss.

<sup>1367</sup>No en vano, Cervantes, heredero de toda esta tradición que se inicia con los trovadores, si bien halla su origen en la doctrina filigráfica de Platón, pondrá en boca del cortesano neoplatónico Tirsi que el amor espoleó a los gentiles, pese a estar «ciegos y sin lumbre de fe que los encaminase», a la aprehensión y comprensión de la belleza, de tal forma que, admirados, y remontándose de lo sensible a lo inteligible, «haciendo escala», llegaron «a la primera causa de las cosas, causa de las causas, y conocieron que había un solo principio sin principio de todas las cosas», cuyo reflejo, el del Hacedor, donde mejor se puede calibrar su primor, perfección, sabiduría y hermosura, no es sino en el hombre, «mundo abreviado», y especialmente en el rostro, que es el que enciende el deseo. “De do se sigue que, como los rostros de las mujeres haga[n] tanta ventaja en hermosura al de los varones, ellas son las que son de nosotros más queridas, servidas y solicitadas, como a cosa en quien cosiste la belleza que naturalmente más a nuestra vista contenta” (*La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, IV, 440). Sobre la concepción y el culto de la belleza en el ideario humanista y renacentista, siempre por intermediación platónica, puede consultarse la selección de textos que brinda Eugenio Garin en *Il Rinascimento italiano*, Cappelli, Firenze, 1980, pp. 193-213.

<sup>1368</sup>“Dulce rostro con todas las cualidades deseadas” (Arnaut Daniel, *L’aur’amara fa-ls bruels brancutz*, en M. Riquer, *Los trovadores*, t. II, poema 115, v. 29, p. 626).

<sup>1369</sup>“voy por tu cuerpo como por el mundo, / tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia / la sangre misterios paralelos, / mis miradas te cubre como yedra, / eres una ciudad que el mar asedia, / una muralla que la luz divide / en dos mitades de color durazno, / un paraje de sal, rocas y pájaros / bajo la ley del mediodía absorto, / vestida del color de mis deseos / como mi pensamiento vas desnuda, / voy por tus ojos como por el agua, / los tigres beben sueño en esos ojos, / el colibrí se quema en esas llamas, / voy por tu frente como por la luna, / como la nube por tu pensamiento, / voy por tu vientre como por tus sueños, / tu falda de maíz ondulada y canta, / tu falda de cristal, tu falda de agua, / tus labios, tu cabellos, tus miradas, / toda la noche

Octavio Paz)<sup>1370</sup>:

Es un ramo que se balancea sobre una duna y del que coge mi corazón fruta de fuego.  
En su rostro la belleza hace surgir a nuestra vista una luna que carece de faces.  
Tiene los ojos –con el blanco y negro intensos– de la cierva blanca: su mirada es una saeta asestada  
contra mi corazón.

Al sonreír descubre un collar de perlas: pienso si sus encías se lo robaron a los cuellos.

El *lam* de su aladar se desliza sobre la mejilla como oro que corre sobre plata.

La hermosura llega en ella al colmo: sólo es bello el ramo cuando se cubre de hoja.

Su talle es tan sutil que llego a pensar, de delgado que es, que está enamorado.

La cadera sí que está locamente prendada del talle, y por ello aparece cautiva y trémula.

¡El talle angosto junto a la cadera opulenta! Diríase mi amada abrazada a mi delgadez.

Pero, si se nos parecen, es extraordinario que no haya surgido ya la esquizofrenia y no se separen<sup>1371</sup>.

C'ab sol lo bel semblan que·me fai  
can pot ni aizes lo·lh cossen,  
ai tan de joi que sol no·m sen,  
c'aissinAm torn e·m volv'e·m vire.  
E sai be, can la remire,  
c'anc om belazor no·n vit;  
e no·m pot re far que·m dolha  
Amors, can n'ai lo chاوز  
d'aitan com mars clau ni revol.  
Lo cors a fresc, sotil e gai,  
et anc no·n vi tan avinen.  
Pretz e beutat, valor e sen

---

llueves, todo el día / abres mi pecho con tus dedos de agua, / sobre mis huesos llueves, en mi pecho / hundes raíces de agua de árbol líquido, / voy por tu talle como por un río, / voy por tu cuerpo como por un bosque, / como por un sendero en la montaña / que en un abismo brusco se termina, / voy por tus pensamientos afilados / y a la salida de tu blanca frente, / mi sombra despeñada se destroza, / recojo mis fragmentos uno a uno / y prosigo sin cuerpo...” (Octavio Paz, *Piedra de sol*, en *Libertad bajo palabra, Obras Completas VII. Obra Poética (1935-1998)*, pp. 266-267).

<sup>1370</sup>Conviene no perder de vista que la delectación del amado o la amada era una tónica en la Antigüedad clásica, como vimos en los poetas elegíacos, más también en la novela con un horizonte estético-filosófico diferente: “La deslumbrante belleza del pavo real me parecía inferior a la del rostro de Leucipa, pues la hermosura de su cuerpo rivalizaba con las flores del prado: su rostro relucía con el color del narciso, de su mejilla brotaban rosas, el brillo de sus ojos era el destello de las violetas y los bucles de su cabello se ensortijaban aún más que la hiedra. Tal era el prado que adornaba el rostro de Leucipa” (Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, edic. cit., I, pp. 195-196). Así como en la tradición oriental, cuyo ejemplo más ilustre y tal vez el que mayor influencia pudo ejercer en la Edad Media no sea otro que el *Cantar de los cantares*, cuando el Esposo celebra las gracias de su Esposa en su puerta como «los que suelen dar aluoradas alas que bien quieren» – comenta fray Luis–: “¡Qué bella eres, amor mío, / qué bella eres! / Palomas son tus ojos / a través de tu velo, / tu melena, rebaño de cabras / que desciende del monte Galaad. / Tus dientes, rebaño esquilado / de ovejas que salen del baño: / todas con crías mellizas, / entre ellas no hay una estéril. / Tus labios, cinta escarlata, / y tu hablar todo un encanto. / Tus mejillas, dos cortes de granada, / se adivinan tras el velo. / Tu cuello, la torre de David, / muestrario de trofeos: / mil escudos penden de ella, / todos paveses de valientes. / Tus pechos son dos crías / mellizas de gacela, / paciendo entre azucenas. / [...] / ¡Toda hermosa eres, amor mío, / no hay defecto en ti! / [...] / Me has robado el corazón, / hermana y novia mía, / me has robado el corazón / con una sola mirada, / con una vuelta de tu collar. / ¡Qué hermosos son tus amores, / hermana y novia mía! / ¡Qué sabrosos tus amores! / ¡Son mejores que el vino! / ¡La fragancia de tus perfumes / supera a todos los aromas! / Tus labios destilan miel virgen, novia mía” (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 4, 1-15, pp. 1257-1258). Pues repárese en que la descripción sigue las pautas que la retórica mandaba para el retrato, comenzando, de arriba a bajo, desde la parte superior de la persona; pero, sobre todo, en que la mujer, desde el helenismo, se convierte en el centro de la vida y en el sueño de la imaginación, en el símbolo del deseo, del amor, de la belleza, en la inmaterialización de un ideal: el de la volutuosidad humana.

<sup>1371</sup>Fragmento de un poema del andalusí Abu ‘Abd al-Malik Marwan, cuya traducción corre a cargo de E. García Gómez, citado por J. Vernet, *Literatura árabe*, pp. 114-115.

a plus qu'eu no vos sai dire,  
 ab sol c'aya tan d'ardit  
 c'una noih lai o-s despolha,  
 me mezes, en loc aizit,  
 e-m fezes del bratz latz al col.  
 Si no-m aizis lai on ilh jai,  
 si qu'eu remir son bel cors gen,  
 doncs, per que m'a faih de nien?  
 Ai las! Com mor de dezire!<sup>1372</sup>

Qu'om no-m poiria ab planca  
 gitar del ling de Narbona:  
 quar en tan quan revirona  
 cels, non a saura ni danca  
 tan avinent crestiana  
 ni juzeva ni pagana,  
 que denan totas s'enansa  
 vostra covinens semblansa<sup>1373</sup>

«Pero ¿y ella? ¿Debe llamarme su amigo? Claro que sí, porque yo la amo, y yo la llamo enemiga mía, porque me odia, con todo derecho: yo he matado al objeto de su amor. ¿Soy enemigo suyo entonces? Ciertamente no lo soy, sino su amigo. ¡Cuánto suplicio padezco por sus hermosos cabellos! Nada creí amar tanto. De tanto como reluce, su belleza sobrepasa al oro fino. Me incendia e irrita el alma con ira al ver cómo son arrancados y destrozados. ¡Que no pueda jamás enjugar las lágrimas que caen de sus ojos! ¡Cuánto me disgusta ello! Ojos tan hermosos nunca se vieron, pese a estar llenos de incesantes lágrimas. Me duele cuanto llora y nada me causa tanta congoja como verla herir un rostro que no hubiese merecido tal martirio: nunca vi otro tan bien dibujado, ni tan fresco de color. Pero me descorazona sobre todas las cosas en que es su propia enemiga. Realmente, no finge e intenta todo lo posible para destruir la belleza de su rostro, cuando no hay cristal tan transparente ni tan pulido espejo. ¡Dios mío! ¿Por qué comete tan gran locura hiriéndose las manos? ¿Por qué retuerce sus preciosas manos y se araña el pecho? ¿No sería pura maravilla verla alegre, cuando enfurecida resulta tan bella? Sí, es verdad, puedo jurarlo, Naturaleza jamás pudo sobrepasarse hasta tal punto como creando esta belleza: ha sobrepasado la medida, ¿o acaso no ha tenido parte en esta obra? ¿Cómo pudo ser esto? ¿De dónde surgió tan gran belleza? Dios la hizo, con su mano desnuda, para que la Naturaleza se quedase soñando. Podría malgastar todo su tiempo, si quisiera imitarla, porque ya ni Dios podría volver a traer al mundo, si se empeñara, semejante criatura no, creo yo, a nadie podría enseñar tal modelo, por más que se esforzara...»<sup>1374</sup>

<sup>1372</sup>«Por sólo el hermoso rostro que me pone cuando puede y la ocasión se lo permite, experimento tal gozo que ni aun estoy en mi juicio, y así giro, me vuelvo y viro. Y sé bien, cuando la contemplo, que nunca fue vista [otra] más hermosa; y Amor no puede hacerme nada que me duela, pues poseo lo más escogido de cuanto el mar cerca y envuelve. // Tiene el cuerpo tierno, sutil y alegre, y nunca vi otro tan agradable. Posee más mérito, hermosura, valor y juicio de lo que yo supiera decir. No le falta ningún bien, con tal que tenga tanto atrevimiento que me introduzca una noche allí donde se desnuda, en lugar propicio, y me haga de su brazo un lazo para mi cuello. // Si no me acoge allí donde duerme para que contemple su hermoso cuerpo gentil, ¿por qué me ha elevado desde nada? ¡Ay de mí! ¡Cómo muero de deseo!» (Bernart de Ventadorn, *Lonc tems a qu'eu no chantei mai*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 58, 28-49, pp. 380-381.

<sup>1373</sup>«No se me podría echar del navío de Narbona por un puente, pues en cuanto circunda el cielo no existe rubia ni morena tan amable, cristiana, judía ni pagana, pues se adelanta a todas vuestra agradable semblanza» (Peire Vidal, *Car'amiga dols'e franca*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, t. II, poema 177, vv. 33-40, p. 909).

<sup>1374</sup>Chrétien de Troyes, *El caballero del león*, trad. de M<sup>a</sup> José Lemarchand, Epílogo de Heinrich Zimmer, Siruela, Madrid, 2001 (2<sup>a</sup> ed.), p. 45. No podemos no comentar la fascinación que nos suscita esta bellísima descripción de la desolada viuda Laudina, cuando Yvain, enardecido de amor, la contempla desde una ventana cómo, desconsolada y afligida, desespera por la reciente muerte de su esposo, sufrida a manos del caballero del rey Arturo, puesto que las emociones divergentes, el contraste entre el amargo dolor y la pasión amorosa es en verdad admirable, máxime cuando toda la escena es un pensamiento escondido del enamorado caballero. Por otro lado, comentar que la deificación de la dama por obra de su belleza y el trato de humilde devoción serán trasladados por Chrétien de Troyes a los caballeros, cuando el joven Perceval, atónito y admirado, contemple por vez primera a un grupo de ellos: «Ne me dist pas ma mere fable, / qui me dist que li

[...] a vós, fermosa e mellor  
 de cuantas pude ver nin vi.  
 Nin vi, de cuantas pude ver:  
 ben sei que non veré igual  
 de vós, fermosa, muy real,  
 complida en parescer,  
 que Deus vos fez de tal valor  
 que todo el mundo, inda amor,  
 Vos van sempre obedescer<sup>1375</sup>.

Que anticipa claramente a la dama angelical del dulce estilo nuevo, tal la descripción de la belleza espiritual de Beatriz, «l'angiola giovanissima», en el Purgatorio (XXX-XXXII)<sup>1376</sup> o la que hemos citado del Paraíso, pero cuya primera descripción acontece en *La vida nueva*: “Dice de ella Amor: «Cosa mortal, ¿cómo puede ser tan bella y tan pura?» Luego la mira y se jura para sí mismo que Dios intentó hacer algo nuevo”<sup>1377</sup>. Y también en las *Rime*:

---

angle estoiente / les plus beles choses qui soient, / fors Diex qui est plus biax que tuit. / Chi voi je Damedieu, ce quit, / car un si bel en esgart / que li autre, se Diex me gart, / n'ont mie de biauté la disme. Ce me dist ma mere meïsmo / qu'en doit Dieu sor toz aoer / et suopliier et honorer, / et je aoreraï cestui / et toz les angles après lui” (“No me contó una fábula mi madre cuando medijo que los ángeles eran las cosas más bellas que existen, excepto Dios, que es más bello que todos. Aquí creo que veo a Nuestro Señor, pues contemplo a uno tan hermoso, que los otros, así Dios me valga, no tienen ni décima parte de belleza. Mi misma madre me dijo que se debe adorar, suplicar y honrar a Dios por encima de los demás; y yo adoraré a éste, y después a todos los ángeles”) (Chrétien de Troyes, *Li contes de graal (El cuento del grial)*, edic. bilingüe de Martín de Riquer, Acantilado, Barcelona, 2003, vv. 142-154, pp. 93-93). De hecho, al entablar conversación con uno de ellos, le inquirirá Perceval que si “n'iestes vos Diex?” (¿Sois vos Dios?), y al contestarle que no es sino un caballero, el muchacho le dirá que el nunca conoció caballero alguno, “mais vos estes plus biax que Diex” (“pero vos sois más hermoso que Dios”). Un poco más adelante, después de haberse despedido de él y de haber regresado a su casa, Perceval le comenta a su madre, la Dama Viuda, que los caballeros “sont plus bel, si com je quit, / que Diex ne que si angle tuit” (“son más hermosos, a lo que imagino, que Dios y todos sus ángeles”) (*Ibidem*, vv. 174, 179 y 393-394, pp. 94 y 104). Hay que decir, no obstante, que esta visión de los caballeros por parte de Perceval acaece cuando el héroe no es más que un «vallet salvage» que aún debe aprehender las normas de la caballería y el código de cortesía, dado que ha sido criado en un lugar apartado de la corte, la «gaste forest soutaine», la Yerma Floresta Solitaria, por su madre. Tanto es así que el encargado de instruir a Perceval y de investirle caballero, Gormenant de Goort, dirá que “ce qu'en ne set peut on aprendre, / qui il velt pener ete entendre” (“lo que no se sabe se puede aprender, si uno pone en ello afán y entendimiento”) (*Ibidem*, vv. 1463-1464, p. 160).

<sup>1375</sup> Alfonso Álvarez de Villasandino, *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por amor e loores de la dicha doña Juana de Sosa*, en V. Beltrán, *Poesía española, 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, poema 60, vv. 13-21, pp. 202-203.

<sup>1376</sup> Contemplando del día el fiel retorno, / vi la parte oriental toda rosada / y el otro cielo con sereno adorno; / la faz del sol nacía sombreada, / tanto que, por templarla los vapores, / podía resistirla la mirada: / en una nube, así, de bellas flores / que un angélico coro esparciendo iba / y vertió dentro y fuera sus colores, / ceñido el blanco velo con oliva, / una mujer surgió con verde manto, / vestida del color de llama viva. / Y el espíritu mío, que ya tanto / tiempo hacía que, estando en su presencia, / no sufría temblores ni quebranto, / sin despertar mis ojos mi conciencia, / por oculta virtud que ella movía, / de antiguo amor sentí la gran potencia” (Dante, *Divina comedia*, edic. de Á. Crespo, Purgatorio, XXX, vv.22-39, pp. 584-585). Un poco más adelante, al relatar su historia con Dante, dirá Beatriz: “Con mis rostro algún tiempo le he auxiliado: / mostrándole los ojos jovenzuelos, / conmigo al buen camino le he llevado. / Tan pronto como yo vestí los velos / de mi segunda edad, y cambié vida, / otros de mí apartaron los anhelos. / Y, ya de carne a espíritu subida, / cuando en belleza y en virtud creciera...” (*Ibidem*, Purgatorio, XXX, vv. 121-128, p. 587).

<sup>1377</sup> Dante, *Vida nueva, Obras completas II*, edic. cit., cap. XIX, p. 34. Más adelante, Beatriz, que enamora a cuantos la miran en tanto es la encarnación del Amor, es reverenciada por las gentes como la heroína de la novela griega: “Muchos decían después que había pasado: «Esta no es mujer; antes bien, es uno de los más hermosos ángeles del cielo». Y otros decían: «Es una maravilla; y bendito sea el Señor, que obras tan admirables hace»” (*Ibidem*, XXVI, p. 50).



De damas vi una gentil compañía  
en este Todos los Santos pasado,  
una venía, entre ellas la primera,  
con Amor a su lado derecho.  
De sus ojos esparcía una luz  
que parecía espíritu ardiente;  
yo me atreví a mirarla a la cara,  
miré y vi de una ángel la imagen.  
A quien era digno, lo saludaba  
con un gesto, afable y sencilla  
llenando de virtud los corazones.  
Creo que del cielo era soberana  
y bajó a la tierra para salvarnos:  
por eso es feliz la que está su lado<sup>1378</sup>

O a aquellas otras de las amadas de Guido Guinizzelli, Dino Frescobaldi y de Cino da Pistoia:

Quiero en verdad alabar a mi dama,  
y compararla a la rosa y al lirio:  
más que el lucero del alba brilla  
y supera a lo más bello del cielo.  
El campo y el aire a ella comparo,  
las flores con su color, amarillo,  
rojo, oro, azul, y la alegría:  
incluso Amor por ella se mejora.  
Gentil y bella pasa por la calle,  
si saluda, destruye todo orgullo:  
hace de nuestra fe a quien no cree;  
no se le puede acercar el vil  
y tiene, además, otro virtud:  
nadie desea el mal mientras la ve<sup>1379</sup>.

Una alta estrella de nueva belleza  
cuya luz quita la sombra al sol,  
en el cielo de Amor brilla tanto  
que me enamora con su claridad<sup>1380</sup>

Han visto mis ojos tal hermosura  
que la han pintado en mi corazón  
y así para verla no se detienen

---

<sup>1378c</sup>Di donne io vidi una gentiles chiera / questo Ognissanti prossimo passato, / e una ne venia quasi imprimera, / veggendosi l'Amor dal destro lato. / De gli occhi suoi gittava una lumera, / la qual parèa un spirito infiammato; / e i' ebbi tanto ardir ch'in la sua cera / guarda', e vidi un angioli figurato. / A chi era degno donava salute / co gli atti suoi quella benigna e piana, / e 'mpiva 'l cuore a ciascun di vertute. / Credo che de lo ciel fosse soprana, / e venne in terra per nostra salute: / là 'nd'è beata chi l'è prossimana" (Dante, en C. Alvar, *El dulce stil novo*, poema, 2, pp. 75 y 74).

<sup>1379c</sup>Io voglio del ver la mia donna laudare / ed assemblarli la rosa e lo giglio: / più che stella d'iana splende e pare, / e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio. / Verde river' a lei rasembro e l'âre, / titti color di fior', giano e vermiglio, / oro ed azzurro e ricche gioi per dare: / medesimo Amor per lei rafina meglio. / Passa per via adorna, e si gentile / ch'abassa orgoglio a cui dona salute, / e fa 'l de nostra fè se non la crede; / e no lle pò apressare om che sia ville; / ancor ve dirò c'ha maggior vertute: / null' om pò mal pensar fin che la vede" (G. Guinizzelli, C. Alvar, *El dulce stil novo*, poema 5, pp. 28-29).

<sup>1380c</sup>Un'alta stella di nova bellezza, / che del sol ci to' l'ombra la sua luce, / nel ciel d'Amor di tanta virtù luce, / che m'innamora de la sua chiarezza" (Dino Frescobaldi, en Carlos Alvar, *El dulce stil novo*, , poema II, vv. 1-4, pp. 112-113).

y hasta que no la encuentren no descansan;  
mi alma está tan enamorada  
que sin cesar voy en amoroso afán,  
y cuando su mirada halla la mía,  
avisa al corazón, que va al cielo<sup>1381</sup>.

Así como a la esquiva *donna gentile* petrarquista, según pinta a Laura en su íntima y fantástica realidad emocional el aretino:

... Amor, Natura y Dios quisieron  
que todas las virtudes se juntaran  
en las dos luces que feliz me vuelven<sup>1382</sup>.

Aquel acerbo y honorable día  
tan viva al corazón mandó su imagen  
que no ha de describirlo ingenio o pluma,  
aunque vuelvo hacia él con la memoria.  
El gesto lleno de piedad y el dulce  
amargo lamentar que yo escuchaba  
dudar hacían si mortal o diosa  
era aquella que al cielo aquíetó en torno.  
Oro el cabello, el rostro nieve cálida,  
cejas y ojos, ébano y estrellas,  
donde Amor no tendía su arco falso;  
perlas y rosas, donde recogido  
daba el dolor ardientes voces bellas;  
cristal el llanto, y llama los suspiros<sup>1383</sup>.

De las ramas caía  
(qué dulce en la memoria)  
de flores una lluvia en su regazo;  
y ella estaba sentada  
humilde en tanta gloria,  
por el nimbo amoroso recubierta.  
Una cayó en el manto,  
otra sobre las trenzas,  
que oro pulido y perlas  
mostrábanse aquel día;  
posábase una en tierra, y otra en agua;  
y alguna en leves gritos  
parecía decir: «Aquí Amor reina».  
Cuántas veces yo dije  
de miedo lleno entonces:  
«Ésta en verdad nació en el paraíso»<sup>1384</sup>.

---

<sup>1381</sup>«Veduto han gli occhi miei si bella cosa, / che dentro del mio cor dipinta l'hanno, e se per veder lei tutor no stanno, / infin che non la trovan non ha posa, / e fart' han l'alma mia si amorosa / che tutto corro in amoroso affanno, / e quando col suo sguardo scontro fanno, / toccan lo cor che sovra'l ciel gir osa» (Cino da Pistoia, en Carlos Alvar, *El dulce stil novo*, poema I, vv. 1-8, pp. 122-123).

<sup>1382</sup>«Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo» (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, LXXIII, vv. 37-39, pp. 329 y 328).

<sup>1383</sup>«Quels empre acerbo et honorato giorno / mandò sí al cor l'immagine sua viva / che 'nggno o stil non fia mai che 'l descriva, / ma spesso a lui con la memoria torno. / L'atto d'ogni gentil pietate adorno, / e 'l dolce amaro lamentar ch'i' udiva, / facean dubbiar, se mortal donna o diva / fosse che 'l ciel rasserena in torno. / La testa òr fino, et calda neve il volto, / hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle, / onde Amor l'arco non tendeva in fallo; / perle et rose vermiglie, ove l'accolto / dolor formava ardenti voci et belle; / fiamma i sospir', le lagrime cristallo» (*Ibidem*, t. II, CLVII, pp. 545 y 544).

De cuya fuente beberán directamente, bien se sabe, los poetas renacentistas españoles<sup>1385</sup> (“¡Oh hermosura sobre el ser humano! / ¡Oh claros ojos! ¡Oh cabellos de oro! / ¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano!”<sup>1386</sup>) como se echa de ver, por caso, en estos exquisitos versos de Francisco de Aldana en que describe, con permiso de Amor, a la amada vestida de todos los atributos que manda la tradición, de dentro a fuera: del alma al rostro; de la frente a los ojos, de la boca, del cabello al cuello y a la blanca mano:

---

<sup>1384</sup>“Da’ be’ rami scendea / (dolce ne la memoria) / una pioggia di fior’ sovra ’l suo grembo; / et ella si sedita / humile in tanta gloria, / coverta già de l’amoroso nembo. / Qual fior cadea sul lembo, / qualsu le treccie bionde, / ch’oro forbito et perle / eran quel di a vederle; / qual si posava in terra, et qual su l’onde; / qual con un vago errore / girando pareva dir: Qui renga Amore. // Quante volte diss’io / allor pien di spavento: Costei per fermo nacque in paradiso” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, poema CXXVI, vv. 39-55, pp. 457 y 456). Esta deliciosa canción en la que Petrarca evoca la deslumbrante naturaleza primaveral de su amada Vaucluse por donde la regaba el río Sorgue («da indi in qua mi piace / questa herba sí, ch’altrove non ò pace») y sueña ser enterrado en aquellos parajes («qualche gratia il meschino / corpo fra voi ricopra») donde imagina que un día Laura «sospire / sí dulcemente che mercè m’impetre / [...] / asciugandosi gli occhi col bel velo» recuerda un tanto, aun a pesar de los contrastes, a aquella elegía de Propercio (I: 17) en la que el poeta de Asís, tras de haber huido de su desdichado amor por mar y luego de haber naufragado, ante el miedo a la muerte solitaria («haecine parva meum fubus harena teget?»), invoca su salvación y lamenta no haber muerto en Roma, donde Cintia le rendiría doloroso tributo. Dice así el aretino: “Acaso llegue un tiempo / en el que al usado sitio / torne la fiera bella y apacible, / y donde me prendiera / aquel bendito día, / vuelva la vista alegre y deseosa, / buscándome, y ¡oh pena!, / ya tierra entre las piedras / viéndome, Amor le inspire / de forma que solloce / tan dulcemente que merced le implore, / y del cielo la obtenga, / secándose con los ojos con el velo” (*Cancionero*, edic. cit., CXXVI, 27-39, pp. 455-457). Desea Propercio que: “Si mis hados hubiesen sepultado mi dolor allí [en Roma], / y la lápida de mi tumba se alzase sobre mi enterrado amor, / ella hubiese donado en mi funeral sus queridos cabellos, / y pondría suavemente mis huesos sobre lozanas rosas; / ella hubiese gritado mi nombre en la última ceniza, / y que no pesase nada sobre mí la tierra” (Propercio, *Elegías*, edic. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, I: 17, vv. 19-24, p. 217). Ello es que ambos poetas sufren demasiado por su amor y sólo parece que en la muerte albergan la esperanza de que sus amadas se rendirán a ellos; su pasión es efectivamente ardentísima, pero en lo demás difieren: Petrarca anhela la muerte y describe a Laura con un aureola espiritual innegable; Propercio, por el contrario, lamenta morir y está muy apegado al suelo. Hay otra célebre elegía (II: 13) en la que el poeta romano, habiéndose declarado siervo de amor y de amar, más que a las mujeres bellas y honestas, a las doctas cual Cintia, le dice imperativamente a su amada lo que habría de hacer en su sepelio («Quandocumque igitur nostros mors claudet ocellos, / accipe quae serves funeris acta mei») y que tendría que recordarle siempre («ad lapides cana veni menores») porque “es justo amar a los amados que han muerto” (“fas est praeteritos semper amare vos”) (*Ibidem*, II: 13, v. 52, pp. 289 y 288), y eso es lo que hará Petrarca hasta el último suspiro, aunque la pasión mitigada por la vejez, la muerte de Laura y la crisis espiritual que le lleva a arrepentirse de su amor profano por mirar a Dios: amar a Laura. No es una incongruencia con lo que hemos dicho y diremos en otros lugares, la prueba está en que el aretino siguió trabajando en la elaboración y el pulimento del *Canzoniere* hasta que la muerte le sobrevino, tanto que la edición definitiva, la novena, es de 1374. Pero sobre todo porque es un síntoma más de su paradójica personalidad: “No encuentro paz, y combatir no puedo; / y espero, y temo; y ardo, y hielo soy; / y vuelo sobre el cielo, y yazgo en tierra; / y todo el mundo abrazo, y nada aprieto. // Alguien me tiene preso, y no me abre, / ni cierra, ni me deja, ni me retiene; / y no me mata Amor, y no me libra, / y ni me quiere vivo, ni molesta. // Sin ojos veo, y sin lengua grito; / y ansío perecer, y pido ayuda; / y a mí mismo me odio, y amo a otro. // Nútrome de dolor, llorando río; / tanto vivir como morir me hastía: / por vos, señora, en tal estado estoy” (Petrarca, *Cancionero*, edic. cit., t. I, CXXXIV, p. 491).

<sup>1385</sup>Véase, aparte del ya citado estudio de M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios”, entre tantos, Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, *Revista de Filología Española. Anejo LXXII*, CSIC, Madrid, 1960; Dámaso Alonso, “La poesía del Petrarca e il Petrarchismo”, *Studi Petrarqueschi*, VII (1961), pp. 73-120; Francisco Rico, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de Littérature Comparée*, LII (1978), pp. 325-338, y “El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)”, *Estudios de literatura y otras cosas*, pp. 215-250; Joaquín Arce, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Espasa Calpe, Madrid, 1982, pp. 133-227; María Pilar Moreno, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, PPU, Barcelona, 1986, e *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, PPU, Barcelona, 1987.

<sup>1386</sup>Garcilaso de la Vega, *Égloga II, Poesía castellana completa*, edic. cit., vv. 19-21, p. 50.

A pecho que es de amor guarida y puerto,  
a frente de valor tan rica y llena,  
cualquier cerrado abismo es aire abierto;  
a ojos cuya luz viva y serena  
al mismo sol, según los alza y mueve  
toda niebla de error se le enajena,  
a púrpura tan fina y fresca nieve,  
tan largo oro sutil, tan ondeado,  
esle cualquier secreto cierto y breve;  
a encendido coral tan bien cortado,  
entre el claro marfil muy liso y puro,  
todo le debe ser claro y tratado;  
a cuello de cristal, coluna y muro  
de todo bien, a mano tan hermosa,  
será lo más incierto más seguro<sup>1387</sup>.

O en este soneto de Fernando de Herrera, en el que la belleza deslumbrante de la amada es descrita con el mismo repetidísimo esquematismo corporal, pero dotado de un sutil movimiento que humaniza a la dama, le presta sustancia y vida; tal vez por eso invierte el modo pasando de la hermosura física a la moral. En cualquier caso, es de una admirable perfección formal, aunque “en punto estoy donde por más que se diga / en alabanza del divino Herrera, / será de poco fruto mi fatiga, / aunque le suba hasta la cuarta esfera”<sup>1388</sup>:

El oro crespo al aura desparzido,  
y el resplandor de bellea luz hermoso,  
el semblante suaue y amoroso  
del tierno rostro, aunque descolorido;  
la dulce risa a quien estoy rendido,  
la blanca mano, el trato generoso,  
la gracia, la cordura y el reposo,  
y el excelso ualor esclareçido  
pudieron quebrantarme la dureza,  
y entregarme al Amor con nueuo engaño,  
y ser causa y effecto de mi muerte.  
Mas defender que ame la belleza  
que me dio tanto bien, aunque a mi daño,  
ni uos podréis, ni Amor podrá en mi suerte<sup>1389</sup>.

Pero donde mejor se ven estos dones con que «Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute» es en este colorista soneto de Figueroa, en el que el poeta deconstruye a la amada, la desnuda de toda belleza, se la despoja hasta reducirla a su faceta más oscura: «sólo ser ingrata y desdeñosa»:

Volvedle la blancura a la azucena,  
y el purpúreo color a los rosales,  
y aquesos bellos ojos celestiales  
al cielo con la luz que os dio serena;  
volvedle el dulce canto a la sirena  
con que tomáis venganza en los mortales,

---

<sup>1387</sup>Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, edic. de J. Lara Garrido, IV, *Epístola a una dama*, vv. 124-138, pp. 135-136.

<sup>1388</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, VI, p. 388.

<sup>1389</sup>Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, edic. de C. Cuevas, 44, p. 267.

volvedle los cabellos naturales  
 al oro pues salieron de su vena;  
 a Venus le volved la gentileza,  
 a Mercurio el hablar, de que es maestro,  
 y el blanco velo a Diana, casta diosa;  
 quitad de vos aquesa suma alteza,  
 y quedaréis con sólo lo que es vuestro,  
 que es sólo ser ingrata y desdeñosa<sup>1390</sup>.

Tanto como los barrocos, aunque en este periodo entre en franco declive la influencia petrarquista. Así y todo, bajo su égida dibujó magistralmente a Galatea Góngora, con suma delicadeza, exquisita elegancia y asombrosa galantería:

Ninfa, de Doris hija, la más bella,  
 adora, que vio el reino de la espuma.  
 Galatea es su nombre, y dulce en ella  
 el terno Venus de sus Gracias suma.  
 Son una y otra luminosa estrella  
 lucientes ojos de su blanca pluma:  
 si roca de cristal no es de Neptuno,  
 pavón de Venus es, cisne de Juno.  
 Purpúreas rosas sobre Galatea  
 la Alba entre liliros cándidos deshoja:  
 duda el Amor cuál más su color sea,  
 o púrpura nevada, o nieve roja.  
 De su frente la perla es, eritrea,  
 émula vana. El ciego dios se enoja,  
 y, condenado su esplendor, la deja  
 pender en oro al nácar de su oreja<sup>1391</sup>.

Y, claro está, de todas estas imágenes, metáforas, sinécdoques y metonimias está revestida «la más bella criatura del orbe, y aun de toda la Mancha», Dulcinea del Toboso, “pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son de oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas los dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas”<sup>1392</sup>. Una belleza incorpórea y abstracta, un simulacro que, no obstante, se hará carne, huesos, médula, y, por ello, objeto de deseo, en la obra de Cervantes, en *Auristela*. Si bien, después de siglos de divinización de la belleza de la mujer, y dada la tendencia cervantina a no mezclar lo divino con lo humano, el autor del *Persiles* pondrá en boca de su héroe las siguientes palabras: “Con las cosas divinas –replicó

<sup>1390</sup>F. de Figueroa, *Poesía*, edic. de López Suárez, XXII, pp. 135-136. Compárese con aquel soneto de Quevedo, “Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone”, cuyo terceto final dice así: “Si cuentas por mujer lo que compone / a la mujer, no acuestes a tu lado / la mujer, sino el fardo que se pone” (Quevedo, *Poesía original completa*, edic. cit. de J. M. Blecua, poema 522, vv. 12-14, p. 520).

<sup>1391</sup>Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, estrofas 13-14, vv. 97-112, pp. 412-413.

<sup>1392</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XIII, pp. 141-142. No sin guasa, otorgaba Apolo: “Ítem, que todo buen poeta pueda disponer de mí y de lo que hay en el cielo a su beneplácito; conviene a saber: que los rayos de mi cabellera los pueda trasladar y aplicar a los cabellos de su dama, y hacer dos soles sus ojos, que conmigo serán tres, y así andará el mundo más alumbrado; y de las estrellas, signos y planetas puede servirse de modo que, cuando menos lo piense, la tenga hecha una esfera celeste” (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, “Adjunta al Parnaso”, p. 173).

Periandro— no se han de comparar las humanas; las hipérboles alabanzas, por más que lo sean, han de parar en puntos limitados. Decir que una mujer es más hermosa que un ángel es encarecimiento de cortesía, pero no de obligación”<sup>1393</sup>.

Mas esta idealización de la amada-señora<sup>1394</sup>, y por la cortesía, comporta su inaccesibilidad, aun cuando el deseo del amante-vasallo no sea otro que la posesión física (“Dieus lo chautziz, / [...] /voilla, si·l plazt, q’ieu e midonz jassam / en la chambra on amdui nos mandem / uns rics convens don tan gran joi atendí, / qe·l seu bel cors baisan rizen descubra / e qe·l remir contra·l lum de la lampa”<sup>1395</sup>), de suerte que surge la insatisfacción y

---

<sup>1393</sup>Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de C. Romero, II, II, 284.

<sup>1394</sup>Conviene precisar, no obstante, que esta mitificación de la amada se da en el marco de una sociedad profundamente misógina; y así, Andrés el Capellán, antes de desarrollar todos los defectos de la mujer en su condena del amor, escribirá: “En efecto, jamás una mujer sintió amor por un hombre ni se sabe de ninguna que se haya atado con las lianas de un amor compartido” (*Tratado sobre el amor*, edic. bilingüe de Inés Creixell, libro III, p. 393). Capítulo fundamental en este antifeminismo secular será el tratado didáctico de Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438), cuya segunda parte trata por entero «de los vicios, tachas e malas condiciones de las malas e viçiosas mugeres», donde, en su comienzo, se lee: “Por quanto las mujeres que malas son, viçiosas e desonestas o enfamadas, non puede ser dellas escripto nin dicho la meitad que decir o escrevir se podría *por el hombre*” (edic. de Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1992 [4ª ed.], 2ª parte, cap. 1º, p. 145; véase de M. Gerli, “La religión de amor y el antifeminismo del siglo XV”, *Hispanic Review*, XLIX [1981], pp. 65-86). No obstante, el cantor de Laura, estusiasta exaltador de su amada y al par cruelmente severo con ella, ponía en boca de la Razón esta advertencia al Gozo: “Oh loco, no creas nada a mujer, especialmente si es mala; que su natural, el encendimiento demasiado, la liviandad, la costumbre de mentir, el deseo de engañar y el fruto que del engaño le resulta, cada cosa destas, y mucho más todas juntas, hacen sospechosa cualquier palabra que de su boca salga” (Petrarca, *Remedios contra próspera y adversa fortuna*, *Obras I. Prosa*, edic. cit., trad. de Francisco de Madrid, I, LXIX, p. 432). Célebres misóginos son, asimismo, Mateo Alemán (léanse, por ejemplo, los caps. II-III del libro III de la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache*) y Francisco de Quevedo: “Fue más larga que paga de tramposo; / más gorda que mentira de indiano; / más sucia que pastel en verano; / más necia y presumida que un dichoso; / máa amiga de pícaros que el coso; / más engañosa que el primer manzano; / más que un coche alcahueta; por lo anciano, / más pronosticadora que un potroso. / Más charló que una azuda y una aceña, y tuvo más enredos que una araña; / más humos que seis mil hornos de leña. / De mula de alquiler sirvió en España, / que fue buen noviciado para dueña; / y muerta pide, y enterrada engaña” (“Epitafio a una dueña, que idea también puede ser de todas”, *Poesía original completa*, edic. cit., 521, p. 519). Cervantes, aunque de vez en cuando introduzca en su obra comentarios hirientes sobre las mujeres típicos de su tiempo, destaca, como nadie ignora, por su profeminismo. Se trata, en fin, de la consabida dualidad que encarna la mujer, una veces Eva, la tentadora por excelencia, y otras la Virgen María, la redentora, cuyos rostros, en el mundo antiguo, fueron el de Venus, ora Celeste o Urania, ora Popular o Pandemos.

<sup>1395</sup>El benigno Dios [...], quiera, si le place, que yo y mi señora yazcamos en la cámara en la que ambos fijemos una preciosa cita, de la que espero tanto placer que descubra su hermoso cuerpo, besando y riendo, y que lo contemple contra la luz de una cámara”(Arnaut Daniel, *Douzt brais e critz*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, t. II, poema 117, vv. 25-32, p. 633). Ya Guillermo de Peitieu había cantado los gozos de la unión sexual, los juegos de alcoba y la sensualidad: “Enquer me menbra d’un mati / que nos fezem de guerra fi / e que·m Donet un don tan gran: / sa drudari’e sosa nel. / Enquer me lais Dieus viure tan / qu’ aia mas mans soz son mantel!” (“Aún me acuerdo de una mañana en que dimos fin a la guerra, y que me otorgó una gran dádiva: su amor y su anillo. ¡Ójala Dios me deje vivir hasta que ponga las manos bajo su manto!”) (*Ab la dolchor del temps novel*, M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 2, vv. 19-24, p. 119). Si aquí todavía impera la ambigüedad entre la «guerra» y el deseo de poner sus manos «soz son mantel», por lo que tal vez se aluda a la práctica que R. Nelli bautizó como el *assai* (*L’erotique des troubadours*, pp. 199-209), es decir, el *coitus interruptus* o *concupitus sine actus*, en un «vers satírico» dirigido a sus compañeros de diversión, no sólo no lo elude, sino que se muestra decididamente obsceno: “Dos cavals ai a ma sselha, ben e gen; / bon son ez ardit per armas e valem; / mas no·ls puesc tener amdos, que l’uns l’autre non consen. / Si·ls pogues adomesgar a mon talen / ja no volgr’ aillors mudar mon garnimen, / que meils for’encavalguatz de nuill hom en mon viven. / La uns fo dels montanhiers lo plus corren, / mas aitan fer’ estranhez’ ha longuamen / ez es tan fers e salvatges, que del bailar si defen. / L’autre fo noiritz s ajos, pres Cofolen; / ez anc no·n vis belazor, mon essen: / aquest non er ja camjatz, ni per aur ni per argen. / [...] / Cavalier, datz mi conseil d’un pensamen: / anc mais no fui eissarratz de cauzimen: / re no sai ab cal me tenha, de N’ Agnes o de N’ Arsen” (“Tengo dos caballos apropiados a mi silla: son buenos, esforzados para las armas y valiosos, pero no puedo tenerlos a ambos porque el uno no tolera al otro. Si consiguiese

---

domarlos a mi gusto, no quisiera emplear en otros mi guarnición, pues iría mejor montado que nadie toda mi vida. El uno fue el más corredor de los montaraces; pero desde hace tiempo se ha apoderado de él tan fiera esquividad, y es tan díscolo y tan salvaje, que no se deja almorzar. El otro fue criado allá abajo, cerca de Cofolen, y, según mi parecer, nunca visteis otro más hermoso. Éste nunca será cambiado, ni por otro ni por plata [...]. Caballeros, dadme consejo en mis cuitas, pues nunca estuve tan perplejo en la elección. No sé por cuál decidirme, si por Agnés o por Arsén” (*Companho, farai un vers qu'er covinen*, M. de Riquer, *Los trovadores*, poema 5, vv. 7-18 y 22-24, pp. 129 y 130). Respecto del *assai*, que es toda una definición de amor, pues sirve para diferenciar el amor mixto del amor puro, es decir, del amor humano y del amor espiritual o *fin'amors*, escribe Andrés el Capellán: “No creo que ignoréis que existe un amor «puro» y un amor «mixto». El amor «puro» es el que une los corazones de dos amantes con toda la fuerza de la pasión; consiste en la contemplación del espíritu y de los sentimientos del corazón; incluye el beso en la boca, el abrazo, y el contacto físico, pero púdico, con la amante desnuda, con exclusión del placer último, pues éste está prohibido a los que quieren amar puramente. Éste es el amor al que se debe entregar con todas sus fuerzas el que quiere amar [...], de él proceden todas las virtudes morales [...] y Dios no ve en él más que una mínima ofensa”. Dos extraordinarios ejemplos de *assai* en las letras hispanas medievales se pueden leer en la *Razón de Amor* y en el *Tirant lo Blanch*. Por otro lado, este amor puro será el que adopten los estilnovistas y Dante, quien al mezclarlo con la filosofía escolástica, convalidará esa «mínima ofensa» que aprecia la divinidad al concebir a Beatriz como figura femenina de la salvación por amor. Petrarca, heredero de esta corriente, volverá, sin embargo, a oponer radicalmente el amor humano, sea este mixto, ideal o espiritual, al divino, pues el suyo, como el de los trovadores, nace de un deseo sexual: “caí en la trampa como un inocente”, admira Francesco en el *Secreto*, pero se defiende haciendo mención de la gradación platónica del amor: “si antaño tal vez abrigué otros deseos, será porque me redujeron a ello el amor y la edad; ahora, en cambio, sí sé lo que quiero y lo que anhelo, por fin he afirmado mi ánimo tambaleante al amor divino”; y como en la *fin'amors*, el galardón no puede ser otorgado por la honestidad de la dama: “Por el contrario, ella siempre permaneció tenaz, siempre la misma: cuanto más alcanzo de la Constanza femenina tanto más la admiro”, tanto que es el motivo por el que del cuerpo pasa al alma: “la verdad, si en alguna ocasión pude lamentarme de sus propósitos, ahora los celebro y se los agradezco” (Petrarca, *Secreto, Obras I. Porsá*, III, p. 110). Así recoge Rodríguez de Padrón la contradicción entre deseo del amante y la honestidad de la dama: “Esperança e deseo / son en tan gran división / que, según la perfección / de la tu bondad, yo creo, / aunque Dios te perdonase / e la gente / no lo pudiesse saber, / que tu merced no pecasse, / solamente / por tu virtud mantener” (*Los siete goços del amor*, en V. Beltrán, *Poesía española, 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, 80, vv. 190-199, p. 283). Marsilio Ficino, por el contrario, al fusionar la teoría amorosa estilnovista y dantesca con la erotología platónica y el cristianismo, recuperará el círculo del amor de Dios a la creatura y de la creatura a Dios por intercesión de la belleza: “En efecto, el amor es necesariamente bueno, ya que habiendo nacido del bien, al bien retorna. Porque él es aquel mismo Dios cuya belleza todas las cosas desean y con cuya posesión descansan. Allí nuestro deseo se enciende. Es allí donde el ardor reposa, y no se apaga, sino que se colma” (*De amore*, II, II, p. 22). Ficino, ya lo hemos dicho, diferencia entre este amor espiritual de ribetes místicos del amor humano, que es la pura contemplación visual, no intelectual, del cuerpo del ser amado (y, por extensión, de la belleza sensible), al par que reduce el amor ferino a estatuto de enfermedad. El sublimadísimo amor ficiniano, infinitamente alejado del goce físico, sumado a esta tradición, será difundido y rebajado filosóficamente por los tratadistas del amor neoplatónico, sobre todo Bembo y Castiglione, en tanto León Hebreo se muestra más original y sus célebres *Diálogos de amor* son más penetrantes, de mayor enjundia especulativa, más denso de teoría y de mayor brío ideológico, que así impregnarán el Renacimiento y parte del Barroco. Por otro lado, continúa, Andrés el Capellán, “se llama «amor mixto» al que incluye todos los placeres de la carne y llega al último acto de Venus”; este es que cesa pronto, cansa rápido y consume a los amantes y ofende al Rey Celestial, mas con todo no es digno de vituperio sino de elogio, aunque inferior al «puro»: “Yo apruebo tanto e amor mixto como el puro, pero prefiero practica éste último” (*De amore. Tratado sobre el amor*, edic. cit., I, VI, pp. 229-231). Este amor mixto, que no niega el cuerpo, mezclado con las doctrinas aristotélicas y, a partir del siglo XV, con las epicureístas según se hallan en el *De rerum natura* de Lucrecio, irrumpirá con fuerza en el Renacimiento a través de tratados como los de Varchi, T. d'Arangona o Damasio Frías (Véase E. Asensio, “Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), pp. 219-234; J. Lara Garrido, Introducción a F. de Aldana, *Poesías castellanás completas*, pp. 13-114, sobre todo pp. 50 y ss.), que tal vez llegaran a Cervantes, dado que él preconiza, entre otros modelos de amor, el naturalismo erótico, o más bien la genuina felicidad que deriva de la unión entre el goce y la contemplación, el cuerpo y el alma, el mundo natural y el espiritual, cifrado en la historia de Rosaura y Artandro del *Persiles*, pero que ya se puede leer en el discurso de Tirsi: “El amor provechoso, por ser, como es, natural, no debe condenarse; ni menos el deleitable, por ser más natural que el provechoso [...]. Y de aquí nace el amor que tenemos a las cosas útiles a la vida humana; y tanto cuanto más

el dolor de amor (D'amor no·m lau, qu'anc non poge y tan aut / qu'atertam bas non sia dessendutz; / e s'anc fuy guays entendeire ni druzt / ma dona·m fai tot refrezir dal caut, / que·m tolh tot gaug e tota ira·m dona / e me meteys e tot quam m'a promes, / e mas cansos me semblo sirventés, / et ieu que·n pert lo cor e la persona<sup>1396</sup>), cifrado en las cinco plagas que instituye Rodríguez de Pardo: “celos, amar e partir, / bien amar sin atender, / amar siendo desamado, / y desamar no poder<sup>1397</sup>”. Ahora bien, un padecimiento que se sufre con alegría (*joi*)<sup>1398</sup>, no sólo porque del amor «a om pretz e valor», como le recuerda Peire d'Alvernha a Bernart de Ventadorn en su *tenso* (o debate lírico) *Amics Bernartz de Ventadorn*, sino también porque, como había celebrado Safo, el amor es la esencia de la vida, en cuya purificación se trasciende el dolor:

Por su amor toda rienda  
ha tiempo que perdí.  
Soy justo, si ella injusta;

---

alcanzamos de ellas, tanto más nos parece que remediamos nuestra falta, y por el mismo consiguiente heredamos el deseo de perpetuarnos en nuestros hijos; y de este deseo se sigue el que tenemos de gozar la belleza viva corporal, como solo y verdadero medio de tales deseos a dichoso fin conduce. Así que este amor deleitable, solo y sin mezcla de otro accidente, es digno antes de alabanza que de vituperio” (*La Galatea*, edic. de F. López Estrata y M<sup>a</sup> T. López, IV, pp. 437-438). Antes, sin embargo, fue el amor típico del *roman courtois*, cifrado en el *Tristán e Iseo* y *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, que sublimizan el amor físico. La diferencia entre estos y el de Cervantes es que en la obra del escritor español no sólo está orientado a la generación, sino que también tiene como meta el matrimonio, de suerte que se atenúa considerablemente su talante transgresor.

<sup>1396</sup>“No presumor de amor, pues nunca subí tan arriba que otro tanto no hubiera descendido; y si alguna vez fue enamorado o amante, mi dama me hace enfriar el ardor, pues me quita todo gozo y me da toda toda tristeza y [me quita incluso] a mí mismo y todo cuanto me ha prometido, y mis canciones me parecen sirventeses, y yo por ello pierdo el ánimo y la persona” (Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no·m lau, qu'anc non poge y tan aut*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, t. II, poema 161, vv. 1-8, p. 824). “A me stesso di me pietate vène / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio: / di molta debolezza quand'io seggio, / l'anima sento ricoprir di pene. / Tutto mi struggo, perch'io sento bene / che d'ogni angoscia la mia vita è peggio; / la nova donna cu'merzede chaggio / questa battaglia di dolor' mantène: / però che, quand'i' guardo verso lei, / rizzami gli occhi de lo su' disdegno / sì feramente, che distrugge 'l core. / Allor si parte ogni virtù da' miei, / e 'l cor si ferma per veduto segno / dove si lancia crudelità d'amore” (G. Cavalcanti, en Dante, *La vida nueva*. G. Cavalcanti, *Rimas*, poema XXIII, p. 198).

<sup>1397</sup>*Los siete goços del amor*, en V. Beltrán, *Poesía española, 2. Edad Media: lírica y romances*, 80, vv. 221-224, p. 284.

<sup>1398</sup>Una excelente definición del *joi* es la que expone, en los compases iniciales de *El Cortesano*, uno de los contertulios del animado palacio de Urbino, Ottaviano Frugoso, luego de aclarar la enfermedad de amor: “Después he visto otros desta misma dolencia muy al revés de los que arriba dixen, los cuales no sólo se alaban y andan ufanos cuando sus amigos les hablan bien o les muestran un blando gesto, pero todos sus males tienen por buenos y en todos hallan gusto; por manera que las rencillas, las iras y los malos tratamientos, todo lo llaman dulce y todo les sale bien. Estos tales tengo yo por más que bienaventurados, porque si tanto deleite hallan en los desabrimientos del amor, los cuales por los otros enamorados son tenidos por más ásperos por la muerte, pienso que en las blanduras deben sentir aquella bienaventuranza estrema que en este mundo se halla” (Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, edic. cit., libro I, cap. I, pp. 70-71). “Ses pechat pris penedensa / e ses tort fait quis perdo, / e trais de nien gen do / et ai d'ira benevolensa / e gaug entier de plorar / e d'amar doussa sabor, / e sui ardizt per paor / e sai perden gazanhar / e, quam sui vencutz, sobrar” (“Sin pecado hice penitencia y sin delito perdí perdón, y de nada conseguí gentil dádiva y de enojo tengo benevolencia y gozo entero de llorar y de amar dulce sabor, y soy osado por miedo y sé ganar perdiendo y vencer cuando soy vencido”), celebra Peire Vidal en una alegre canción en la que cuenta el reencuentro con su amada: “mais am ab leis mescabar / qu'ab outra joi conquistar” (“prefiero ser derrotado por ella a conquistar el gozo a otra”) (Peire Vidal, *Pus tornatz sui en Proensa*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, t. II, poema 174, vv. 28-36 y 53-54, pp. 894-895 y 895). Véase Martín de Riquer, “Introducción a la lectura de los trovadores”, *Los trovadores*, pp. 89-90, quien, además de ratificar el *joi* como un perfeccionamiento espiritual, subraya que “nunca se borra en él totalmente la idea de la felicidad carnal”.



paciente ante el sufrir,  
*pues, fuera de la amada,*  
*¿qué vida puedo hallar?*<sup>1399</sup>

Con bona fe e ses enjan  
am la plus bel'e la melhor.  
Del cor sospir e dels olhs plor,  
car tan l'am eu, per que i ai dan.  
Eu que·n posc mais, s'·mors me pren  
e las cahrcers en que m'a mes,  
no pot claus obrir mas merces,  
e de merce no·i trop nien?  
Aquest'amors me fer tan gen  
al cor d'una dousa sabor:  
cen vetz mor lo jorn de dolor  
e reviu de joi autras cen.  
Ben es mos mals de bel semblan,  
que mais val mos mals qu'autre bes,  
bos er lo bes apres l'afan<sup>1400</sup>.

Pessan remire  
vostre cors car e gen,  
cuy ieu dezire  
mais que no fas parven.  
E sitot me desley  
per vos, ges no·us abney,  
qu'ades vas vos sopley  
ab fina benvolensa.

[...]

Be·m par que·m vensa  
vostr'amors, qu'ans qu'ie·us vis  
fo m'entendensa  
que·us ames e·us servis;  
qu'ayssi suy remazutz  
sols, senes totz ajutz  
ab vos, e n'ai perduz  
mayns dos: qui·s vuelha·ls prenda!  
Qu'a mi platz mais qu'atenda,  
ses totz covens saubutz,  
vos don m'es jois vengutz.

E ges maltraitz no m'en fai espaven,  
sol qu'ieu en cug e ma vida aver,  
de vos, dompna, calacom jauzimen;  
anz li maltrag mi son joy e plazer  
sol per aisso quar sai qu'Amors autreya  
que fis amans deu granz torz perdonar  
e gen sufrir maltrait per guazanh far<sup>1401</sup>

---

<sup>1399</sup>E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, moaxaja XXIII, estrofa 1, p. 225.

<sup>1400</sup>“Con buena fe y sin engaño amo a la más bella y la mejor. Con el corazón suspiro y con los ojos lloro porque la amo tanto, lo que me causa daño. ¿Qué más puedo [hacer] si Amor me aprisiona y de las cárceles en que me ha encerrado no me puede abrir [otra] llave sino piedad, y en ella no encuentro piedad ninguna? // Este amor me hiere tan gentilmente el corazón con un dulce sabor [que] cien veces al día muero de dolor y revivo de alegría otras ciento. Mi mal es realmente de hermoso aspecto, pues más vale mi mal que cualquier otro bien; y ya que mi mal para mí es tan bueno, mejor será el bien después del afán” (Bernart de Ventadorn, *Non es mavelha s'eu chan*, M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 67, 17-32, p. 410).

Siempre amar, pues que se paga  
 –según muestra amar– amor  
 con amor, porque la llaga  
 –bien amando– del dolor  
 se sane y quede mayor.  
 Tal que con tal intinción  
 quiero sin merced pedir,  
 pues que lo quiere razón,  
 con fe de doble pasión  
 siempre amor y amor seguir<sup>1402</sup>.

¿Qué pueo hacer, si mi señora se asusta,  
 si no es estar con él hasta la muerte?  
 Que buen fin halla quien amando muere<sup>1403</sup>

Un realidad nueva, una fuerza todopoderosa, por la que “los tacaños se hacen desprendidos; los hurraños desfruncen el ceño; los cobardes se envalentonan; los ásperos se vuelven sensibles; los ignorantes se pulen; los desaliñados se atildan; los sucios se limpian; los viejos se las dan de jóvenes; los ascetas rompen sus votos, y los castos se tornan disolutos”<sup>1404</sup>. Y es que, en efecto, el amor es una gracia, una exaltación espiritual, un impulso vital que todo lo transmuta y lo mejora, lo reviste de valor y de sentido:

Tant ai mo cor ple de joya,  
 tot me desnatura.  
 Flor blancha, vermelh'e groya  
 me par la frejura,  
 C'ab lo ven et ab la ploya  
 me creis l'aventura,  
 per que mos pretz mont'e poya  
 e mos chans melhura.  
 Tan ai al cor d'amor,  
 de joi e de doussor,  
 per que·l gels me sembra flor  
 e la neus verdura.  
 Anar posc ses vestidura,  
 nutz en ma chamiza,  
 car fin'amors m'asegura

---

<sup>1401</sup>“Pensando contemplo vuestro cuerpo querido y gentil, al que deseo más de lo que doy a entender. Y aunque por causa vuestra me desencamino, no reniego de vos, pues siempre os suplico amor leal [...]. “Creo que vuestro amor me vence, pues antes de que os viera ya aspiraba a amaros y serviros; y así he quedado solo, sin ninguna ayuda, con vos, y he perdido muchos favores: ¿quien los desee que se los quede! Porque yo prefiero, sin ningún acuerdo previo, esperaros a vos, de quien me ha venido gozo”; “Y ninguna pena me produce espanto, aunque confío, señora, tener en vida algún gozo de vos; al contrario, las penas me son alegrías y placeres sólo porque sé que Amor concede que el leal amante debe perdonar graves faltas y sufrir gentilmente penas para alcanzar ganancia” (Guillem de Cabestany, *Lo dous cossire*, 213, vv. 9-15 y 50-60; *Lo jorn qu'ie-us vi, dompna, primeiramen*, 214, vv. 29-35; M. de Riquer, *Los trovadores*, t. II pp. 1072 y 1074; p. 1078).

<sup>1402</sup>Jorge Manrique, *Mote de don Jorge Manrique: “Siempre amar y amor seguir”*, en V. Beltrán, *Poesía española, 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, poema 146, vv. 6-15, p. 590.

<sup>1403</sup>“Che poss'io far, temendo il mio signore, / se non star seco infin a l'ora extrema? / Ché bel fin chi ben amando more” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, CXL, vv. 12-14, pp. 509 y 508).

<sup>1404</sup>Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, 2, pp. 113-114. Escribía Plutarco: Amor “hace inteligente al que antes era indolente, y valeroso, como se ha dicho, al falto de audacia, igual que los que ponen al fuego los leños y los hacen duros a partir de su flexibilidad anterior. Todo amante llega a ser dadivoso, delicado, magnánimo, incluso si antes era roñoso; su mezquindad y avaricia al modo del hierro mediante el fuego se funden” (*Sobre el amor*, en *Obras morales y costumbres*, edic. cit., 762b-c, pp. 315-316).

de la freja biza<sup>1405</sup>.

Yo sólo dirán que fue  
el ciego contemplador,  
quien cegó tu resplandor  
la ora que te miré<sup>1406</sup>.

De manera que el amor se convierte en el símbolo de la vida humana, una nueva religión, puesto que es fuente de bondad, de alegría y de armonía: “a todos los hombres consta”, dice Andrés el Capellán, “que nada bueno o cortés se ejerce en este mundo si no procede de la fuente del amor. Luego el amor es origen y causa de todo bien”<sup>1407</sup>. Al buen caballero, en consecuencia, no le queda más opción que amar el amor y cortejar a una mujer, ya que “no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas”<sup>1408</sup>. Y es esta posiblemente la mayor contribución de los poetas árabes y, sobre todo, de los trovadores: convertir el amor en un código que se constituye en una forma sublime de vida superior.

Necesario es subrayar, no obstante, que hubo voces discordantes, y así la concepción del fenómeno amoroso tanto por la mayor parte de los teólogos y los moralistas como de los filósofos y los científicos, que representa en realidad la opinión común, es la contraria, dado que entienden el amor como una enfermedad que, radicada en la naturaleza humana, destruye al hombre en tanto aniquila su voluntad y su razón, y lo conduce a la angustia y al dolor, lo enajena y lo aliena, lo aleja, en suma, de sí y de Dios. Se dice que un elevado número de trovadores entonó la palinodia (“Humils, fortaitz, repres e penedens, / entrístezitz, marritz de revenir / so, qu’ay perdut de mon temps per falhir. / Vos clam merce, Dona, verges plazens, / maires de Crist, filh del tot poderos, / que no gardezt cum suy forfaitz vas vos; / si-us plai, gardatz l’ops de m’arma marrida. / [...] Que·l camis es de comensar cozens, / tant es estreitz et aspres per fromir; / e quar del mon se fa tan greu partir, / es del camis greus sos comensamens / e l’acabars es pus greus per un dos: / tans hi trob’om de passes perilhos / que nuls ses guit no va tro la guandida”<sup>1409</sup>), y que algunos de ellos terminaron sus días en el

---

<sup>1405</sup>“Tengo mi corazón tan lleno de alegría [que] todo me los transfigura: el frío me parece flor blanca, roja y amarilla, pues con el viento y con la lluvia me crece la ventura; por lo que mi mérito aumenta y sube y mi canto mejora. tanto amor tengo en el corazón, [tanta] alegría y dulzura, que el hielo me parece flor y la nieve verdor. // Puedo ir sin vestido; desnudo en mi camisa, pues leal amor me inmuniza contra la brisa fría” (Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor ple de joya*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, poema 56, 1-15, pp. 372-373).

<sup>1406</sup>Juan Rodríguez de Padrón, *Los siete goços de amor*, edic. cit., 80, vv. 21-24, p. 275.

<sup>1407</sup>*De amore-Tratado sobre el amor*, I, VI A, p. 83.

<sup>1408</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XIII, 140. De hecho, la primera condición del caballero es honrar y servir a todas las damas, como le aconseja la Dama Viuda, su madre, a Perceval, antes de dejarle partir hacia la corte del rey Arturo: “Se vos trevez ne pres ne loing / dame qui d’aie ait besoig / ne pucele desconseillie, / la vostre aïde appareillie / lor soit, s’eles vos en requierent, / car totes honors i affierent. / Qui as dames honor ne porte, / la soe honor doit estre morte. Dames et puceles servez, / si serez par tout honerez” (“Si cerca o lejos encontráis a dama que tenga necesidad de amparo o a doncella atribulada, prestadles vuestra ayuda, si ellas os la requieren, pues todo honor radica en ello. Quien no rinde honor a las damas, su honor debe estar muerto. Servid a damas y doncellas, y seréis honrado en todas partes” (Chrétien de Troyes, *El cuento del grial*, edic. bilingüe de M. de Riquer, vv. 533-542, pp. 111-112).

<sup>1409</sup>“Humilde, culpable, acusado y arrepentido, entristecido y afligido de volver estoy, pues he perdido mi tiempo pecando. Os pido por piedad, Señora, virgen complaciente, madre de Cristo, hijo del todopoderoso, que no consideréis cuán culpable soy hacia vos; considerad, si os place, la necesidad de mi alma afligida [...]. Porque el camino es duro al empezar, de tan estrecho y áspero que es para realizarse; y pues se hace tan grave salir del mundo, grave es el principio del camino, y acabarlo es dos veces más grave: se encuentran allí tantos peligros, que nadie llega sin guía hasta el refugio” (Guiraut Riquer, *Humils, forfaitz, repres e penedens*, en M. de Riquer, *Los trovadores*, t. III, poema 345, vv. 1-7 y 29-35, pp. 1618 y 1619-1620). Señalar que esta sentida *canço*-plegaria a la Virgen, en la que el poeta le ruega, arrepentido, que mire por su salvación no puede sino

claustró<sup>1410</sup>. Es más, el propio Andreas Capellanus acabó su famoso tratado, que como el *Ars amandi* de Ovidio no está sino impregnado de arriba a abajo de la más fina ironía, con un libro, el tercero, dedicado a sus desastres y desvaríos, titulado “Condena o reprobación del Amor” (*De reprobatione amoris*), en el que, entre múltiples factores, se observa que “el amor no sólo hace que los hombres sean privados de la herencia celestial, sino que también les retira los honores de este mundo”, y ello porque “el diablo es el autor del amor y la lujuria”<sup>1411</sup>. Jean de Meun, continuador de *El libro de la Rosa*, expone una teoría erótica materialista y naturalista, hostil a la expuesta en la visión alegórica de Guillaume de Lorris, por estar orientada hacia la generación, que es el fin de las relaciones sexuales naturales, y por lo tanto opuesta al refinamiento espiritual del amor cortesano<sup>1412</sup>. Parecido sucede con el *Libro del buen amor*, donde su autor, Juan Ruiz, se complace en mostrar, bien que con ironía, cinismo, guasa y ambigüedad, tanto el amor natural derivado del aristotelismo heterodoxo<sup>1413</sup>

---

recordarnos a la extraordinaria canción religiosa con que Petrarca cierra, también bajo el signo de la compunción, el *Canzoniere*, *Vergine bella, che si sol vestita*: “Vergine, in cui ò tutta speranza / che possi et vogli al gran bisogno aitar me, / non mi lasciare in su l’extremo passo. / Non guardar me, ma Chi degnò crearme; no ’l mio valor, ma l’alta Sua sembianza, / ch’è in me, ti mova a curar d’uom sí basso” (Petrarca, *Canzoniere*, edic. cit. de G. Contini, poema CCCLXVI, vv. 105-110, p. 458). Pero es que, además, la cuestión bifronte de cómo se entra en la vida y cómo se ha de abandonar, de su gravedad, así como de la dificultad del hombre, de su terrible indigencia, en tanto, ser imperfecto, no autárquico, precisa de guía por la que ser conducido, es otra sonada coincidencia con el aretino, pues sumido en semejantes reflexiones es como da comienzo su obra más impresionante, el *Secretum meum*: “En tanto, absorto, consideraba –cual suelo–, cómo entré en esta vida y cómo tendré que abandonarla, hace poco me aconteció...” (Petrarca, *Secreo mío*, *Obras I. Prosa*, edic. cit. a cargo de F. Rico, “Proemio”, p. 42).

<sup>1410</sup>Así, por ejemplo, Ángel Crespo dice que “los trovadores no supieron, en su «filosofía», hacer compatible el amor de la mujer con el amor a Dios. El amor a la *domina*, a la dama, era por su propia naturaleza una desviación del camino que lleva al cielo. Al final, el poeta reconoce que ese amor es una especie de error juvenil y, como es el caso, real o legendario, pero muy significativo, que gran número de trovadores termina por hacer penitencia, llegando en ocasiones a terminar sus días en el convento” (Introducción a Dante, *Divina comedia*, edic. cit., pp. 9-141, p. 61). Véase, no obstante, Martín de Riquer, Introducción a la lectura de los trovadores”, en *Los trovadores*, pp. 97-100, donde el erudito filólogo catalán matiza bastante las cosas: “sabemos de un buen número de trovadores que tuvieron cargos eclesiásticos (desde el papa Gui de Folqueis hasta Folquet de Marselha, Peire Rogier, Gui d’Ussel, el Monje de Montaudon, Daude de Pradas, Cadenet, Joffre de Foixà, etc.), de varios que de niños fueron destinados a la Iglesia o que de mayores colgaron los hábitos (Arnaut de Maruelh, Aimeric de Belenoi, Guilhen Rainol d’At, Peire Cardenal) y de otros que acabaron sus días en religión (Bertran de Born, tal vez Bernart de Ventadorn, Raimon de Miraval, etc.)”; al par que observa que fue hacia el siglo XIII cuando la poesía religiosa empezó a cobrar más brío y comenzó a cantarse a la Virgen con los mismos atributos que a *midons*: “en la poesía mariana de los trovadores, el servicio feudal, como es natural, *domna*, y a la que el poeta presta vasallaje. Todo ello no se aparta de lo que los siglos XII y XIII se sienten respecto a «Nuestra Señora», profundamente feudalizada”.

<sup>1411</sup>Andrés el Capellán, *De amore-Tratado sobre el amor*, edic. bilingüe de I. Creixell Vidal-Quadras, III, pp. 381 y 383. Visto lo cual, no le faltaba razón a Tzevetan Todorov cuando afirmaba que “el diablo no es más que otra palabra para designar la libido” (*Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 153). De hecho, Liev M. Tolstói tituló *Diablo* a uno de sus mejores relatos, el cual se vio envuelto en una curiosísima anécdota así en la redacción como en su difusión, hasta el extremo de convertirse en un libro fetiche, en el que se cuenta una tragedia ocasionada por el por la posesión demoníaca del amor. De suerte que la concepción grecolatina del eros como un dios se verá transformada por parte, no toda, de la moral cristiana medieval en un trasunto del demonio, a fin de cuentas otorgarle un principio divino a una emoción humana era considerado una idolatría, que apuntaba, naturalmente, a la *religio amoris*.

<sup>1412</sup>Véase la introducción de Carlos Alvar al texto, edic. cit., pp. 17-29, en especial pp. 23 y ss. Véase también Étienne Gilson, “El amor y su objeto”, *El espíritu de la Filosofía Medieval*, pp. 261-276, donde comenta la doctrina amorosa cristiana de san Bernardo y Saint-Thierry. Por otro lado, véase Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, pp. 41-56.

<sup>1413</sup>Véase Francisco Rico, “«Por aver mantenencia». El aristotelismo heterodoxo en el *Libro del buen amor*”, *Estudios de literatura y otras cosas*, pp. 55-90.

como el más ideal del amor cortés a través de la praxis erótica de su protagonista, de cuyos repetidos y sonados fracasos se obtiene la lección de que el único «buen amor» es el amor a Dios<sup>1414</sup>. Pero tal vez sea el caso del gran poeta florentino Guido Cavalcanti (c. 1255-1300), por significativo y revelador, el que más llame la atención, puesto que en sus *Rimas*, principalmente en su *Donna me prega*, no define el amor sino como lo irracional absoluto, un accidente del alma que en buena lógica impide al ser humano trascender su naturaleza y dedicarse a su máxima aspiración: la especulación filosófica o la contemplación intelectual<sup>1415</sup>. El amor, además de ser una ceguera («d'una escuritate la qual da Marte vène») y de hacer del hombre un perpetuo huidor de sí mismo («ma quanto che da buon perfetto tort'e, / per sorte, non pò dire om ch'aggia vita, / ché stabilita non ha signoria»), es un conocimiento imposible de asir: es invisible, carece de color, su forma no se puede ver, por lo que «for di colore, d'essere diviso, / assiso 'n mezzo scuro, luce rade». Como pasión natural que es, se ubica en el alma, pero no en el *noûs*, la parte racional, sino en la sensitiva («non è vertute, ma da quella vène / ch'è perfezione (ché si pone tale), / non rationale, ma che sente, dico»), por lo que no guarda ningún parentesco con la inteligencia, antes al contrario embota la voluntad y la razón («discerne male in cui è vizio amico») y, por ende, conduce al amante a la muerte: «di sua potenza segue spesso la morte»<sup>1416</sup>. Se puede apreciar, en consecuencia,

---

<sup>1414</sup>Véase la excelente introducción de Alberto Blecua a su edic. de Juan Ruiz, *El libro del buen amor*, pp. XIII-CV.

<sup>1415</sup>Pues la naturaleza, como dice Cicerón, dotó “al hombre mismo con la función, por decirlo así, de contemplar el cielo y honrar a los dioses” (*Disputaciones Tusculanas*, edic. cit., I, 28, 69, pp. 162-163). Más adelante, al hablar de la vida feliz, dirá que “es evidente que es en la parte mejor del hombre en la que hay que situar necesariamente el bien supremo que tú estás buscando. ¿Pero qué hay mejor en el hombre que una mente sagaz y buena? Debemos gozar, por lo tanto, del bien de la mente si queremos ser felices” (*Ibidem*, V, 23, 67, p. 427).

<sup>1416</sup>Véase la Introducción de Enrico Fenzi a Dante Alighieri, *La vida nueva*. Guido Cavalcanti, *Rimas*, pp. 9-31, en concreto pp. 22 y ss. (Todas las citas del poema de Cavalcanti provienen de esta edición, pp. 146-151). Nos parece oportuno e importante, dada la trascendencia de *Dona me prega*, que fue traducido al latín, glosado hasta la saciedad y mantiene viva aún la polémica entre sus exégetas, copiarlo al completo en un estudio que como este hace del amor uno de sus temas principales. Citaremos, no obstante, la traducción-comentario de Carlos Alvar, pues su precisión y claridad develan la oscuridad y la complejidad mayúsculas de este extraordinario poema, dotado de una soberbia estructura y de un deslumbrante virtuosismo formal, que hace de la rima ecoica su santo y seña: “Porque me lo ruega una dama, quiero hablar de un accidente que a menudo es cruel y despiadado, y que se llama amor: si alguien lo niega, ¡qué lo padezca! Para lo que voy a decir, pido que quien lo escuche sea entendido, pues no creo que nadie de bajo corazón pueda entenderlo: sin pruebas materiales tengo intención de demostrar en dónde se asienta el amor, quién lo crea, cuáles son sus facultades y su poder, su esencia y cuáles son las alteraciones que produce, en qué consiste el placer que hace que se llame amor, y si es visible para el hombre. // Igual que un cuerpo transparente sólo lo es si hay luz, así el amor se origina en un lugar donde está la memoria, cuando se produce una obnubilación causada por Marte; el amor ha sido creado y tiene un nombre elocuente: costumbre del alma, deseo del corazón. Amor procede de una forma que se ve y se hace inteligible, tomando lugar y asiento en el posible intelecto, que es la materia. El amor no tiene ningún poder sobre el intelecto, porque éste no tiene su origen en la cualidad de los cuerpos, sino que en su origen resplandece sólo la inteligencia eterna; al intelecto no le es propio el placer suscitado por el amor, pero sí la contemplación del Bien, de modo que en el intelecto no se puede producir nada semejante a la pasión humana. // No es una facultad, pero procede de la facultad que es perfección (al menos, así es considerada): no es la racional, sino la sensitiva; conserva la capacidad del juicio de quien por culpa está fuera de la salvación, pues el deseo actúa en vez de la razón: discierne mal aquél en quién se da tal falta. Por su fuerza se produce muchas veces la muerte si por casualidad se pone impedimentos a la virtud (es decir, a la razón) que guía y ayuda a recorrer el camino contrario (que es el de la salvación): y no porque desvía al hombre de la felicidad, ya que no se puede decir que viva nadie si no tiene pleno dominio de su ser. De forma semejante ocurre cuando el hombre se olvida de sí mismo. // El amor empieza a existir cuando el deseo es tal que sobrepasa los límites de la naturaleza; después, no vuelve a haber reposo. Se manifiesta provocando el cambio de color, convirtiendo la risa en llanto desfigurado – de forma espantosa– el aspecto; poco tiempo se queda tranquilo: veréis, incluso, que la mayoría de las veces esto mismo ocurre en gente de valor. La nueva cualidad produce suspiros y obliga a que el hombre se fije en un lugar

que la concepción amorosa de los antiguos como una locura malsana seguía plenamente vigente, tanto que una de las mayores aportaciones del pensamiento amoroso medieval no sólo fue la de la tradición idealizante del *fino amor*, sino también la de la *aegritudo amoris* o la del *amor hereos*<sup>1417</sup>. La enfermedad de amor<sup>1418</sup>, como se sabe, estuvo antaño vinculada a la locura y a la melancolía, así como al horóscopo. Diremos *grosso modo* y en ceñida síntesis histórica que la teoría psicofisiológica de los cuatro humores –sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra–, que determinan los cuatro temperamentos –el sanguíneo, el flemático, el colérico y el melancólico– es tan antigua, que está en la base de la medicina de la escuela hipocrática<sup>1419</sup>, y seguiría estando plenamente vigente, aunque su ocaso estaba cerca, durante los siglos XVI y XVII, como se echa de ver en el *Examen de ingenios* (1575) de Huarte de San Juan, cuya doctrina serviría de guía científica a Cervantes para elaborar el diagnóstico maniático de don Quijote<sup>1420</sup>, o en el célebre tratado de Robert Burton, *The Anatomy of*

---

de la naturaleza mutable, de modo que nace una actitud que produce fuego –no lo puede imaginar quien no lo ha probado– y hace que el hombre no se pueda mover ni volverse en busca de alegría, aunque por el objeto se sienta atraído; y, ciertamente, la víctima no conserva ni mucho saber ni poco. // El Amor, de un temperamento como el del enamorado, saca una mirada que hace que el placer parezca seguro: alcanzado así, no puede permanecer escondido. Las bellezas rústicas no son dardo adecuado para producir la herida de amor, pues tal deseo desaparece con el miedo; el espíritu que es herido alcanza su recompensa. El amor no se puede conocer de vista: distinguir los colores en tal asunto carece de importancia y el buen conocedor sabe que la forma no se ve, y por tanto se verá menos aún el Amor que de ella procede sin color, separado de su ser; colocado en lugar oscuro (en el alma sensitiva), aleja la luz. Sin ánimo de mentir, digo –y soy digno de fe– que sólo de este amor se puede recibir recompensas. // Puedes ir a donde quieras, canción, pues te he adornado de tal forma que tu tema será bastante alabado por las personas con entendimiento: no te molestes en estar con las otras” (Guido Cavalcanti, *Dona me prega*, en Carlos Alvar, *El dulce stil novo*, pp. 38-47).

<sup>1417</sup>Véase Keith Whinnom, Introducción a su edic. de Diego de San Pedro, *Obras completas II. La cárcel de amor*, pp. 7-66, en especial pp. 7-43; Pedro M. Pedraza, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, pp. 57-84.

<sup>1418</sup>Recuérdese la salida a escena de Fedra en el *Hipólito* Eurípides cual si fuera una moribunda, obra del envenenamiento amoroso: “Levantad mi cuerpo, enderezad mi cabeza. Se ha soltado la ligadura de mis queridos miembros. Tomad mis hermosas manos, criadas. Pesado me resulta el velo sobre la cabeza, ¡quitádmelo!, ¡que mis trenzas vuelen sobre mi espalda!” (*Tragedias I*, edic. cit. de A. Medina et al., p. 234). Pero el modelo que fue justamente imitado hasta la saciedad lo constituye la hermosísima descripción del mal de amores de Fedra que efectúa la Nodrizza en la tragedia homónima de Séneca: “No hay esperanza alguna de poder calmar un mal tan grande y no tendrán final las llamas de su desvarío. Se abrasa en un fuego silencioso y su oculta locura, aunque se intente tajarla, la pone su rostro al descubierto; estalla en sus ojos el fuego y sus pupilas, abatidas, rehúyen la luz; nada le agrada durante mucho tiempo en su tribulación y un dolor indefinible agita sus miembros diversamente. Una veces se desliza como moribunda, con paso lánguido, y apenas sostiene la cabeza sobre su cuello abatido. Otras, intenta entregarse al reposo y, como se ha olvidado ya del sueño, pasa la noche entre quejidos; manda que la levanten y luego que recuesten otra vez su cuerpo y que le suelten el pelo y que se lo vuelvan a componer; como está descontenta de sí misma, cambia constantemente de aspecto. No tiene ya preocupación alguna por el alimento o por la salud. Camina con pie inseguro, abandonada ya por las fuerzas. No es este su vigor ni el rubor de púrpura que teñía su níveo rostro. La angustia he estragos en sus miembros, tiemblan ya sus pasos y la delicada elegancia de su espléndido cuerpo se ha venido abajo. Y sus ojos, que llevaban los rasgos de la antorcha de Febo, no tienen ya el brillo de su estirpe y de sus antepasados. Las lágrimas caen por su rostro y sus mejillas se ven regadas por un rocío sin fin, como se funden en las cumbres del Tauro las nieves azotadas por la tibia lluvia” (Séneca, *Fedra, Tragedias II*, introducciones, traducciones y notas de Jesús Luque Moreno, Gredos, Madrid, 2008, pp. 36-37).

<sup>1419</sup>Véase Werner Jaeger, *Paideia*, edic. cit., pp.783-829; Carlos García Gual, Introducción a Hipócrates, *Tratados*, trad. y notas de M<sup>a</sup> D. Lara Nava, C. García Gual, J. A. López Férez, B. Cabellos Álvarez, Alicia Esteban y E. García Novo, Gredos, Madrid, 2007, pp. 9-32.

<sup>1420</sup>Sobre el texto del médico navarro, véase la excelente introducción de Guillermo Serés a Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 13-122; y Domingo Ynduráin, “En torno al *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan”, en *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 239-284. Por otro lado, Juan Bautista Avalle-Arce estudió la correspondencia entre Huarte de San Juan y Cervantes, en *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Valencia, 1975.

*Melancholy* (1621). La teoría hipocrática se vería rápidamente respaldada por la filosofía presocrática, en cuanto que defendía la concepción de un mundo ordenado y regido por una serie de principios inmanentes a los procesos naturales. De manera que los humores y los temperamentos entraban en relación con los cuatro elementos originarios de la naturaleza, que a su vez recibían la influencia de los astros. Por todo ello se establecía una concordia universal, una *simpatía*, entre todos los constituyentes del cosmos, que así se ligaban íntimamente y respondían a las mismas fuerzas y poderes. De resultas, el hombre fue concebido como un microcosmos<sup>1421</sup>, una suerte de mundo abreviado cuya patología no sería sino un remedo de equilibrios internos y de factores externos que lo determinaban y marcaban su sanidad o su enfermedad en función de su equilibrio o inestabilidad. Platón elevaría esta teoría, puramente fisiológica en sus albores, a una doctrina cosmológica en el *Timeo*, donde se declaraba que la dispar psicología humana dependía y dimanaba del astro del que cada ser recibía su influencia, del cual partía el alma antes de encarnar en un cuerpo y al cual retornaba tras la muerte. Añádase, por otro lado, que esta armonía entre lo terrestre y lo celeste, según los antiguos estoicos, estaba motivada por la acción de un agente, el *pneuma*, que era un principio universal, ígneo y divino, que animaba toda la materia, un soplo vital que mantenía el mundo en un estado permanente de unión. Escribía Calcidio, en el *Comentario al "Timeo" de Platón*, que: “los estoicos [opinan] que Dios es, sin duda, lo que es la materia o también que Dios es una cualidad inseparable de la materia y que él mismo transita a través de la materia como el semen a través de los órganos genitales”<sup>1422</sup>. Pues bien, Aristóteles adoptaría la teoría pneumática en su tratado *Sobre el alma* para establecer que el *pneuma* es efectivamente el principio vital del organismo, el que pone a dialogar los sentidos con el intelecto, pues ese «animal que habla» no es sino un compuesto de deseos e inteligencia, el cuerpo con el alma, y posibilita el conocimiento; por lo que, en consecuencia, es el que determina la constitución física y el carácter del ser humano; pero lo más importante es que el estagirita lo vinculó con el amor, cuyas fenomenología y sintomatología sentaban las bases de la doctrina naturalista, que había de impregnar buena parte de la concepción amorosa de la Edad Media y del Renacimiento<sup>1423</sup>. El amor, pues, era considerado como una perturbación del equilibrio psicofisiológico, como una enfermedad mental relacionada con un exceso de bilis negra que sumía al enfermo en la melancolía y lo llevaba a un estado de locura, quien además estaba determinado por la influencia astral; mas también como un deseo natural, localizado en el alma vegetativa y sus funciones, que garantizaba la perpetuación de la especie, sólo que en el hombre, a diferencia de las plantas y de los animales, que no se ven abocados a vivir en la tensión de la elección, este fenómeno sobrepasa las exigencias naturales y lo encamina a la obsesión por el objeto deseado, a la irracionalidad y a la autodestrucción en la misma proporción que lo desvía de la *eudaimonía*, la *areté* y la *alétheia*<sup>1424</sup>. En la *Ética a Nicómaco*, de hecho, Aristóteles, en buena coherencia de

<sup>1421</sup> Véase el estudio ya citado de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*.

<sup>1422</sup> Zenón, en Los antiguos estoicos, *Obras*, edic. cit., fragmento 137, p. 49.

<sup>1423</sup> Es a esta concepción amorosa medieval a la que dedica por entero su excelente estudio, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, desde la figura de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, y su *Breviloquio de amor y amición*, Pedro M. Cátedra.

<sup>1424</sup> Escribía Aristóteles en la *Política* que “es necesario que se emparejen los seres que no pueden subsistir uno sin otro; por ejemplo la hembra y el macho, con vistas a la generación. (Y esto no en virtud de una previa elección, sino que, como en el resto de animales y plantas, es natural el impulso a dejar tras de sí a otro individuo semejante a uno mismo.)” (Aristóteles, *Política*, edic. cit. de C. García Gual y A. Pérez Jiménez, I, II, 1252a, p. 46). No obstante, es en el *De anima* donde el Estagirita establece con precisión la *scala naturae* o la jerarquización de los seres vivos en relación con las potencias del alma que poseen: “Llamábamos potencias a las facultades nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva. En las plantas se da solamente la nutritiva, mientras que en el resto de los vivientes se da no sólo ésta, sino también la sensitiva. Por otra parte, al darse la

pensamiento, insistía en conceptualizar el amor como una pasión del ánimo, así fuera de soslayo: “Vamos ahora a investigar qué es la virtud. Puesto que son tres las cosas que suceden en el alma, pasiones, facultades y modos de ser, la virtud ha de pertenecer a una de ellas. Entiendo por pasiones, apetencia, ira, miedo, coraje, envidia, alegría, amor, odio, deseo, celos, compasión, y, en general, todo lo que va acompañado de placer y dolor. Por facultades, aquellas capacidades en virtud de las cuales se dice que estamos afectados por estas pasiones, por ejemplo, aquello por lo que somos capaces de airarnos, entristecernos o compadecernos; y por modos de ser, aquello en virtud de lo cual nos comportamos bien o mal respecto de las pasiones”<sup>1425</sup>. El amor, pues, como el resto de las *páthe*, se convierte en un mal o un buen hábito, los *héxeis*, en la medida en que se obra desmesurada e indolentemente o con mesura. Porque la mesura, la templanza, efectivamente es el término medio (la *aurea mediocritas*), que es expresión de la cordura, y, en consecuencia, el modo de adquirir un comportamiento virtuoso y bueno<sup>1426</sup>, que proporciona la felicidad y el conocimiento de la verdad para sí y para con la colectividad, pues, como animal político, el hombre sólo se hace en el tejido del *lógos*. Por eso el sentimiento, el afecto que lleva al ser humano a abrirse y a encontrarse con la alteridad en el terreno de la *areté*, para Aristóteles, no es el amor sino la *philia*, la forma templada y libre de querer y de quererse, de reconocerse en el amigo en tanto es «otro sí mismo»: que “el amigo es otro yo”<sup>1427</sup>. No deja de ser curioso que san Agustín, bastante más próximo a la filosofía platónica y a la estoica que a la del estagirita, de la que probablemente tuviera un conocimiento muy sesgado debido a que la obra del gran pensador griego no comenzó a ser significativa y relevante hasta el siglo III con el surgimiento del neoplatonismo que tendió a armonizar su filosofía con la de Platón, sostenga sin embargo una analogía con el pensamiento de Aristóteles en este punto, en tanto considera que las pasiones, tomadas por sí mismas, no son ni buenas ni malas, sino que todo depende de la voluntad: “de modo que la

---

sensitiva se da también en ellos la desiderativa. En efecto: el apetito, los impulsos y la voluntad son tres clases de deseo; ahora bien, todos los animales poseen una al menos de las sensaciones, el tacto, y en el sujeto en que se da la sensación se dan también el placer y el dolor –lo placentero y lo doloroso–, luego si se dan estos procesos, se da también el apetito, ya que éste no es sino el deseo de lo placentero [...]. Potr lo demás, hay animales en los que además de estas facultades les corresponde también la del movimiento local; a otros, en fin, les corresponde además la facultad discursiva y el intelecto: tal es el caso de los hombres y de cualquier otro ser semejante o más excelso, suponiendo que lo haya”. La gradación, pues, desde la planta, que sólo dispone de alma vegetativa, hasta el hombre, que posee la vegetativa, la sensitiva y la racional, es evidente: “Sin que se dé la facultad nutritiva no se da, desde luego, la sensitiva, si bien la nutritiva se da separada de la sensitiva en las plantas. Igualmente, sin el tacto no se da ninguna de las restantes sensaciones, mientras que el tacto sí que se da sin que se den las demás: así, muchos animales carecen de vista, de oído y de olfato. Además, entre los animales dotados de sensibilidad unos tienen movimiento local y otros no lo tienen. Muy poco poseen, en fin, razonamiento y pensamiento discursivo. Entre los seres sometidos a corrupción, los que poseen razonamiento poseen también las demás facultades, mientras que no todos los que poseen cualquiera de las otras potencias posee además razonamiento”. Todos los seres vivos, por tanto, aspiran a la nutrición y a la generación en función de que todos poseen alma nutritiva “que constituye la potencia primera [...]; en virtud de ella en todos los vivientes se da el vivir y obras suyas son el engendrar y el aliementarse. Y es que para todos los vivientes que son perfectos –es decir, los que ni son incompletos ni tienen generación espontánea– la más natural de las obras consisten hacer otro viviente semejante a sí mismos –si se trata de un animal, otro animal, y si se trata de una planta, otra planta– con el fin de participar de lo eterno y lo divino en la medida en que les es posible” (Aristóteles, *Acerca del alma*, en *Ética*, introducciones de T. Martínez Manzano y T. Calvo Martínez, traducciones y notas de J. Pallí Bonet y T. Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2007, II, III-IV, 414a-415a, pp. 391-394). Ahora bien, mientras que plantas y animales tienen regulada la generación, el hombre no.

<sup>1425</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, en *Ética*, libro II, 5, 1105b20-30, p. 48.

<sup>1426</sup> Así, por ejemplo, sólo un poco más adelante, dice el Estagirita sobre su teoría del término medio que “la virtud tiene que ver con pasiones y acciones, en las cuales el exceso y el defecto yerran y son censurados, mientras que el término medio es elogiado y acierta” (*Ibidem*, II, 1106b25, p. 50).

<sup>1427</sup> *Ibidem*, libro IX, 9, 1170b5-10, p. 201.



voluntad recta es buen amor, y la voluntad perversa mal amor; el amor, pues, que desea tener lo que ama, es codicia, y el que lo tiene ya y goza de ello, alegría; el amor que huye de lo que le es contrario, es temor, y si lo que le es contrario le sucede, sintiéndolo, es tristeza; y así, estas cualidades son malas si el amor es malo, y bueno si es bueno”. Ahora bien, mientras que la ética de Aristóteles es un teoría que apunta al comportamiento del hombre consigo mismo, con su interioridad, y a su relación con los otros hombres; la moral del santo es una invitación a la trascendencia que busca dentro de sí, en la introspección, el camino hacia Dios, por cuanto “el hombre que vive según Dios y no según el hombre, es necesario que sea amigo de lo bueno”, de manera que “todo el que quiere amar a Dios, y no según el hombre, sino según Dios, amar al prójimo como a sí mismo, sin duda por este amor se llama de buena voluntad”<sup>1428</sup>. Como sea, recuérdese que el arcipreste protagonista de las primeras aventuras amorosas del *Libro del buen amor* apelaba su inclinación al loco amor al determinismo natural del deseo, el «aver juntamiento con fembra plazentera», como decía el filósofo, y al astrológico, «qu’el omne, quando nasce, luego en su naçencçia, / el signo en que nasce le juzgan por sentençia», avalado además por la cosmología y la cosmogonía platónicas, y en Venus, sentenciaba, «creo que yo nascí». Antes, sin embargo, fue el médico romano Galeno, ya en el siglo II de nuestra era, el responsable de refundir toda esta tradición médica, física y filosófica, con las aportaciones además de los estoicos tardíos, de concebir el *pneuma* como «aethereum vehiculum», un cuerpo sutil luminoso que penetraba la materia y la infundía vida, y de desarrollar la teoría de los *spiritus*, que pueden ser de tres clases, a saber: naturales, vitales y animales, cuyo proceso es más o menos el siguiente: los espíritus naturales nacen de la digestión, se forjan en el hígado y se encargan del buen funcionamiento del cuerpo; los vitales se engendran en el corazón, y del corazón ascienden a la cabeza, donde se purifican y se transforman en los animales, que controlan el sistema nervioso. Estos últimos, los que moran en la cabeza, son también los agentes de la fantasía, y son los portadores de la luz en tanto transmiten la percepción sensible, hasta el extremo de que las visiones físicas que se convierten en imágenes no son más que espíritus sutiles. Después, fueron los filósofos y los médicos árabes quienes la tomaron, la reelaboraron y la transmitieron al occidente cristiano, siendo destacados protagonistas en el transvase Halyabbas y Avicena, hasta desembocar en las teorías del famoso médico catalán Arnau de Vilanova. Una completa descripción de la *aegritudo amoris*, en tales términos, se echa de ver en la reprobación del amor de Andreas Capellanus:

A causa del amor y de las obras de Venus el cuerpo humano se debilita y con ellos los hombres pierden fuerzas en el combate. Tres son las causas, bastante razonables, de que ocurra así: en primer lugar, porque, según demuestra la cuencia médica, al energía del cuerpo se debilita mucho con las prácticas de Venus; en segundo, porque el amor hace que el cuerpo como y beba menos, con lo que, con toda razón, su energía disminuye. Y por último, porque el amor aleja el sueño y suele privar al hombre del descanso. La privación del sueño produce una mala digestión y una gran debilidad física [...]. Puede aducirse una cuarta razón de por qué el cuerpo humano se debilita: creemos que a causa del pecado todos los dones divinos disminuyen en el hombre y se acorta el tiempo de la vida. Así, ya que la energía del cuerpo es para los hombres un don importante y esencial [...]. Sin embargo, no sólo esto que hemos dicho es una consecuencia del amor, sino que también procede de él la enfermedad física, pues con una mala digestión se perturban los humores internos y de allí nacen las fiebres e innumerables enfermedades. La pérdida del sueño también produce muy a menudo alteraciones en el cerebro y en la mente: el hombre entonces se vuelve loco y furioso. Los pensamientos que

---

<sup>1428</sup>San Agustín, *La ciudad de Dios*, edic. cit., libro XVI, cap. VII, p. 315b, cap. VI, p. 313b y cap. VII, p. 314a. En este último aspecto, el parecido con la doctrina teológica que Platón expone en las *Leyes* es innegable; así, dice el Ateniese: “¿Cuál es pues la acción que agrada y acompaña al dios? Una, y que tiene un antiguo dicho, que lo semejante ama a lo semejante si es mesurado, pero que las cosas que carecen de medida no se aman entre sí ni a las mesuradas. Para nosotros, el dios debería ser la medida de todas las cosas; mucho más aún que, como dicen algunos, un hombre” (Platón, *Leyes*, edic. cit. de Francisco Lisi, IV, 716c, pp. 375-376).

obsesionan día y noche a todos los enamorados causan también la debilitación del cerebro, lo que, a su vez, provoca enfermedades físicas. Pero me acuerdo de haber encontrado hace tiempo, en ciertos tratados de fisiología, que las prácticas de Venus envejecen a los hombres en poco tiempo<sup>1429</sup>.

Esta teoría se acrecentó, se desarrolló y se enriqueció enormemente con las aportaciones de los poetas, que la convirtieron en una poética del amor. Bien se conoce que fueron los estilnovistas los que explicaron el enamoramiento de la *bella donna* como una suerte de predestinación celeste, cuyo procedimiento se iniciaba con su contemplación, la visión del cuerpo del objeto de deseo, que ponía en funcionamiento todo el mecanismo pneumático y la

---

<sup>1429</sup> Andrés el Capellán, *De amore-Tratado sobre el amor*, edic. bilingüe de I. Creixell, III, pp. 389-391. Leemos en *El Cortesano* de Castiglione, aunque la enfermedad no sea sino tan sólo de los que persiguen el amor sensitivo: “Estos tales enamorados aman pasando vida congoxosa y miserable; porque o nunca alcanzan lo que desean, que no puede ser mayor trabajo, o verdaderamente, si lo alcanzan, hállanse haber alcanzado su mal, y acaban su miseria con otra mayor miseria; porque no solamente en el cabo, mas aun en el principio y en el medio de este amor, nunca otra cosa se siente sino afanes, tormentos, dolores, adversidades, sobresaltos y fatigas; de manera que el andar ordinariamente amarillo y afligido en continuas lágrimas y sospiros, el estar triste, el callar siempre o quejarse, el desear la muerte, y, en fin, el vivir en extrema miseria y desventura, son las puras calidades que se dicen ser propias de los enamorados” (edic. cit., IV, VI, p. 484). La idea proviene de Ficino: “Nuestro Platón define en el *Fedro* el furor como una alienación de la mente. E indica dos géneros de alienaciones. Estima que una proviene de enfermedades humanas, la otra de Dios. A la primera la llama locura, a la segunda furor divino. En la enfermedad de la locura del hombre es arrastrado más allá de la figura humana, y se hombre se convierte casi en bestia. Dos son las clases de locura. Una nace de la imperfección del cerebro, la otra del corazón. El cerebro está ocupado a veces por un exceso de bilis demasiado caliente, a veces por sangre recalentada, y otras por la bilis negra. Y por esto los hombres se vuelven locos. Aquéllos que son atormentados por la bilis recalentada, aunque no sean injuriados por ninguno, se irritan violentamente, gritan fuerte, se lanzan contra los que se encuentran y se golpean a sí mismos y a otros. Aquéllos que padecen la sangre recalentada, prorrumpen sin contenerse en risas excesivas y hacen alarde en contra de las costumbres de todos, prometen maravillas de sí mismos y se regocijan locamente cantando y saltan de gozo. Aquéllos que están oprimidos por la bilis negra, están siempre desolados, y se imaginan unos sueños que les asustan en el presente y les hace temer el futuro. Estas tres clases de locura se producen por un defecto del cerebro. Pues cuando aquellos humores se retienen en el corazón, dan origen a la angustia y a la inquietud, y no a la locura. Pero cuando oprimen la cabeza a la demencia, por esto se dice que está en relación con un defecto del cerebro. Pero consideremos que esta locura se produce por una enfermedad del corazón, por la que se afligen los que aman perdidamente. A éstas se atribuye falsamente el muy sagrado nombre de amor” (*De amore*, VII, III, pp. 198-199). Roger Burton, el erudito bibliotecario de Oxford y miembro del Christ College consagrado al silencioso estudio de las matemáticas, la teología, la medicina, la magia, la astrología y la literatura antigua, arguía que “Valles define el amor que hay en el hombre «como una afección de dos potencias, apetito y razón; la racional reside en el cerebro, la otra en el hígado» (como ya antes lo dijeron Platón y otros); el corazón es afectado por ambas de modo distinto y se ve llevado, con su sentimiento, por mil caminos diferentes. La facultad sensible gobierna, casi siempre, a la razón; el alma se ve arrastrada con los ojos medio tapados, y el entendimiento cautivo como una bestia [...]. Habéis oído cómo este amor tirano exalta a las bestias y a los espíritus. Consideremos ahora cómo afecta a los hombres [...]. Casi temo hablar de ello, y me siento perplejo y avergonzado, tantos efectos prodigiosos ha forjado y tantas viles ofensas. El amor, en verdad –no puedo negarlo–, unió al principio provincias y fundó ciudades; a través de una perpetua generación, engendra y preserva a la humanidad, y propaga la Iglesia. Pero cuando se excede deja de ser amor para convertirse en ardiente lujuria, en enfermedad, desenfreno, locura, infierno [...]. No es un hábito virtuoso, sino una violenta perturbación del espíritu, un monstruo de la naturaleza, del ingenio y del arte [...]. Subvierte reinos, destruye ciudades, pueblos y familias, echa a perder, corrompe y masacra a los hombres [...]. Además, hay que contar los duelos cotidianos, los asesinatos, derramamientos de sangre, violaciones, desenfrenos y gasto immoderado, todo ello encaminado tan sólo a satisfacer la lujuria; y la mendicidad, la vergüenza, la ruina, la tortura, el castigo, la desgracia, las enfermedades repugnantes que origina, peores que la calenturas y las fiebres pestilentes; los frecuentes ataques de gota, las pústulas, las artritis, la parálisis, los calambres, la ciática, las convulsiones, dolores, inflamaciones y demás afecciones que atormentan el cuerpo; y hay que contar también esa fatal melancolía que crucifica al alma en esta vida y la condena a interminables tormentos en la vida futura” (*Anatomía de la melancolía*, trad. de A. Sáez Hidalgo, R. Álvarez Peláez y C. Corredor, prólogo y selección de A. Manguel, Alianza, Madrid, 2006, parte III, pp. 319 y 353-354).

activación de los *spiritus* hasta constituir y fijar en la memoria la imagen fantástica de la amada, beneficiada por el intercambio de miradas, y que redundaba en la enfermedad de amor, en la floración de los suspiros y del llanto (“Siento que en el corazón llora el alma, / y su pena hace llorar a mis ojos”<sup>1430</sup>). El más célebre ejemplo es sin duda el nacimiento del amor de Dante por Beatriz en los compases iniciales de *La vida nueva*. Sin embargo, las *Rime* de Cavalcanti están asimismo plagadas de espiritillos que cual saetas traspasan el alma doliente del poeta:

Hiere al ojo un espíritu sutil  
que a otro en la mente logra despertar,  
arranque del espíritu de amar  
que a todo espirituelo hace gentil.  
No lo aprehende un espíritu cerril,  
a tal punto es espíritu ejemplar:  
espíritu es que al hombre hace temblar  
y que amansa al linaje femenino.  
Y, luego, de este espíritu es que mueve  
un espíritu nuevo, dulce y suave,  
más un espiritillo de merced:  
espíritu que espíritus promueve  
y que es de cada espíritu la llave  
en virtud de un espíritu que ve<sup>1431</sup>.

La diferencia reside en que la erótica de Cavalcanti transita por el sendero de lo inevitable y lo trágico, que desemboca en el pesimismo más atroz. Y su amor, de un aristotelismo ortodoxo, es sinónimo de tormento y melancolía, de sufrimiento y muerte: «L'anima mia vilment' è sbigotita / de la battaglia ch'ell'ave del core: / che s'ella sente pur un poco Amore / più presso a lui che non sòle, ella more»<sup>1432</sup>. Mientras que la de otros estilnovista y Dante

<sup>1430</sup>«Io sento pianger l'anima nel core, / si che fa pianger gli occhi soi guai” (Cino da Pistoia, en C. Alvar, *El dulce stil novo*, poema 10, vv. 1-2, pp. 140-141). Recuérdese el insuperable verso de Garcilaso: «salid sin duelo, lágrimas, corriendo».

<sup>1431</sup>«Pegli occhi fere un spirito sottiel, / che fa 'n la mente spirito destare, / dal qual si move spirito d'amare, / ch'ong'altro spiritello fa gentile. // Sentir non pò di lu' spirito vile, / di contanta virtù spirito appare: / quest' è lo spiritel che fa tremare, / lo spiritel che fa la donna umile. // E poi da questo spirito si move / un altro dolce spirito soave, / che siegue un spiritello di mercede: // lo quale spitel spiriti piove, / cé di ciascuno spirit' ha la chiave, / per forza d'uno spirito che 'l vede” (Cavalcanti, *Rimas*, edic. cit. poema XXII, pp. 197 y 96).

<sup>1432</sup>Su concepción del amor, sin embargo, no es muy distante de la que brinda Cino da Pistoia en el soneto en que define el sentimiento, descendiendo de los general a lo particular: “Amor es un espíritu que mata / que en placer nace y llega por la vista, / hiere al corazón como una flecha / y a los otros miembros destruye y vence, / privándolos de valor y de vida / no teniendo ninguna compasión / como dice mi mente, mientras ardo, / y el alma entristecida que lo vio, / cuando mis ojos fueron tan incautos / que a una dama que encontré miraron: / mi corazón fue herido en todas partes. / ¡Ojalá me hubiera muerto al mirarla! / Después sólo tuve dolor y llanto, / y no tendré otra cosa jamás” (en C. Alvar, *El dulce siti novo*, poema 4, p. 129). Más allá de la fatalidad emocional, el tópico que informa el bello soneto del poeta amigo de Dante y de Petrarca es el rapto platónico, cuyo eco rememora con melancolía el aretino en una atormentada canción: “Bello et dolce morire era allor quando, / morend'io, non moria mia vita in seme, / anzi vivea di me l'optima parte: / or mie speranze sparte / à Morte, et poco terra il mio ben preme; / et vivo; et mai nol pensó ch'i non treme” (Petrarca, *Conzoniere*, edic. cit. de G. Contini, CCCXXXI, vv. 43-48, p. 411). Ya antes, el magnífico poeta de amor, Bernart de Ventadorn, había tratado el *tópos* en una deliciosa canción: “Cela del mon quede u plus volh, / e mais l'am de cor e de fe, / au de joi mos dihz e-ls acolh / e mos precz escout'e rete. / E s'om ja per ben amar mor, / eu en morrai, qu'ins en mo cor / li port amor tan fin'e natural / que tuih son faus vas me li plus leyal. / Be sai la noih, can me despolh, / el leih qu'eu no dormirai re. / lo dormir pert, car eu lo-m tolh / per vos, domna, don me sove / que lai on mo a so tezor, / vol om ades tener so cor. / S'eu no vos vei, domna, don plus me cal, / negus vezers mo bel pesar no val” (*Can par la flors josta-l vert folh*, M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 69, vv. 9-24, pp. 415-416). También

discurre por la faz positiva, cuyos símbolos son las canciones programáticas *Al cor gentil rempaira sempre amore* de Guido Guinizzelli y *Donne ch'avete intelletto d'amore* de Dante. A esta singular lista de vituperadores del amor, cabe sumar el peculiar y notabilísimo caso de Francesco Petrarca, pues semejante se puede decir de él y de sus contradicciones y tensiones, de su trasbordo de la poesía a la ética o hacia la filosofía humanística<sup>1433</sup>, que le llevó a renunciar al amor, luego de una profunda crisis espiritual (como más tarde le sucederá, bien que por otros derroteros y asideros vitales, a Lope de Vega), y a considerarlo como un necio extraviado («en la vida infierno», que dirá Lope): “Éste es aquel que Amor el mundo llama: / amargo, como ves, y sabrás luego / que sea tu señor como lo es nuestro. / Un manso jovencito y fiero viejo: / lo sabe quien lo prueba<sup>1434</sup>, y has de verlo / –ya te prevengo– antes mil años. /

---

Guido Guinizzelli había cantado: «Lo vostro bel saluto el gentil sguardo / che fate quando v'enchontro, m'ancide». En efecto, “cualquiera que ama muere”, dirá Marsilio Ficino, “porque el amor es una muerte voluntaria”, que será dichosa si hay reciprocidad, en tanto el amante vive en el amado y viceversa, mas cuando la persona amada no corresponde, “el amante está completamente muerto, pues ni vive en sí [...] ni tampoco en el amado, al ser despreciado por éste” (Ficino, *De amore*, edic. cit. de R. de la Villa Ardua, Discurso II, cap. VIII, pp. 41-42). Así de conceptual lo prescribirá Aldana reconociendo la muerte del amante en la ausencia de la amada: “Yo verdaderamente afirmo y creo / que es otra vida, superior de aquella / con que vivimos, el tener presente / la cosa amada, así como otra muerte / mayor es que el morir della ausentarse. / ¿Queréislo ver? Notad que muerto el hombre / no siente que murió, más ausentado / siente que muerto está, y este sentido / es sólo tan mortal por no morirse, / de modo que a la muerte cuando llega / se conviene llamar vida que muere, / y a la ausencia nombrar muerte que vive. / ¡Ay, qué bien sé que el amador ausente / más muere en no morir que si muriera / cuando dejó la causa de su vida!” (*Poesía*, edic. de R. Navarro, 73, vv. 322-336, pp. 256-257). Y así lo confirma fray Luis de León: “es efecto naturalissimo del amor y naçe de lo que suele decir comúnmente que la ánima de amante biue más en aquel a quien ama que en sí mismo; por donde quando el amado más se aparta y ausenta, ella que viue enél por contino pensamiento y affición vale siguiendo y comunica menos con su cuerpo y alexándose dél le dexa desfallecer y ledesempara en quanto puede” (*El Cantar de los cantares de Salomón*, pp. 104-105).

<sup>1433</sup>Véase la magnífica Introducción de Francisco Rico a Petrarca, *Obras I. Prosa*, edic. cit, pp. XV-XXXIV. Sobre la vida y la obra de Petrarca, véase, además E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*, trad. de R. Ceserani, Feltrinelli, Milano, 1970 (2ª ed.); U. Bosco, *Francesco Petrarca*, Laterza, Bari, 1965 (3ª ed.); Carlos Yarza, “Vida de Petrarca”, en *Obras I. Prosa*, pp. XLIII-LXXII, Kenelm Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, trad. de Helena Valentí, Crítica, Barcelona, 1989, pp. 15-40; Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, Laterza, Bari, 2004 (2ª ed.); Ángel Crespo, Introducción a Petrarca, *Cancionero*, RBA, Barcelona, 1995, pp. 5-112, en especial pp. 5-73; Nicholas Mann, Introducción a Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, pp. 7-120; y Guido M. Cappelli, Introducción a Petrarca, *Triunfos*, edic. cit., pp. 9-74, en concreto pp. 9-24.

<sup>1434</sup>«Quien lo probó lo sabe», sentenciará Lope. Antes, el «divino» Aldana, en la extraordinaria *Epístola a Galiano*, al simular lo que este le hubiera dicho a Merisa tras su reencuentro, comenta: “También yo navegué por esos mares, / también yo fui soldado en esa guerra / y el tributo pagué de aquellos años / que al niño arquero son más agradables, / más ya podré decir: «pasó, solía», / que el ébano del pelo ya blanquea” (*Poesías castellanas completas*, edic. de J. Lara Garrido, L, vv. 398-403, p. 370). La atalaya desde la que habla el poeta, el amor como un error de juventud son evidentemente petrarquescos: “Voi ch'ascoltare in rime sparse el suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core / in sul mio primo giovenile errore / quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono, / del vario stile in ch'io piango et ragiono / fra le vane speranze e 'l van dolore, / ove sia chi per prova intenda amore, / spero trovar pietà, noché perdono. / Ma ben veggio or sí come al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno; / et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto, / e 'l pentersi, e 'l conocer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno” (Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, I, p. 3). Son varios, efectivamente, los puntos de contacto que se pueden establecer entre el hombre de letras y el hombre de armas, desde la vanidad del mundo y la renuncia del amor, hasta la exaltación de la amistad y el anhelo de soledad (ambos elogiaron y teorizaron la vida retirada), pasando por la vida interior y el acento religioso; y qué mejor ejemplo ilustrativo que este célebre soneto del «divino capitán»: “En fin, en fin, tras tanto andar muriendo, / tras tanto variar vida y destino, / tras tanto, de uno en otro desatino, / pensar todo apretar, nada cogiendo, / tras tanto acá y allá yendo y viniendo, / cual sin aliento inútil peregrino, / ¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino, / yo mismo de mi mal ministro siendo, / hallo, en fin, que ser muerto en la memoria / del mundo es lo mejor que en él se asconde, / pues es la paga dél muerte y olvido, / y en sun rincón

Nació del ocio y la lascivia humana, / y se nutre de dulces pensamientos, / hecho dios y señor por gente necia. / Muerte dio a unos, y a los otros rige / con duras leyes sus amargas vidas; / sufriendo mil cadenas y mil llaves”<sup>1435</sup>. Ya también, en el excepcional *Secretum meum* (1347-1353), en la dramática disputa que tiene el alma escindida de Petrarca con su doble, su «alter ego», el reverenciado y carísimo san Agustín, sobre el amor, afirmaba y acusaba al obispo de Hipona de que “todo lo creado debe quererse por amor del Creador; tú, en cambio, cautivo de los encantos de una criatura, no amaste lo debido al Creador, pese a admirarle en tanto artífice de tu amada”, para terminar sentenciando, ante la defensa desesperada de Francesco, que “estas y no otras por el estilo son las miserias del amor: quien las ha experimentado no necesita que se las enumeren prolijamente; para quien no las ha probado resultarán increíbles. No obstante, la más terrible de todas –volveré a mi propósito– es la que produce el olvido de Dios y, a la vez, de uno mismo”, por lo que le exhorta, consecuentemente, a que arrumbe de las pasiones mundanas del ánimo y siga «la escondida senda» de la virtud, cuya meta es, con la mirada siempre puesta en la muerte, vivir para sí para vivir en y para Dios, porque “si no anhelas lo inmortal, si no miras a lo eterno, eres todo tierra” (“si non cupis immortalia, si eterna nos respicis, totus est terra”)<sup>1436</sup>. Y el mismo viraje espiritual se observa en el *Cancionero*, cuya redacción, composición y disposición le ocupó casi toda su vida desde la fecha («el año del Señor de 1327, el sexto día de abril») en que conoció a Laura<sup>1437</sup>. Petrarca, que no pudo conciliar el amor profano con el divino como Dante y rebajó la alegoría amorosa de la salvación a una pasión virtuosa aunque demasiado humana que hay que superar, refleja en sus poesías un eros contradictorio por inestable, al que se embarca y del que se arrepiente (“Miro aquello que hago, y no me engaña / ese mal que conozco, antes me vence / Amor porque el camino / del honor no permite a quien le cree; / y siento cómo llega hacia mi pecho / un amargo desdén severo y dulce / que el pensamiento oculto / hace salir, mostrándolo en la frente; / porque amar lo terreno con fe tanta, / cuanta a Dios solamente se le debe, / más desdice en aquel que más ansía”<sup>1438</sup>), en tanto le subyuga (“hablo del rubio pelo y crespo lazo

---

vivir con la vitoria / de sí, puesto el querer tan sólo adonde / es premio el mismo Dios de lo servido” (Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, edic. de Lara Garrido, LXI, pp. 429-430).

<sup>1435</sup>“Questi è colui che 'l mondo chiama Amore: / amaro, come vedi, e vedrai meglio / quando fia tuo, com'è nostro signore. / Giovenel mansueto, e fiero veglio: / ben sa chi 'l prova, e fiate cosa piana / anzi mill'anni; infin ad or ti sveglia. / Ei nacque d'otio e di lascivia humana, / nudrito di penser dolci soavi, / fatto signore e dio da gente vana. / Qual è morto da lui, qual con più gravi / leggi mena sua vita aspra ed acerba / sotto mille catnte e mille chiavi” (Petrarca, *Triunfos*, “Triunfos del amor I”, edic. cit., vv. 76-87, pp. 96-99).

<sup>1436</sup>Petrarca, *Secreto mío*, en *Obras I. Prosa*, al cuidado de Francisco Rico, pp. 41-150, en concreto, diálogo III, pp. 107, 114 y 132. Sobre el *Secretum* en general es de imprescindible lectura el extraordinario monográfico de Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*; sobre el debate en torno al amor en particular, véase las pp. 249-375. Así como el estudio de Hans Baron, *Petrarch's “Secretum”. Its Making and Its Meaning*, The Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.), 1985; y la edición crítica bilingüe (latín-italiano) de Enrico Fenzi por su excelente introducción y por su vasta y erudita anotación: Petrarca, *Secretum-Il mio segreto*, Mursia, Milano, 1992, de donde está tomada la cita en latín, III, p. 264). Nos parecen también especialmente acertadas las páginas que dedica Ugo Dotti al *Secreto* en su *Vita di Petrarca*, pp. 154-175, véase también *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Feltrineli, Milano, 1978, pp. 129-138.

<sup>1437</sup>“Il *Conzoniere* contiene poesie che il Petrarca scrisse in diversi tempi e periodi della sua vita. Non se tratta de una raccolta preparata dal poeta con un unico sforzo al termine della sua vita né del risultato di un semplice graduale accumularsi di poesie; si tratta piuttosto di una raccolta selezionata e ordinata, la cui elaborazione, iniziata del Petrarca durante la giovinezza, continuò fino al giorno della morte” (E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del “Conzoniere”*, p. 335).

<sup>1438</sup>“Quel ch'i' fo veggio, et non m'inganna il vero / mal conosciuto, anzi mi Sforza Amore, / che la strada d'onore / mai nol lassa seguir, chi troppo il crede; / et sento ad ora ad or venirmi al core / un leggiadro disdegno aspro et severo / ch'ogni occulto pensiero / tira in mezzo la fronte, ov'altri 'l vede: / ché mortal cosa amar con tanta fede, / quanta a Dio sol per debito conversi, / piú si disdice a chi piú pregio brama” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, CCLXIV, vv. 91-101, pp. 783 y 782).

/ que tan süave oprime y liga al alma<sup>1439</sup>), le marca (“en los hechos de alegría faltos / se lee por fuera que por dentro ardo<sup>1440</sup>), le hace sufrir (“siempre llorando iré por toda cumbre<sup>1441</sup>), le saca de sí (“huye el tiempo / sin cuidarme de mí de otra escribiendo<sup>1442</sup>) y le coarta su anhelo de eternidad en Dios, embargado como está por la *aegritudo amoris* (“y me arrepiento / de todos los errores que apagaron / de la virtud el germen<sup>1443</sup>), hasta el extremo de que le ruega a la Virgen, en la hermosa plegaria que cierra el poemario, que mire por él para salvarlo (“apiádate de un pecho arrepentido<sup>1444</sup>). Ello es “che quanto piace al mondo è breve sogno<sup>1445</sup>. No obstante, la persona de Petrarca es un paradójico dilema irresoluble: preso en una disyuntiva moral entre paganismo y cristianismo; entre dos épocas, la suya, odiada, y la clásica, venerada, y entre dos mundos, las pasiones mundanas, el amor y la gloria, y las aspiraciones eternas, la virtud y la sabiduría moral, su vida y su obra, inextricablemente unidas – «vida u obra», como dice con tino Francisco Rico<sup>1446</sup>–, su psicología, en definitiva, es una angustiosa y dramática disputa emocional e intelectual, una monumental tensión: «terrible procella / i’ mi ritrovo sol, senza governo, / et ò già da vicin l’ultime strida». De manera que su postura es menos terminante y radical que la de Guido Cavalcanti, menos abstracta; y, por el contrario, más ambigua y ambivalente, más personal e íntima; menos escolástica y más humanista, y por ello, más moderna en su esencia, pues revela la flaqueza del ser humano, su indigencia y su perpetua insatisfacción. No en balde, uno de los rasgos salientes de Petrarca es, así se reconoce, la definición del amor por medio de antítesis y paradojas<sup>1447</sup> (“L’amar m’è dolce<sup>1448</sup>; “Amor, que enciende el corazón con celo, / en helado temor lo tiene atado, / y hace dudar qué cosa prevalece, / si esperanza o

<sup>1439</sup>“Dico le chione bionde, e ’l crespo laccio, / che sí soavemente lega et stringe / l’alma” (*Ibidem*, t. II, CXCVII, vv. 9-10 y 9-12, pp. 625 y 624). “Lazo que más me enlazas de día en día”, cantará primorosamente de las «hebras de oro» de Lamia Frisio, aquel pastor de Aldana «que amó cuanto fue amado»: “¡Dichoso par, tan largod días viváis / cuan grande es el amor con que os amáis” (*Poesía*, edic. de R. Navarro, 58, vv. 35 y 15-16, pp. 203-204).

<sup>1440</sup>“Negli atti d’alegrezza spenti / di fuor si legge com’io dentro avampi” (*Ibidem*, t. I, XXX, vv. 7-8, pp. 221 y 220).

<sup>1441</sup>“Semper piangendo andró per ogni riva” (*Ibidem*, t. I, XXX, v. 33, pp. 211 y 210).

<sup>1442</sup>“Il tempo fugge / che, scrivendo d’altrui, di me non calme” (*Ibidem*, t. II, CCLXIV, vv. 75-76, pp. 781 y 780).

<sup>1443</sup>“Et mia vita reprendo / di tanro error che di vertute il seme / à quasi spento” (*Ibidem*, t. II, CCCLXIV, vv. 5-7, pp. 1025 y 1024).

<sup>1444</sup>“Miserere d’un cor contrito humile” (*Ibidem*, t. II, CCCLXVI, v. 120, pp. 1035 y 1034).

<sup>1445</sup>Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, I, v. 14, p. 3. En una epístola escrita en junio de 1349, es decir en fecha próxima a la composición del poema-prólogo que inaugura el *Rerum vulgarium fragmenta*, arribaba el humanista a la misma desoladora conclusión: “Somnus est vita quam degimus, et quicquid in ea geritur somnio simillimum. Sola mors somnum est somnia discutit” (Un sonno è la vita che viviamo e tutto ciò che in essa si compie è quanto mai simile a un sogno. Solo la muerte disperde el sonno e i sogni”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de Ugo Dotti, Nino Aragno Editore, Torino, 2007, t. II [Libri VI-X], VIII: 8, pp. 1140 y 1141).

<sup>1446</sup>Véase su “Para empezar”, en *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. XIII-XVIII, donde, con cautela, afirma que “sabemos que Petrarca escribió caudalosamente sobre sí mismo: y la simple evidencia de que también calló mucho ya obliga a hacerse problema de que lo escribiera y a investigar con rigor el calibre de lo escrito. Hacia ahí caminaré: hacia la obra (una parte de la obra) cuyo tema es la vida de Petrarca” (p. XVI).

<sup>1447</sup>Véase G. Herczeg, “Struttura delle antitesi nel *Canzoniere* petrarchesco”, *Studi petrarcheschi*, VII (1961), pp. 195-208. De hecho, en el prólogo del libro II del *De remediis utriusque fortune* confiesa que “entre cuantas cosas yo he leído o oído que me hayan agradado, ninguna más altamente se me asentó, ni con más apretado nudo se ató conmigo, ni más veces me tornó a la memoria que aquel dicho de Heráclito que dice en todas las cosas haber discordia. Que cierto es así, que así sea, cuasi todas las cosas del mundo son dello testigos” (Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna, Obras I. Prosa*, trad. de Francisco de Madrid, p. 444).

<sup>1448</sup>Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Cotini, CXVIII, v. 5, p. 154.

temor, si hielo o llama. / Tiembla con el calor, y arde con el frío, / siempre lleno de anhelos y sospechas, / como mujer que esconde con un simple / vestido, o con un velo, a un hombre vivo”<sup>1449</sup>; “*Gozo*. Soy encendido de agradables amores. *Razón*. Bien dices: encendido; porque el amor es un escondido fuego, una agradable llaga, un sabroso relajar, una dulce amargura, una delectable enfermedad, un alegre tormento y una blanda muerte”<sup>1450</sup>; “Errores, sueños, lívidas imágenes / el arco de triunfo rodeaban, / y falsas opiniones en las puertas, / y lúbrica esperanza en las escalas / y dañosa ganancia y útil daño / y gradas donde más baja quien sube, / cansado reposar y afán repuesto, / clara deshonra y glorias oscura y negra, / pérfida lealtad y fiel engaño, / solícito furor y razón tarda, / prisión cuyas entradas son bien anchas, / y salidas duramente estrechas, / bajadas al entrar, al subir cuestas, / dentro la confusión y mescolanza / de duelos ciertos y alegrías inciertas”<sup>1451</sup>), que no son sino el sintomático reflejo de un alma dividida y afligida, de su escisión mental (“mi voluntad vacila y mis deseos divergen –y esta divergencia me atormenta. Así el hombre exterior lucha con el interior [...] y vivo en una esperanza inquieta”<sup>1452</sup>), que no obstante siempre busca el propósito de enmienda: “¿Cómo voy a sentir vergüenza de haber envejecido y no de vivir, si lo uno no puede ser mucho tiempo sin lo otro? Lo que yo querría no es ser más joven, sino haber vivido entregado a afanes más nobles y estudios más serios, pues nada me duele tanto como no haber llegado donde debía en un plazo tan largo. Por ello me esfuerzo en reparar al atardecer la pereza de todo el día”<sup>1453</sup>. Con todo, en la tesis coinciden los dos grandes poetas italianos: el amor obtura el camino recto de la virtud, así como la bienaventuranza que deriva del conocimiento de la divinidad, y, por ello, conduce a la condenación. Bien es verdad, sin embargo, que la última línea escrita por Petrarca, el *Triunfo de la Eternidad*, es un canto a la gloria inmortal de Laura, y de rebote a la suya propia en tanto amador y poeta. Esta fue la tragedia del amor. Antes, sin embargo, y en paralelo, fue la capacidad humana para sentir y asimilarse al otro, la emoción más noble, y con los trovadores, una forma de civilización, una ética de la pasión que, tamizada por los estilnovistas, sería una gentileza del corazón que, por obra y gracia de la amada, suscitaba la salvación; una progresiva espiritualización del sentimiento, pues, que tendió no a oponer el amor a Dios, la *caritas*, y el amor sensual, la *cupiditas*, sino a reconciliarlos. Más también, y por ello, a abrir un camino enteramente laico en el que crear una concepción positiva del amor moralmente aceptable, una aristocracia del espíritu que marca el despeje de la dignificación y glorificación del ser humano que acometerán el humanismo y el Renacimiento<sup>1454</sup>.

<sup>1449</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, CLXXXII, vv. 1-8, p. 595.

<sup>1450</sup>Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, en *Obras I. Prosa*, edic. cit., sobre la trad. de Francisco de Madrid de 1510, I, XIX, “De los agradables amores”, p. 432.

<sup>1451</sup>“Errori e sogni ed imagini smorte / eran d’intorno a l’arco triumphale / e false oponioni in su le porte, / e lubrico sperar su per le scale / e dannoso guadagno ed util danno, / e gradi ove più scende chi più sale, / stanco riposo e riposato affanno, / chiaro disnore e gloria oscura e nigra, / perfida lealtate e fido inganno, / sollicito furor e ragion pigra, / carcer ove si vèn per strade aperte, / onde per strette a gran pena si migra, / ratte scese a l’entrate, a l’uscir erte, / dentro confusión turbida e mischia / di certe doglie e d’allegrezze incerte” (Petrarca, *Triunfos*, edic. cit., *Triunfo del Amor IV*, vv. 137-153, pp. 174-177).

<sup>1452</sup>Petrarca, *Familiars*, en *Obras I. Prosa*, epístola II: 9, p. 251.

<sup>1453</sup>Petrarca, *Seniles*, en *Obras I. Prosa*, epístola XVII: 2, pp. 299-322, pp. 305-306.

<sup>1454</sup>“En este siglo [el XII]”, dice M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, “de rico vuelo intelectual y artístico y de gran fuerza vital, hay un naturalismo naciente, rebeldía contra la concepción ascética del mundo, contra la tutela eclesiástica” (“La dama como obra maestra de Dios”, *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*, p. 278). En efecto, Jacques Le Goff comenta que el desarrollo de la poesía provenzal y el *roman courtois* está íntimamente ligado a la independencia ideológica de los grandes señores feudales respecto de la Iglesia, que incide en la instauración una cultura laica, paralela, que dé cuenta de su forma de vida, “apoyan, frente al latín, la promoción literaria de las lenguas vulgares [...]. Por eso no es sorprendente, dadas estas condiciones, que los dos grandes asuntos de la literatura «feudal» hayan sidodos temas tabús para la iglesia: la violencia y el amor, la

En este contexto cumple hacer un paréntesis para citar la extraordinaria y dramática historia de amor de Abelardo y Eloísa, que refieren ellos mismos en la privada relación epistolar que mantuvieron entre 1333 y 1336. El caso es bien conocido: el más brillante profesor de teología y filosofía de París se enamora de una joven muchos más joven que él que destaca por su belleza pero aún más por «la amplitud de sus conocimientos», que la llevan a dominar, don raro en las mujeres de la época, que sin embargo conoció personajes tan ilustres como Leonor de Aquitania y su hija, María de Champagne, el latín, el griego y el hebreo y a disponer de un penetrante saber del mundo clásico pagano y cristiano. «Enamorado locamente de esta jovencita», Abelardo hace todo lo que está en su mano para que el tío y tutor de Eloísa, un canónigo de profesión llamado Fulberto, que ansiaba acrecentar la pasión por el estudio de su sobrina, le encomiende su magisterio; lo cual, dadas su distinción académica y su inmensa popularidad, consigue no sólo sin problemas, antes bien con deferencia, apego e interés. Dejados solos y arrebatados por el deseo, profesor y alumna se embaucan en una pasional relación que es a una tiempo carnal, espiritual e intelectual:

¿Puedo decir algo más? –cuenta Abelardo a un innominado amigo en la *Historia Calamitatum*– Primero nos juntamos en casa; después se juntaron nuestras almas. Con pretexto de la ciencia nos entregamos totalmente al amor. Y es el estudio de la lección nos ofrecía los encuentros secretos que el amor deseaba. Abríamos los libros, pero pasaban ante nosotros más palabras de amor que de lección. Había más besos que palabras. Mis manos se dirigían más fácilmente a sus pechos que a los libros. Con mucha más frecuencia el amor dirigía nuestras miradas hacia nosotros misma que la lectura las fijaba en las páginas. Para infundir menos sospechas, el amor daba de vez en cuando azotes, pero no de ira. Era la gracia –no la ira– la que superaba toda la fragancia de los ungüentos. ¿Puedo decirte algo más? Ninguna gama o grado del amor se nos pasó por alto. Y hasta se añadió cuanto de insólito puede crear el amor. Cuanto menos habíamos gustado estas delicias, con más ardor nos enfrascamos en ellas, sin llegar nunca al hastío<sup>1455</sup>.

Pasados varios meses, y cuando sus amores, celebrados por los corteses poemas de Abelardo, eran de dominio público, el tío de Eloísa discierne la verdad, principiando la cadena de desgracias en que se verán envueltos hasta el fin de sus días. Antes de consumarse la tragedia, su incondicional amor saldría aún más reforzado:

La separación de los cuerpos hacía más estrecha la unión de las almas. Y la misma ausencia del cuerpo encendía más el amor. Pasada ya la vergüenza, más nos abandonamos a nosotros mismos, de tal forma que aquella disminuía a medida que nos entregábamos al amor<sup>1456</sup>.

De reultas de los furtivos encuentros, Eloísa se quedó en cinta, y ante la calamidad decidieron

---

guerra y las mujeres” (*La baja Edad Media*, trad. de Lourdes Ortiz, Siglo XXI, Madrid, 2002 [14ª ed.], pp. 166-167; véase, no obstante, las pp. 1-263, donde el historiador francés analiza el desarrollo y el apogeo de todos los órdenes de la vida durante la alta Edad Media). También J. C. Rodríguez incide en que, frente al «Libro sagrado», se desarrolla el «libro» de los caballeros o de los cortesanos; “concretamente: el «libro» –«los» libros– de caballería, los libros de los artesanos, su retórica amatoria, sus normas de convivencia espiritual cotidiana o de legitimación como valores de «cortesía» o cortesanía. «Libros» todos a través de los cuales se propone una reinterpretación del libro de la Naturaleza, una lectura de los signos de ésta mediante su confrontación no con el libro sagrado –en sentido estricto– sino con los propios «libros» de los caballeros y artesanos, igualmente «sustancialistas» o «sacralizados» pero en abierta oposición, separación, respecto de la exclusiva interpretación de la naturaleza mediante las claves bíblico-ecclesiásticas” (*La literatura del pobre*, Comares, Granada, 2001 [2ª ed.], p. 119). Sobre el desarrollo especulativo del prehumanista siglo XII, véase Étienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, trad. de A. Palacios y S. Caballero, Gredos, Madrid, 2007 (2ª ed.), pp. 253-333; sobre el progreso de las artes, Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*, trad. de Mª Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 2006, pp. 100 y ss.

<sup>1455</sup> *Cartas de Abelard y Eloísa*, edic. de Pedro R. Santidrián, pp. 48-49.

<sup>1456</sup> *Ibidem*, p. 50.



fugarse juntos y, tras largas deliberaciones, casarse. Lo hicieron una vez que nació su hijo y en presencia del tío, que pronto rompió los acuerdos contraídos divulgando la deshonor de la pareja. Visto lo cual, Abelardo llevó a Eloísa a un convento, donde la hizo tomar los hábitos de las arrepentidas, cuya consecuencia no fue otra que su humillante castración. A partir de ahí, Abelardo, arrepentido de su amor, se enfrascó de nuevo en sus estudios y disputas académicas, prosiguió su vida errante de maestro, fundó el Paráclito, oratorio erigido en honor del Espíritu Santo y preñado de audaz pensamiento teológico, hasta que le sobrevino la muerte en 1142; mientras Eloísa, que lo siguió amando con el mismo ardor, quedó enclaustrada en el monasterio.

Ella, en efecto, no sólo se opuso firme y razonadamente al matrimonio, sino que lo tachó como el responsable de sus males:

Mientras gozábamos de los placeres del amor –lo diré con un vocablo más torpe, pero más expresivo– nos entregábamos a la fornicación, la severidad divina nos perdonó. Pero cuando corregimos nuestros excesos y cubrimos con el honor del matrimonio la torpeza de la fornicación, entonces la cólera del Señor hizo pesar fuertemente su mano sobre nosotros y no consistió un lecho casto, aunque había tolerado antes unido manchado y poluto<sup>1457</sup>.

De hecho, tal como expresa el mismo Abelardo en la *Historia calamitatum*, ella hubiera preferido vivir libres de cualquier tipo de ataduras legales y morales, entregados a la pasión y al crecimiento intelectual y espiritual. Ciertamente: Eloísa intentó convencerlo del error que supondría el matrimonio por varios motivos que se pueden resumir en uno: la vida marital es incompatible con la filosofía; para ilustrarlo recurrió a la tradición pagana y cristiana, Sócrates, Teofrasto, Cicerón, Séneca, el Antiguo Testamento, san Pablo, san Jerónimo, san Agustín, haciendo gala de su vasta cultura, le pintó escenas cotidianas en las que las meditaciones sagradas o filosóficas se veían interrumpidas por llantinas de niños y, sobre todo, insistió en que “sería injusto y lamentable que aquél a quien la naturaleza había creado para todos se entregase a una sola mujer como ella, sometiéndose a tanta bajeza”<sup>1458</sup>. Se trata, por consiguiente, de una sublimación del amor, pero no el de origen literario, aunque guarda nítidas concomitancias con él como es fácil observar, sino el sentimiento espontáneo, natural, desinteresado, de absoluta entrega y trasgresor en sus exclusividad. En tal sentido son inolvidables las cartas de Eloísa, como se echa de ver en este fragmento de la carta segunda:

Tú sabes, amado mío –y todo saben también– lo mucho que he perdido al perderte a ti. Y cómo la mala fortuna –valiéndose de la mayor y por todos conocida traición– me robó a mi mismo ser al hurtarme de ti [...]. Si sólo tú eres la causa de mi dolor, también has de ser tú sólo para darme la gracia del consuelo. Tú eres el único capaz de entristecerme y también el único que puede traerme la alegría o la confrontación. Tú sólo tienes tan gran deuda que pagarme, precisamente en el momento en que estoy dispuesta a realizar lo que mandes, pues no pudiendo ofenderte en nada, estaría dispuesta –si tú me lo mandas– a perderme a mí misma. Hay todavía más –aunque extraña decirlo–. El amor me llevó a tal locura, que me arrebató lo que más quería y sin esperanza de recuperarlo, pues obedeciendo al instante tu mandato, cambié mi hábito junto con mis pensamientos. Quería demostrarte con ello que tú eras el único dueño de mi cuerpo y de mi voluntad. Dios sabe que nunca busqué en ti nada más que a ti mismo. Te quería simplemente a ti, no a tus cosas. No esperaba los beneficios del matrimonio, ni dote alguna. Finalmente, nunca busqué satisfacer mis caprichos y deseos, sino –como tú sabes– los tuyos. El nombre de esposa parece ser más santo y más vinculante, pero para mí la palabra más dulce es la de amiga y, si no te molesta, la de concubina o meretriz [...]. No fue la vocación religiosa la que arrastró a esta jovencita a la austeridad de la vida monástica, sino tu mandato [...]. Por esto no debo esperar nada de Dios, pues todavía no tengo conciencia de haber hecho nada por su amor. Te seguí a tomar el hábito cuando tú corrías hacia Dios [...]. Este acto de desconfianza tuya hacia mí –lo confieso– me causó vehemente dolor y vergüenza. Dios sabe que yo nunca dudé en precederte o en seguirte hasta las llamas del Infierno si tú te precipitabas o tú me lo mandabas. Mi

---

<sup>1457</sup>“Carta IV”, *Cartas de Abelardo y Eloísa*, pp. 117-118.

<sup>1458</sup>*Historia calamitatum*, *Cartas de Abelardo y Eloísa*, p. 56.

alma no está en mí, sino contigo. Y ahora mismo, si no está contigo no está en ninguna parte. Tan verdad es, que sin ti no puedo existir<sup>1459</sup>.

O en este otro de la carta cuarta:

He de confesar que aquellos placeres de los amantes –que yo compartí con ellos– me fueron tan dulces que ni me desagradan ni pueden borrarse de mi memoria. Adondequiera que miro siempre se presentan ante mis ojos con sus vanos deseos. Ni siquiera en sueños dejan de ofenderme sus fantasías. Durante la misma celebración de la misa –cuando la oración ha de ser más pura– de tal manera acosan mi desdichadísima alma, que giro más en torno a esas torpezas que a la oración. Debería gemir por los pecados cometidos y, sin embargo, suspiro por lo que he perdido. Y no sólo lo que hice, sino que también estáis fijos en mi mente tú y los lugares y el tiempo en que lo hice, hasta el punto de hacerlo todo contigo, sin poder quitaros de encima, ni siquiera durante el sueño. A veces me traicionan mis pensamientos en un movimiento del cuerpo o me delatan en una palabra improvisada. ¡Desdichada de mí y digna de aquel grito de angustia de un alma aquejada!: «Infeliz de mí ¿y quién me libraré de este cuerpo de muerte?»<sup>1460</sup>

La historia de Abelardo y Eloísa, toscamente resumida en torno al episodio pasional que marcó sus singladuras, nos brinda, pues, un precioso documento de esa brillante época de transformación, de avance de la vida civil, de renovación cultural, de ebullición intelectual, de creación de universidades, de rejuvenecido entusiasmo por el mundo clásico, de desarrollo de las artes, de progresión de la literatura en lengua vernácula y de redescubrimiento del amor que marcaría el renacer de Europa. Una nueva forma de entender y vivir el mundo que convulsiona la sociedad y la moral tradicional.

La práctica del amor y la *cortezia* contribuyen, recuperando el hilo, a la educación cívica del ser humano, que así trasciende su animalidad natural al introducir la razón en el fértil campo de los locos extravíos de la concupiscencia, se convierte en la senda de la medida, la honestidad y la virtud, y le enseña a salirse de sí mismo («no sai si·m sui aquel que sol!») y a abrirse al misterio de la otredad, concebido no como objeto sino como sujeto dotado de cuerpo, alma y albedrío, puesto que el amor de árabes y provenzales lleva aparejado la afirmación de la individualidad, dado que en él la elección y la entrega no son sino un ejercicio de libertad y de voluntad. No es extraño, por consiguiente, que don Quijote, excelso conocedor de la práctica cortés, le dijese al Canónigo de Toledo que “de mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos”<sup>1461</sup>. Una ética, como dijimos, y una estética que, por influjo de Platón, es también una metafísica, la constatación de que el amor es una experiencia que, más allá del cuerpo, es también y sobre todo del espíritu: *cor e cors*.

Otra relevante singularidad que emparenta al amor árabe y al provenzal, y derivada de

---

<sup>1459</sup> *Ibidem*, pp. 95-105, en concreto pp. 99, 100, 103 y 104.

<sup>1460</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>1461</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, L, 571. “En los versos trovadorescos la *cortezia*”, confirma Martín de Riquer, “es una noción muy concreta, aunque muy amplia, pues supone la perfección moral y social del hombre del feudalismo: lealtad, generosidad, valentía, buena educación, trato elegante, afición a juegos y placeres refinados, etc. (“Introducción a la lectura de los trovadores”, *Los trovadores*, t. I, p. 85). Ocurre así en el *Libro del caballero Zifar*, donde el rey de Mentón alecciona a sus hijos mediante *castigos* de las excelsas cualidades de la cortesía: “Ca, mios fijos, cortesía es suma de todas las bondades, e suma de cortesía es que el ome aya verguença a Dios e a los omes e a sy mesmo; ca el cortes teme a Dios, e el cortes non quiere fazer en su poridat lo que non faria en consejo. Cortesía es que non faga ome todas las cosas de que ha sabor. Cortesía es que se trabaje ome en buscar bien a los omes, quanto podiere. Cortesía es tenerse ome por abondado de lo que touiere; ca el auer es vida de la cortesía e de la linpieça, vsando bien del, e las castidat es vida del alma, e el vagar es vida de la paçiençia. Cortesía es sofrir ome su despecho e non mouerse a fazer yerro por ello; e por eso dizen que non ha bien syn lazerio” (edic. cit. de C. González, p. 288).

la anterior, es su condición elitista, puesto que está dirigido, es y pertenece a las capas altas de sociedad, esto es a la aristocracia cortesana. El *fino amor*, lo que se entiende por amor fiel, sincero, leal, honesto, virtuoso y verdadero, distingue a la corte de la aldea, al noble del villano, cuyo sentimiento no para sino en la lascivia y en la procreación. Así de crudo lo puntualiza Andrés el Capellán: “es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal como les enseña el instinto natural”<sup>1462</sup>. Más terrible aún, Chrétien de Troyes, por las mismas fechas, tal vez un poco antes, escribía que “un hombre cortés, aun muerto, vale mucho más que un villano vivo”<sup>1463</sup>. De hecho, la confrontación y contraposición de los dos estamentos de la sociedad originó un primoroso género poético: la *pastorela* que, a diferencia de la lírica amorosa subjetiva, tiene una estructura dramática más objetiva, que narra el encuentro amoroso, pero de resultado incierto, en el campo y a plena luz del día, entre un caballero y una pastora; es, pues, una poesía de seducción. La *pastorela* más antigua conservada es *L'autrier jost'una sebissa* del célebre trovador de origen humilde Marcabré, aunque es en la poesía francesa y no en la provenzal donde se desarrollará abundantemente. En nuestras letras, como bien se sabe, aparte de la *pastorela* galaicoportuguesa, serán famosas las rústicas serranas del Arcipreste de Hita y las delicadas serranillas del Marqués de Santillana. Lo significativo es, no obstante, como dice Martín de Riquer, el “carácter decisivamente culto de este género, destinado a complacer a una clase social en la que hacen gracia las groserías y las maneras zafias de la gente de baja condición, cosa que aparece de manifiesto en cuanto se encaran las cortesía y la rusticidad”<sup>1464</sup>. Pero el *fino amor* también se opone al falso amor (la *luxuria*, *concupiscentia* o *libido*): «Ai Deus! car se fosson trian / d'entre·ls faus li fin amador», exclama Bernart de Ventadorn; y ya Guillermo de Peitieu, en el vers *Pos venzem de novel florir*, suerte de poema-código del amor cortés, establecía, entre otras normas, que “obediencia deu portar / a maintas gens qui vol amar; / e cove li que sapcha far / faitz avinens / e que·s gart en cort de parlar / vilanamens”<sup>1465</sup>. Es, empero, Marcabré, con su característico «trobar clus», su sarcasmo descarado y descarnado y su contundencia, quien lo expresará a las mil maravillas en su canción *Pus mos coratges s'es claritz*:

Cill son fals jutg'e raubador,  
fals molherat e jurador,  
fals home tenh e luzengier,  
lengua-loguat, creba mostier,  
et aisellas putas ardens  
qui son d'autrui maritz cossens;  
cyst auran guazanah ifernau.  
Homicidi e traïdor,  
somniaic, encantador,  
luxorios e renovier,  
que vivon d'enujos mestier,  
e cill que fan faitilhamens,  
e las faitileiras pudens  
seran el fuec arden engau.  
Ebriac et escogossat,  
fals preveire e fals abat,

<sup>1462</sup> *Tratado sobre el amor*, edic. bilingüe de II. Creixell Vidal-Quadras, I, XI, p. 283.

<sup>1463</sup> *El caballero del león*, edic. cit., p. 23.

<sup>1464</sup> “Introducción a la lectura de los trovadores”, *Los trovadores*, p. 63.

<sup>1465</sup> “El que quiere amar debe profesar obediencia a mucha gente, y le conviene saber hacer acciones amables y guardarse de hablar pueblerinamente en la corte” (Martín de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 3, 30-36, p. 122.

falsas recluzas, fals reclus,  
 lai penaran, ditz Marcabrus,  
 que tuit li fals y an luec pres,  
 car fin'Amors o a promes,  
 lai er dols dels dezesperatz.  
 Ai! fin'Amors, fons de bontat,  
 c'a[s] tot lo mon illuminat,  
 merce ti clam d'aquel grahus,  
 e·m defendas qu'ieu lai no mus;  
 qu'en totz luecx me tenh per ton pres,  
 per confortat en totas guidatz<sup>1466</sup>.

«EL AMOR ES SOBERANO A QUIEN ES FUERZA OBEDECER»: *EL COLLAR DE LA PALOMA* DE IBN HAZM DE CÓRDOBA.

En la erótica árabe el amor más puro es el más elevado. Los tratadistas exaltan la continencia y la castidad como un refinamiento espiritual que convierte al noble amante en virtuoso, puesto que así se refuerza la soberanía y el dominio del individuo sobre el cuerpo, le abre las puertas a un ideal de vida superior y le permite, por añadidura, vislumbrar una realidad más esencial, que en el caso de la mística sufí supone la contemplación y la unión con la Divinidad. Ibn Hazm (994-1063) dice, en un hermoso capítulo sobre la muerte por amor, que “entre las tradiciones piadosas se halla la siguiente: «El que se enamora y es casto y muere, muere mártir»<sup>1467</sup>. No obstante, en la lírica arábigo-andaluza<sup>1468</sup> se consignan, como era dable esperar, todas las variantes del amor, desde el más puro y virginal, el «amor 'udri», hasta el más desvergonzado, como el de los poemas homoeróticos y báquicos de Abu Nuwas, tan sensuales y tentadores como los de los líricos arcaicos griegos (“Déjate de todo eso y bebe vino añejo, amarillo, que separa el espíritu del cuerpo, / servido por mano de un joven de talle esbelto, ceñido con el distintivo de los cristianos, que parece una rama de sauce enhiesta”<sup>1469</sup>), y el de los populares zéjeles del cordobés Ibn Quzman, así como el más obsceno, tal las licenciosas composiciones del último modernista, Ibn al-Hayyay.

Ya desde sus comienzos en la época de los Omeyas (661-751), la lírica erótica árabe (*gazal*), cuya razón de ser estriba en la ruptura de la *qasida* clásica para conformar un verso que se amolde al tema, se escinde en dos variantes, según el poeta esté vinculado al ambiente urbano de la ciudad o a la vida nómada del desierto. El poeta cortesano de Hiyaz canta una

---

<sup>1466</sup>“Son éstos los falsos jueces, los ladrones, los maridos malcasados y los testigos falsos, los falsos y los calumniadores, los que venden su lengua, los saltaconventos, y las putas ardientes que se entregan a los maridos de las demás; todos éstos se ganarán el infierno. // Los asesinos y los traidores, los simoníacos y los encantadores, los lascivos y los usureros, que practican un oficio miserable, y los que hacen encantamientos y las hechiceras de mierda serán pastos juntamente de las llamas. // Los borrachos y los chantajistas, los falsos clérigos y los falsos abades, los falsos anacoretas, hombres y mujeres, sufrirán allí, lo dice Marcabru, pues todos los falsarios tienen reservado allí su lugar, pues *fin'Amors* lo ha prometido y allí será el llanto de los desesperados. // ¡Ay! *Fin'Amors*, fuente de bien, que iluminaste todo el mundo, gracia te pido por aquel grito, guárdame de tener que permanecer allí, pues en todas partes me considero prisionero tuyo, contento en todos los casos y espero que me guíes” (Citado por Peter Dronke en *La lírica en la Edad Media*, pp. 269-270).

<sup>1467</sup>Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, 28, p. 274.

<sup>1468</sup>Conviene decir que algunos de los datos que citamos a continuación sobre la poesía árabe provienen del libro de Juan Vernet, *Literatura árabe*.

<sup>1469</sup>Citado por Juan Vernet en *Literatura árabe*, p. 101. Decir que en la novela latina, así como en la elegía augústea, se asocia también el vino con el amor: “«He aquí Baco –le dice Lucio a Fotis– que espontáneamente se ofrece para animar a Venus y prestarle sus armas. Hemos de beber este vino hasta la última gota para que ahogue la cobardía del recato y comunique alegre vigor a nuestro amor. El navío de Venus no necesita más abastecimiento que éste; para pasar una noche en vela, ha de abundar el aceite en la lámpara y el vino en la copa»” (Apuleyo, *El asno de oro*, edic. de Lisardo Rubio, II, 11, pp. 66-67).

erótica de seducción (*hiyazi*) que desemboca en la unión de los amantes, en la que la dama adopta una posición humilde y complaciente, que no difiere mucho, aunque su aire es culto y habla el amante, de la situación amorosa de la cantiga de amigo. Mas es con la pastorela con la que presenta más afinidad, dado que en ambos géneros el amor surge del motivo del encuentro al aire libre que deriva en un cortejo, si bien en la poesía *hiyazi* no se registra la diferencia de estamento de la pastorela y no es siempre dialogada. En la poesía *hiyazi*, dice Juan Vernet, no “hay escenas escabrosas y la acción se desarrolla con sencillez, tino y buen gusto”<sup>1470</sup>. Mas en la lírica de Bagdad la situación es harto diferente, por cuanto la dama, como en la poesía provenzal, es más esquiva y altanera. Y es precisamente en torno a la esplendorosa y flamante ciudad iraquí donde, de la mano de los poetas modernistas, este amor urbano se desarrollará durante la primera época ‘Abbasí (751-1000), hasta conformar todos sus temas, que tanta semejanza guardan con los del *fino amor*. La escuela modernista, abierta a la influencia de la literatura persa, reelabora los viejos temas y les imprime un nuevo brillo, que está en consonancia con su estilo más sencillo, con su frescura en las metáforas, con su gusto por lo extraordinario y con el abandono definitivo de la *qasida* en atención a composiciones más breves y cerradas. Así, su fundador, Bassar b. Burd, inaugura un tema erótico que tendrá amplias resonancias, cual es el enamoramiento de oídas: “¡Oh gentes! Mi oído se ha enamorado de alguien. ¡Cuántas veces el oído se enamora antes que los ojos!”<sup>1471</sup>. Puesto que anticipa el «amor de lonh» de Jaufré de Rudel y del *romance* caballeresco<sup>1472</sup> que, en derecho, llegará hasta la obra de Cervantes, en la que don Quijote y Avendaño, Arlaxa y doña Margarita caen presos en las redes de las palabras que sólo se entienden con el corazón<sup>1473</sup>. De hecho, Ibn Hazm, en su *risala*, comenta que “otro de los más peregrinos orígenes de la pasión es que nazca el amor por la simple pintura del amado, sin haberlo visto

---

<sup>1470</sup> *Literatura árabe*, p. 89.

<sup>1471</sup> Citado por J. Vernet, *Literatura árabe*, p. 100.

<sup>1472</sup> Así, por ejemplo, en *El caballero del león* de Chrétien de Troyes, la reina Laudina de Landuc se prenda de Yvain antes de verle, no más que a través de la hábiles tercerías de Luneta, su fiel doncella y amiga protectora del caballero: “Así se demuestra a sí misma [Laudina], encontrando argumentos en la justicia y la razón, que no tiene derecho a odiarle [a Yvain por haber matado a su esposo], y siguiendo el discurso de su propio deseo, se enciende en su mismo ardor, como un humeante fuego que de repente prende en vivas llamaradas sin que le atice ningún soplo del aire” (edic. cit., p. 50). El caso más sonado de los libros de caballería españoles es quizá el enamoramiento recíproco de oídas de Leonorina y Esplandián; así ella se rinde al escuchar la embajada que Carmela, tan semejante en su actuación a Luneta, trae a su padre de parte de Amadís: “Leonorina, que a todo esto presente era, estava como tollida, con una alegría, no como aquellas que mucha risa y plazer an, mas de tal manera y tan nueva para ella que con muy grande angustia y no menos congoxa su plazer se mezclava; començando ya el cruel amor, lançando sus encubiertas saetas en el corazón inocente y libre para le poner en aquella subjeción que al otro, siendo en la misma libertad, avía puesto” (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, edic. de Carlos Sainz de la Maza, Castalia, Madrid, 2003, cap. XXXVII, p. 296). Y es que, como dirá mucho tiempo después, en nuestros días, Javier Marías, “a veces no son los ojos ni los dedos los que vencen la resistencia, sino sólo la lengua que indaga y desarma, la que susurra y besa, la que casi obliga. Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse” (*Corazón tan blanco*, edic. de Elide Pittarello, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 173-174). Una idea, sin embargo, que ya había puesto Sófocles en boca de Edipo cuando, consciente de su desgracia y habiéndose cegado voluntariamente, dice: “Por el contrario, si hubiera un medio de cerrar la fuente de audición de mis oídos, no hubiera vacilado en obstruir mi infortunado cuerpo para estar ciego y sordo. Que el pensamiento quede apartado de las desgracias es grato” (Sófocles, *Edipo rey, Tragedias*, trad. cit. de A. Alamillo, p. 251).

<sup>1473</sup> Aunque no hace exactamente al caso, no se puede desdeñar del todo la pintura que hace el alférez Campuzano, excelente fabulador y magnífico escritor, de doña Estefanía de Caicedo, dado que la belleza de la cortesana, que raya la madurez, estriba más en su palabra que en su físico: “No era hermosa en extremo, pero éralo de suerte que podía enamorar comunicada, porque tenía un tono de habla tan suave, que se entraba por los oídos en el alma” (Cervantes, *El casamiento engañoso, Novelas ejemplares*, edic. de J. García, p. 525).

jamás”<sup>1474</sup>. Es importante señalar que el filósofo y poeta de Córdoba, por puro realismo pragmático, no le otorga a este tipo de enamoramiento el valor de amor verdadero en función de su carácter engañoso e imaginario, “porque el que consume su entendimiento en amar a quien no ha visto, tiene por fuerza, cuando se queda a solas consigo mismo, que configurar en su alma una imagen ilusoria, un ser a quien colocar frente a su intimidad, y ya no podrá forjar en su mente ninguna otra imagen que ésta, hacia la cual se inclina su fantasía”<sup>1475</sup>. Sin embargo, cita algunos versos suyos en los que celebra este tipo de amor: “Las trompas del amor han acampado en mis oídos, / como muestran las lágrimas de mis ojos”<sup>1476</sup>. Emilio García Gómez, al comentar las convenciones fijas de la poesía árabe clásica, dice que, entre otros factores, esto es así “por carecer el espíritu árabe de esa zona intermedia en que nosotros [los occidentales] mezclamos, con tanto desembarazo y sin sutura aparente, realidad y fantasía”<sup>1477</sup>. Quizá por eso el insigne cordobés no advierte que el *amor de lonh* puede llevar aparejado una superioridad espiritual respecto del *amor de visu*, que nace inevitablemente de un deseo de concupiscencia, de una atracción de la belleza física del cuerpo, dado que las llamas de la pasión lejana arden y se renuevan no más que con la contemplación intelectual o fantástica de la persona amada, aun cuando se aspire igualmente a su posesión, al encuentro y al reconocimiento, pues el amor no busca sino la reciprocidad y la mutua entrega: el amor sólo se paga con amor, “es una dolencia rebelde, cuya medicina está en sí misma”<sup>1478</sup>. Es imposible determinar con rigor si el poeta señor de Blaye estuvo verdaderamente enamorado de una mujer de carne y hueso, la condesa de Trípoli de la que se hace mención en su *Vida*<sup>1479</sup>, o de humo poético, mas lo cierto es que los dos poemas –de los seis suyos que se conservan– que versan sobre el amor lejano celebran a una dama que, aunque adquiere contornos precisos y presencia real, nunca fue vista y sólo fue soñada<sup>1480</sup>. Una princesa lejana que se desea pero que es inalcanzable, y que hace de la *persona* del poeta un soñador despierto, un nostálgico de la pasión<sup>1481</sup>. Estos delicados poemas en los que se exalta su amor

<sup>1474</sup> *El collar de la paloma*, 4, p. 125.

<sup>1475</sup> *Ibidem*, 4, p. 125.

<sup>1476</sup> *Ibidem*, 4, p. 126.

<sup>1477</sup> Introducción a *El collar de la paloma*, p. 62.

<sup>1478</sup> Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 1, p. 110.

<sup>1479</sup> “Jaufré Rudel de Blaia fue muy gentil hombre, príncipe de Blaia. Y se enamoró de la condesa de Trípoli, sin verla, por el bien que oyó decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía [...]. Y deseando verla se cruzó y se embarcó, y cayó enfermo en la nave y fue conducido a Trípoli, a un albergue, [dado] por muerto. Ello se hizo saber a la condesa, y fue a él, a su lecho, y lo tomó entre sus brazos. Y cuando él supo que era la condesa, al punto recobró el oído y el aliento, y alabó a Dios porque le había mantenido la vida hasta verla; y así murió entre sus brazos” (Martín de Riquer, *Los trovadores*, p. 154).

<sup>1480</sup> Véase Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, University Press of North Carolina, Chapel Hill, 1944; y la introducción a la vida y la obra de Jaufré Rudel que ofrece Martín de Riquer en *Los trovadores*, pp. 148-154.

<sup>1481</sup> Gocemos del inmenso placer estético de uno de ellos, aquel, el más famoso, en que se repite machacona y obsesivamente la fórmula «de loing»: “Lanand li jorn son lonc en mai / m'es bels douz chans d'auzels de loing, / e qand me sui partitz de lai / remembra·m d'un' amor de loing. / Vauc, de talan enbrons e clis, / si que chans ni flors d'albepis / no·m platz plus que l'inverns gelatz. // Ja mais d'amor no·m guazirai / si no·m gau d'est' amor de loing, / que gensor ni meillor non sai / vas nuilla part, ni pres ni loing. / Tant es sos pretz verais e fis / que lai el renc dels sarrazis / fos eu, per lieis, chaitius clamatz! // Iratz e gauzens m'en partrai / qan veirai cest' amor de loing, / mas non sai coras la·m veirai / car trop son nostras terras loing. / Assatz i a portz e camis! / E, per aisso, non sui devis... / Mas tot sia cum a Dieu platz! // Be·m parra jois qn li qerrai / per amor Dieu, l'amor de loing; / e, s'a lieis plai, albergarai / pres de lieis, si be·m sui de loing! / Adoncs parra·l parlamens fis / qand drutz loindas, er tan vezis c'ab bels digz jauzirai dolatz. // Ben tenc lo Seignor per verai / per q'ieu veirai l'amor de loing; mas, per un ben que m'es de loing... / Ai! car me fos lai peleris / si que mos fustz e mos tapis / fos pelz sieus bels huoills remiratz! // Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai / e fermet cest' amor de loing, / me don poder qe·l cor eu n'ai, / q'en breu veia l'amor de loing, / veraiamen, en locs aizis, / si qe la

imposible por mor de la lejanía se revisten de un aureola onírica que los singulariza y les concede un halo de maravilloso misterio que hará las delicias, muchos siglos después, de algunos de los más grandes poetas románticos, como es el caso del alemán Heinrich Heine. Antes, sin embargo, estimulará la imaginación de Cervantes y la fantasía de don Quijote, cuyo atristado amor por Dulcinea es aún más quimérico que el del yo lírico del poeta señor de Blaye. Puesto que en la transmutación de Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso, a pesar de que el caballero manchego le dice a su escudero que sus amores con la primera “han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar”<sup>1482</sup>, lo cierto es que está “enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta”<sup>1483</sup>, por lo que Dulcinea es solamente una perfecta forma espiritual, una suma poética, una idea, que vive no más que en su mente<sup>1484</sup>, al menos en principio; y a pesar de que le dice al capellán de los duques que “yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean, y, siéndolo, no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes”<sup>1485</sup>, lo cierto es que su amor es puro y verdadero y no instrumental, en cuanto que Dulcinea es la cifra de la caballería y representa la cima de su sueño imposible, de forma singularmente notoria en la Segunda parte y a medida que se camina hacia el desenlace. Tanto que se convertirá en una obsesión, sobre todo a partir del malicioso encantamiento de Sancho; en el porqué de su existencia caballeresca, toda vez que es derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, y en causa de su fallecimiento por melancolía y depresión. Así, no sólo prefiere la

---

cambra e·l jardis / mo resembles totz temps palatz! // Ver ditz qui m'apella lechai / ni desiran d'amor de loing, / car nuills sutre jois tant no·m plai / cum jauzimens d'amor de loing. / Mas so q'eu vuoill m'es tant ahis / q'enaissi·m fadet mos pairis / q'ieu ames e non fos amatz! // Mas so q'ieu vuoill m'es tant ahis! / Totz sia mauditz lo pairis / qe·m fadet q'ieu non fos amatz!” (“En mayo, cuando los días son largos, me es agradable el dulce canto de los pájaros de lejos, y cuando me he separado de allí, me acuerdo de un amor de lejos. Apesadumbrado y agobiado de deseo, voy de modo que el canto ni la flor del blancoespino me placen más que el invierno helado. // Nunca más gozaré de un amor si no gozo de este amor de lejos, pues no sé en ninguna parte, ni cerca no lejos, de más gentil ni mejor. Su mérito es tan verdadero y tan puro que ojalá allí, en el reino de los sarracenos, fuera llamado cautivo de ella. // Triste y alegre me separaré cuando vea este amor de lejos, pero no sé cuándo lo veré, pues nuestras tierras están demasiado lejos. ¡Hay demasiados puertos y caminos! Y, por esta razón, no soy adivino... ¡Pero todo sea como Dios quiera! // El gozo me aparecerá cuando le pida, por amor de Dios, el amor de lejos; y, si le place, me albergaré cerca de ella, aunque soy de lejos. Entonces vendrá la conversación agradable, cuando, amante lejano, estaré tan próximo que con hermosas palabras gozaré de solaz. // Bien tengo por veraz al Señor, gracias a quien veré el amor de lejos; pero, por un bien que me corresponda, tengo dos males, porque de mí está tan lejos... ¡Ay! ¡Ojalá fuera allí peregrino de modo que mi báculo y mi manto fueran contemplados por sus hermosos ojos! // Dios, que hizo todo cuanto va y viene y sostuvo este amor de lejos, me dé poder –que el ánimo ya lo tengo– para que en breve vea el amor de lejos verdaderamente, en lugar propicio, de modo que la cámara y el jardín me parezcan siempre palacio. // Dice verdad quien me llama ávido y anheloso de amor de lejos, Pero lo que quiero me está bien vedado porque mi padrino me hechizó de modo que amara y no fuera amado. // ¡Pero lo que quiero me está vedado!... ¡Maldito sea el padrino que me hechizó para que no sea amado!” (Martín de Riquer, *Los trovadores*, pp. 163-166).

<sup>1482</sup>Cervantes, *Din Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXV, 282.

<sup>1483</sup>*Ibidem*, II, IX, 697.

<sup>1484</sup>c“La carne de su fantasía”, dice con magia la escritora de *La república de los sueños*, “no tiene cuerpo. Su amor, aunque exaltado y melancólico, carece de huesos y médula. No se lleva a la doncella a su cama ni se entretiene con las delicias del sexo. Tampoco comparte con ella el festín constituido por pan, cordero asado y vino. Es un amor solitario y, como tal, el único que visualiza a quien ama, que la describe como objeto de su devoción. Y porque intuye que Dulcinea, ante los demás hombres, es intangible e inefable, dramatiza el amor con descripciones soberbias [...]. Se observa, sin embargo, a lo largo de la narración, que faltan al cuerpo de esta dama condiciones para ser penetrado. He aquí un personaje que no se somete a la pasión. Su andamiaje verbal sirve para que el caballero la describa para sí mismo y la enuncie a los demás” (Nélida Piñon, “Dulcinea, la agonía de lo femenino”, *Aprendiz de Homero*, trad. de Montserrat Mira, Alfaguara, Madrid, 2008, pp. 11-21, pp. 11-12).

<sup>1485</sup>Cervantes, *Din Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, XXXII, 890.

muerte que deshonrarla: “Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra”<sup>1486</sup>, sino que, al fin, al constatar que no podrá verla nunca (“¿No ves tú que aplicando aquella palabra a mi intención quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?”<sup>1487</sup>), con su apagamiento, aun cuando Dulcinea siga siendo “gloria de estas riberas, adorno de estos campos, sustento de la hermosura, nata de los donaires y, finalmente, sujeto sobre quien puede asentar bien toda alabanza, por hiperbólica que sea”<sup>1488</sup>, y aun cuando Sancho, tal vez en el parlamento más emotivo de Cervantes, le anime con aquello de que “quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada”<sup>1489</sup>, al fin, decimos, se termina su ideal y con él, se acaba su singladura vital. El estro de don Quijote, ese su vivir el amor por el amor mismo como una aventura, una búsqueda y un afán de vida mejor, pues le confiere valor y sentido, tendrá en nuestro tiempo continuación en don José, ese funcionario gris del Registro Civil de Lisboa que emprende su fraticida *queste* particular en pos de «la dama desconocida», luego de toparse con su ficha como por casualidad y sin saber de cierto si lo hace por sí o por que ella le escogió, en la hermosa novela de José Saramago, *Todos los nombres* (1997). Este alambicado *amor de lonh*, cohobado en la alquitara del verbo y la fantasía, es igualmente un concepto existencial y metafísico de la emoción en cuanto que comporta un nuevo nacimiento y perfección del ser humano. Un renacimiento espiritual que tuvo su origen, en la poesía islámica, allá por el lejano siglo VIII.

Un tiempo, la dorada primera época ‘Abbasí, en la que Abu Nuwas, otro destacado miembro de la escuela modernista, daba un vigoroso impulso a la lírica amatoria, de corte esencialmente homoerótica, y, muy especialmente, a la báquica, que es a la que debe su renombre; si bien su figura devino fundamental porque se atrevió a componer poemas en los que mezclaba el árabe clásico con el persa. “Con estos antecedentes –observa Juan Vernet– no puede extrañarnos que compusiera moaxajas”<sup>1490</sup>. Y es que, como se sabe, “este extraño género, híbrido de dos tradiciones literarias muy diversas; que es libre y está a la vez rigurosamente reglamentado (estructura rítmica; número de estrofas, generalmente cinco, nunca superior a siete); que constituye una transposición lírica –y quizá musical– de muchos clisés de las casidas”<sup>1491</sup>, estaba destinado a esconder en su interior, cuando Mocádem Benmoafa, el de Cabra, le diera carta de ciudadanía y cuando alcanzara su máximo desarrollo y esplendor en las tierras de al-Andalus, las primeras manifestaciones escritas de una poesía romance preislámica: las jarchas, poemillas tradicionales que se engastaban como versos finales en la última estrofa de la moaxaja, le conferían la base rítmica y le daban el tema, y cuyo conjunto textual son los restos más antiguos conservados de lírica en lengua vernácula. Pero hay que destacar también la figura de al-‘Abbas b. al-Ahanf porque, en palabras de Juan Vernet, “continúa la creación de los tópicos del amor cortés que más tarde y de modo paralelo aparecerán en la poesía provenzal”<sup>1492</sup>.

Pero en esta época en que Bagdad, la fascinante ciudad de *Las mil y una noches* (siglo IX), es el centro del universo islámico, se inicia también el espectacular desarrollo de las

<sup>1486</sup> *Ibidem*, II, LXIV, 1160.

<sup>1487</sup> *Ibidem*, II, LXXIII, 1210.

<sup>1488</sup> *Ibidem*, II, LXXIII, 1213-1214.

<sup>1489</sup> *Ibidem*, II, LXXIV, 1219.

<sup>1490</sup> *Literatura árabe*, p. 101. Véase, también, *Lo que Europa debe al Islam*, para la evolución y el desarrollo de la moaxaja, pp. 426 y ss.

<sup>1491</sup> Emilio García Gómez, Introducción a *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, pp. 13-40, p. 19.

<sup>1492</sup> *Literatura árabe*, p. 103.



ciencias y la filosofía árabe, que tanta importancia ejercerán en la Europa medieval, al absorber y asimilar el legado de la Antigüedad, cuyo impacto pudo acaecer gracias al incremento, mejora y refinamiento del arte de la traducción. Así, impulsado además por los califas, se vertió al árabe lo más granado del saber especulativo griego, principalmente Aristóteles, de su medicina, atinente sobre todo a Hipócrates y Galeno, de las ciencias exactas, como los *Elementos* de Euclides, de la literatura, con Homero a la cabeza, así como de otras regiones del conocimiento<sup>1493</sup>. Una helenización en la que, por supuesto, Platón, directamente o a través de los neoplatónicos, fue figura clave, y así su filografía, entre otros aspectos de los muchos que aborda en su vasta producción filosófica, sería sistematizada y aprovechada por Ibn Dawud, jurista y poeta del siglo IX, para conformar una nueva erótica, que se conocería con el nombre de «amor de Bagdad», y que se recogería en su *Kitab-al-Zahra, Libro de la flor* (c. 890), un tratado amoroso en el que se conjugaba ponderadamente el verso y la prosa, de forma similar a como sucederá en la *Vita nuova* (1293) de Dante y en la *Arcadia* (1504) del napolitano Giacompo Sannazaro<sup>1494</sup>. Ahora bien, Ibn Dawud no se basó exclusivamente en el fundador de la Academia para idear su erotología, sino que, como con la prosa y el verso, hizo mixtura con la tradición amorosa árabe que provenía del desierto. Esta imbricación fue realidad porque los filólogos bagdadíes de esta época “recorren el desierto recogiendo la lexicografía y los divanes poéticos de los beduinos”<sup>1495</sup>.

Resulta que, lejos de la gran ciudad, al mismo tiempo que nace el amor cortesano o *hiyazi*, aparece en el desierto un tipo de poesía erótica en la que se celebra el amor del deseo en vez de la unión amorosa. Pues, en efecto, el amor beduino no aspira a la consumación del acto sexual sino a la contención asceta del apetito, a la insatisfacción voluntaria, pero no por ensalzar la castidad sino por ser un medio de purificación del amor. Dice Emilio García Gómez que los beduinos eran “gentes que morían por amor, héroes de un idealismo refinado, y practicantes de una ambigua castidad, cuyo norte erótico era una mórbida perpetuación del deseo”<sup>1496</sup>, que, aunque quizá estuvo influenciado por el ideal célibe de los monjes cristianos de Arabia, no difiere mucho del amor pío y de la virginidad inmarcesible de la pareja protagonista de la *Historia etiópica*; un amor contenido que se corresponde con la intención religiosa de la novela, en la que, “además de los elementos griegos y egipcios, otros hechos parecen responder al fondo iranio de la religión de Heliodoro”<sup>1497</sup>. Como quiera que sea, el hecho es que en estos poemas se cuenta el amor perdurable y exclusivo de un beduino hacia una mujer, en el que no hay más recompensa que el amor mismo, porque el amante «no tiene más causa ni motivo que la voluntad de amar». Se trata del llamado «amor ‘udri», puro o virginal.

---

<sup>1493</sup>Véase Juan Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España*, pp. 117-153, sobre los textos griegos, pp. 120-125.

<sup>1494</sup>Indicar que la mescolanza genérica de prosa y verso (*prosimetrum*) proviene en última instancia, como no podía ser de otro modo, de la Antigüedad y responde, principalmente, a la práctica de Menipo de Gadara, pues, efectivamente, la sátira menipesa, como lo atestigua el *Satiricón* de Petronio, encuentra uno de sus rasgos más salientes en semejante apareamiento. Es más que probable que a partir de un determinado momento esta práctica fuera compartida por otros géneros literarios y filosóficos: un magnífico ejemplo lo constituye la *Consolación de la filosofía* de Severino Boecio. Tal vez por influencia del escritor romano, en la Edad Media, se continuó esta práctica que desembocaría en tratados filosófico-poéticos como el *De planctu naturae* de Alain de Lille (Véase Peter Dronke, *Verse with Poetry from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1994, quien incide con su acostumbrada perspicacia crítica en que el *prosimetrum* se convertirá en el canal apropiado en que el *yo empírico* o la *persona* del poeta vierta su experiencia anímica individual, tal y como lo corrobora el paradigmático caso de Dante en *La vida nueva*).

<sup>1495</sup>Juan Vernet, *Literatura árabe*, p. 98.

<sup>1496</sup>Introducción a *El collar de la paloma*, pp. 70-71.

<sup>1497</sup>E. Crespo Güemes, Introducción a su edic. de las *Etiópicas*, p. 34.

Pues bien, la imbricación de este «amor udri» con las doctrinas del platonismo y del neoplatonismo cristiano, así como con la exégesis bíblica del *Cantar de los cantares*, aunque modificadas por la teología islámica, conformó dos líneas de pensamiento: de un lado, la de aquellos filósofos árabes que concebían el amor como un camino esotérico de contemplación que conducía al conocimiento inmediato de lo eterno, la divinidad, o como una forma de salvar el abismo que separa al hombre de Dios mediante la búsqueda amorosa: “¡Qué vil es este corazón que no sabe amar, que no puede embriagarse de amor! Si no amas, ¿cómo puedes apreciar la cegadora luz del sol y la dulce claridad de la luna?”<sup>1498</sup>, porque el amor es “abandonar la tierra y volar hacia el cielo”, ir “desde este mundo de la separación hasta ese mundo de la unión”<sup>1499</sup>, ya que “el amor es aquella llama que, cuando se enciende, lo consume todo salvo el Amado”<sup>1500</sup>. Este amor en el que se exalta el gozo de la unión con la Unidad, luego de un viaje espiritual en el que el hombre se despoja de sí mismo para aceptar que no existe más realidad que la Realidad de Dios (“El que dice «Yo soy Dios» se ha aniquilado a sí mismo y se ha arrojado al viento. Dice: «Yo soy Dios»: esto es, «yo no soy, Él lo es todo, nada tiene existencia excepto Dios, yo soy una pura no-entidad, no soy

---

<sup>1498</sup>Omar Khayyam, *Rubaiyat*, versión castellana de Esteve Serra sobre la trad. francesa de Franz Toussaint, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2008, p. 27. Conviene subrayar, sin embargo, que este cuarteto o tetrástico (*robai*) no figura en la edición fijada por el escritor iraní Sadeq Hedayat de los *robaiyyat* de O. Jayyam (o Khayyam). Según Hedayat, el matemático, astrónomo, filósofo y poeta persa de los siglos XI y XII, que por lo regular es considerado un poeta sufí merced a la lectura simbólica que se ha realizado de su apología del vino como metáfora de la divinidad, no sería en realidad sino un materialista, un naturalista, un pesimista y un escéptico que llegó a la conclusión de que “más allá de la materia no existe nada”, de manera que su poesía no sólo no es mística, sino que, antes bien, es una crítica al pensamiento religioso de su tiempo, al par que una profunda meditación sobre los problemas, las preguntas y las incógnitas indescifrables e irresolubles de la vida humana, además de una exaltación de la belleza, la sensualidad y el gozo de la vida, pero todo ello bajo una mirada dolorosamente amarga del existir. Así, en su desgarrada poesía, “Jayyam mira todas estas cuestiones religiosas, obligatorias por la fe, con un tono irónico e incrédulo, y quiere encontrar individualmente la causa y el efecto a través de la práctica y de la razón y resolver cuestiones tan importantes como la vida y la muerte, de una manera positiva, con lógica, con percepciones, observaciones y a través de la corriente material de la vida”. (Sadeq Hedayat, Introducción a su edic. de los *Robaiyyat* de Omar Jayyam, versión española de Zara Behnam y Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 2007 [6ª ed.], pp. 9-60, las citas son de las pp. 41 y 24). Y, desde luego, así parecen confirmarlo a cada paso sus extraordinarios cuartetos, de los que transcribimos los siguientes: “Lo primero que hizo: crearme, ineludible. / La vida no agregó nada, salvo mi asombro; / sin querer nos marchamos, sin saber el objeto / del venir, del estar y, al final, del marchar” (*robai* 2, p. 65); “Hubo una gota de agua, se acabó uniéndose al mar; / hubo un poco de tierra y se igualó a la tierra; tu llegar y partir de este mundo, ¿qué son?: / apareció una mosca y desapareció” (*robai* 41, p. 97); “Nosotros somos títeres, titiritero el cielo, / es la pura verdad, no se trata de un cuento; / durante cierto tiempo actuamos aquí / y uno tras otro luego a la nada volvemos” (*robai* 50, p. 103); “Seguirá mucho tiempo el mundo sin nosotros, / no quedará ninguna señal de que existimos; / si no existíamos antes y todo estaba en orden, / después no existiremos y seguirá igual todo” (*robai* 51, p. 103); “Como no será eterna nuestra estancia en el mundo, / gran error es vivir sin vino y sin amante; / ¿qué importa si ha tenido principio el universo? / ¿qué más da, si me voy, la antigüedad del mundo?” (*robai* 93, p. 133); “Mira, del mundo, yo ¿qué he conseguido? Nada. / Del total de la vida, ¿qué me ha quedado? Nada. / Soy la vela en la fiesta, nada soy si me apago; / soy la copa de Yam, nada soy si me quiebro” (*robai* 107, p. 145); “Al alba, un rojo trago de vino. Ven, bebamos, / y estrellemos la copa de la honra y la deshonra, / de esperanzas y anhelos lejanos desistamos, / la cabellera y falda del arpa acariciemos” (*robai* 117, p. 153); “Debajo de este círculo insondable del cielo / tú, alegre, bebe vino, que la vida es injusta / y no te pongas triste cuando te llegue el turno, / pues ésa es una copa que han de degustar todos” (*robai* 125, p. 159); “Bebe vino, que el vino nos da la vida eterna; / el vino es el resumen de nuestra juventud, / tiempo de flores, vino y amigos achispados; / disfruta de este instante, que este instante es la vida” (*robai* 133, p. 163).

<sup>1499</sup>Yalal al-Din Rumi, *Poemas sufíes*, versión, selección, introducción y notas de Alberto Manzano, Hiperión, Madrid, 2008 (4ª ed.), poema 103, p. 108.

<sup>1500</sup>Jalal al-Din Rumi, *Diwan*, citado por William C. Chittick, *La doctrina sufí de Rumi*, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2008, p. 12

nada»<sup>1501</sup>), es una de las grandes riquezas espirituales del Islam: el sufismo<sup>1502</sup>, cuyos máximos representantes podrían ser el murciano Muhyi-d-Din Ibn ‘Arabi (1165-1240), llamado, entre otros apelativos, ‘hijo de Platón’<sup>1503</sup> y, Jalal al-Din Rumi (1207-1273). No en vano, Ibn ‘Arabi, el «más grande de los maestros», se cuenta como el máximo representante del sufismo intelectual, aquel que aspira a un conocimiento (o gnosis) de la Verdad, a una asimilación de las Cualidades o Presencias divinas por medio del desvelamiento, que posibilita, en grados de amor, la unión de la Divinidad y el hombre como una penetración recíproca; una realización espiritual en la que el hombre, ya ser perfecto, se desvanece en Dios, es absorbido por él. De forma que su doctrina está bastante próxima a la del neoplatonismo. Es más, la gnosis de Dios, dadas las limitaciones del hombre, es paradójica, pues es a un tiempo cognoscente e ignorante porque

nadie Le aprehende, salvo Él mismo. Nadie Le conoce salvo Él mismo. Él se conoce por Sí mismo [...]. Nadie distinto a Él puede captarle. Su velo impenetrable es Su propia Unicidad. Nadie distinto a Él Le oculta. Su velo es Su existencia misma. Está velado por Su Unicidad de una forma inexplicable. Nadie distinto a Él Le ve: ningún profeta enviado, ningún santo perfecto ni ángel cercano a Dios. Su profeta es Él mismo. Su mensajero es Él. Su misiva es Él. Su palabra es Él. Él ha mandado su ipseidad por Sí mismo desde Él mismo hacia Él mismo, sin más mediador ni causalidad que Él mismo [...]. Nadie distinto a Él tiene existencia, y no puede, por tanto, aniquilarse<sup>1504</sup>,

así, su conocimiento es por participación y semejanza. Por su parte, Rumi, que fue también un teólogo erudito del Islam sumamente familiarizado con la exégesis del Corán<sup>1505</sup>, es, no obstante, conocido y reconocido como el más grande poeta místico islámico, en función de que su sufismo es más afectivo que intelectual, por cuanto su gnosticismo se basa y se expresa mediante el simbolismo del amor: la unión con Dios es amorosa porque Él no es sino el Amor, una fuente ilimitada de deseo que se busca por ansia y anhelo de Belleza:

Esto es amor: volar hacia el cielo, rasgar, a cada instante, un centenar de velos.  
En el primer momento, renunciar a la vida; el último paso, viajar sin pies. Mirar este mundo como invisible, no ver lo que le parece a uno.  
“¡Oh corazón”, dije, “bendito seas por haber entrado el círculo de los amantes, por mirar más allá del campo del ojo, por penetrar las sinuosidades del pecho!  
¿Cómo es que esta respiración llegó hasta ti, oh alma mía, cómo esta palpitación, oh corazón mío?  
Oh pájaro, habla el lenguaje de los pájaros; yo puedo entender tu oculto significado”.  
El alma respondió, “Yo estaba en la Fábrica (divina) cuando la casa del agua y arcilla se estaba cociendo.  
Yo huí del taller (material) cuando el taller se estaba creando. Cuando ya no pude resistir más, me arrastraron para moldearme en esta forma de bola”.

---

<sup>1501</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>1502</sup> Véase Titus Burckhardt, *Introducción al sufismo*, trad. de Agustín López Tobajas y María Tabuyo, Paidós, Barcelona, 2006.

<sup>1503</sup> Véase J. Vernet, *Literatura árabe*, pp. 187-189.

<sup>1504</sup> Ibn Arabi, *Epístola de la Unidad*. *Apud.* T. Burckhardt, *Introducción al sufismo*, pp. 35-36. Recuérdese que en ese viaje ascensional del alma a la contemplación de la inteligencia divina, motivado por el amor y guiado por el alma celestial de Beatriz, primero, y de san Bernardo, después, de Dante, en la *Divina comedia*, es también inefable e incomprensible cabalmente: «la alta fantasía fue impotente». O aquellas *Coplas de el mismo, hechas sobre un éxtasis de harta contemplación* de san Juan de la Cruz, donde se dice: «el espíritu dotado / de un entender no entendiendo», «no entender entendiendo», «un no saber sabiendo», «es obra de su clemencia / hazer quedar no entendiendo»: “Este saber no sabiendo / es de tan alto poder / que los sabios arguyendo / jamás le pueden vencer / que no llega su saber / a no entender entendiendo / toda sciencia tarcendiendo” (san Juan, *Poesía*, edic. cit. de D. Ynduráin, copla 6, p. 265).

<sup>1505</sup> Véase el libro citado de William C. Chittick, *La doctrina sufí de Rumi*.

Feliz el momento cuando estamos sentados en palacio, tú y yo, con dos formas y dos figuras,  
pero una sola alma, tú y yo.  
Los colores de la arbolada y la voz de los pájaros nos darán inmortalidad, cuando entremos en  
el jardín, tú y yo.  
Las estrellas del cielo vendrán a mirarnos; les enseñaremos las misma luna, tú y yo.  
Tú y yo, ya no individuales, nos mezclaremos en éxtasis, alegres, y a salvo del necio barboteo,  
tú y yo.  
Todos los pájaros de brillantes plumas del cielo devorarán sus corazones de envidia, allí donde  
riamos de tal manera, tú y yo.  
Esta es la mayor sorpresa, que tú y yo, sentados aquí en el mismo rincón, estemos en este  
momento ambos en Irak y Khorasan, tú y yo<sup>1506</sup>.

La poesía sufí de Rumi, aunque coincide en puntos importantes con la mística cristiana desde Orígenes y el maestro Eckhart hasta sobre todo santa Teresa y san Juan<sup>1507</sup>, no en vano es considerado, al igual que el abulense, como uno de los más grandes poetas de amor de todos los tiempos, presenta asimismo numerosas concomitancias con la doctrina platónica, especialmente por la búsqueda aspirante de la Belleza, los grados del amor y la idea de completud. No quisiéramos dejar escapar la posibilidad que nos brinda Rumi de mencionar a otro gran perseguidor de la esencia pura y extática del amor, pero del profano, Pedro Salinas, en la medida en que postula el olvido de sí mismo como elemento imprescindible del amor, de modo que sitúa fuera de sí al sujeto amado<sup>1508</sup>:

Sí, por detrás de las gentes  
te busco.  
No en tu nombre, si lo dicen,  
no en tu imagen, si lo pintan.  
Detrás, detrás, más allá.  
Por detrás de ti te busco.  
No en tu espejo, no en tu letra,  
ni en tu alma.  
Detrás, más allá.  
También detrás, más atrás  
de mí te busco. No eres  
lo que siento de ti.  
No eres  
lo que me está palpitando  
con sangre mía en las venas,  
sin ser yo.  
Detrás, más allá te busco.  
Por encontrarte, dejar  
de vivir en ti, y en mí,  
y en los otros.  
Vivir ya detrás de todo,  
al otro lado de todo  
–por encontrarte–,

<sup>1506</sup>Yalal al-Dim Rumi, *Poemas sufíes*, versión citada, poemas 99 y 102, pp. 105 y 107.

<sup>1507</sup>Sobre la posible influencia de la mística sufí en la literatura sanjuanescas, véase Luce López-Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Hiperión, Madrid, 1990 (2ª ed.).

<sup>1508</sup>«La concepción *extática* [del amor] –observaba Étienne Gilson, en su excelente estudio “El amor y su objeto”–, por lo contrario, postularía el olvido de sí mismo como condición necesaria de cualquier amor verdadero, de aquel que coloca literalmente al sujeto “fuera de sí mismo” y libera en nosotros el amor por los demás de todas las ataduras que parecen unirlo a nuestras propensiones egoístas” (*El espíritu de la Filosofía Medieval*, p. 272).

como si fuese morir<sup>1509</sup>.

Escribe Titus Burckhardt que, “en realidad, no hay nunca una separación completa entre estos dos modos de espiritualidad. El conocimiento de Dios engendra siempre amor, y el amor presupone un conocimiento –al menos indirecto y por reflejo– del objeto amado”<sup>1510</sup>. Y no le falta razón. Así, Ibn ‘Arabi escribió, probablemente bajo la égida de Ibn Hazm, que murió un siglo antes de nacer el errante sufí de Murcia, un pequeño tratado de amor, que engastó en su obra más importante, el *Libro de las conquistas espirituales de la Meca relativo al conocimiento de los secretos del Rey y del Reino*. Sólo que a diferencia del cordobés, cuyo amor no sobrepasa la esfera humana, su filografía versa sobre el Amor divino: “El amor es una relación / que atañe tanto al hombre como a Dios”; “¡He amado mi ser esencial / con ese amor que el Uno tiene hacia Dios! / El amor así engendrado / es natural y espiritual. / Pero también es amor divino”<sup>1511</sup>. Con todo, establece una interesante tipología del amor, en la que reconoce cuatro prototipos o formas, bien arraigadas en la tradición clásica, a saber: 1-el amor genitivo o seminal, 2-el amor fiel, 3-la locura de amor o el amor extremo y 4-la inclinación repentina de amor o pasión súbita de amor, que, como iluminación o revelación de la verdad, viene a coincidir con la *alétheia* griega<sup>1512</sup>.

Sin embargo, la mística sufí fue considerada por la teología islámica ortodoxa y exotérica como una herejía, tanto porque la barrera que separa al hombre de Dios es infranqueable como porque el amor divino es tenido por antropomorfismo<sup>1513</sup>. De manera que, por otro lado, hay una serie de filósofos y poetas árabes que circunscriben el amor al terreno de lo humano, aun cuando permita y aun engendre el vislumbre de las formas eternas. Es el caso del bagdadí Muhammad Ibn Dawud, primero, y de Ibn Hazm de Córdoba, después.

En su *Libro de la flor*, Ibn Dawud manifestaba una nítida influencia de Platón al comentar el mito del hombre esférico del *Banquete* como la realidad del amor en tanto búsqueda de la integridad original perdida, que lleva implícitamente aparejada la idea de la reminiscencia:

Ciertos adeptos de la filosofía han pretendido que Dios –¡exaltada sea su gloria!– creó a todo espíritu en forma redonda como una esfera, y después la escindió en dos mitades, colocando a cada una en un cuerpo. Por eso cada cuerpo que encuentra al otro cuerpo en que está la mitad de su espíritu, lo ama, a causa de esa afinidad primitiva, y así los caracteres humanos se asocian según las necesidades de sus naturalezas<sup>1514</sup>.

Mas también del *Fedro* en cuanto que el amor no es sino una manía de imposición e inspiración divina:

Se cuenta –dice– de Platón que dijo: No sé lo que es amor. Sólo sé que es una locura divina, que no puede ser alabada ni reprochada<sup>1515</sup>.

---

<sup>1509</sup>Pedro Salinas, *La voz a ti debida*, en *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, edic. de Montserrat Escartín, Cátedra, 2005 (7ª ed.), poema 3, pp. 111-113.

<sup>1510</sup>*Introducción al sufismo*, p. 40.

<sup>1511</sup>Ibn ‘Arabi, *Tratado de amor*, versión francesa, introducción y notas de Maurice Gloton, trad. de Alfonso Colodrón, Edaf, Madrid, 2006 (5ª ed.), cap. I, pp. 23 y 25.

<sup>1512</sup>*Ibidem*, cap. II, pp. 37 y ss.

<sup>1513</sup>Dice E. García Gómez que “la teología islámica ortodoxa, que, al no concebir el amor divino, tenido por antropomorfismo, ni disponer de ritos sacramentales, dejaba inempleada un noble caudal espiritual...” (Introducción a *El collar de la paloma*, p. 70).

<sup>1514</sup>Fragmento citado por E. García Gómez, Introducción a *El collar de la paloma*, p. 69.

<sup>1515</sup>*Ibidem*, p. 69. Un poco más adelante, Emilio García Gómez, haciendo suyas las palabras de L. Massignon, dice que *El libro de la flor* “nos permite afirmar que «la primera sistematización poética del amor platónico, se verificó en lengua árabe, en Bagdad, durante la segunda mitad del siglo IX»” (p. 71).

Ley de Dios que no admite censura y que además ha de obedecerse, como rezan estos versos de la moaxaja de Muhammad ibn ‘Ubada al-Malaqi:

En amor, censuras  
no encuentran recibo.  
¿Tiene amor acaso  
linde conocido?  
¡A cuántos las bellas  
los dejan heridos  
*al primer reproche!*  
*Si en juicio me hallare,*  
*vería que toda*  
*magia es indudable.*  
Mi ley es la impuesta  
por Dios a las almas:  
hizo que los pechos  
a amor se inclinaran<sup>1516</sup>.

Pero Ibn Dawud, como hemos mencionado, no sólo da cuerpo a la doctrina amorosa de Platón en su tratado, sino que la islamiza, la readapta a su sensibilidad y a la ideología y a la forma de vida de su tiempo, y la estiliza al entreverarla con el «amor ‘udri». De suerte que en su erotología la contención se convierte en un valor absoluto, que es tanto una purificación del deseo cuanto una dignificación del amor: «amar y ser amado» pero sin llegar «al fin deseado», porque, como se declara en una de las cien rúbricas de prosa rimada que acompañan a otras tantas poesías en su *Libro de la flor*, “donde hay gracia seductora, que haya castidad”<sup>1517</sup>.

Otro aspecto importante a tener en cuenta, que seguramente viene avalado por el *Fedro*, es que la erótica de Ibn Dawud es homosexual: el verdadero amor es una amistad amorosa masculina, distinguida y asceta.

El *Libro de la flor* de Ibn Dawud, como antología poética, fue emulado poco tiempo después por Ahmad ibn Farach<sup>1518</sup>, célebre poeta de Jaén que editó una colectánea de poesía andalusí denominada *Libro del huerto*; si bien duplicaba el número de composiciones de cien a doscientas, respetaba escrupulosamente, por el contrario, la ideología erótica: el amor de Bagdad. “Esta actitud sentimental”, observa Emilio García Gómez, “constituía una verdadera revolución”, cuya novedad “fue a la postre prohijada e incorporada al programa estético de la minoría juvenil que dirigían Ibn Suhayad e Ibn Hazm”<sup>1519</sup>. Mas también, superando las fronteras del mundo islámico, llegaría a las cortes provenzales, donde los trovadores ensalzarían asimismo la dolorosa insatisfacción voluntaria del deseo como la máxima realidad del amor, aun cuando no sea sino carnal y espiritual al alimón su pasión, puesto que no deja de pretenderse la posesión de la amada, el goce físico de los cuerpos<sup>1520</sup>. Una sublimación

---

<sup>1516</sup>E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, moaxaja XX, p. 183.

<sup>1517</sup>Citado por Emilio García Gómez, Introducción a *El collar de la paloma*, p. 71.

<sup>1518</sup>Juan Vernet cita un fragmento de la obra del historiador andalusí Ibn Bassam, *Tesoro acerca de las cualidades de las gentes de la Península*, en el que se dice lo siguiente: “Nada quise decir de los versos compuestos en los tiempos de la dinastía omeya [...] toda vez que Ibn Faray de Jaén, que participaba de mis ideas de justicia y equidad [...] dictó ya sobre los escritos de sus coetáneos el *Libro de los huertos*, en el cual imitó el libro titulado *La flor* de Abu Dawud al-Isfahani” (*Literatura árabe*, p. 170).

<sup>1519</sup>Introducción a *El collar de la paloma*, p. 72.

<sup>1520</sup>Johan Huizinga había escrito que “sólo el amor cortés de los trovadores convirtió en propósito la insatisfacción misma” (*El otoño de la Edad Media*, p. 145). Recuérdese que Otis Green, en *El amor cortés en Quevedo*, dijo que “será preciso definir el amor cortés como un amor del deseo conscientemente cultivado y

que, como contemplación, será el santo y seña del dulce estilo nuevo y del petrarquismo, y a partir de Ficino, aunque desde otra órbita intelectual que, paradójicamente, remite a la misma fuente original: Platón, a la par que sintetiza a las anteriores, también del platonismo y del neoplatonismo renacentista. Cervantes no llevará este ideal hasta sus últimas consecuencias, fuera de don Quijote, y aun cuando no pocas de sus historias no sean sino la ejemplificación práctica del amor honesto y virtuoso, en función de que su norte erótico es naturalista: los amantes se integran en el ciclo de la generación, que es donde vienen a parar siempre, y cuyo desempeño es, siendo subversivo, un firme propósito social: la conformación de una familia bajo la égida del matrimonio, como se aprecia, sin ir más lejos, en los sabios consejos que brinda don Quijote a Basilio, luego de que este haya violado cuantas normas sociales y morales imperaban en su hábil desposorio con la hermosa Quiteria.

*El collar de la paloma, Tawq al-hamama*, (1022) es una de las perlas de la literatura árabe clásica y uno de los más ilustres tratados de amor de la humanidad, hoy traducido a la mayor parte de las lenguas modernas occidentales. Su autor, Abu Muhammad 'Ali Ibn Hazm, es asimismo una de las figuras señeras de al-Andalus, y una de las más atrayentes, no sólo por ser dueño de una férrea personalidad, viva, individual, polémica y lúcida, sino también por su vasta y variada producción intelectual, que toca a la filosofía, a la teología, a la historia, a la jurisprudencia y a la literatura, compuesta siempre contra viento y marea y, como dice Emilio García Gómez, su admirable traductor y prologuista, “con un esfuerzo tan solitario e insolidario como gigantesco”<sup>1521</sup>, a causa de las múltiples persecuciones que hubo de sufrir por sus ideas.

Obra de juventud, la *risala* del infatigable cordobés constituye sin embargo un hito en las letras no tanto por encarar el brillante y arduo asunto del amor, su esencia, su naturaleza, sus causas, su tipología y sus efectos, desde una perspectiva especulativa y abstracta, que también como necesario punto de partida, cuanto por abordarlo desde la experiencia, sea esta directa o indirecta, y desde un enfoque estrictamente personal, que no por ello pierde un ápice de su dimensión universal:

En lo que me has encomendado –le responde al amigo responsable del libro– he de hablar por fuerza de lo que he visto con mis propios ojos o de lo que he sabido por otras personas y me han contado las gentes de fiar

---

siempre reprimido que rehúsa su propia satisfacción y hace culto del sufrimiento” (Librería General, Zaragoza, 1955, p. 16). Peter Dronke, por el contrario, observa, no sin razón, que “frases como “el código del amor cortés” o “las convenciones de la lírica trovadoresca” han embotado la percepción de lo que hay poéticamente vigente e individual en este tipo de canciones”, y así, por ejemplo, el ideal de los primeros trovadores “es un amor mutuo y pletórico que, desafiando las convenciones refinadas, reconoce el deseo sexual tanto a los hombres como a las mujeres” (*La lírica en la Edad Media*, pp. 150 y 145). A este aspecto le dedica Peter Dronke su libro, *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford, 1970, cuya tradición española, *La individualidad poética en la Edad Media*, Alhambra, Madrid, 1981, viene precedida por un estudio de Francisco Rico (pp. 1-20); véase especialmente el primer capítulo, “La individualidad poética. Cuestiones” (pp. 27-55), pues en él defiende, en oposición complementaria a las doctrinas de Ernst R. Curtius, y esboza una teoría de lo individual como metodología para abordar el complejo estudio de la tradición medieval. Véase asimismo su *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric*, pp. 46-48. Véase, por otro lado, Martín de Riquer, Introducción a la lectura de los trovadores, *Los trovadores*, I, pp. 92-93. La tesis más radical, pues defiende que el amor cortés es básicamente lujurioso, es la de Moshé Lazar, *Amour courtois et «fin' amors» dans la littérature du XIIIe siècle*, Klincksieck, París, 1964. Una postura intermedia, y tal vez la más válida a nuestro criterio, es la que ofrece Alberto Blecuá en “¿Signos viejos o signos nuevos? (*Fino amor* y *Religio amoris* en Gregorio Silvestre)”, *Signos viejos o nuevos*, pp. 179-188.

<sup>1521</sup>Introducción a *El collar de la paloma*, p. 43. Pero véase todo el punto uno de su introducción, el que reza sobre la vida de Ibn Hazm de Córdoba, pp. 31-54.

de mi tiempo<sup>1522</sup>.

Mas también porque se erige, allende su tema nuclear, en la memoria de su tiempo: en el tiempo de una vida que recorre fragmentariamente, y al calor de los distintos pormenores del amor que discute, sus propias vicisitudes espirituales, sentimentales y sociales: “Que ni tú ni los demás que lo lean me echen en cara haber seguido el camino de los que hablan de sí mismos”<sup>1523</sup>. En efecto, *El collar de la paloma* adquiere cierto aire del estilo autobiográfico, en el que el autor repasa desde el punto de la escritura su experiencia vivencial histórica, hasta convertirlo en parte en un memorando confesional que rezuma subjetividad. Basten estas acerbas confidencias como ilustración:

Yo no me he hastiado jamás de nada después de haberlo conocido, como nunca me he dado prisa en aficionarme a nada por un primer encuentro; ni he deseado, desde que nací, cambiar ninguna de mis cosas, no ya sólo tratándose de amigos y compañeros, sino incluso de cuantos utensilios usa un hombre, como vestidos, monturas, comidas y demás. Ningún provecho he sacado de la vida ni, desde que saboreé el amargo manjar de la separación de mis amigos, me han abandonado el pesar ni el abatimiento. Vuelve a mí sin tregua la tristeza, y la agitación del dolor no cesa de llamar a mi puerta. El recuerdo del pasado me conturba cuando quiero empezar un nuevo período de mi vida. Soy entre los vivos un hombre asesinado por los sinsabores, y estoy entre los mortales como sepultado por la desgracia. Pero alabado sea Dios de todos modos.

Tú bien sabes que mi cabeza está trastornada y destrozado mi ánimo a causa de la situación en que me hallo: desterrado de mi hogar, alejado de la patria, acosado por el sino, en desgracia con los poderosos; padeciendo deslealtad de los amigos, circunstancias adversas, cambios de suerte, pérdidas de fortuna, privado de mis bienes propios y heredados, desposeído de lo que allegaron mis padres y abuelos, errante por esas tierras, sin dinero ni poder, pensando siempre cómo sacar adelante mi familia y mis hijos, desesperado de volver a casa de los míos, juguete del destino y en espera de lo que decidan los decretos de Dios<sup>1524</sup>.

---

<sup>1522</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, Prólogo, p. 97.

<sup>1523</sup>*Ibidem*, Prólogo, p. 98.

<sup>1524</sup>*Ibidem*, cap. 6, p. 132; Epílogo, p. 332. Un grito de dolor y amargura por su ignominiosa situación, por la que la Filosofía viene a consolarlo y a enseñarle que la única aspiración noble del hombre es conocerse a sí mismo, motivo de su autosuficiencia y origen del conocimiento del sumo bien: Dios, es también la que reflejó Boecio (c. 475-525) en su obra postera, la *Consolación de la Filosofía* (524-525), redactada en los meses finales de su vida, en prisión, cuando ya sabía que su sentencia de muerte había sido ratificada por Teorodico, y con el objetivo de que “la posteridad conozca su realidad y jamás se borren de la memoria”. Escribe el poeta y filósofo romano: “No quiero hacer memoria ahora de todos los rumores, ni de los juicios dispares y contradictorios del vulgo. Sólo quiero recordar que la carga final que la adversidad cuelga a sus víctimas es que cuando se le acusa de algo se piensa que bien merecido lo tienen. Yo mismo he sido castigado por haber hecho el bien: me he visto privado de mis bienes, alejado de todos mis cargos y he visto enlodada mi reputación” (Boecio, *La consolación de la Filosofía*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2005 [3ª reimpresión, I, prosa 4, pp. 45 y 48]). Ambos autores quedan, pues, hermanados por su extremada situación (más trágica la del latino), por hacer de sus obras un testimonio político, anímico e intelectual de su vida y de su tiempo, y por su concepción de la filosofía, de acendrado moralismo y de enriquecimiento espiritual. Es más que probable suponer que Ibn Hazm desconociera la obra de Boecio, pese a su celebridad, lo cual no sucederá en el caso de Petrarca, cuya obra más personal, íntima y reflexiva, el *Secreto*, es, como veremos, claramente deudora en no pocos aspectos de la *Consolación de la Filosofía*. Ahora bien, este tipo de literatura, escrita en una circunstancia adversa y en la que, entre otros aspectos, el autor se conduele de sí y se consuela a sí mismo, hunde sus raíces en la tradición secular del mundo antiguo; eximios precedentes son, por ejemplo, la *Apología de Sócrates* de Platón; la obra filosófica de Cicerón que se concentra en los últimos años de su vida, entre el 45 y el 44 a. C. (su muerte acaeció en el 43), que persigue paliar el acerbo dolor que le sobrevino tras la muerte de su hija Tulia en el 45 y después de su alejamiento de la política, cifrado en el final de la República, tras la batalla de Farsalia, en el 48, de entre la que cabe citar la *Consolación*, hoy perdida; así como las elegías del confinamiento de Ovidio, las *Tristes* y las *Pónticas*, o la *Consolación a su madre Helvia* de Séneca. También Cervantes dirá que escribió el *Quijote* en una cárcel y no parece descabellado suponer que durante su cautiverio argelino compusiera algunos textos poéticos o dramáticos, que hallara en la práctica literaria un estímulo vivificador y reconfortante. Otro célebre caso de nuestras letras lo constituyen las *Cartas desde mi celda* de



Por ello, por esa mixtura de tratado de amor y de libro de memorias, *El collar de la paloma* es un claro antecedente, sin olvidar la elegía augústea, de *La vida nueva* de Dante y del *Cancionero* de Petrarca, obras que se cimentan ya sobre la afirmación de una identidad en el tiempo por obra del amor desde el enamoramiento, como se resume en estos versos de Guillem de Cabestany: “Lo jorn qu’ie·us vi, dompna, primeiramen, / quan a vos plac que·us mi laissetz vezer, / parti mon cor tot d’autre pessamen / e foron ferm en vos tug mey voler; / qu’aissi·m pauzetz, dompna, el cor l’enveya / ab un dous ris et ab un simpl’esguar, / mi e quant es mi fezes oblidar”<sup>1525</sup>. Y también de *El libro del buen Amor*, pero desde la autoficción o la pseudo autobiografía<sup>1526</sup>.

Ahora bien, *El collar de la paloma* se presenta no como una autobiografía amorosa, que no lo es, sino como un medio diálogo, en la medida en que es la respuesta a una petición: a la carta y a la visita en que un amigo suyo de Almería le demanda a Ibn Hazm “que componga una *risala* en la que pinte el amor”<sup>1527</sup>. El recurso de presentar un texto como la contestación real o imaginaria a una instancia previa, el «escribe se le escriba», es un *topos* que proviene de la Antigüedad y, como se sabe, es de una fecundidad extraordinaria. Algunos de sus jalones fundamentales podrían ser la *Carta VII* de Platón, la *Historia calamitatum* de Abelardo, el *Donna me prega* de Guido Cavalcanti, *La ignorancia del autor y la de otros muchos* de Francesco Petrarca, el *Lazarillo de Tormes*, el *Libro de la vida* de santa Teresa, el *Un soneto me manda hacer Violante* de Lope de Vega, las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal y las *Cartas a un joven novelista* de Mario Vargas Llosa<sup>1528</sup>. Nuestro autor está más próximo de Cavalcanti, Petrarca, Lope de Vega, Rilke y Vargas Llosa que de Platón, Abelardo, Lázaro, Teresa de Jesús y Lord Chandos por cuanto responde sobre el tema que se le pregunta, aunque lo entreviere con numerosos datos íntimos, y, en consecuencia, no expone su vida desde el principio, «porque se tenga entera noticia de mi persona», como fórmula por la que dar cabal cuenta de un «caso», como emprenden estos últimos. Pero especialmente se acerca al poeta florentino amigo de Dante, más bien al contrario pues le precede en dos siglos, dado que a ambos se les pide que teoricen y definan el amor<sup>1529</sup>, así como por la mucha erudición y penetración que exhiben en su

---

Gustavo Adolfo Bécquer.

<sup>1525</sup>“El día que os vi, señora, por primera vez, cuando os plugo dejaros ver por mí, separé todo mi corazón de otro pensamiento y estuvieron firmes en vos todos mis deseos; porque así me pusisteis, señora, el anhelo en el corazón con una dulce sonrisa y una sencilla mirada, que me hicisteis olvidar de mí mismo y de cuanto existe” (Guillem de Cabestany, *Lo jorn qu’ie·us vi, dompna, primeiramen*, M. de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 214, 1-7, p. 1077).

<sup>1526</sup>Sobre la influencia de *El collar de la paloma* en el *Libro del buen amor*, véase E. García Gómez, Introducción, pp. 80-85; J. Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España*, pp. 491-495. De distinto modo piensa Francisco Rico, quien ha estudiado la autobiografía del *Libro del buen amor* desde tradiciones literarias occidentales, en “Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro del buen amor*”, *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), pp. 301-325.

<sup>1527</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, Prólogo, p. 97.

<sup>1528</sup>Otra variante, no menos importante y prolífica, es la epístola como expresión de la intimidad y la afirmación de una filosofía moral que partiendo de Cicerón, Horacio y Séneca llegará hasta Petrarca, del que bebe en gran medida la posteridad. Con *Los ensayos* de Montaigne, no obstante, se inaugurará otra forma en la que consignar un fin doméstico y privado, lo mismo que había sucedido antes con las elegías del confinamiento, las *Tristes* y las *Pónticas*, de Ovidio, con los *Soliloquios* y las *Confesiones* de san Agustín, con *La consolación de la Filosofía* de Boecio y con el *Secreto mío* de Petrarca, pues en todas estas modalidades el autor era la materia de su libro.

<sup>1529</sup>No es desde luego imposible que Andrés el Capellán conociera el tratado de amor de Ibn Hazm antes de elaborar el suyo, pues repite ideas que ya figuraban en *El collar de la paloma* (véase E. García Gómez, Introducción, pp. 77-79). Una de ellas es la de haber escrito su texto por amistad a Gualterio, a quien se lo dedica: “El constante requerimiento de tu amistad me obliga, Gualterio, venerable amigo, a darte a conocer de

contestación, aunque su visión a la postre sea tan contraria, tenebrosa la del italiano, fúlgida la del andaluz.

El amor que informa el tratado del pensador cordobés no es otro, como hemos dicho, que el de Bagdad, si bien desde la realidad y la mentalidad andalusí, lejos de las “historias – dice– de los beduinos o de los antiguos, pues sus caminos son muy diferentes de los nuestros. Podría haber usado de las noticias sin número que sobre ellos corren; pero no acostumbro a fatigar más cabalgadura que la mía, ni a lucir joyas de prestado”<sup>1530</sup>. *El collar de la paloma* pivota, efectivamente, sobre la relación que une a Ibn Hazm con su amigo de los «años mozos», que se cimenta en un recíproco afecto inalterable y que se resume en el “me amas por amor de Dios Altísimo”<sup>1531</sup>. Claro está que su tratado rebasa con creces la dimensión de esta modalidad erótica, aun cuando no sea sino una forma de amor verdadero, así por el hecho de que se ostenta una amplia tipología sobre el tema, que incluye sus bondades y sus necesidades, sus vivencias fastas y nefastas, sus dichas y sus desdichas, como porque, al igual que en el mito del andrógino, es tan válido el amor heterosexual como el homosexual, y aun el bisexual.

La arquitectura de la obra es clara y sencilla. Se ajusta perfectamente al tema abordado y a la intención filosófico moral del autor, que es la exaltación del amor verdadero, el casto y piadoso, como camino de salvación, receta por la que vivir de acuerdo con la ley de Dios y obtener su gracia: “una de las mejores cosas que puede hacer el hombre en sus amores es guardar castidad; no cometer pecado ni torpeza; no renunciar al premio que su Creador le destina entre delicias en la eterna morada, y no desobedecer a su Señor”<sup>1532</sup>; o sea, un amor del suelo que mira, atento, al cielo. Para que no haya lugar al equívoco con su morfología, de forma semejante a como hará más tarde Dante en *La vida nueva* con las oportunas explicaciones que aderezan la narración de su experiencia sentimental con Beatriz desde su primera visión hasta después de su fallecimiento en aras de un mejor entendimiento por parte del lector de la materia y el sentido de su libro, el propio Ibn Hazm, en el capítulo primero de su *risala*, delinea el plan seguido y lo desmenuza punto por punto. De resultas, *El collar de la paloma* se divide físicamente en treinta capítulos, que se pueden disponer en cuatro grandes secciones, siempre según su autor, conforme a su temática: diez tratan de la esencia y los fundamentos del amor (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11); doce sobre sus accidentes (17, 20, 12, 13, 14, 15, 7, 25, 22, 23, 26, 28); seis hablan de las diversas desventuras que sufren los amadores (16, 18, 19, 21, 24, 27), y, por fin, dos, los últimos (29, 30), en los que se predica la sumisión a Dios por vía negativa y positiva. Ocurre sin embargo, bien se aprecia, que Ibn Hazm no ha distribuido los capítulos en atención a su estructuración en bloques, sino que los ha ordenado con arreglo a otros intereses de forma y de fondo, pero manteniendo un segmento en el que el primero y el postrero hacen las veces de apertura y de clausura, en tanto son los capítulos que encierran la clave del tratado. Para dar fe de su completísimo estudio, de su rica y variada casuística, citaremos el fragmento en el que el «Adán español» enumera en sucesión los títulos de sus capítulos:

---

palabra y a enseñarte con mis escritos de qué modo pueda mantenerse la integridad del amor entre dos amantes ...” (Andrés el Capellán, *Tratado sobre el amor*, edic. cit., Prefacio, p. 49). Conviene diferenciar, no obstante, que el capellán de la corte real francesa no escribe el *De Amore* como respuesta sino para aconsejar a su amigo desde su posición de *praeceptor amoris*; de forma semejante a como Ovidio había redactado su *Ars amandi*, pero con un fin particular, pues el de Sulmona, más universal, se dirigía a todos los hombres y a todas las mujeres de Roma.

<sup>1530</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, Prólogo, p. 98.

<sup>1531</sup>*Ibidem*, Prólogo, p. 96.

<sup>1532</sup>*Ibidem*, 30, p. 314.

Primero va este capítulo en que estamos, que es el comienzo de la *risala*, y contiene la división de la obra, junto con el discurso sobre la esencia del amor; y luego siguen: el de las señales del amor; [el de quien se enamora en sueños]; el de quien se enamora por la pintura del objeto amado; el de quien se enamora por una sola mirada; el de quien no se enamora sino tras un largo trato; el de quien, habiendo amado una cualidad determinada, no puede amar ya después ninguna otra contraria; el de las alusiones verbales; el de las señas hechas con los ojos; el de la correspondencia amorosa; el del mensajero; el de la guarda del secreto; el de su divulgación; el de la sumisión; el de la contradicción; el del que saca faltas; el del amigo favorable; el del espía; el del calumniador; el de la unión amorosa; el de la ruptura; el de la lealtad; el de la traición; el de la separación; el de la conformidad; el de la enfermedad; el del olvido; el de la muerte; el de la fealdad del pecado, y el de la excelencia de la castidad<sup>1533</sup>.

Estos treinta capítulos, por otro lado, quedan enmarcados por un prólogo y un epílogo en los que Ibn Hazm cuenta la razón de ser de su texto y se excusa de escribir sobre semejante «niñería» cual el asunto del amor. No está de más subrayar que otro eximio moralista como el cordobés, Petrarca, también se excusará de escribir lírica amorosa, en su evolución estético-ideológica de la filología y la poesía a la filosofía, aunque no pase del intento, pues, entre otros trabajos, dedicará sus últimos esfuerzos intelectuales y creativos a la odenación definitiva del *Canzoniere*, su autobiografía sentimental y espiritual, y a la composición y redacción de los *Triumpho*. Con ello queremos consignar que el amor se contempla no sólo como algo propio de la juventud, sino también como algo impropio, incluso indigno, de un *philosophus*.

La emocionante combinación de tradición culta heredada, la noticia literaria, y de experiencia vivencial, el hecho, le imprime al tratado de Ibn Hazm de un sello particular y único, por cuanto la sapiencia abstracta y libresca se ve modificada a veces, o contestada y complementada, por el conocimiento práctico, que se puede decir casi epistemológico, que deriva de la realidad misma y la observación interior.

Como no podía ser de otro modo en “un libro de intención purísima, limpia y hasta el final machaconamente ascética y piadosa”<sup>1534</sup>, Ibn Hazm parte de la premisa de que el verdadero objeto de amor es Dios y que amarlo quiere decir practicar las virtudes que a él conducen: “Es el mejor [amor] el de los que se aman en Dios Honrado y Poderoso”<sup>1535</sup>. Es importante subrayar que tal idea seminal, por sincera que sea, es una máxima común a toda la Edad Media, pues orientar el amor humano hacia el divino como su objeto natural y su fin es uno de los pilares en los que se asienta su pensamiento<sup>1536</sup>. Una idea que seguirá siendo básica en la concepción amorosa del neoplatonismo cristiano renacentista, así como en el período barroco, marcadamente influenciado por la doctrina contrarreformista. Buena prueba de ello son tanto las palabras que Tirsi enfrenta a las de Lenio en *La Galatea*: “el amor honesto siempre fue, es y ha de ser limpio, sencillo, puro y divino, y que sólo en Dios para y sosiega”<sup>1537</sup>, como en las que diserta un Guzmán moralizador a su lector: “es más perfecto [el amor], cuanto lo es el objeto; y el verdadero, el divino. Así, debemos amar a Dios sobre todas las cosas, con todo nuestro corazón y de todas nuestras fuerzas, pues Él nos ama tanto”<sup>1538</sup>. Pero es quizá Lope de Vega quien mejor lo ilustra merced al doloroso ejercicio de introspección, reflexión y meditación que le hacen, «mutatio animo», volverse a lo divino:

---

<sup>1533</sup> *Ibidem*, 1, p. 101.

<sup>1534</sup> E. García Gómez, Introducción a *El collar de la paloma*, p. 66. Véase también, J. Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España*, p. 495.

<sup>1535</sup> Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 1, p. 105.

<sup>1536</sup> Véase solo el citado estudio de Étienne Gilson, “El amor y su objeto”, en *El espíritu de la filosofía Medieval*, pp. 261-276.

<sup>1537</sup> Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, IV, p. 437.

<sup>1538</sup> Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edic. de José M<sup>a</sup> Micó, t. I, 1<sup>a</sup> parte, libro I, cap. 2, pp. 151-152.

“Yo me muero de amor, que no sabía, / aunque diestro en amar cosas del suelo, / que no pensaba yo que amor del cielo / con tal rigor las almas encendía. // Si llama la mortal filosofía / deseo de hermosura a amor, recelo / que con mayores ansias me desvelo / cuanto es más alta la belleza mía”<sup>1539</sup>. Ahora bien, no es del amor divino sino del humano del que trata *El collar de la paloma*: «amar en Dios» lo llama, por cuanto el amor humano no participa sino por analogía del amor divino. En efecto, Ibn Hazm, antes que los trovadores, los estilnovistas, los petrarquistas (aunque Agustín lo haga trizas en el *Secreto* de Petrarca) y los neoplatónicos, redescubrió, acaso por la influencia de Ibn Dawud y de la exégesis coránica, que el amor humano no sólo es civilizador, sino fuente de bondad, alegría y virtud, cuando es noble y puro, cuando es desinteresado, recompensado y perdurable, cuando el amador no busca en el amor más premio que el amor: el verdadero, aquel que está “basado en la atracción irresistible, el cual se adueña del alma y no puede desaparecer sino con la muerte”<sup>1540</sup>. Ello es que el amor no es sino algo que le pasa al hombre, una emoción humana, una pasión del ánimo: “verdad es que el amor es, en sí mismo, un accidente, y no puede, por tanto, ser soporte de otros accidentes”. El vislumbre de esta fascinante premonición acaeció en el mundo antiguo de la mano de los filósofos y de los poetas helenistas y romanos y obtendría su consolidación, más allá de la teorías médicas y filosóficas, poderosamente influidas por la doctrina de Averroes<sup>1541</sup>, en la lírica del dulce estilo nuevo, pues tanto Guido Cavalcanti como Dante, a pesar de su dispar, y aun opuesta, concepción del amor, llegarán a la misma conclusión: “Dueña me ruega si querré decir / de un accidente, asaz frecuente y fiero / tan altanero que es llamado amor”<sup>1542</sup>, sostiene el primero; mientras el segundo comenta y aclara que “aquí podría dudar alguna persona [...] de que le hablo de Amor como si fuese una cosa *per se* y no solamente sustancia inteligente, mas cual si fuese sustancia corporal, cosa que es, por cierto, falsa, pues que Amor no existe *per se* como sustancia, sino que es un accidente en la sustancia”<sup>1543</sup>. De manera que Ibn Hazm se convierte en un punto intermedio entre el mundo clásico y el medieval cristiano en la historia del concepto. En cualquier caso, lo significativo es que el jurista andalusí constata y resuelve que el amor es un accidente que, para más señas, radica en la esencia misma del alma, una «dolencia rebelde» que la conturba:

Sabrás, hónrete Dios, que el amor ejerce sobre las almas un efectivo poderío, un decisivo imperio, una autoridad irresistible, una fuerza contra la que no es posible rebelarse, una soberanía a la que no se puede escapar, y que impone una obediencia ineludible y una coacción a la que nadie puede hurtarse. Destruye lo más

---

<sup>1539</sup>Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edic. cit. de A. Carreño, poema 310, soneto XXXI de las «Rimas sacras», p. 631. No obstante, donde Lope consigna con más hondura su acercamiento a la divinidad es, como se conoce, el soneto XVIII, que dice así: “¿Qué tengo yo que mi amistad procuras? / ¿Qué interés se te sigue, Jesús, mío, / que a mi puerta cubierto de rocío / pasas las noches del invierno oscuras? // ¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras, / pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío, / si de mi ingratitud el yelo frío / secó las llagas de tus plantas puras! // ¡Cuántas veces el ángel me decía: / «Alma, asómate agora a la ventana, / verás con cuánto amor llamar porfía!» // ¡Y cuántas, hermosa soberana, / «Mañana le abriremos», respondía, / para lo mismo responder mañana!” (*Ibidem*, poema 309, p. 630).

<sup>1540</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 1, p. 105.

<sup>1541</sup>Véase el esbozo biográfico que brinda sobre el gran comentarista de Aristóteles Juna Vernet, en *Lo que Europa debe al Islam de España*, pp. 77-82.

<sup>1542</sup>“Donna me prega, per ch’eo voglio dire / d’un accidente che sovente è fero / ed è sì altero ch’è chiamato amore” (Guido Cavalcanti, *Rimas*, en Dante Alighieri, *La vida nueva*. Guido Cavalcanti, *Rimas*, edic. cit., poema I, vv. 1-3, pp. 147 y 146).

<sup>1543</sup>Dante, *Vida nueva*, en *Obras Completas II*, edic. cit., cap. XXV, p. 48. Hay que tener en cuenta la posibilidad de que Dante estuviera familiarizado con la literatura árabe (véase el repaso que ofrece Juan Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España*, pp. 473-485, centrado en la posible deuda de la *Divina comedia* con *El libro de la escalera*), hasta el extremo de que se ha querido ver en la «vida renovada» que suscita la unión amorosa de Ibn Hazm el estímulo del título de la *Vita nuova* del florentino.

recio, desata lo más consistente, derriba lo más sólido, disloca lo más firme, se aposenta en lo más hondo del corazón y torna lícito lo vedado<sup>1544</sup>.

Una revolución interior que mucho tiempo después resumirá de forma insuperable en un verso Pedro Salinas: “conocerse es el relámpago”<sup>1545</sup>.

Así las cosas, y para explicar el origen de esa atracción súbita, Ibn Hazm viene a decir que el amor es un deseo de hermosura cuyo nacimiento estriba en la contemplación de la belleza física del cuerpo, pero que se trasciende y se transforma por obra de la contención y el trato continuado, hasta culminar en una pasión espiritual:

Tocante al hecho de que nazca el amor, en la mayoría de los casos, por la forma bella, es evidente que, siendo el alma bella, suspira por todo lo hermoso y siente inclinación por las perfectas imágenes. En cuanto ve una de ellas, allí se queda fija. Si luego distingue tras esa imagen alguna cosa que le sea afín, se une con ella y nace el verdadero amor; pero si no distingue tras esa imagen nada afín a sí, su afección no pasa de la forma y se queda en apetito carnal. En todo caso, las formas son un maravilloso medio de unión entre las partes separadas de las almas<sup>1546</sup>.

Por consiguiente, el filósofo y poeta cordobés parte de la teoría platónica, en la que la visión de la hermosura es una suerte de epifanía, pues abre el camino hacia la intelección con el *noûs* de las formas puras. Sin embargo, mientras que para el autor de la *República* la belleza es una y eterna, lo mismo que para el neoplatonismo<sup>1547</sup>, de ahí que permita la construcción de arquetipos, para Ibn Hazm, así se lo hace patente la experiencia de todos los días, es múltiple y cambiante; y ello es debido a que la belleza no es sino una noción de índole subjetiva:

Yo he visto muchas gentes de discernimiento nada sospechoso y en quienes no era de temer ni falla en su entendimiento, ni trastorno en su buen juicio, ni deficiencia en su mente, que, sin embargo, pintaban a sus amados con ciertas cualidades no gustadas de los demás hombres ni ajustadas a la belleza, pero que eran para ellos la perfección misma, el colmo de sus deseos y el ápice de los gustos<sup>1548</sup>.

El amor, en consecuencia, es algo más sutil y misterioso, que depende ya de una atracción involuntaria, de un sueño, de una mirada, de una imagen auditiva, del color del pelo, de un gesto, de una caricia, etcétera, pero que, en esencia, es siempre una afinidad de las almas. La modernidad del pensamiento de Ibn Hazm no tendrá continuadores inmediatos<sup>1549</sup>,

---

<sup>1544</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 7, p. 136.

<sup>1545</sup>Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, edic. cit., 12, p. 131. Un poco más adelante, en el mismo poema, dirá: “Te conocí en la tormenta. / Te conocí, repentina, / en ese desgarramiento / brutal de tiniebla y luz, / donde se revela el fondo / que escapa al día y a la noche. / [...] / tú, amazona en la centella / palpitante de recién / llegada sin esperarte, / eres tan antigua mía, / te conozco tan de tiempo, / que en tu amor cierro los ojos, / y camino sin errar, / a ciegas...” (*Ibidem*, pp. 131-132).

<sup>1546</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 1, p. 108.

<sup>1547</sup>Así, León Hebreo pondrá en boca de Filón que “la belleza sea quien haga que todo amado sea amado y todo amante, amante; de que sea principio, medio y fin de cualquier amor, es decir: principio en dicho amado, medio en su resplandor sobre el amante y fin en el goce y unión de dicho amante con su principio amado. Siendo el sumo Hacedor del universo el primer bello, la belleza de toda cosa deseada es la perfección de la obra que el sumo artífice realizó en ella, y es la cosa en la que lo obrado comunica y se asemeja más al obrador, y la creatura el Creador” (*Diálogos de amor*, edic. cit., III, p. 280).

<sup>1548</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 7, p. 136.

<sup>1549</sup>Si exceptuamos el siguiente parlamento que el conde Baldassare Castiglione pone en boca de Gaspar Pallavicino: “A mí me parece que nuestros juicios, así en amar, como en todas las otras cosas, son diferentes, y por esto acontece muchas veces que lo que el uno tiene por muy bueno el otro lo tenga por muy malo. Pero, no embargante esto, todos se conforman en seguir siempre y preciar mucho la cosa amada. Por manera que suelen los enamorados, con demasiada afición, engañarse tanto, que piensan que aquella persona

máxime con la progresiva divinización de la dama del *fino amor*, del *dolce stil nuovo*, del petrarquismo, y, no digamos, con el triunfo del neoplatonismo, de forma que la belleza física del cuerpo seguirá siendo traslación de la belleza interior del alma; pero, en cambio, propició la toma de conciencia, ya arraigada en la Antigüedad, de que siempre la persona amada es la mejor, y por ende de la exclusividad, como reza este estupendo soneto de Cavalcanti:

Las flores van contigo, y la verdura  
y cuanto luce o es de amable ver;  
más que el sol resplandece tu figura;  
quien no te vio, nada podrá valer.  
No existe en este mundo creatura  
de tan clara beldad como placer;  
y al que en Amor no fía, le conjura  
tu hermoso rostro a dueño tal querer.  
Las bellas que ahora vi en tu compañía  
en mucho tengo por tu mismo amor;  
y ruego que en su mucha cortesía  
la que más valga te tribute honor  
y que gozosa esté tu señoría,  
pues entre todas tú eres la mejor<sup>1550</sup>.

Cervantes, que seguirá regularmente el ideario del neoplatonismo<sup>1551</sup>, en las dos obras en que expresa su idea más pura del amor, *La española inglesa* y el *Persiles*, afirmará que el verdadero, el perfecto amor, no es otro que el que dimana de la belleza interna de la persona amada, el que trasciende el cuerpo y apunta al alma y, por ello, se torna en un camino de perfección. Es cierto que en *La Galatea* lo expondrá teóricamente, especialmente en la reprimenda que le echa Elicio a Erastro<sup>1552</sup>, pero en estas dos obras lo hace, mucho más

---

que aman sea sola en el mundo perfecta. No podemos decir que éstos no se engañen, pues nuestra naturaleza no admite perficiones tan acabadas como ellos imaginan, ni hay nadie a quien alguna cosa no falte” (*El cortesano*, edic. cit. sobre la trad. de J. Boscán, I, 1, p. 65).

<sup>1550</sup>“Avete ’n vo’ li flor’ e la verdura / e ciò che lue od è bello a vedere; / risplende più che sol vostra figura: / chi vo’ non vede, ma’ non pò valere. // In questo mondo non ha creatura / sì piena di bieltà né di piacere; / e chi d’amor si teme, lu’ assicura / vostro bel vis’ a tanto ’n sé volere. // Le donne che vi fanno compagnia / assa’ mi piaccion per lo vostro amore; / ed i’ le prego per lor cortesia // che qual più può pi’vi faccia onore / ed aggia cara vostra signoria, / perché di tutte siete la migliore” (Guido Cavalcanti, *Rimas*, edic. cit., poema III, pp. 155 y 154).

<sup>1551</sup>“Por lo tanto, Sofía, no debes tener suficiente con los ojos físicos para ver las cosas bellas; debes mirarlas con los incorpóreos y así llegarás a conocer las verdaderas bellezas que el vulgo es incapaz de conocer, pues así como los ciegos de ojos físicos no pueden captar las figuras ni los colores hermosos, del mismo modo los ciegos de ojos intelectuales están inutilizados para captar las magníficas bellezas espirituales y deleitarse en ellas, porque la belleza no deleita a quien no la conoce, y quien no la prueba está privado de un agradabilísimo placer. Si la belleza física, que sólo es sombra de la espiritual, deleita tanto a quien la ve, hasta el extremo de que le arroba y convierte en sí, le quita la libertad y el deseo, ¿qué hará la belleza intelectual y brillantísima de la que la belleza física sólo es sombra y trasunto, a quienes son dignos de poderla ver? (León Hebreo, *Diálogos de amor*, edic. cit., III, p. 283). Un poco más adelante Filón dirá que “en el mundo sólo hay tres grados de belleza: el creador de ella, la belleza y lo que de ella participa, o sea, bello embellecedor, belleza y bello embellecido; el bello embellecedor, padre de la belleza, es Dios supremo; la belleza es la suma sabiduría y primer entendimiento ideal; lo bello embellecido, hijo de esa belleza, es el universo creado” (*Ibidem*, III, p. 307). Dice también Herrera, tomando como punto de referencia a Ficino, que “ai tres suertes de belleza: de entendimiento, de ánima [i] de cuerpo. La del entendimiento, por la mente roba i arrebatá l’ ánima a gozar d’ él solo. La de l’ alma, por la vista sola, o por el oído, o por ambos. La del cuerpo, por todos los sentidos, por los cuales la belleza mesma puede passar a l’ ánima” (*Anotaciones a la obra de Garcilaso*, edic. cit., pp. 416-417).

<sup>1552</sup>“Te quiero decir que ha perdido conmigo mucho la calidad del amor con que yo pensé que a Galatea querías; porque si solamente la quieres por ser hermosa, muy poco tiene que agradecerte, pues no habrá ningún hombre, por rústico que sea, que la mire que no la desea, porque la belleza, dondequiera que está, trae consigo el

dramático, sugestivo y conmovedor, desde la praxis. Ya se sabe: Isabela y Auristela, a causa de un envenenamiento y un hechizo, enferman y se marchitan, llegando al extremo de la monstruosidad; mas sus enamorados, Ricaredo y Periandro, no cejan en su amor, antes bien: lo acrecientan. Tanto, que de uno, del príncipe escandinavo, asegura el narrador que “sólo Periandro era el solo firme, sólo el enamorado, sólo aquel que con intrépido pecho se oponía a la contraria fortuna y a la misma muerte”<sup>1553</sup>; mientras que el otro no sólo le promete a su amada ser su esposo en tan ominoso trance, sino que acomete uno de los actos más sobrecogedores de la obra del escritor complutense: “Ella no supo qué decir, ni hacer otra cosa que besar muchas veces la mano de Ricaredo y decirle, con su voz mezclada en lágrimas, que ella le aceptaba por suyo y se entregaba por su esclava. Bésola Ricaredo en el rostro feo, no habiendo tenido jamás atrevimiento de llegarse a él cuando hermoso”<sup>1554</sup>. En este contexto sería imperdonable no traer a colación el precioso soneto XXII de Garcilaso, en el que la deslumbrante belleza física de la amada, tal vez el pezón del pecho, le impide al poeta otear la del centro del alma, el corazón:

Con ansia extrema de mirar qué tiene  
vuestro pecho escondido allá en su centro,  
y ver si a lo de fuera lo de dentro  
en apariencia y ser igual conviene,  
en él puse la vista; mas detiene  
de vuestra hermosura el duro encuentro  
mis ojos, y no pasan tan adentro,  
que miren lo que el ama en sí contiene.  
Y así, se quedan tristes en la puerta  
hecha por mi dolor, con esa mano,  
que aun a su mismo pecho no perdona;  
donde vi claro mi esperanza muerta,  
y el golpe que os hizo amor en vano  
*non esservi passato oltra la gonna*<sup>1555</sup>.

O aquellos otros en los que el travieso Amor se demora en la contemplación del «luciente» cuerpo de Angélica hasta «donde Amor el cetro tiene:

La sábana después quiétamente  
levanta, al parecer no bien seguro,  
y como espejo el cuerpo ve luciente,  
el muslo cual aborio limpio y puro;

---

hacer desear. Así que, a este simple deseo, por ser tan natural, ningún premio se le debe [...]. Y, puesto caso que la hermosura y belleza sea una principal parte para atraernos a desearla y a procurar gozarla, el que fuere verdadero enamorado no ha de tener tal gozo por último fin suyo, sino que, aunque la belleza la acarree el deseo, la ha de querer solamente por ser bueno, sin que otro algún interese le mueva. Y éste se puede llamar, aun en las cosas de acá, perfecto y verdadero amor, y es digno de ser agradecido y premiado, como vemos que premia conocida y aventajadamente el Hacedor de todas las cosas a aquellos que son moverles otro interese alguno de temor, de pena o de esperanza de gloria, le quieren, le aman y le sirven solamente por ser bueno y digno de ser amado; y ésta es la última y mayor perfección que en el amor divino se encierra, y en el humano también, cuando no se quiere más de por ser bueno lo que se ama, sin haber error de entendimiento [...]. Quiero inferir de todo lo que he dicho, ¡oh Erastro!, que si tú quieres y amas la hermosura de Galatea con intención de gozarla, y en esto para el fin de tu deseo, sin pasar adelante a querer su virtud, su acrescentamiento de fama, su salud, su vida y bienes, entiende que no amas como debes, ni debes ser remunerado como quieres” (Cervantes, *La Galatea*, edic. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 1), libro III, pp. 178-179).

<sup>1553</sup>Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de C. Romero, IV, IX, 699.

<sup>1554</sup>Cervantes, *La española inglesa, Novelas ejemplares*, edic. de J. García, p. 248.

<sup>1555</sup>Garcilaso, *Poesía castellana completa*, edic. cit., p. 193.

contempla de los pies hasta la frente  
las caderas de mármol liso y duro,  
las partes donde amor el cetro tiene,  
y allí con ojos muertos se detiene.  
Admirado la mira y dice: «¡Oh cuánto  
debes, Medor, a tu ventura y suerte!»  
Y más quiso decir, pero entre tanto  
razón es que ya Angélica despierte,  
la cual con breve y repentino salto,  
viéndose así desnuda y de tal suerte,  
los muslos dobla y lo mejor encubre,  
y por cubrirse más, más se descubre<sup>1556</sup>.

Platón, con todo, no en la enseñanza de Diotima-Sócrates, en la que la superación de la hermosura física comportaba transbordar el amor exclusivo, sino en el mito del hombre esférico y en el *Fedro*, que es donde los amantes se hacían uno solo de dos, establecía la noción de espejo como causa del amor. Pues bien, Ibn Hazm toma este aserto como su esencia, aunque mudando la identidad en afinidad:

Difieren entre sí las gentes sobre la naturaleza del amor y hablan y no acaban sobre ella. Mi parecer es que consiste en la unión entre las partes de almas que, en este mundo creado, andan divididas, en relación a como primero eran en su elevada esencia; pero no en el sentido en que lo afirma Muhammad ibn Dawud (¡Dios se apiade de él!) cuando, respaldándose en la opinión de cierto filósofo, dice que «son las almas esferas partidas», sino en el sentido de la mutua relación que sus potencias tuvieron en la morada de su altísimo mundo y de la vecindad que ahora tienen en la forma de su actual composición. Sabemos todos que el secreto de la atracción o del desvío entre las cosas creadas está en la afinidad o repulsión que hay entre ellas, porque cada cosa busca siempre a su semejante, lo afín en lo afín sosiega, y esta comunidad de especie ejerce una acción que los sentidos perciben y una influencia que salta a la vista<sup>1557</sup>.

Más religioso que Ibn Dawud, combina, sin embargo, la teoría platónica con los textos sagrados, otorgando un trasfondo moral a la filosofía pagana, que la islamiza: “Dios Honrado y Poderoso dice: «Él es Quien os creó [a todos] de una sola alma, de la cual creó también a su compañera para que conviviese con ella». Por consiguiente, dispuso que la razón de su convivencia fuera el que Eva procedía de la misma alma que Adán”<sup>1558</sup>.

Este relámpago que es el amor cuando se conocen dos almas afines precisa, para arribar a puerto seguro, de un proceso de descubrimiento y hallazgo que únicamente es posible mediante el trato continuado, una especie, digamos, de noviazgo, porque:

Sabemos todos que el alma está, en este mundo inferior, tapada por velos físicos, envuelta en accidentes, y ceñida por inclinaciones terrenales y mundanas, que encubren buena parte de sus cualidades y que, aun cuando no alteren su esencia, se interponen a lo menos entre ella y las demás almas. La unión verdadera no puede, por tanto, conseguirse sino luego que el alma está presta y dispuesta para ella; una vez que le ha llegado el conocimiento de aquello que se le asemeja y con ella coincide; después de haber contrastado sus propias cualidades naturales, ocultas en ella, con aquellas del amado que se le parecen. Sólo entonces se producirá la unión verdadera con el amado, sin impedimento alguno. Lo que suele ocurrir en un primer momento son algunos accidentes de atracción corporal y de aprobación visual, que no van más allá de las apariencias físicas, y éste es el secreto del apetito carnal, tomado en su verdadero sentido; el cual apetito toma tan sólo nombre de amor cuando se supera así mismo y traspasa esos límites, siempre que su rebasamiento coincida con una unión espiritual en que tengan parte el alma y sus cualidades naturales<sup>1559</sup>.

---

<sup>1556</sup>Francisco de Aldana, *Poesía*, edic. de R. Navarro, 67, vv. 49-64, pp. 217-218.

<sup>1557</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 1, p. 103.

<sup>1558</sup>*Ibidem*, 1, 104.

<sup>1559</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 6, 133-134.



Aunque menos conspicuos, son nítidamente reconocibles los grados del amor de Platón. No de otro modo, la erotología del *Fedro* y de *El collar de la paloma* tienen por meta el amor de dos almas, bien que por fines diferentes: por un ideal de vida contemplativa en el fundador de la Academia, por sumisión a Dios en Ibn Hazm, aunque en el fondo llega a ser el mismo: virar conscientemente de lo temporal a lo eterno. Ambos pensadores, en consecuencia, predicán la *sophrosyne* como forma de alcanzarla, pues nada se opone más al conocimiento divino que la encendida lujuria, y así pasar de lo bello externo a lo bello interno. Menos leído que adivinado a partir del tratado de Ibn Dawud, la filosofía del pensador griego conectaba maravillosamente, empero, con la moral revelada, por su apasionada defensa de que el filósofo de verdad es un moribundo: “los que filosofan en el recto sentido de la palabra se ejercitan en morir”<sup>1560</sup>, que es lo mismo que ha de hacer el verdadero amante: desligarse de todo trato comercial, rechazar los sentidos y la corporeidad, por temor a Dios. Naturalmente que la contemplación de la divinidad es sólo vislumbre en el jurista cordobés, en cuanto que el conocimiento de Dios es imposible por infranqueable.

Podría ser factible que los trovadores, que coinciden con el poeta andaluz en que el amor es la unión de los corazones, en el elogio de la castidad y en la visión del amor como una experiencia humana enriquecedora y civilizadora, hubieran tenido noticia de Platón por conocimiento de su tratado<sup>1561</sup>. Conduce a pensar en tal la posibilidad el intercambio de miradas del *Fedro*, la noción de espejo, del poema de Bernard de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover*:

Anc non agui de me poder  
ni no fui meus de l'or'en sai  
queAm laisset en sos olhs vezer  
en un miralh que mout me plai.  
Miralhs, pus me mirei en te,  
m'an mort li sospir de preon,  
c'aissiAm perdei com perdet se  
lo bels Narcisus en la fon<sup>1562</sup>.

Y todavía más estas estrofas de su célebre *Chantars no pot gaire valer* en que define el amor

<sup>1560</sup>Platón, *Fedón*, en *Fedón. Fedro*, edic. cit. de Luis Gil, 67e, p. 51.

<sup>1561</sup>Dice Emilio García Gómez, sobre la cuestión de la «tesis árabe», que “para esta hoguera los arabistas han hecho leña de todos los árabes. Entran en juego los tres estratos de la poesía aragiboandaluza: el popularísimo y bilingüe de las «jarchas», el semiculto de las moaxajas y los zéjeles, y el erudito de la convencional poesía clásica, esclava de las leyes, modas y tópicos del Oriente, apenas modificado. Y asimismo entran en juego poetas de las más diferentes mentalidades y actitudes eróticas, lo mismo el desvergonzado y travieso Ibn Quzman que el ascético y casto Ibn Hazm. Porque éste no podía faltar. Aunque su arte, defensor acérrimo del arabismo, ignore con supremo desdén la métrica de moaxajas y zéjeles; aunque su estilo se halle en los antípodas del cinismo del genial zejeler cordobés, el autor del «Collar de la paloma» aporta con este libro a la polémica una pieza esencial: nada menos que un tratado teórico y autobiográfico, escrito a comienzos del siglo XI, sobre el amor, concebido de la más refinada, espiritual y platónica manera, y un delicioso ramillete de historias y de poesías eróticas, en que los amantes, rodeados del corro habitual y común árabes y provenzales – consejeros, alcahuetes, delatores, custodios, espías, maldicientes–, hablan alto y por los codos de sus alambicados sentimientos” (Introducción, pp. 76-77). Con todo, es también posible que estas nociones platónicas estén vinculadas con las doctrinas amorosas de los pensadores cristianos, así como con la revalorización de la amistad según quedaba planteada en el mundo clásico por Aristóteles y Cicerón como una unión libre, virtuosa y desinteresada.

<sup>1562</sup>“Nunca más tuve poder sobre mí, ni fui mío desde aquel momento en que me dejó mirar en sus ojos, en un espejo que me place mucho. Espejo: desde que me miré en ti, me han muerto los suspiros de lo profundo, porque me perdí de la misma manera que se perdió Narciso en la fuente” (Martín de Riquer, *Los trovadores*, t. I, poema 60, vv. 17-24, p. 385).

en términos espirituales semejantes a los de Ibn Hazm, que remiten a su vez a los del filósofo heleno y que preludian los de los estilnovistas:

En agradar et en voler  
es l'amours de dos fis amans.  
Nula res no i pot pro tener,  
Si·lh voluntatz nos es agaus.

Re mais no·n am ni sai temer;  
ni ja res no·m seri'afans,  
sol midons vengues a plazer;  
c'aicel jorns me sembla Nadaus  
c'ab sos bels olhs espiritaus  
m'esgarda; mas so fai ten len  
c'us sols dias me dura cen!<sup>1563</sup>.

Como sea, lo elocuente, lo reveladoramente significativo es la analogía de pensamiento entre Ibn Hazm y Cervantes. Una simpatía que estriba en la constitución del parentesco espiritual y el noviciado como los «firmissima veri fundamenta» del genuino amor. Algo señalamos ya cuando hablamos de la pareja amorosa en la novela de tipo griego, pero es necesario subrayarlo de nuevo, dado su alcance. Para el escritor complutense, como para el andalusí, el amor, sí, es una atracción involuntaria, una predestinación («esto quiere el cielo», se repite en varias ocasiones en la obra del autor de *Pedro de Urdemalas*), pero para que sea verdadero ha de derivar hacia la aceptación voluntaria, un acto de libertad, de ese embrujo, que sólo la afinidad y el trato permiten, y que comporta, en el salto del amor del cuerpo al amor del alma, la transformación del objeto de pasión en sujeto dotado de albedrío: «mi hermana y yo vamos llevados del destino y la libertad». Preciosa se lo expone magistralmente a don Juan en el mismo instante en que el joven caballero le declara su amor:

Sé que las pasiones amorosas en los recién enamorados son como ímpetus indiscretos que hacen salir a la voluntad de sus quicios; la cual, atropellando inconvenientes, desatinadamente se arroja tras su deseo, y pensando dar con la gloria de sus ojos, da con el infierno de sus pesadumbres. Si alcanza lo que desea, mengua el deseo con la posesión de la cosa deseada, y quizá abriéndose entonces los ojos del entendimiento, se ve ser bien que se aborrezca lo que antes se adoraba. Este temor engendra en mí un recato tal, que ningunas palabras creo y de muchas obras dudo. Un sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas [...]. Si quisieredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra; pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones primero [...], habéis de dejar la casa de vuestros padres y la habéis de trocar con nuestros ranchos, y tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía; al cabo del cual, si vos os contentáredes de mí, y yo de vos, me entregaré por vuestra esposa; pero hasta entonces tengo de ser vuestra hermana en el trato, y vuestra humilde en serviros<sup>1564</sup>.

Ibn Hazm está al tanto de que la naturaleza del hombre «es flaca y viciosa», sabe, como dice Horacio en sus *Odas* (I, 33), que “tal lo ordena / Venus, a quien place con yugo broncíneo / en juego cruel enlazar diferentes cuerpos y almas diferentes”<sup>1565</sup>:

---

<sup>1563</sup>“El amor de dos leales amadores está en agradar y en querer. Nada puede ser provechoso si la voluntad no es igual”; “No amo ni puedo temer ninguna cosa; ni nada ya me sería afanoso con tal que ello pluguiera a mi señora; me parece Navidad el día aquel en que me mira con los bellos ojos espirituales; pero lo hace tan raramente que un solo día me dura como ciento” (*Ibidem*, poema 55, vv. 29-32 y 43-49, pp. 370 y 371).

<sup>1564</sup>Cervantes, *La gitaniella*, *Novelas ejemplares*, edic. de J. García, pp. 53-55, todo el discurso; pp. 54-55, las citas.

<sup>1565</sup>“Sic visum Veneri, cui placet imparis / formas atque animos sub iuga aenea / saevo mittere cum ioco” (Horacio, *Odas*, en *Odas y Epodos*, edic. bilingüe de M. Fernández Galiano y V. Cristóbal, I, 33, vv. 9-12,

Sabemos de cierto que Dios Poderoso y Grande puso en el hombre dos opuestas naturalezas. Una de ellas –que es el entendimiento guiado de la justicia– no lleva sino a la virtud, no mueve sino a la bondad y no puede concebir sino cosas aceptas a los ojos divinos. La otra –que es la concupiscencia, guiada de la pasión– es cabalmente opuesta: no lleva sino a los apetitos y no aboca sino a la perdición [...]. Estas dos naturalezas son como dos polos en el hombre [...], dos espejos que recogen los rayos de esas dos maravillosas, altas y sublimes esencias –entendimiento y concupiscencia– [...]. Entrambas están en guerra perpetua y en continuado litigio. Si el entendimiento vence a la concupiscencia entonces obra el hombre con cautela, reprime sus turbios impulsos, es alumbrado por la luz de Dios y va en pos de la justicia. En cambio, si la concupiscencia vence al entendimiento, se ciega la perspicacia del hombre, que, al no percibir con claridad la diferencia entre bien y mal, y, al aumentar la confusión, cae en el abismo de la perdición y en el despeñadero de la ruina [...]. El espíritu es el punto en que se aúnan estas dos naturalezas, el vínculo que las aprieta y el vehículo de su confluencia<sup>1566</sup>.

Es evidente de nuevo la feliz cópula de relato bíblico y platonismo en tanto que esta dualidad humana creada por Dios concuerda con la psicología del alma que expone Platón en la *República*, narra en el mito de la biga alada del *Fedro* y alegoriza en el *Timeo* y en las *Leyes*<sup>1567</sup>. Pero también, al igual que la definición del amor como un accidente del alma, de la postura filosófica de Aristóteles, de sus categorías, de sus géneros y especies, de sus teorías del *pneuma* y el ánima<sup>1568</sup>. Pero lo más sorprendente es que Ibn Hazm, misógino declarado,

---

p. 159 y 158).

<sup>1566</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 29, pp. 284-285.

<sup>1567</sup>No en vano, Cicerón había reducido el alma tripartita de Platón a dos partes: “Dado que lo que los griegos llaman *pathé* nosotros preferimos llamarlo perturbaciones en lugar de enfermedades, en la explicación de estos términos yo seguiré la división clásica, que fue primero de Pitágoras y después de Platón, que dividen el alma en dos partes: a una le hacen partícipe de la razón, mientras que la otra está privada de ella; en la que participa la razón sitúan la tranquilidad, es decir, un estado de equilibrio plácido y reposado, en la otra los movimientos perturbadores, tanto la ira como los deseos, contrarios y hostiles a la razón” (*Disputaciones Tusculanas*, edic. cit., IV, 5, 10, pp. 332-333).

<sup>1568</sup>Recuérdese que Virgilio, en un famoso pasaje de la *Eneida* que más arriba citamos, mezcla en síntesis la doctrina estoica del *anima mundi* con la teoría platónica del alma y con la de la reencarnación órfico-pitagórica: “«Para empezar, el cielo y la tierra y los líquidos llanos / y el luminoso globo de la luna y el astro titanio, / un espíritu interior los alienta y un alma metida en sus miembros / da la vida a la mole entera y se mezcla con el gran cuerpo. / [...] / De fuego es su vigor y celeste el origen / de las semillas, en tanto no las gravan cuerpos dañinos / o partes terrenales las embotan y miembros que han de morir. / Entonces temen y desean, sufren y gozan y las auras / no ven, encerradas en las tinieblas y en una cárcel ciega. / Y así, cuando en el día supremo las deja la vida, / no por ello todo mal abandona a las desgraciadas / no del todo el contagio del cuerpo, y es bien natural / que misteriosamente arraiguen muchas adherencias»” (edic. de Rafael Fontán, VI, 724-738, pp. 182-183). Pues bien, san Agustín tomaría una parte de estas líneas, en comunión con Platón y los textos sagrados, en una operación similar a la de Ibn Hazm, para disertar sobre la dualidad humana y la raíz del pecado, cuya conclusión es que “la corrupción del cuerpo, que es la que agrava el alma, no es causa, sino pena del primer pecado; y no fue la carne corruptible la que la hizo pecadora, sino al contrario, el alma pecadora hizo a la carne que fuese corruptible” (*La ciudad de Dios*, edic. cit., libro XVI, cap. 3, p. 311a). De manera que tanto el obispo de Hipona como el pensador cordobés dejan de concebir el cuerpo como un fardo, la cárcel o la tumba del alma, y ello por la metáfora de la Caída, mas también por que el cuerpo, como el alma, es una creación de Dios; lógicamente para el Obispo de Hipona el cuerpo es sagrado porque el cristianismo aboga y defiende la resurrección de la carne. Un tema, en efecto, que había esbozado con anterioridad, por ejemplo, en su hermoso tratado, escrito para la salud de su amigo Romaniano, *De vera religione*: “Por lo cual, aun de este deleite corporal [la concupiscencia] nos viene también aviso para que lo menospreciemos, no porque sea un mal de la naturaleza el cuerpo, sino porque se resuelve torpemente en el amor del bien ínfimo, habiéndole sido otorgada la facultad de unirse y gozar de las cosas elevadas”, mas también porque “a este cuerpo enflaqueció la codicia del alma, por buscar en el paraíso, tomando la fruta prohibida contra la prescripción del médico, en que se contiene la salud” (*De la verdadera religión, Obras completas, IV. Obras apologéticas*, edic. cit. de V. Capánaga, XLV, 83, pp. 153-154). Por otro lado, si bien Ibn Hazm no lo menciona, es fácilmente discernible en la dualidad humana y la elección de la virtud o el vicio la doctrina moral de la encrucijada, conocida bajo el emblema de la letra pitagórica, que, en la metáfora del camino, recorre toda la filosofía grecorromana y que Lactancio (c. 250-325) puso de actualidad, en sus *Divinae institutiones* (VI, III, 6-18), haciendo referencia a otro célebre pasaje del

opina que “hombres y mujeres son iguales en punto a su inclinación por entrambos pecados de maledicencia y concupiscencia”<sup>1569</sup>, y que, en consecuencia, dependen unos y otras del autodomínio o de la perversión para obrar virtuosa o fatalmente. El verdadero amor, por tanto, únicamente es posible en el practicante del bien, sea hombre o mujer, aquel que renuncia ascéticamente a los placeres y a las cosas del mundo merced a la prudencia y la razón que, como decía Horacio, “quitan las cuitas”<sup>1570</sup>, aquel que vigila constantemente los impulsos del deseo, aquel que evita exponerse a las tentaciones y huye de ellas cuando las atisba, porque lo cierto es que “la concupiscencia en los hombres y en las mujeres honestas es como una brasa encubierta por la ceniza, que no quema a quien se le llega, sino cuando la remueve; y, en cambio, en los depravados es como una hoguera encendida que consume cuanto se le pone delante”<sup>1571</sup>. Es llamativo, pues, que el pensador cordobés iguale en lo que toca a este aspecto a hombres y a mujeres; y lo es más porque de nuevo le equipara con Cervantes, aunque el feminismo del complutense sea bastante más acusado. Recuérdese, con todo, que la lección es la misma: ni Anselmo ni Lotario cayeron en la cuenta, al iniciarse el impertinente plan del primero, de que tal vez antes que Camila se podría perder Lotario, como así sucede, y es que “solo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas”<sup>1572</sup>. Ibn Hazm mantiene una y otra vez, efectivamente, que la castidad es la perfección en el amor. Y a pesar de que asegure que “Dios sabe –y me basta que Él lo sepa– que estoy del todo inocente de pecado, limpio de culpa, inmune de reproches en estas materias, y que soy puro en mis costumbres. Juro por Dios con el más sagrado juramento que no desanudé jamás mi manto para un coito ilícito y que mi Señor no habrá de pedirme cuenta de ningún pecado grave de fornicación desde que tuve uso de razón hasta el día de hoy”<sup>1573</sup>, conoce, empero, que el amante «tanto ama el cuerpo como el alma» de la persona amada; esto es, que el sexo, más allá de la procreación (de la que no se habla en su tratado), puede ser un estupendo vehículo del verdadero amor, una influencia determinante en la sana

---

libro VI de la *Eneida* (540-543), aquel en el que la senda de Eneas por el Hades se bifurca, a la derecha queda el Elisio, a la izquierda el Tártaro. La Y pitagórica significaba que llegado a un punto de la vida, habitualmente la adolescencia o la primera juventud, el hombre había de elegir entre el camino escarpado que coronaba la cima y comportaba la adquisición del bien o el camino fácil que arribaba al abismo y acarrea la destrucción moral. (Véase Bruno Snell, “El símbolo del camino”, en *El descubrimiento del espíritu*, pp. 397-422; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. de M<sup>a</sup> Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 2006 [3<sup>a</sup> reimpresión], pp. 256-258, importante es la nota 46 de la p. 257, Panofsky había estudiado el motivo con mayor profundidad anteriormente en su libro *Hercules am Scheidewege*, Studien der Bibliothek Warburg, XVIII, Leipzig y Berlín, 1930).

<sup>1569</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 29, p. 286.

<sup>1570</sup>“Pues, si la razón y la prudencia quitan las cuitas, / no las aleja un lugar que domina un ancho mar: / cielo mudan, no talante los que corren un ancho mar” (“Nam si ratio et prudentia curas, / non locus effusi late maris arbiter, aufert, / caelum, nom animum mutant qui trans mare currunt”) (Horacio, *Epístolas*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. bilingüe de H. Silvestre, I, 11, vv. 25-27, pp. 413 y 412).

<sup>1571</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 29, p. 288. Recuérsede el «aliud est enim exhausta pestis, aliud consopita» de san Agustín: “una cosa es la infección extirpada, otra la adormecida. A este propósito vale lo de algún sabio que dice: todos los necios son insensatos, como todo cieno es fétido, pero no hiede si no se resuelve” (San Agustín, *Soliloquios*, en *Obras completas, I. Escritos filosóficos (1.º)*, edic. bilingüe cit. de Victorino Capánaga, I, XVI, p. 459). Ya se lo decía don Quijote a su escudero: «Peor es meneallo, amigo Sancho».

<sup>1572</sup>Cervantes, *don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXXIV, 397. Agustín, en el *Secretum*, respondía a la pregunta de Francesco sobre la fuerzas humanas que aún le restaban para combatir la lujuria en los mismos términos: “Ninguna; sí, en cambio, la mayor, la divina: que nadie puede ser continente si Dios no quiere” (“Nichil, ad divine plurimum. Continens equidem, nisi cui Deus dederit, esse non potest”) (Petrarca, *Secreto, Obras I. Prosa*, edic. cit., II, p. 83; Petrarca, *Secretum-II mio segreto*, edic. de E. Fenzi, II, 172).

<sup>1573</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 29, pp. 289-290.

afectividad. La experiencia cotidiana así lo manifiesta, y, por ello, se muestra comprensivo para con los que lo practican, pero siempre y cuando «coincida con la unión espiritual». Para ilustrarlo cuenta el caso de un muchacho de buena posición que enamoraba hasta el tuétano a todas las mujeres con las que tenía comercio, por la sencilla razón de su potencia y su flexibilidad sexual. “Pues cosas semejantes –dice– y parecidas a éstas, ayudan a las disposiciones del alma para engendrar amor, porque los órganos corporales sensibles son caminos que llevan a las almas y que a ellas van a parar”<sup>1574</sup>.

Ello le permite deducir, además, a Ibn Hazm la doble dimensión celeste-terrenal del amor, su eternidad como una fatalidad que tiene su origen en Dios y que a Dios vuelve, pero también por lo referente a aquello de «lo que es temporal llamar eterno», y su participación en el tiempo mediante el olvido y la muerte como su carácter mundano:

Como ves, declaro que me doy por satisfecho con estar unido a la persona a la que amo en la sabiduría de Dios, de la que toman principio los cielos, las esferas celestiales, los mundos todos, y las criaturas en conjunto, sin que nadie participe de ella ni nada a ella se esconda. Luego, sin embargo, me reduzco a que la unión con mi amado, después de producirse en la sabiduría de Dios Altísimo, se produzca en el Tiempo [...]. Sabemos de cierto que todo lo que empieza ha de acabar, menos la ventura que Dios Altísimo guarda a sus elegidos en el paraíso y el castigo que apercibe para sus enemigos en el infierno. Los accidentes del mundo caducos son y pasajeros, cesan y se disipan. Y todo amor ha de terminar por una de estas dos cosas: o porque la muerte lo interrumpa o porque venga el olvido [...]. La palabra olvido no significa nada más que la supresión y falta de amor<sup>1575</sup>.

De manera que en *El collar de la paloma* hallamos ya perfilada la triple casuística amorosa medieval: el amor divino, que no para sino en Dios (*ágape*); el amor mixto que, aunque espiritual y gobernado por la razón, parte de un apetito del cuerpo (*eros, fino amor*), y el amor sensual o el «loco amor», que es pura lujuria (*concupiscentia, amor héreos*). El verdadero, ya lo hemos dicho, el más perfecto entre los hombres, es el amor de las almas en tanto que, como camino de virtud por la senda de la pureza, es «amar en Dios».

Este es, pues, el extraordinario acierto del peculiar hombre de Córdoba: espigar la esencia del amor desde la erudición filosófica y las muchas lecturas, y sobre todo, con la experiencia por maestra, desde las vivencias ajenas y las indagaciones personales; y lo que le imprime a la *risala* su modernidad y su individualidad, pues de alguna manera prelude en la lejanía la metodología humanista, basada en «autoridad, razón y experiencia». Valga un ejemplo más: Asegura Ibn Hazm que “por fuerza ha de tener todo amor una causa que le sirva de origen [...]. Entre estos motivos hay uno, que, de no haberlo visto con mis propios ojos, ni siquiera hablaría de él, por su extrema rareza”: el enamoramiento en sueños. Resulta que un amigo suyo, al visitarlo un día y al encontrarle Ibn Hazm sumamente apesadumbrado y alicaído, le contó, luego de inquirirle, que había soñado con una esclava que le raptaba el corazón, que, inflamado, huía tras de ella, y, desde entonces, se halla flechado de amor. Más de un mes tardaron en enfriarse los vapores de la calentura. “Es éste, a mi parecer –concluye asombrosamente el cordobés–, un caso de sugestión anímica o de pesadilla, que entra dentro del campo de los deseos reprimidos y de las fantasías del pensamiento. Sobre este asunto he dicho en un poema:

Querría saber quién era y cómo vino de noche.  
¿Era la faz del Sol o era la Luna?  
¿Era una idea que la razón alumbró en sus reflexiones?  
¿Era una imagen espiritual que hizo surgir ante mí el pensamiento?

---

<sup>1574</sup>*Ibidem*, 6, p. 135.

<sup>1575</sup>*Ibidem*, 25, p. 251; 27, p. 258; 1, 100.

¿Era un espectro forjado con las esperanzas del alma  
Y que la vista tuvo la ilusión de alcanzar?  
Tal vez no era nada de eso, sino una desgracia  
que el destino me trajo como causa de mi muerte<sup>1576</sup>.

*El collar de la paloma*, en definitiva, es mucho más que un tratado de amor, que bien pudo influir en la lírica trovadoresca, en los grandes tratados eróticos medievales, en *La vida nueva* de Dante y en el *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, entre otros, ya fuera total o parcialmente –sobre todo a través del capítulo segundo, el de la sintomatología del amor, que parece ser se difundió separado del resto–, pues es ante todo un libro extremadamente personal (por cierto, la célebre página en la que Ibn Hazm cuenta su amor con una esclava suya que murió es francamente emocionante), por medio del cual se descubre al filósofo y al moralista, al poeta y al hombre. Es, como felizmente lo ha bautizado Emilio García Gómez “una «elegía andaluza», una nostálgica resurrección en el recuerdo de la gran metrópoli del Mediodía, en la que el autor había nacido, bajo el fausto de Almanzor, y en la que había transcurrido su adolescencia dichosa y elegante”<sup>1577</sup>:

Uno de los que han venido hace poco de Córdoba, a quien yo pedí noticias de ella, me contó... Todo esto me ha hecho recordar los días que pasé en aquellas casas, los placeres que gocé en ellas y los meses de mi mocedad que allí transcurrieron entre jóvenes vírgenes como aquellas a que se inclinan los hombres magnánimos. Me he imaginado en mi interior cómo estarán estas vírgenes debajo de tierra, o en posadas lejanas y comarcas remotas desde que las separó la mano del destierro y las dispersó el brazo de la distancia. Se ha presentado ante mis ojos la ruina de aquella alcazaba, cuya belleza y ornato conocí en tiempos, pues en ella me crié en medio de sólidas instituciones, y la soledad de aquellos patios que eran antes angostos para contener a tanta gente como por ellos discurría. Me ha parecido oír en ellos el canto del búho y de la lechuza, cuando antes no se oía más que el movimiento de aquellas muchedumbres entre las cuales me crié dentro de sus muros. Antes la noche era en ellos prolongación del día por el trasiego de sus habitantes y el ir y venir de sus inquilinos; pero ahora el día es en ellos prolongación de la noche en silencio y abandono. Mis ojos han llorado, mi corazón se ha dolorido, mis entrañas han sido lastimadas por estas piedras, mi alma ha aumentado en angustia y he compuesto una poesía de la que es este verso: «Si ahora nos deja sedientos, antes nos dio mucho tiempo de beber; / si ahora nos aflige por ello, durante mucho tiempo nos alegró»<sup>1578</sup>.

«QUE VOS ME PERMITÁIS SÓLO PRETENDO, / Y SABER SER CORTÉS Y SER AMANTE»: EL *FINO AMOR* Y SUS DERIVACIONES.

«Humildad, cortesía, adulterio y religión de amor». Sobre estos rudimentos, según la clásica afirmación de C. S. Lewis, elaboraron los poetas provenzales, allá por los siglos XI, XII y XIII, su flamante doctrina erótica. En torno a este sistema de coordenadas consubstanciales al amor codificaron una poética amorosa sumamente dinámica, de leyes mutables en lo menudo, pero con un sutil tejido de motivos recurrentes –estos precisamente– que participan inequívocamente de un designio común, formulada en la *canso maestrada*, que, vestida de variados ropajes, es no obstante esencial y solamente vehículo del sentimiento más puro: cada palabra, en ella, era la expresión lírica de una nueva sensibilidad, de una forma original de sentir la vida y las relaciones de ese ser que desea para con el otro: la amada, la *belle dame sans merci*. En relación a la ponderada cocción de estos ingredientes, aderezados por la *joi* y la *mezura*, idearon una sabrosa receta en la que ser amante y amar eran sinónimos de plenitud y de virtud; una poesía armada contra la visión negativa de la pasión que enaltecía la sexualidad y el amor mediante una teoría ética de conducta emocional basada

---

<sup>1576</sup>*Ibidem*, 3, pp.123-124.

<sup>1577</sup>E. García Gómez, Introducción a *El collar de la paloma*, p. 54.

<sup>1578</sup>Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 24, pp. 240-241.

en la metáfora del servicio, cuyos grados iban del pretendiente al suplicante hasta llegar a ser aceptado. Esos profesionales del verbo y la música, los trovadores, sobre aristócratas de la nobleza y el clero, con tales conformantes encendieron la imaginación del hombre occidental e inflamaron su corazón, y así erigieron un nuevo mito: el mito del *fino amor*, un saber de los sentidos esclarecido por la luminosa llama del alma, una atracción sexual disparada por la percepción de lo hermoso, pero refinada por la cortesía; un ideal de vida superior que ubicaba a la mujer en el centro del universo poético, una criatura semidivina, epítome de la belleza, que era la fuente así del amor como de la inspiración, un torrente que infiltraba erotismo y poesía, tal que puede decirse que la escritura era amor y el amor, palabra rimada: «chantars no pot gaire valer, / si d'ins dal cor no mou lo chans», confesaba el gran Bernart de Ventadorn. En menos de dos siglos, pues, estos poetas, cerca de cuatrocientos, que se expresaban en lengua vulgar y en derredor del ambiente alambicado y culto del castillo, crearon un código oficial del amor: pues efectivamente, por encima de sus diferencias y discrepancias individuales, notables en muchos casos, compartieron en lo general los mismos valores, la misma doctrina ética e ideológica y la misma estética.

Ya hemos bosquejado más arriba sus características salientes, no obstante lo cual volveremos a hablar de ellas, y, claro está, de Aranut Daniel, Jaufré Rudel, Raimbaut de Vaqueiras, Folquet de Marsella, Peire Vidal, Bertran de Born, Peire Cardenal, Marcabré, Bernart de Ventadorn, Giraut Riquier, Guillen de Cabestany, Guilhem de Peitieu... Mas también hablaremos de la difusión del *fino amor* por toda Europa, de sus permutas, vicisitudes y metamorfosis. Primero hacia las regiones del norte de Francia, donde el enorme Chrétien de Troyes, en la corte de María de Champagne, adaptaría su doctrina y la engastaría en las leyendas artúricas, conformando la mixtura de aventuras y amor típica del romance caballeresco cortesano medieval, cuyo paradigma hispánico será *Los cuatro libros del Amadís de Gaula*, «que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto». Después, de su implantación y matización en el ambiente urbano de las ciudades italianas por medio de Dante y sus amigos, Cino da Pistoia, Guido Guinizelli, Dino Frescobaldi, Guido Cavalcanti, Cecco Angiolieri, Gianni Alfani... Y, cómo no, hablaremos mucho de Francesco Petrarca, que será nuestro guía. Hasta arribar al fin a Marsilio Ficino, “la primera gran figura del filósofo cortesano”<sup>1579</sup>, que, heredero de toda este desarrollo del amor nacido en el mediodía de la Galia, lo sintetizaría y lo hilvanaría con el platonismo puesto de moda en el exquisito círculo de la Academia de la villa Careggi de la Florencia medicea de Lorenzo el Magnífico y con la religión cristiana, cuyos divulgadores, Bembo, Castiglione, León Hebreo, lo convertirían en el entramado erótico dominante en el Renacimiento y el Barroco, aunque naturalmente tamizado por el cambio, por el atropellado avance de los tiempos que siempre aporta novedades sobre la ideología heredada: tradición e innovación es la norma literaria. Pues, en efecto, todos estos sistemas sentimentales, por sí mismos, en su evolución y en ecléctico sincretismo, están representados aquí y allá en la obra de Cervantes. Ello es que desde fines del siglo XI progresiva y paulatinamente toda Europa se llenó de almas suspirantes («venite a intender li sospiri miei», rogará Dante; «quando io movo i sospiri a chiamar voi», cantará Petrarca), toda la literatura con una mínima pretensión lírica se pobló de seres que sintieron estallar en su interior la maravilla del amor y sus efectos; pero como se hablaba de una febril emoción humana, sujeta a la naturaleza compuesta del hombre, al lado de la alegría irían surgiendo también el dolor, la angustia, la soledad, la incompreensión, la melancolía y la desesperación. Pasión subjetiva, el amor comportará de resultas la introspección, el psicologismo, la meditación, el espacio interior y la libertad, vale decir, el

---

<sup>1579</sup>E. Garin, “Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino”, *La revolución cultural del Renacimiento*, trad. de Domènec Bergadá, Prólogo de Miguel Á. Granada, Crítica, Barcelona, 1984 (2ª ed.), pp. 135-157, p. 138.

misterio de la persona, el análisis de su intensidad.

Ahora bien, es importante subrayar que nuestro intento no pasará de ofrecer una imagen de conjunto de estas escuelas de amor, que han sido (y siguen siendo) objeto de una pléyade de estudios y cuentan, en consecuencia, con una literatura vastísima, de manera que no pretendemos ser originales, como tampoco vamos a discutir o a entrar en el debate de sus puntos más calientes, que aún enfrentan a los críticos, sino simplemente recorrer lo más nítidamente posible esa inmensa avenida que de Guillermo de Aquitania conduce sobre las alas del amor a Cervantes. Lo cual quiere decir que las páginas que siguen no son más que un boceto pintado por las lecturas críticas que hemos asumido y asimilado y, sobre todo, por nuestra reflexión personal sobre los textos primarios que hemos leído con gozo y admiración, por ese sordo diálogo fructífero de la letra escrita y la interioridad, que «el discurso es fiel trasunto del espíritu, y el espíritu, guía eficaz del discurso». Por otro lado, vamos a discurrir en lo que sigue, como le decía Cicerón a Ático, “empezando por el final a la manera homérica”<sup>1580</sup>. Y lo haremos precisamente por ese momento histórico en que “la poesía del siglo XIV, en el conjunto de las literaturas europeas, padeció un intenso empobrecimiento de la literatura cortés y la paralela profundización de la tradición didáctica, especialmente los temas vinculados al *contemptu mundi*, la formación moral y religiosa y las obras de piedad y meditación”<sup>1581</sup>. Período de transición en el que los cimientos ideológicos de la Edad Media se estaban sutilmente removiendo por un movimiento intelectual en ciernes<sup>1582</sup>, cuyo padre no fue otro que Francesco Petrarca (1304-1374), que estaba llamado a ser el símbolo de la modernidad, nos referimos obviamente al humanismo<sup>1583</sup>. “Fue un sueño –comenta Francisco Rico–, porque vislumbró el trazado de la ciudad ideal, porque le faltaron piedras y herramientas para construirla. La estirpe más ilustre del humanismo, la más rica en ideas (no en meras recetas), defendió siempre que el fundamento de toda cultura debía buscarse en las artes del lenguaje, profundamente asimiladas merced a la frecuentación, el comercio y la imitación de los grandes autores de Roma y de Grecia; que la lengua y la literatura clásicas, dechados de claridad y belleza, habían de ser la puerta de entrada a cualquier doctrina o quehacer dignos de estima, y que la corrección y la elegancia del estilo, según el buen uso de los viejos maestros de la latinidad, constituían un requisito ineludible de toda tarea intelectual; que los *studia humanitatis* así concebidos, haciendo renacer la Antigüedad, lograrían alumbrar una nueva civilización”. Mas no sólo, sino también una realidad, una forma nueva y distinta de entender el mundo que invadió todos los órdenes del saber y de la vida. “Fue, pues –continúa el profesor Rico–, una manera de comer, sí, como fue una manera de divertirse, de amar, de hacer la guerra, el arte o la literatura. O, desde luego, la letra, una letra inspirada en la minúscula carolina y cuyas dos variedades, todavía nuestras, son igualmente holgadas, simples y diáfanas: la romana, entronizada por la incansable actividad de Poggio, y la cursiva, impuesta por Niccoli, quien, en cualquier caso, le hacía ascos al libro que no estuviera en una «bella lettera antica» y además «bene dittongata». Porque el humanismo era, en suma, una cultura completa, todo un sistema de referencias, con un estilo de vida, y era en verdad un ‘humanismo’, un saber que acompañaba al hombre en las más

---

<sup>1580</sup>Cicerón, *Cartas I. Cartas a Ático (cartas 1-161d)*, edic. cit. de M. Rodríguez-Pantoja Márquez, 16 (I 16), p. 76.

<sup>1581</sup>Vicenç Beltrán, “Vida poética y tradición crítica”, prólogo a su antología crítica de *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, pp. 9-78, p. 37.

<sup>1582</sup>Véase el espléndido análisis de Eugenio Garin, “La crisis del pensamiento medieval”, en *Medioevo y Renacimiento*, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1983 (1ª reimpresión), pp. 15-38.

<sup>1583</sup>“La vuelta al cultivo de las Letras en Italia”, comenta Étienne Gilson, “está inseparablemente ligada a la persona y a la obra de Petrarca, del que Erasmo dirá que fue *reflorescentis eloquentiae apud Italos*” (*La filosofía en la Edad Media*, p. 689).



variadas circunstancias; y los padres fundadores lo quisieron así, alternativa total al mundo que despreciaban y demostración palpable, a infinidad de propósitos, de la potencia de tal alternativa<sup>1584</sup>.

«DUN QUID SUM COGITO, PUDET HOC SCRIBERE, SED DUM QUID FIERI CUPIO, CREVIT PUDOR TORPOQUE OMNIS ABSCEDIT: SCRIBO ENIM NON QUASI EGO, SED QUASI ALIUS...»: *CARITAS O CUPIDITAS*, EL «SECRETO» CONFLICTO DE PETRARCA.

Cuenta el aretino, en una de sus *Familiaris rerum libri*<sup>1585</sup> (V: 4), al cardenal Giovanni Colonna, su amigo y protector, una marcha que emprendió a Bayas para solazarse de los infructuosos quehaceres que le habían llevado, en nombre del Papa Clemente VI y de su propio valedor, a visitar por segunda vez Nápoles, en 1343<sup>1586</sup>. Esta vez no para que el rey Roberto dictaminara su aprobación a fin de que Petrarca fuera coronado poeta laureado en el

---

<sup>1584</sup>Francisco Rico, *El sueño del humanismo*, pp. 19 y 48. Véase también Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. de Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja, Prólogo de Fernando Bouza, Akal, Madrid, 2004 (2ª ed.); Giuseppe Toffanin, *Historia del humanismo desde el siglo XIII hasta nuestros días*, trad. de B. Carpineti y L. M. de Cádiz, Nova, Buenos Aires, 1953; Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, y *Estudios de iconografía*; Eugenio Garin, *Il Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze, 1980, *Medioevo y Renacimiento*, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze, 1961, *Ciencia y vida civil en el Renacimiento italiano*, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1986, y *La revolución cultural del Renacimiento*; Paul Oskar Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, trad. de María Martínez Peñalosa, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. de Federico Patán López, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993 (1ª reimpresión), y *El pensamiento renacentista y las artes*, trad. de Bernardo Moreno Carrillo, Taurus, Madrid, 1986; Peter Burke, *El Renacimiento italiano*, trad. de Antonio Feros, Alianza, Madrid, 2001 (2ª ed.); Ugo Dotti, *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Editori Riuniti, Roma, 1992; Guido M. Cappelli, *El Humanismo italiano*, Alianza, Madrid, 2007. Sobre el humanismo en España, véase Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, trad. de Antonio Altorre, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998 (6ª reimpresión), y *Erasmus y el erasmismo*, trad. de Carlos Pujol, Nota previa de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1983; Eugenio Asensio, "El erasmismo y las corrientes espirituales afines (conversos, franciscanos, italianizantes)", *Revista de Filología Española*, XXXVI (1952), pp. 31-99; José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1966; Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978, "Temas y problemas del Renacimiento español", *Historia y crítica de la literatura española*, 2. *Siglos de Oro: Renacimiento*, a cargo de Francisco López Estrada, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 1-97, *El sueño del humanismo*, pp. 163-214, y "El mundo nuevo de Nebrija y Colón", *Estudios de literatura y otras cosas*, pp. 179-213; Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid, 1994.

<sup>1585</sup>Sobre todo lo concerniente a la gestación de la *Epístolas Familiares* son fundamentales los ya clásicos estudios de Vittorio Rossi, *Studi sul Petrarca e sul Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1930, pp. 3-227, "Sulla formazione delle raccolte epistolari petrarchesche", *Annali della cattedra petrarchesca*, III (1932), pp. 55-63, y la "Introduzione" a Petrarca, *Le Familiari*, a cargo de Vittorio Rossi y Ugo Bosco, Sansoni, Firenze, 1933-1942, 4 vols., t. I, pp. X-CLXXII; y de Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato*, I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1947, pp. 3-55, y "Petrarca e il Ventoso", en *Petrarca e il primo umanesimo*, Antenore, Padova, 1996, pp. 168-184. Véase ahora la monumental edición de las *Familiari* de Ugo Dotti: Petrarca, *Le Familiari*, texto latino de Vittorio Rossi y Ugo Dotti, introducción general, introducciones parciales, traducción italiana y notas de Ugo Dotti, Nino Aragno Editore, Torino, 5 vols.: t. I, Libros I-V, 2004; t. II, Libros VI-X, 2007; t. III, Libros XI-XV, 2007; t. IV, Libros XVI-XX, 2008. Aún le resta por editar el t. V, que abarcará los Libros XXI-XXIV. Está editando también las *Seniles*: Petrarca, *Le Senili*, texto latino de Elvira Nota, introducción general, introducciones parciales, traducción italiana y notas de Ugo Dotti, Nino Aragno Editore, Torino, 3 vols.: t. I, Libros I-VI, 2004; t. II, Libros VII-XII, 2007. Aún queda por salir el t. III, que, en buena lógica, contendrá los libros faltantes, XIII-XVII, y seguramente la célebre *Posteritati*, destinada por Petrarca a ser el único contenido del libro XVIII de sus *Senilium rerum liber*, que como se sabe, quedó inconclusa.

<sup>1586</sup>Véase Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, pp. 112-122.

Capitolio de Roma por lo que llevaba escrito de su epopeya latina *Africa*, como en el viaje de dos años antes<sup>1587</sup>, sino en una difícil misión diplomática para intentar poner remedio a lo

---

<sup>1587</sup>Petrarca lo relata, además de en las importantes cartas familiares IV: 4, IV: 6 y IV: 8, en la epístola en verso II: 1 o en la canción alegórica CXIX, en la célebre *Posteritati* (en *Prose*, a cargo de G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara y E. Bianchi, Riccardo Ricci Editore, Milano-Napoli, 1955, pp. 2-19, en concreto pp. 14 y ss.). En el prefacio a la segunda composición del *De viris illustribus* (1351-1353), Petrarca comentaba que, en su libro de historia, iba a narrar los acontecimientos de los hombres ilustres de la Antigüedad porque, sumamente desencantado de su tiempo, su época estaba falta de ellos: “Más me apetecería –lo reconozco– narrar hechos vistos que cosas leídas, y acontecimientos actuales más que gestas lejanas, para que, así como yo he recibido de los antiguos noticia de su tiempo, tuviera la posteridad por mí noticia de esta época. Pero como estoy fatigado y deseo descansar, agradezco a nuestros príncipes que me ahorren este esfuerzo; ellos serían, en verdad, digno tema para un satírico, mas no para un historiador” (*Hombres ilustres*, en *Obras I. Prosa*, edic. cit., p. 12; véase también la familiar XX: 1). Tal vez sea este hastío uno de los motivos por los que el cantor de Laura se refugió constantemente en el mundo clásico; mas conviene precisar que, no obstante su crítica afirmación, Petrarca, finalmente, rendiría cabal cuenta de su tiempo, bien es cierto que subjetivamente a través del crisol de su persona, principalmente en su vastísima correspondencia; sin olvidar, por supuesto, su involucración activa en los problemas intelectuales más candentes y en los acontecimientos políticos más relevantes de su momento histórico, que hablan a las claras de su firme compromiso con el presente. Con todo, sintió siempre un respeto y una sincera admiración por el «maximi reges mee etatis», Roberto de Anjou; así, por caso, en la misma *Posteritati* escribe que Giovanni Colonna se lo presentó en Nápoles en 1341: “Unde Neapolim primum petere institui; et veni ad illum summum et regem et philosophum, Robertum, non regno quam literis clariorem, quem unicum regem et scientie amicum et virtutis nostra etas habuit, ut ipse de me, quod sibi visum esset censeret” (“Decisé perciò di recarmi prima di tutto a Napoli, e mi presentai a Roberto, granche per lo scettro: l’unico re che i nostri tempi abbiamo avuto amico e del sapere e della virtù”) (en *Prose*, edic. cit., pp. 14 y 15). En su tratado *De sui ipsius et multorum ignorantia*, volvía a insistir sobre ello: en Nápoles, escribe, “florecía entonces el más grande de los reyes de nuestra época, Roberto, cuya gloria intelectual no desmereció nunca la de su reinado”. Pero matiza harto significativamente que “el respeto que en mis años mozos sentí por aquel monarca no era motivado por su realeza –reyes hay muchos en todas partes– sino por su admirable ingenio y por el venerable tesoro de su cultura”. De suerte que entre ellos no se originó una relación marcada por la etiqueta y el protocolo, por la distante posición social de cada uno, sino, por el contrario, una genuina familiaridad sustentada en la paridad intelectual: “Pese nuestra gran diferencia en edad y condición, el rey Roberto [...] me tuvo en gran estima, no por ningún mérito propio o de mi familia, ni por mis dotes de militar o cortesano, de las que carecía por entero, sino, según sus palabras, por mi inteligencia y mi cultura” (Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, en *Obras I. Prosa*, III, p. 174). Y es que, efectivamente, para nuestro hombre, padre del humanismo y precursor del Renacimiento, “no por ser rico y poderoso se es, sin más, ilustre; lo uno es don de la fortuna, lo otro en cambio, de la virtud y de la gloria” (*Hombres ilustres*, en *Obras I. Prosa*, p. 13). Cervantes pensará lo mismo, como nítidamente se constata a lo largo y ancho de su obra, en la que se predica por activa y por pasiva que «el hombre es hijo de sus obras», vale decir: se hace, puesto que la herencia y la fortuna nada pueden contra la virtud y el esfuerzo personal. Recuérdense, si no, aquellas palabras que don Quijote le hacía saber a Sancho de que “hay dos maneras de linajes en el mundo: unos que traen y derivan su descendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha deshecho, y han acabado en punta, como pirámide puesta al revés; otros tuvieron principio de gente baja y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores” (*Don Quijote de la Mancha*, edic. del I. Cervantes, I, XXI, 233). Una proposición que, ceñida al comportamiento ético, aún se mantiene ahincadamente vigente en el *Persiles*: “El pobre a quien la virtud enriquece suele llegar a ser famoso, como el rico, si es vicioso, puede venir y viene a ser infame” (edic. de C. Romero, II, XIV, 370). Mayor audacia resuena, empero, en el crecido discurso con que Periandro, cuyo espíritu «tenía más que de hombre» en ese instante, exhorta a los moradores de la isla de los pescadores a que se hagan con ánimo intrépido a la mar: “Nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no hay alma que no sea capaz de levantarse de su asiento; los cobardes, aunque nazcan ricos, siempre son pobres, como los avaros mendigos” (*Ibidem*, II, XII, 358). Estas preciosas palabras, dichas en el ocaso de su carrera literaria y vital, cierran circularmente la idea seminal de Cervantes de las excelencias y cualidades del ser humano, de la dignidad de su valor y su energía, por cuanto confluyen, son casi las mismas, con las que Leoncio, en el orto de su obra, intentaba mitigar la pavora de Morandro, ante el dramático vaticinio que los hados anunciaban al pueblo numantino, infundiéndole coraje: “Morandro, al que es buen soldado / agüeros no le dan pena, / que pone la suerte buena / en el ánimo esforzado; / y estas vanas apariencias / nunca le turban el tino: / su brazo es su estrella y signo; / su valor, sus influencias” (*La Numancia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, II, 915-922, 48). En el mismísimo centro hay que situar, en consecuencia, la tajante ratificación de don Quijote, en el límite de su

---

empresa: “Cada uno es artífice de su ventura” (*Don Quijote de la Mancha*, edic. del I. Cervantes, II, LXVI, 1168). Ciertamente el complutense es un heredero del debate que inauguró el aretino, y que habría de durar por lo menos hasta el siglo XVIII, en torno a si la nobleza del hombre reside en la herencia o en el mérito de sus obras (Véase J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, pp. 307-359). El nuevo planteamiento, auspiciado, en su génesis, por el espectacular desarrollo urbano de los *comuni* italianos, que favoreció, a causa de su singular organización político-social y la incipiente economía de mercado, la instauración de una burocracia (juristas, retóricos, hombres de letras) que, por requisitos prácticos, enseñaba y elaboraba documentos, actas, cartas y discursos, pues “el humanismo”, como sugería con tino E. Garin, “no fue en sus orígenes un fenómeno literario, sino más bien notarial y cancilleresco, ligado a la vida política de la ciudad” (“Los humanistas y la ciencia”, *La revolución cultural del Renacimiento*, pp. 245-270, p. 258; véase también G. Billanovich, “I primi umanisti e la tradizione dei classici latini”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 117-141, y *La tradizione del testo de Livio e le origine dell’umanesimo. I: Tradizione e fortuna di Livio tra medioevo e umanesimo*, Antenore, Padova, 1981, p. 2); y que suscitó el redescubrimiento de los clásicos, a los que se imponía imitar como maestros en el arte de hablar y escribir bien, ya que ellos habían exhibido tanto como habían preconizado que “la claridad es la mejor demostración de inteligencia y sabiduría”, o sea la coordinación íntima de *ratio* y *oratio*, al par que habían dispuesto de una técnica específica y una óptima docencia (Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, *Obras I. Prosa*, IV, p. 193; escribe Kristeller: “los humanistas no eran eruditos de los clásicos que, por razones personales, tenían el ansia de la elocuencia, sino al contrario: eran retóricos profesionales, herederos y sucesores de los retóricos medievales, personas que creyeron [...] que el mejor modo de lograr la elocuencia estaba en imitar a los modelos clásicos” [“El humanismo y el escolasticismo”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 115-149, pp. 122-123, véase también las pp. 283-344, donde el erudito alemán repasa la relación entre filosofía y retórica desde la Antigüedad hasta el Renacimiento]), y ello en función de que cada vez se hacía más pertinente hacer alarde público de una notable pericia lingüística y de un sólido conocimiento de la cultura literaria en sentido amplio a fin de desenvolverse con soltura en la intrincada madeja de la sociedad, en la estructura de la ciudad y en el marco del mundo civilizado, dado que la *renovatio* y la *reformatio* emprendidas saltaban del aula universitaria y las escuelas para salir a las calles y a las plazas públicas, donde se compartían las ideas, se leían textos, se recitaban lecciones, se daban conferencias, que terminaría, en primer lugar, por redundar, en tiempos de Petrarca, en la implantación de los *studia humanitatis*, “un ciclo claramente definido de disciplinas intelectuales –a saber, la gramática, la retórica, la historia, la poesía y la filosofía moral– entendiéndose que el estudio de cada una de esas materias incluía la lectura e interpretación de los escritos latinos usuales y, en menor grado, de los griegos”, (Kristeller, “El movimiento humanista”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 38-51, pp. 39-40), herederos de los *liberalia studia* de Juan de Salisbury (véase E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*, pp. 117-118), y, acto seguido, por extender, a lo largo de los siglos XV y XVI, su influencia a todos los dominios del saber; tal nuevo planteamiento, decimos, ponía en discusión la teoría estamental medieval que determinaba la posición del ser humano en el mundo y regulaba sus actividades por imperativo divino, en tanto la sociedad no era sino un trasunto del orden cósmico de la inmutable jerarquía celestial, y lo hacía no sólo al privilegiar como objeto de estudio al hombre y sus problemas, que comportaba ubicarlo en el centro del universo, sino también, y sobre todo, al oponer una concepción indivisa del género humano, al situar su estructura constitutiva en la libertad y la confraternización. La posición de Petrarca a tal respecto es, por lo tanto, tan vigorosa como obviamente fundamental (véase *De remediis*, I, XVI); y así, dice Garin que “la transformación de las corrientes iniciales del movimiento la determinó la convergencia escalonada de una serie de factores de muy diverso orden, y en no poca medida la excepcional personalidad de Francesco Petrarca. Por un lado, Petrarca se convirtió en portavoz de exigencias profundas y largo tiempo sentidas, mientras que por otro supo vislumbrar las relaciones subyacentes a actitudes de órdenes heterogéneos. La confluencia de tales elementos en un escenario común y la compleja obra mediadora de Petrarca, no sólo dieron nuevo ímpetu al movimiento original sino que acabaron por mutarlo en sus raíces” (“Edades oscuras y Renacimiento: un problema de límites”, *La revolución cultural del Renacimiento*, pp. 31-71, p. 60). Tal posicionamiento se podría compendiar, como ha efectuado F. Rico en el inicio de su Introducción a *Obras I. Prosa* (pp. XV-XVI), en su uso reiterado de la segunda persona del singular, el *tu*, en el tratamiento, así sea para referirse al papa o al emperador, en detrimento del *vos* medieval, de cuyo establecimiento se jactaba él mismo en la carta senil XVI: 1, pues subraya claramente la conciencia de sí que tenía, de su independencia, de su valer como hombre. Tendremos ocasión de volver sobre ello, supuesto que sea, por mor de sus múltiples incidencias, desde otras perspectivas. Con todo, sería injusto no recordar que ya en el siglo XII Elosía le decía a Abelardo en una carta: “No es más digno un hombre por ser más rico o más poderoso. Esto depende de la fortuna, aquello de la virtud” (*Cartas de Abelardo y Elosía*, edic. cit., carta 2, p. 101); así como que en el Duecento los poetas del *dolce stil nuovo*, al considerar que el amor reside en todo *cor gentil* y al establecer una identidad entre el sentimiento y la *gentilezza*, oponían la aristocracia del espíritu a la nobleza de

acaecido luego del fallecimiento del sabio rey que evaluó su obra, a la sazón aún escasa, pero tan representativa cuanto meritoria. Su primera intención, dice, fue desplazarse hasta el Adriático, llegar al puerto de Brindis, donde tuvo lugar el fatal desembarco de su querido Virgilio<sup>1588</sup>; pero finalmente hubo de conformarse con una jornada, en grata compañía, por los míticos alrededores de la gran urbe del *mezzogiorno*. Ahí le cupo ni más ni menos conocer de primera mano los lugares que describe el *vate* mantuano en el célebre libro VI de la *Eneida*: las salutíferas tierras del monte Falerno, la gruta de la Sibila y la «terrible cueva de donde los insensatos no regresan», los lagos Averno y Lucrino, las estancadas aguas del Aqueronte. Ahí también, en esa topografía semilegendaria, pudo admirar las huellas vivas del pasado latino: las villas de recreo que los ilustres de Roma hicieron construir en la costa amalfitana, más propicias para el deleite que dignas de la austeridad romana, la calzada de Calígula, «tan soberbia antaño, y cubierta hoy por el mar», el dique de Julio César, por quien sentirá gran atracción e interés en la senectud, traslucido en su *De gestis Caesaris* (lo cual demuestra que, a pesar de todo, “incubui unice, inter multa, ad notitiam vetustatis”<sup>1589</sup>). Sólo

---

sangre: el amor hace iguales a los hombres, superando así el eros fuertemente feudalizado de la lírica provenzal. Bien es verdad que Andreas Capellanus, en la regla XVIII de “De regulis amoris”, había sostenido que: “Probitas sola quemque dignum facit amore” (“Sólo la integridad moral hace a alguien digno del amor”) (*De amore-Tratdo sobre el amor*, edic. bilingüe de Inés Creixell, II, VIII, XVIII, pp. 362 y 363).

<sup>1588</sup>Petrarca no supo que Virgilio murió en Brindis, sino que, inducido por un error de Servio, creía que había muerto en Tarento. Véase Giuseppe Billanovich, “L’alba del Petrarca filologo. Il Virgilio Ambrosiano”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 3-40, en particular pp. 8-9.

<sup>1589</sup>“Tra le tate attività, mi dedicai singolarmente a conoscere il mondo antico” (Petrarca, *Posteritati*, en *Prose*, edic. cit., pp. 6 y 7). En efecto, Petrarca, a partir de 1366, se enfrascó en la hechura de la biografía del gran dictador romano, que le tuvo ocupado, entre otros trabajos de notable envergadura, hasta que le sobrevino la muerte, dejándola sin terminar. En la famosa senil XVII: 2, reconocida habitualmente como su autobiografía espiritual, y escrita hacia la primavera de 1373, cuando contaba sesenta y ocho años de vida, o sea a poco más de uno de su muerte, ante la exhortación que Boccaccio, su interlocutor, le había hecho de que, debido a su maltrecha salud, se diera al ocio, Petrarca, ofendido, le comentaba que la dignidad del hombre estriba en su continua laboriosidad, y así, “la de leer y escribir, que tú me aconsejas que interrumpa, es para mí una leve fatiga, casi diría un grato descanso, que me hace olvidar preocupaciones más graves”, tanto que “deseo que la muerte me sorprenda leyendo o escribiendo”. Pero lo significativo es que Petrarca, aun cuando había experimentado un progresivo tratamiento o una mayor urgencia de integrar en su obra las lecturas cristianas al lado de la paganas, que inciden en su desplazamiento desde la filología clásica hacia la filosofía moral, como veremos en breve, se vanagloriaba de haber sido el introductor de los *studia humanitatis* en su tiempo, que habían tenido en la temprana edición crítica de la *Historia de Roma* de Tito Livio su primera manifestación: “Una de tus alabanzas la acepto: dices de mí que, dentro y, tal vez también fuera, de Italia, mi ejemplo ha hecho que muchos se dedicaran a nuestros estudios, durante tantos siglos abandonados; y, en efecto, soy prácticamente el más viejo de cuantos entre nosotros cultivan ese campo” (Petrarca, *Seniles*, en *Obras I. Prosa*, XVII: 2, pp. 320, 322 y 309-310). Como sea, la realización de la biografía de Julio César no sólo sugiere que Petrarca no cesó nunca en su labor de historiador, sino que, más sintomático, revela su maduración en el análisis crítico de la historia aproximándola al terreno de la moral, por cuanto ha ser estudiada desde dentro, comprendida desde las pasiones humanas, sus circunstancias y su contexto, es decir: recuperar el hombre concreto, entablar un diálogo tan fructífero como dinámico con el pasado y tomar conciencia crítica del desarrollo humano a través del reconocimiento de la obra del hombre, de sus conquistas sucesivas, lo que le lleva a sentar las bases de la moderna historiografía y, muy especialmente, de la nueva forma de hacer biografías; así como su evolución política, que quedará perfilada en su extensa epístola senil XIV: 1 (véase antes la familiar XII: 2), aquella en la que moldea idealmente la figura del nuevo príncipe como máximo representante de la sociedad, como espejo en el que habrá de mirarse todo ciudadano digno y virtuoso, por lo que, en consecuencia, se demora con minuciosidad en la descripción de las cualidades que ha de atesorar, la educación humanística que ha de recibir, los ejemplos clásicos que ha de imitar, la forma en que ha de comportarse y, en fin, cómo ha de ser su labor de gobierno. De esta forma establece una conexión entre el renacimiento político y el mundo antiguo que habría de ser fundamental en las centurias siguientes, anticipando tratados de política y educación principesca tan dispares como *El Príncipe* (1513) de Nicolás Maquiavelo, la *Institutio Principis Christiani* (1515) de Erasmo o el prolijo *Relox de Príncipes* (1529) de fray Antonio de Guevara. Véase ahora *Gli uomini illustri. Vita di Giulio Cesare*, a

se quedó sin ver, muy a su pesar, pues no encontró guía que le condujera, la casa que su admirado Escipión el Africano, al que dedicó sus primeros esfuerzos intelectuales y literarios, el *De viris illustribus* y el *Africa*, edificó, lejos del mundanal ruido de Bayas, en una quinta de Linterno. “Me sorprendió más el trabajo de los artistas –confiesa Petrarca– que la belleza natural del paisaje”<sup>1590</sup>. Este es, pues, el hombre que mantuvo una fecunda y personalísima relación con el mundo de la Antigüedad, el hombre de acción que a través de sus innumerables viajes<sup>1591</sup> paladeó con deleite y fascinación los monumentos y las ruinas del

---

cargo de Ugo Dotti, Einaudi, Torino, 2007; sobre la labor de historiador de Petrarca, Guido Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, Antenore, Padova, 1983, caps. I, VII, VIII, X, XI, XII, XXXVIII, XLI, XLVI, XLVIII, donde se recogen sus capitales estudios dedicados al *De viris*, sobre su génesis y su evolución en el tiempo, sus sucesivas redacciones, modificaciones y ampliaciones en sintonía con el desarrollo del humanismo de Petrarca cada vez más amplio, más atento a la doctrina moral y a la posibilidad «di congiungere e combinare fonti così diverse, di origine sacra e profana»; Giuseppe Billanovich, “Petrarca e gli storici latini”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 377-458, y, de forma más amplia, E. Garin, “La historia en el pensamiento renacentista”, *Medioevo y Renacimiento*, pp. 140-152; F. Rico, *El sueño del humanismo*, pp. 44-58; sobre las implicaciones políticas, E. Garin, *Ciencia y vida civil en el Renacimiento italiano*, especialmente los tres primeros ensayos, en cuyo prefacio se lee: “La cultura «humanística», que floreció en las ciudades italianas entre los siglos XIV y XV, se manifestó sobre todo en el terreno de las disciplinas «morales», a través de una nueva relación con los antiguos. Se concretó en unos métodos educativos aplicados a las escuelas de «gramática» y «retórica»; se ejerció en la formación de los dirigentes de las ciudades-Estado, a quienes ofreció unas técnicas políticas más refinadas. No sirvió sólo para redactar cartas oficiales más eficientes, sino también para formular programas, para componer tratados, para definir «ideales» y para elaborar una concepción de la vida y del significado del hombre en la sociedad” (p. 10).

<sup>1590</sup>Petrarca, *Familiars*, en *Obras I. Prosa*, edic. cit., epístola V: 4, pp. 270-279, p. 273.

<sup>1591</sup>Escribía Petrarca: “Nempe cui usque ad hoc tempus vita pene omnis in peregrinatione transacta est” (“posso dire che la mia esistenza è stata sino a oggi un viaggio continuo”). Es más, siempre con un ejemplo intelectual a mano («exemplis abundo, sed illustribus, sed vertis, et quibus, nisi fallor, cum delectatione insit autoritas»), con un modelo a imitar de la antigüedad, le apremia a Ludwiv van Kempen, su destinatario, a que mire a Ulises y lo verá a él, pues quitando la altura de la empresa y el nombre, no vagó más zarandeado ni más lejos: “Ulixeos errore erroribus meis confer: profecto, si nominis et rerum claritas una foret, nec diutius erravit ille nec latius” (“Confronta le mie con le peregrinazioni di Ulisse: a parte la celebrità delle imprese e del nome egli no erò più a lungo p più lontano”). Ahora bien, mientras que la odisea del héroe griego es un camino de ida y vuelta, cuyo regreso comporta la afirmación de la personalidad, la de Petrarca es un exilio perenne, una denodada búsqueda de hallar algún día la quietud, el sosiego, el reposo, la paz, el remanso, ya desde su mismo nacimiento: “Ille patrios fines iam senior excessit; cum nichil in ulla etate longum sit, omnia sunt in senectute brevissima. Ego, in exilio genitus, in exilio natus sum” (“Egli poi lasciò la patria già in età; e se tutto nella è breve in vecchiaia è brevissimo. Io, concepito in esilio, in esilio sono nato”). (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. I, I: 1, pp. 28 y 29). En efecto, todavía en 1368, en una carta dirigida a Francesco Bruni que versa, en su primera parte, sobre las ventajas y los inconvenientes del continuo viajar, y donde entona un tan sentido como hermoso elogio de su «scrittoio» campestre: Vacluse, dirá: “Nescio qua seu siderum vi seu volubilis animi levitate seu lege Necessitatis rerum humanarum dura et ineluctabili, «adamantinos», ut Flaci verbo utar, «clavos summis» regum quoque «verticibus» affigentis, seu alia quavis michi incognita ratione, totam fere usque ad hoc tempus in peregrinationibus vitam duxi. Hinc, ut boni forte aliquid, sic mali certe plurimum tuli. Et si roger: cur non igitur pedem figis?, repeto quod incipiens dixi: causam rei nescio, sed effectum scio, de quo, quoniam abunde alibi dixisse videor, amplius nichil hic dicam nisi quod iam audisti: fuisse michi hos circuitus lucro interdum, non infitior, sed sepius damno” (“Sia una qualche influenza degli astir, sia la natural incostanza dell’animo mio, sia quella dura e ineluttabile legge della Necessità che governa le cose umane e che, per dirla con Orazio, infigge «i soui chiodi d’acciaio» anche sugli alti palazzo dei re; sia infine una qualche altra ragione che mi rimane sconosciuta, il fatto è che ho trascorso quasi tutta la mia vita sino a oggi in mezzo a viaggi continui. Me ne è venuto forse qualche vantaggio; sicuramente molti più svantaggi. Se poi mi chiedessi: e perché non ti fermi?, ti rispondo con ciò che ho appena detto: ignoro la ragione ma conozco le conseguenze, e siccome mi sembra d’averme altra volta già parlato copiosamente, mi limito qui a ripeterti quanto hai or ora udito: da tutto questo mio andaré e venire, lo ammetto, ho tratto talora dei profitti e tuttavia, molto più spesso, sono andato in perdita” (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. II, IX: 2, pp. 1112-1114 y 1113-1115). El permanente estado de vagabudeo adquiere, pues, marcadas connotaciones espirituales, que se corresponden con la añeja metáfora de la vida como viaje, prueba y paso («¿Y quién de nosotros no es caminante?», se pregunta Petrarca en la

pasado pagano, el hombre de formidable cultura que veía en la realidad la fantasía imaginada en la perseverante lectura de los gentiles<sup>1592</sup>. En ese legado ojeaba el insaciable erudito,

---

polémica familiar I: 7, porque, en efecto, confirma Quevedo: «Vivir es caminar breve jornada, / y muerte viva es, Lico, nuestra vida, / ayer al frágil cuerpo amanecida, / cada instante en el cuerpo sepultada»; al par que denota el complejo carácter del humanista, su desasosiego, su inquietud, e incide en su tarea intelectual, en su concepción del estudio como un incesante ir en pos de las respuestas fundamentales de la vida y de la verdad, esto es: de indagar en la naturaleza humana, en sus misterios, en su sentido, en su destino, y escrutar la relación del hombre con la divinidad. Sin embargo, la existencia como camino no es más que una de las dos caras de la moneda, la que pertenece al terreno de la filosofía moral, firmemente asentada en la tradición clásica y en la cristiana medieval; la otra, los viajes reales, símbolo del hombre nuevo, del humanista y el renacentista que ensancharon formidablemente las fronteras del mundo, indica lo mucho que debe Petrarca a sus continuos desplazamientos, ya estuvieran dictados por el ansia y la curiosidad de conocer mundo, ya por las obligaciones contraídas con los grandes hombres de su tiempo, a los que sirvió de secretario o embajador. En sus viajes, en efecto, el aretino irá recogiendo experiencias y observaciones que se convertirán luego en literatura: “profecto enim plus aliquid ambiendo vidi quam visurus domi fueram et experientie rerumque notitie nonnichil est additum” (“girando per il mondo ho certo appreso molto di più di quanto avrei potuto apprendere rimanendo a casa e mi sono arricchito d’esperienze e di conoscenze storiche”) (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. II, IX: 2, pp. 1116 y 1117); en su inquieto peregrinar visitará los grandes centros europeos del saber –París, Bolonia, Padua– y se codeará con los sabios y eruditos de su época («no sólo he frecuentado hombres ilustres, sino también doctas ciudades, de donde volví más culto y virtuoso», le confirmaba a Donato Albanzani en esa suerte de mini autorretrato que es la sección III del *De ignorantia*) que le llevarán a descubrir el mundo de la nueva cultura, a penetrar en su sentido y a tomar un posicionamiento respecto de él; y libros, en su vagar de aquí para allá acumulará lo que más ansiaba, lo que más buscaba, lo que más amaba: los innumerables códices, manuscritos y copias que poblarán los anaqueles de su magnífica y completísima biblioteca, dedicada en buena medida a los *auctores antichi*. Pero hay una tercera dimensión: la concepción de la literatura como un viaje fingido, como el vuelo de la imaginación a través de la palabra escrita: conocer el orbe desde un rincón, desplazarse en el tiempo por medio de la lectura y la escritura, recorrer todas las cosas no más que con la inteligencia; un ejercicio fantasioso que hará, con el transcurrir de los años, sus delicias frente a las incomodidades del viaje físico: “Scio que tunc michi mens fuerit: non me quidem illa etate vie labor, non maris fastidia, non pericula terruissent; terruit amissio temporis atque animi distractio cogitatem inde me plenum spectaculis urbium fluminumque ac montium et silvarum sed literilis, quas ad id tempus iuvenili studio collegissem, vacuum et inanimem atque inopem temporis reversurum. Itaque consilium cepi: ad eas terras non navigio, non equo pedibus ve per longissimum iter semel tantum, sed per brevissimam cartam, sepe, libris ac ingenio proficisci, ita ut, quotiens vellem, hore spatio ad eorum litus irem ac reverterer non illesus modo sed etiam indefessus, neque tantum corpore integro sed claceo insuper inatrito et veprimum prorsus et lapidum et luti et pulveris inscio” (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit., t. II, IX: 2, pp. 1117-1119). Uno no puede sino recordar que don Quijote, que pasó todo el tiempo errabundo en las fantasías de su biblioteca, comienza su historia precisamente cuando salió de ella para enfrascarse en la aventura de la vida. Y qué decir de aquel innominado narrador borgiano que contaba: “como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso el catálogo de catálogos” (Borges, *La biblioteca de Babel*, en *Narraciones*, edic. Marcos Ricardo Barnatán, Cátedra, Madrid, 1995, [10ª ed.], p.106). Las tres formas de viaje, en fin, el moral, el empírico y el literario, hallarán en ponderada armonía su máxima expresión en “la più famosa scrittura latina del Petrarca, la *Familiare* del Ventoso (IV I)” (haciendo nuestras las palabras de G. Billanovich, “Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 168).

<sup>1592</sup>A tal caso es fundamental la segunda epístola familiar del libro VI, en la que Petrarca rememora para Giovanni Colonna aquella jornada en la que «deambulabamus Rome solis» mientras, como acostubran los peripatéticos, filosofaban, por cuanto aquel día imborrable, nada menos que su primera visita a Roma, acaecida en 1337, “vagatur pariter in illa urbe tam magna, que cum propter spatium vacua videatur, populum habet immensum; nec in urbe tantum sed circa urbem vagabatur, aderatque per singulos passus quod linguam atque animum excitaret” (“Passeggiavamo insieme per quella città così grande che, pur sembrando deserta per la vastità, ha una popolazione imensa; e non passeggiavamo soltanto all’interno di essa ma per i dintorni, e a ogni passo c’era qualcosa che suscitava il discorso e la commozione”). En efecto, por fuera y por dentro de Roma, hasta arribar a las termas de Diocleciano, donde se respiraba un aire salubre y se gozaba de una espaciosa perspectiva así como de una soledad tan silenciosa cuanto solemne, “et euntibus per menia fracte urbis et illic sedentibus, ruinarum fragmenta sub oculis erant” (“camminando lungo le mura di quella città cadente o sedendoci su di esse, contemplavamo i resti delle rovine”), Petrarca, en compañía del «frate» dominico, reconstruye cronológicamente la historia de Roma a través de sus innumerables vestigios partiendo, cómo no, de

indudablemente el máximo experto en literatura grecolatina de su tiempo, los sucesos magníficos de aquellos hombres egregios: hechos y obras perdurables que servían para enjuiciar el presente y añadirle calidad, o, lo que es lo mismo, examinar el pasado con la necesidad de encontrar un significado para su contemporaneidad, un valor moral, político e intelectual que el humanista no podía desdeñar en tanto servía para enriquecer la condición humana y darle un renovado impulso con mejores esperanzas de futuro<sup>1593</sup>. Pero “con ser

---

la «Evandri regia»; realza en su estimativa aquel glorioso pasado ya caduco; mitifica nostálgicamente, en una fascinante mezcla de realidad e idealidad, de observación directa y erudición libresca, a aquella ciudad casi olvidada, hasta el grado de que “nusquam minus Roma cognoscitur quam Rome” (“in nessun luogo Roma è meno conosciuta che nella stessa Roma”), vilmente denostada ahora que el cielo de la tierra se ha trasladado a Avignon. (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 2, pp. 774-795). Con mayor perspectiva temporal Petrarca recordará que la impresión que le produjo esta jornada no fue otra que constatar que la Roma actual es un pálido y exangüe reflejo de la Roma clásica: “Inde autem, hoc esta a prima gallicana peregrinatione reversus, quarto idem post anno primum Romam adii, que etsi, iam tunc multoque prius, nichil aliud quasi quam illius Rome veretis argumentum aut imago quedam esset ruinisque presentibus preteritam magnitudinem testaretur, eran tamen adhuc, cinere in illo, generose faville: nunc extinctus et iam gelidus cinis est” (“Erano trascorsi quattro anni dal mio primo viaggio in Francia quando visitai per la prima volta Roma, e per quanto ormai da molto tempo la città non fosse che un’immagine e come un’ombra di quella que fu la Roma antica, e della grandezza passata non vi fosse altra testimonianza che le rovine presenti, pure vi erano allora, sotto quelle ceneri, como delle generose faville: anch’esse sono ormai diventute fredda e spenta cenere” (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit., t. II, X: 2, pp. 1238 y 1239).

<sup>1593</sup>Dice Panofsky que “todos sabemos, y así lo reconocieron sus propios contemporáneos, que la idea básica de una «renovación bajo la influencia de modelos clásicos» fue concebida y formulada por Petrarca. Conmovidó «más de lo que pueda expresarse con palabras» por la contemplación de las ruinas de Roma, y dolorosamente consciente del contraste de un pasado de cuya magnificencia daban aún testimonio los vestigios de su arte y literatura y el recuerdo vivo de sus instituciones, y un presente «deplorable» que le colmaba de dolor, indignación y desprecio, Petrarca elaboró su original teoría de la historia. Si todos los pensadores cristianos anteriores habían visto en ella un desarrollo continuo desde la creación del mundo hasta el momento presente, él la vio netamente escindida en dos períodos, el clásico y el «reciente», abarcando el primero las *historiae antiquae*, el segundo las *historiae novae* [...]. Petrarca interpretó el período en el que «el nombre de Cristo empezó a ser venerado en Roma y adorado por los emperadores romanos» como el principio de una edad «oscura» de decadencia y tinieblas, y el período precedente –para él, simplemente la época de la Roma monárquica, republicana e imperial– como una edad de esplendor y luz [...]. Petrarca era demasiado buen cristiano para no darse cuenta, al menos en ciertos momentos, de que su concepción de la Antigüedad clásica como una edad de «pura claridad», y de la era siguiente a la conversión de Constantino como una edad tenebrosa de ignorancia, equivalía a una inversión completa de los valores establecidos [...]. Y al transferir al estado de la cultura intelectual precisamente aquellos términos que los teólogos, los Padres de la Iglesia e incluso la Sagrada Escritura aplicaran al estado del alma (*lux* y *sol* frente a *nox* y *tenebrae*, «vigilia» frente a «sopor», «visión» frente a «ceguera»), y sostener que los paganos romanos habían vivido en la luz en tanto que los cristianos caminaban en la oscuridad, revolucionó la interpretación de la historia tan radicalmente como Copérnico, doscientos años más tarde, había de revolucionar la interpretación del universo” (*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 42-43; véase, no obstante, todo el cap. 2, pp. 83-173). Ciertó: en la familiar que acabamos de citar, le recuerda Petrarca a Giovanni Colonna que mientras su dedicación, la del noble religioso, versa sobre la historia moderna; la suya, en cambio, sobre la antigua, la pagana: “Quid ergo? multus de historiis sermo erat, qua sita partiti videbatur, ut in novis tu, in antiquis ego videret expertior, et dicantur Antiquae quaecunque ante celebratum Rome et veneratum romanis principibus Cristi nomen, nove autem ex illo usque ad hanc etatem” (“Ricordi? Si parlava soprattutto di storiæ sembrava che ci fossimo divisi i compiti in modo tale che tu preferivi intrattenerti sulle vicende recenti, io sulle antiche, intendendo per antiche quelle che precedettero, a Roma, il culto e la venerazione del nome di Cristo da parte dei principi romani, e recenti quelle da Cristo giungono sino a noi”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. II, VI: 2, pp. 790 y 791). A él le debemos, por consiguiente, la división entre el mundo pagano y el mundo cristiano como dos épocas distintas de la historia; y, por ahí, hay que cifrar la vuelta al pasado que preconiza como símbolo de un nuevo tiempo, la recuperación del legado antiguo, de la latinidad, como punto de partida de la modernidad. Pero Petrarca, lo vamos a ver en seguida, sólo que desde un enfoque más centrado en la filosofía moral, con el discurrir del tiempo y la profundización en sus estudios, principalmente a partir del giro que experimenta en los años decisivos que van de 1345 a 1353, matizaría bastante su radical postura juvenil no sólo al concebir en la ampliación del *De viris*

tantas las maravillas que Dios, «que es el único que de verdad puede hacerlas», ha hecho en la tierra, nada ha creado tan prodigioso como el hombre”<sup>1594</sup>. En efecto, después de narrar la excursión por tales parajes y de contar la impresión que le produjeron (esa mezcla de exterioridad e interioridad tan característica suya, esa asombrosa capacidad de analizar la huella que dejan en el alma los avatares de la existencia), pasa a continuación a relatar su encuentro con una mujer de Pozzuoli, María, una suerte de amazona guerrera que es la encarnación viva de la Camila virgiliana:

Conserva su virginidad como prenda de singular valor; su trato con hombres es constante (y son hombres que casi siempre van armados): pues bien, ni en broma ni en serio, han intentado nunca doblegar la virtud de tan severa mujer, menos por respeto, según dicen, que por miedo. Más parece su cuerpo de soldado que de doncella; es tanta su fuerza física que hasta el más proveccto veterano se la envidiaría; es de rara y notable destreza; ha alcanzado la plenitud de su vigor, y tiene el carácter y aficiones del valiente. En vez de tejer se ejercita con sus armas y a las agujas y espejos prefiere el arco y las flechas; no la ilustran besos ni lascivas marcas de un diente protervo, sino cicatrices y heridas. Toda su atención la dedica a las armas y siente por la muerte un absoluto desprecio<sup>1595</sup>.

Es efectivamente una réplica viviente del pasado, un vínculo entre el ayer y el hoy. Es también la constatación práctica, dictada por la experiencia, de un principio ético y laico básico: el de la perfección humana, el de su bondad inherente, su belleza intrínseca, cuando se rige por la virtud, cuando opera por encima de las emociones y las pasiones, y las domina, cuando no teme la postrer hora sino que la trasciende. Se trata, consecuentemente, del descubrimiento humanista del hombre individual, de la singularidad y perfección de su cuerpo tanto como de la riqueza psicológica y ética que encierra su alma, que comportará su glorificación<sup>1596</sup>.

La epístola dirigida al *frate* Giovanni Collonna sobre la descripción de Bayas y la belicosa mujer de Pozzuoli constituye, por consiguiente, un precioso documento del pensamiento de Petrarca y de sus grandes pasiones. Declara la entusiasta afición del humanista por el pasado pagano, su labor de historiador y anticuario, cuya contemplación le produce una fuerte impresión teñida de nostalgia de la grandeza de Roma, devastada por el paso del tiempo, que todo lo consume, y explica su tránsito del clasicismo erudito hacia la

---

*illustribus* de 1351-1353 «d’idea di una romanità più larga» que extendería a la época imperial hasta Tito, lo que supondría ahondar en figuras como Julio César y Augusto, a las que había minusvalorado antes, y aun despreciado, sino también al concebirlo como una historia de los hombres ilustres de todos los tiempos, desde la figura de Adán, lo que comportaba, por fin, la conjunción de paganismo y cristianismo, como demostrara brillantemente G. Martellotti en su importante trabajo, ya citado pero ahora individualizado, “Linee di sviluppo dell’umanesimo petrarchesco”, *Scritti petrarcheschi*, pp. 109-140. Véase E. Garin, “Edades oscuras y Renacimiento...”, *La revolución cultural del Renacimiento*, pp. 31-71

<sup>1594</sup>Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, edic. cit., epístola V: 4, p. 275. Cervantes, en su obra primeriza, en la que entrevera «razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores», pone en boca de Tirsi aquello de que a los filósofos antiguos, por obra del conocimiento derivado del amor, “lo que más los admiró y levantó la consideración fue ver la compostura del hombre, tan ordenada, tan perfecta y tan hermosa, que le vinieron a llamar mundo abreviado; y así es verdad, que, en todas las obras hechas por el mayordomo de Dios, Naturaleza, ninguna es de tanto primor ni que más descubra la grandeza y la sabiduría de su hacedor” (*La Galatea*, edic. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, IV, 439-440).

<sup>1595</sup>Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, edic. cit., epístola V: 4, pp. 275-276.

<sup>1596</sup>Decía Jacob Burckhardt que “durante la Edad Media, y como envueltos en un mismo velo, yacían en el sueño o en una especie de duermevela los dos rostros posibles de la conciencia humana —el que se dirige hacia el mundo y el que se vuelve al interior del individuo [...]. Y es este velo el que levanta el viento de los cambios por vez primera en Italia; pues allí se despierta una forma nueva y *objetiva* de observar y tratar el estado y en general las cosas de este mundo, y a su lado, y con el mismo ímpetu, se levanta también lo *subjetivo*; de modo que el hombre se convierte en *individuo* provisto de un espíritu y se reconoce a sí mismo como tal” (*La cultura del Renacimiento en Italia*, p. 141; pero véanse las pp. 141-169 y 251-306).



filosofía moral, en tanto la observación directa, que «certissima magistra rerum est», le corrobora que lo único inmutable es la naturaleza del hombre, su substancia, sus anhelos, sus pasiones. De ahí la exigencia de un desplazamiento en la atención del estudio del objeto al sujeto, que cargue el acento en la dimensión humana de la realidad y aborde el fundamento de su esencia y de su ética. En este trasbordo, desde luego, desempeña un papel crucial el retorno a los clásicos, pero no desde la historia objetiva, la que describe hechos, aunque necesariamente hubiera que partir de ella, sino la subjetiva, la que habla de los hombres y sus cosas, la que recupera su voz y sus vivencias personales, así como desde la poesía, la que aporta un conocimiento en tanto liga indisolublemente ética y estética, y la filosofía moral, aquella que aúna sabiduría y elocuencia. Un cambio de orientación intelectual que Petrarca emprenderá al incorporar en sí la filosofía en la propia y concreta vida moral del filósofo con el objetivo de armonizar en primera persona el conocimiento del ser y el vivir, la obra y la vida. Veámoslo.

La misiva, cuya acción transcurre, como hemos visto, en 1343, fue sin embargo revisada, o al menos pulida, definitivamente veintidós años después, en 1365<sup>1597</sup>, cuando únicamente le restaban a Petrarca unos escasos nueve años de vida, pero de una fecundidad extraordinaria. El hombre es un ser de mudable condición, en permanente estado de mutación, “y no sólo en el cuerpo, sino también en el alma”, aseguraba Platón, “los hábitos, caracteres, opiniones, deseos, placeres, tristezas, temores, ninguna de esas cosas jamás permanece la misma en cada individuo, sino que unas nacen y otras mueren. Pero mucho más extraño todavía que esto es que también los conocimientos no sólo nacen unos y mueren otros en nosotros, de modo que nunca somos los mismos siquiera en relación con los conocimientos, sino que también le ocurre lo mismo a cada uno de ellos en particular”<sup>1598</sup>. Petrarca, consciente de ello, no en vano sería el primero en asociar los *studia humanitatis* con la *dignitas hominis*, lo hizo norma de su vida, su arte y su pensamiento. En la primera de las *Epystole* en verso, redactada hacia finales de la primavera o comienzos del verano de 1350, le indicaba a Barbato da Sulmona que, por medio del epistolario que tiene a bien dedicarle, no sólo conocerá su edad juvenil, repleta de errores, sino también los cambios experimentados con el transcurrir del tiempo, su mutación hacia mejor vida: “Omnia paulatim consumit longior etas, / vivendoque simul morimur rapimurque manendo. / Ipse michi collatus enim non ille videbor: / frons alia est moresque alii, nova mentis imago, / voxque aliud mutata

---

<sup>1597</sup>Curiosamente, dos años antes de la versión definitiva de la carta, en 1363, Petrarca rememoraba el acontecimiento que le llevó a Nápoles en otra importante y reveladora epístola, la que encabeza el libro II de las *Seniles*: “Unum de multis audies –le dice a su interlocutor, Giovanni Boccaccio–. Ante annos plurimos dum, post obitum regis Romano Pontifice missum me Neapolis haberet...” (“Ascolta un episodio fra i tanti. Parecchi anni fa venni mandato, per incarico del pontefice dopo la morte del grande sovrano, a Napoli...”.) (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. I, II: 1, pp. 154 y 155. Véase también la familiar V: 1 y la senil X: 2). Se trata de una misiva polémica, como tendremos ocasión de ver, en la que el poeta de Laura se defiende de las censuras estéticas y éticas emitidas por unos envidiosos florentinos sobre tres aspectos de los treinta y seis hexámetros que difundió su caro Barbato da Sulmona de su poema épico *Africa* (VI, 885-918), así como sobre los *Bucolicos carmen*. De ahí que recuerde este segundo viaje a la ciudad napolitana, pues fue por aquel entonces cuando el amigo a quien dedicaría las *Epystole metriche*, después de que el aretino, en concordancia con la célebre lectura virgiliana de algunos pasajes de la *Eneida* a Augusto y Octavia, le recitara el fragmento, le inquirió se los copiara. Petrarca no se negó, pero sí le advirtió que no los propalara, pues aún estaban faltos de lima; sin embargo Barbato da Sulmona no siguió su parecer, de suerte que los versos corrieron en múltiples copias por toda Italia, haciéndose inmensamente populares y suscitando tales anatemas críticas.

<sup>1598</sup>Platón, *Banquete*, en *Diálogos III*, trad. de M. Martínez Hernández, 207e-208a, p. 255. Afirma, por su parte, Octavio Paz: “El hombre no es nunca idéntico a sí mismo. Su manera de ser, aquello que lo distingue del resto de los seres vivos, es el cambio” (*El arco y la lira*, p. 121).

sonat, nec pestibus isdem / urgeor; erubuit livor cessitque labori”<sup>1599</sup>. Unos pocos meses después, en noviembre, durante su estancia en Roma por motivo del año jubilar, en la carta que inaugura la fructífera correspondencia con Giovanni Boccaccio, le escribía el humanista al autor del *Decamerón* que, de camino a la ciudad santa, “unum hoc identidem cum animo meo tractans. Ecce ut etas nostra sensim labitur, ecce ut res et consilia hominum mutantur, ecce quam verum est quod in *Bucolicis* meis scripsi: «studium iuvenile senectæ / displicet et variant cure variante capillo»”<sup>1600</sup>. En el *De sui ipsius et multorum ignorantia*, obra polémica iniciada en 1367 pero no concluida hasta junio de 1370, al «vecchio» Petrarca no le quedaba más remedio que aceptar, al dictado de la experiencia, el dictamen de Platón, aunque no fuera sino filtrado por el pensamiento senequista: “Los hombres envejecen, y, con ellos, su dicha y su gloria; todo lo humano envejece; al final –antaño yo no creía que algo así pudiera suceder– envejece incluso el espíritu, pese a su inmortalidad”<sup>1601</sup>. De hecho, por la misma época en que comenzaba la redacción de su famoso tratado, el escritor de Arezzo le tributaba a tal asunto, la tesis «de mutatione temporum», una espléndida epístola, destinada a su amigo de la infancia, Guido Sette, que desgraciadamente no llegó a leer. En ella, Petrarca rememoraba su vida, desde su nacimiento en el exilio aretino, y los lugares en que transcurrió, para notar, «hec sententia mea est, quam non audiendo nec legendo sed experiendo didici», que todo cambia, muda de aspecto con el tiempo: “Mutatos fateor: quis enim non dicam carneus, sed ferreus aut saxeus, tanto non mutetur in tempore? Enee atque marmoree evo cadunt statue; urbes manu aggeste et que iuga montium premunt arces, quodque este durius, solide ipsis ex montibus rupes ruunt: quid factarum rear hominem, mortale animal fragilibus membris et cute tenui compactum?”<sup>1602</sup> En fin: “Una omnium

---

<sup>1599</sup>«Tutto a poco a poco consuma l’andar del tempo, e restando siamo trascianti via, e vivendo si muore. Io stesso, paragonandomi con quello d’allora, non mi sembro più il medesimo; ben diverso è il mio aspetto, diversi i costumi, nuova la forma del pensiero, altro il suono della voce, né più sono incalzato dai medesimi vizi; l’invidia finalmente prova vergogna e cede davanti all’opera mia” (Petrarca, *Epystole*, en *Rime, Trionfi e Poesie latine*, edic. de F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi y N. Sapegno, Riccardo Ricci Editore, Milano-Napoli, 1951, epístola I: 1, vv. 45-50, pp. 708 y 709). Se trata, naturalmente, de la modificación de carácter que, como veremos, es asunto cardinal en la autobiografía ideal de Petrarca, que nuestro hombre sitúa en torno a los cuarenta años, cuya máxima expresión es el *Secretum meum*.

<sup>1600</sup>«Riflettevo intranto fra me e me: ecco come a poco a poco scorre la nostra vita, come mutano le cose e i giudizi e i giudizi degli uomini; ecco come è vero ciò che scrissi nelle mie *Bucoliche*: «La passione giovanile dispiace alla vecchiezza e cambiano le cure col cambiar della chioma»” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. III, XI: 1, pp. 1470-1472 y 1471-1473).

<sup>1601</sup>Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, *Obras I. Prosa*, III, p. 173. A renglón seguido, el poeta trae a colación una cita de la *Farsalia* de Lucano, mas la percepción del inexorable paso del tiempo es un motivo harto frecuente y harto sentido de Séneca, su tío, que vertebró toda su obra. Así, por ejemplo, le escribía a Lucilio: “Ninguna gran edificación ha carecido de un lapso de tiempo que preceda a su ruina: [...] todo cuanto prolongadas generaciones han construido con asiduos trabajos y la continua protección de los dioses, lo dispersa y destruye un solo día [...]. Esto es lo único que sé: todas las obras de los mortales están condenadas a morir, vivimos en medio de cosas precederas” (Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, Introducción general de Antonio Fontán, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Gredos, Madrid, 2008, 2 vols, t. II (Libros X-XX y XXII [frs.], Epístolas 81-125), XIV: 91, pp. 128, 129 y 131). Ya antes le había dicho: “Considero que todas las cosas son mortales, pero incierta la ley que fija su mortalidad” (Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, t. I (Libros I-IX, Epístolas 1-80), VII: 63, 15, p. 262).

<sup>1602</sup>«È vero, siamo cambiati: e chi mai, non dirò di carne ma persino di ferro o di sasso, non cambia nel tempo? Nei secoli crollano le statue di bronzo e di marmo; rovinano persino le città costruite come rocche sulle cime dei monti; precipita anche ciò che sembra più resistente come una solida rupe di montagna: che dire allora dell’uomo, essere vivente ma mortale, composto di fragili membra e di una tenue cute?” (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. II, X: 2, pp. 1216 y 1217). Soberbia es la relación de las diferencias entre el París de 1333, año de su primera visita, el de las letras, y el París de 1360, cuando regresó en representación de los Visconti para dar la bienvenida a Juan II, el de las armas: “Ubi est enim illa Pariseorum que, licet semper fama inferior et multa suorum mendaciis debens, magna tamen haud dubie res fuit? Ubi scolasticorum agmina, ubi Studii fervor,

---

ubi civium divitiae, ubi cunctorum gaudia? Non disputantium ibi nunc auditur sed bellantium fragor; non librorum sed armorum cumuli cernuntur; non sillogisim, non sermones, sed excubie atque arietes muris impacti resonant; cessat clamor ac sedulas venatorum; strepunt menia, silent silve, vixque ipsis in urbibus tuti sunt; cessit enim penitusque abiit que illic templum nacta tranquillitas videbatur; nusquam tam nulla securitas, nusquam tam multa pericula” (“E dov’è ormai quella Parigi che, sebbene sempre inferiore alla sua fama e mai veramente all’altezza dei suoi esaltatori, era pur sempre così grande? Dove sono la schiere degli studenti? Dove la fervida vita dell’università? Dove la ricchezza dei cittadini? E la letizia generale, dov’è? Ora non vi si sentono le grida dei disputanti ma il fragore dei soldati; non si vedono i cumuli dei libri ma quelli delle armi; non vi echeggia il clamore dei sillogismi e delle orazioni in quello delle scolte e il cozzo degli arieti contro le mura; non c’è più il gridare festoso dei cacciatori: le mura risuonano, le selve sono silenziose e a mala pena si sta sicuri all’interno della stessa città mentre la tranquillità, che sembrava avere quieto il proprio tempio, se n’è fuggita lontano e in nessun altro luogo c’è tanta insicurezza, in nessun altro luogo ci sono tanti pericoli”) (*Ibidem*, X: 2, pp. 1236 y 1237). En efecto, Petrarca promovió otro de los temas recurrentes de los humanistas y renacentistas, cual es la *quaestio comparativa* de las armas y las letras, cuya dialéctica está en sintonía con el desarrollo civil de los *comuni* italianos y el ideal filosófico de los *studia humanitatis*. Mejor que aquí, su posición al respecto se calibra admirablemente en la familiar XI: 8, carta de marcado signo político, que data de la primavera de 1351, en la cual el aretino exhortaba al Duque de Venecia, Andrea Dandolo, a que cesase la guerra fratricida que lo enfrentaba con Génova (“Siqua latini omnis reverentia est, quod delere molimini, fratres sunt, et heu non tantum apud Thebas fraterne acies sed per Italiam instruuntur, amicis flebile, letum hostibus spectaculum”) y buscara la paz, símbolo de la concordia de los hombres, de su bondad y su virtud (“Profecto nec utile nec honestum, denique nec humanum est: satius est oblivisci iniuriam quam ulcisci, et inimicum placare quam perdere, illum precipue cuius et merita precesserunt et, si in gratiam redierit, sequi possunt; nempe etsi utrobique par labor esset, tamen mansuetudo hominum est, ferarum rabies, eaque non omnium sed ignobilium et quas sinistra nature manus attigit”), por cuanto en ella opone las armas a las letras: “Certe ego, qui in tantis motibus non moveri nequeo et diversis affectibus, amore metu spe, unum pectus urgentibus secumque certantibus, pace animi careo, iusta me reprehensione cariturum credidi, si cum hi silvas in classem traherent, hi gladios acuerent ac sagittas, illi muros ac navalia communirent, quod unum michi telorum genus erat, ad calamum confugissem, non belli auctor sed suavor pacis” (“Certo io, che in tanti sommovimenti non posso non sommuovermi e che tra passioni tanto diverse –amore timore speranza che tutte insieme e a gara mi premono il petto– manco della pace dell’animo, ho ritenuto di mancare a un giusto rimprovero se, mentre gli uni trasformano gli alberi in nave, gli altri aguzzano le spade e le saette e questi altri ancora fortificano mura e arsenali, non mi fossi rivolto alla penna, unica arma mia, non per incitare alla guerra ma per persuadere alla pace”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. III, XI: 8, pp. 1534, 1536-1538, 1546 y 1547). Es normal que Petrarca defienda la superioridad de las letras («no quiero que vos, señor miser Pietro Bembo –decía el Conde en *El Cortesano* de Castiglione–, seáis juez desta causa, porque seríades algo sospechoso para una de las partes»), si bien no sólo por su valor ético-filosófico, sino también por su eficacia individual y social, por aspirar a ganar un espacio de autoridad y privilegio para el intelectual en la política y el gobierno, así como para las artes y las ciencias. La idea viene de lejos, pues ya Platón había sostenido con vigor que “a menos que los filósofos reinen en las ciudades o cuantos ahora se llaman reyes y dinastas practiquen noble y adecuadamente la filosofía, vengán a coincidir una cosa y otra, la filosofía y el poder político, y sean detenidos por la fuerza los muchos caracteres que se encaminan separadamente a una de las dos, no hay, amigo Glaucón, tregua para los males de las ciudades, ni tampoco, según creo, para los del género humano” (Platón, *República*, edic. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, V, 473d, p. 303); de igual modo Aristóteles había escrito el *Protréptico*, una exhortación a la filosofía, a la *phrónesis* o razón pura, para el príncipe chipriota Temisión, de suerte que armonizara poder y sabiduría, vida activa y vida contemplativa, mientras que en la *Ética a Nicómaco* escribía que “el vivir parece consistir principalmente en sentir y pensar”, de suerte que la vida del filósofo es superior a la del guerrero o el político: “Si, pues, entre las acciones virtuosas sobresalen las políticas y guerreras por su gloria y grandeza, y, siendo penosas, aspiran a algún fin y no se eligen por sí mismas, mientras que la actividad de la mente, que es contemplativa, parece ser superior en seriedad, y no aspira a otro fin que a sí misma y a tener su propio placer (que aumenta la actividad)” (en *Ética*, edic. cit., IX, 1170a15, p. 201, y X, 1177b15-20, p. 220); por último, recuérdese que Cicerón, aparte de encumbrar la sabiduría como la máxima aspiración del hombre en todos sus opúsculos filosóficos, en el *De Officiis* (I, XXII-XXIII) trataba del arte de la guerra como inferior al de la política, de menos provecho aunque más honroso, pues a pesar de que “la mayoría de las personas piensan que las acciones de guerra son superiores”, lo cierto es que “se han realizado muchas acciones civiles mayores y más gloriosas que las de los campos de batalla”; y las cualidades que hacen a un hombre grande dependen más de la fuerza del ánimo que de las del cuerpo, tanto que “esta honestidad que buscamos reside enteramente en la laboriosidad del espíritu y en el pensamiento, y en este orden no prestan menor utilidad los magistrados que gobiernan la República que los generales que conducen los

conditio est: non sunt hodie quod heri”<sup>1603</sup>. De suerte que el hombre que limaba la carta sólo un año antes de presentar públicamente las *Epístolas Familiares* era otro muy diferente de aquel que protagonizó los sucesos que remite a su bienhechor de entonces: es ya el hombre que ha sabido integrar las múltiples facetas de su personalidad en un sentido determinado, la filosofía moral y cívica como conocimiento de sí y como paradigma humano de largo valor ejemplar, aun cuando siga enredado en sus fluctuaciones de ánimo y envuelto en sus quehaceres poéticos. Al par que la distancia entre la acción y la redacción de la epístola es sintomática y reveladora del arte petrarquesco que toma impulso y asiento luego de aventurarse “a entrar en el zarzal de la filosofía”<sup>1604</sup>, en el sentido en que vida y literatura interaccionan: es la voz del presente la que evoca el pretérito y lo reviste con el ropaje de idealidad que precisa desde el propósito de hoy, la que, fruto de la reflexión y la maduración, reelabora los sentimientos, las actitudes y las experiencias del pasado<sup>1605</sup>. Alma, tiempo y

---

ejércitos” (Cicerón, *Sobre los deberes*, traducción, introducción y notas de José Guillén Cabañero, Alianza, Madrid, 2006 [2ª reimpresión], I, XXII, p. 95; I, XXIII, p. 97). La literatura humanista y renacentista sobre el tema es, pues, enorme, dado que el debate entre las armas y letras devino un lugar común, y así Flavio Biondo, Nebrija, Erasmo, Castiglione, fray Antonio de Guevara, Pero Mexía, por sólo citas unos nombres, abordaron la disputa, defendieron apasionadamente una de las dos posturas o las concordaron. En la obra de Cervantes, como bien se conoce, desempeña una posición nuclear a partir de sus primeros ensayos dramáticos hasta el *Persiles*, lo trató seria y burlescamente, ora desde las armas, ora desde las letras, siendo el caso eximio el celeberrimo discurso con que don Quijote, al hilo de las historias de los hermanos Pérez de Viedma, deleita a los comensales de la venta de Maritornes (I, XXXVII-XXXVIII).

<sup>1603</sup>“La condizione è uguale per tutte; esse non sono più oggi quello che eramo ieri” (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit., X: 2, pp. 1244 y 1245).

<sup>1604</sup>Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola I: 7, p. 239.

<sup>1605</sup>Es una hermosa carta que Petrarca destina a Luca Cristiani da Ferentino, amigo de la juventud que el poeta llama cariñosamente Olimpio, en la que le propone vivir, junto con Mainardo Accursio, alias Simpliciano, y Ludwig van Kempen, el «suo Socrate», en una suerte de afectuosa comunidad civil, basada en la paridad sentimental y en un ideal de vida filosófica, libre, serena, sobria y sencilla, le comenta que “neve tibi his verbis iniectas compedes, teque uni domicilio ascriptum putes. Erit nobis hinc Bononia, studiorum nutrix, in qua primum adolescentie tempus expendimus; et dulce erit, mutatis iam non solum animis sed capillis, antiqua revisere et firmiore iudicio civitatis illius simulque nostrorum animorum habitatum, et ex collatione temporum quantulum vivendo processerimus, contemplari” (“Con questo non voglio certo costringerti, quasi tu sia obbligato a un solo domicilio. Avremo vicino a Bologna, cultrice degli studi, dove trascorremmo il tempo della nostra giovinezza, e sarà dolce, mutati non gli animi soltanto ma i Capelli, rivedere i loughi del nostro antico soggiorno e contemplare, con senno più maturo, le condizioni di quella città e dell’animo nostro, e comparando tempi, considerare quanto poco, vivendo, abbiamo tratto profitto” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Doti, t. II, VIII: 5, pp. 1112 y 1113). El amigable contubernio, como contará el humanista apenas un mes después a Ludwig van Kempen (la carta a Luca está fechada el 19 de mayo de 1349, mientras que la que envía a «Sócrates», la VIII: 9, data del 22 de junio del mismo año), se vino finalmente al traste por la desgraciada muerte de Simpliciano y la desaparición de Olimpio en un asalto al atravesar juntos los Apeninos; significará, pues, una durísima lección para el poeta que experimenta en su propia carne la imprevisibilidad del destino humano, su miseria y su fragilidad: la dramática intromisión de la vida en los sueños del hombre, el brutal choque entre ilusión y realidad («Yo soy un hombre desvalido y solo, / expuesto al duro hado cual marchita / hoja al rigor del descortés Eolo; / mi vida temporal anda precita / dentro del infierno del común tráfago / que siempre añade un mal y un bien nos quita», cantará Francisco de Aldana en una de las obras maestras de la literatura española: la *Epístola a Arias Montano*). No obstante la trágica desilusión, el fragmento citado es sumamente representativo de la operación artística que emprende Petrarca en sus memorias epistolares: contemplar con los ojos del ahora las vivencias de entonces, analizar las reacciones anímicas que suscitaron los sucesos de antaño desde la evocación de hogaño. Pero hay más: el poeta no sólo ve el ayer con los ojos de hoy, sino que además tiende a estilizar el pasado para que esté en simpatía con la intención del presente. Vale decir: lo reinterpreta y lo idealiza: «non è stato per me senza piacere [...] avere così ripercorso con la penna il camino che percorremmo per terra o per mare», con el fin de darle un valor ejemplar de carácter universal.

memoria: “la persona como libre autorrealización espiritual”<sup>1606</sup>.

Entre uno y otro hombre se habían registrado múltiples circunstancias que suscitaron cambios profundos, sobre todo a partir del período que va de 1342 a 1353: la «maturità». A nivel intelectual, Petrarca, arribado a la edad madura y asomado a los umbrales de la vejez, oteaba su vida dedicada al estudio y a la escritura y caía en la cuenta de que, sin ser del todo pueriles, sendas ocupaciones perseguían una finalidad equívoca (“mil veces en vano he consumido / tinta, papel y pluma, ingenio y tiempo”<sup>1607</sup>), distinta y distante del verdadero conocimiento, cuya raíz se arraiga en lo más profundo del ser humano (“el vigor del hombre está en su interior, / oculto en el secreto alcázar del alma”<sup>1608</sup>), en su autognosis, para brotar hacia Dios. Por ello, había de ser un saber con fines más prácticos que teóricos: una guía de conducta, un programa doctrinal, una norma ética, puesto que el «*animal rationale mortale* actúa para ser», ha de afrontar la tensión de la elección otorgada por el libre albedrío: un conocimiento, por consiguiente, *ad hominem* y *ad vitam*: “ego magis omnia ad vitam extimo, quam ad eloquentiam referenda”<sup>1609</sup>; había de estar siempre orientado a la adquisición del bien a través del ejercicio de la virtud y la piedad, porque la *virtus* es el proceder individual del hombre bueno y porque *pietas est sapientia*, amor de sí y amor de los demás<sup>1610</sup>, y había de estar reflexivamente cimentado sobre una certeza inexorable: la muerte, la reveladora *cogitatio mortis*, lo que supone regirse por la voluntad y por la razón y comporta el anhelo de plenitud y de salvación, el ascenso a la eterna y suprema luz<sup>1611</sup>.

---

<sup>1606</sup>E. Garin, “La crisis del pensamiento medieval”, *Medioevo y Renacimiento*, p. 32. En una epístola senil sentenciaba Petrarca: “sunt homines non magni ingenii, magne vero memorie magneque diligentie sed maioris audacie” (*Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. I, V: 2, p. 568).

<sup>1607</sup>“Poi mille volte indarno a l’opra volse / ingegno, tempo, penne, carte e ’nchiostri” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCIX, vv. 7-8, pp. 885 y 884).

<sup>1608</sup>Boecio, *La consolación de la Filosofía*, edic. cit., IV, poema III, vv. 30-31, p. 139. “Obra así, querido Lucilio: reivindica para ti la posesión de ti mismo”, le exhortaba Séneca a su joven discípulo en la carta que inicia su correspondencia (*Epístolas morales a Lucilio*, I: 1, p. 3).

<sup>1609</sup>“Ritengo che ogni cosa debba essere rivolta non al ben parlare ma al ben vivere” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. I, I: 3, pp. 64 y 65). Más adelante dice: “Scimus autem magnorum autoritate hominum experimentoque rerum edocti, quoniam paucis bene loqui, bene vivere autem omnibus datum est” (“Autorità di grande ed esperienza umana ci insegnano che se a pochi è dato di ben parlare, a tutti è concesso di ben vivere”) (pp. 66 y 67). En efecto, escribe en el prólogo al libro I del *De remediis*: “Yo solo soy juez de mi fe, mas yo te juro que mi estudio fue no en buscar lo más hermoso, mas lo que a ti y a otros, si por ventura alguno otro desto ha de gozar, fuese más provechoso. Finalmente, mi fin fue el que siempre en este linaje de estudios ha seído: no querer tanto loo para el que escribe como la utilidad para el que lee” (Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, en *Obras I. Prosa*, trad. de Francisco de Madrid, pp. 414-415). Se trata, efectivamente, “di ea parte philosophie que mores instruit, hinc nacta cognomen” (“di quella parte della filosofia che dai costumi prende il nome e l’oggetto”): la filosofía moral (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 2, pp. 790 y 791); aquella que no se pierde en “flores sin tiempo de palabras sin provecho, como sea menester obras y non palabras” (Petrarca, *Invectivas contra el médico rudo y parlero*, en *Obras I. Prosa*, trad. de Hernando de Talavera, I, p. 372).

<sup>1610</sup>“Los verdaderos sabios, que usan con comedimiento su saber, le otorgan [a la piedad] su más alta consideración: por ellos se dijo, en efecto, «piedad es sabiduría»” (Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, *Obras I. Prosa*, II, p. 171). Como, por ejemplo, san Agustín: “Tú, en efecto, dijiste al hombre: «La piedad es la sabiduría»” (*Confesiones*, edic. cit. de A. Uña, V, V, 8, p. 231). Dice, por otro lado, Pedro Abelardo: “El nombre de sabiduría o filosofía no se refiere tanto a la consecución de la ciencia cuanto a la perfección de la vida, tal como se entendió desde siempre” (*Historia calamitatum*, en *Cartas de Abelardo y Eloísa*, edic. cit., p. 54). Véanse, si no, el *Fedón* de Platón, el *Protréptico* de Aristóteles, el *De finibus bonorum et malorum* de Cicerón, el *De veata vita* de Séneca, el *De veata vita* de san Agustín o el libro III de la *Consolación de la Filosofía* de Boecio.

<sup>1611</sup>Después de haber definido al hombre como una «animal racional, que es mortal», Agustín explica a Francesco que “si llegas a ver a alguien impuesto a su razón hasta el extremo de acomodar a ella toda su vida, a ella sola sujetar sus instintos, dominar con tal freno las pasiones del alma, entender que únicamente por ella se

En su invectiva más famosa, el *De ignorantia*<sup>1612</sup>, que dice haber escrito a bordo de un peligroso viaje por el río Po en 1367 («liber quidem dicitur, colloquium est; nil de libro habet preter nomen, non molem, non ordinem, non stilum, non denique gravitatem, ut qui cursim in itinere appropriante conscriptus sit»)<sup>1613</sup> y como sonada réplica a una acusación pública de

---

distingue de la brutalidad animal y que sólo merece en justicia el título de hombre en la medida en que vive racionalmente; y, por otra parte, tan consciente de su condición mortal como para tenerla siempre ante los ojos, regirse conforme a ella y, desdeñando lo perecedero, suspirar por una vida en la que –extraordinariamente acrecentado en su razón– deje de ser mortal... entonces podrás decir de él que conoce auténtica y efectivamente la definición de hombre” (Petrarca, *Secreto, Obras I. Prosa*, I, p. 58). Séneca, cuya influencia en Petrarca es tan incuestionable cuanto básica, inducía así a Lucilio a la *meditatio mortis*: “«Es gran cosa aprender a morir». Piensas, quizá, que es superfluo aprender aquello que nos ha de ser útil una sola vez: es ésta precisamente la razón que nos impulsa a meditar; hay que aprender continuamente aquella lección que no podemos saber si la hemos aprendido o no. «Medita sobre la muerte». Quien esto dice, nos exhorta a que meditemos sobre la libertad. Quien aprendió a morir, se olvidó de ser esclavo; se sitúa por encima o, al menos, fuera de toda sujeción” (Séneca, *Épistolas morales a Lucilio*, edic. cit., t. I, III: 26, pp. 117-118).

<sup>1612</sup>Ya el título, más allá de lo que tiene de contestatario, es una declaración de principios, pues como decía Cicerón al comienzo del *De natura deorum*, “la ausencia de saber está en el principio de la filosofía” (*Obras filosóficas*, Introducción general de Antonio Fontán, traducciones y notas de Álvaro D’Ors y Ángel Escobar, Gredos, Madrid, 2007, I, 1, 1, p. 219). Así, escribirá Petrarca: “cualquiera que me declare ignorante estará de acuerdo conmigo, porque, si reflexiono acerca de los muchos conocimientos que me faltan para satisfacer mi afán de saber, me siento afligido y reconozco en silencio mi ignorancia”, máxime hoy en día que “está comprobado que el hombre es incapaz de alcanzar un saber amplio y –menos aún– absoluto” (Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos, Obras I. Prosa*, III, pp. 172-173; V, p. 214). Ello es que uno de los asuntos cardinales del tratado no es otro que la confrontación directa entre dos tipos de saber: el de los modernos científicos aristotélicos que postulan la doble verdad, la nítida separación entre la teología y la filosofía natural, lo que les conduce a la vanidad del orgullo intelectual y a la irreligiosidad (“con presunción e insolencia –arguye Petrarca–, pretenden aprehender los secretos de la naturaleza y sus misterios –más profundos aún– de Dios, que nosotros aceptamos con fe y humildad; no lo consiguen claro, ni se aproximan siquiera, pero, en su obcecación, creen tener el cielo en las manos”); y el de los filósofos morales, que establecen una armonía básica entre la razón y la fe, cuya base se asienta en el humilde reconocimiento de las limitaciones del intelecto humano y en la aceptación piadosa de la ley de Dios, que se revela tanto en la observación directa de la naturaleza como en el autoconocimiento, vale resumir: “contentarse con aprender lo que es indispensable para la salvación” (*Ibidem*, IV, p. 180; V, p. 214). Pues el hombre sería, en efecto, doblemente mísero, tanto por su finitud como por la afligida conciencia de sus limitaciones, si no fuera por la certidumbre de la gracia divina, por su nostalgia de la eternidad. Esto es, una oposición entre la ignara razón y la docta ignorancia, entre el discernimiento sistemático y lógico o científico del mundo físico, que apenas trasciende al metafísico, basado en la filosofía aristotélica, y la consideración personal de los problemas morales y vitales del ser humano, por medio del atento estudio de los clásicos paganos y cristianos que ligan la sabiduría y la elocuencia. “Ya oigo protestar a los filósofos: “Pero eso que tú ensalzas –me dirán– es deplorable; eso es estulticia; eso es error; eso es engañarse; eso es ignorar”. Más bien –contestaría yo–, eso es ser hombre: y no me explico por qué lo llamáis deplorable, cuando así habéis nacido, así os habéis criado, así os habéis educado, y esa es la condición de todos los mortales” (Erasmus, *Elogio de la locura*, en *Elogio de la locura. Coloquios*, versión de Julio Puyol, edic. cit., p. 36). Sobre el debate de la dualidad del conocimiento o su unidad, véase P. O. Kristeller, “La unidad de la verdad”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 263-279.

<sup>1613</sup>El contexto al que pertenece esta advertencia es más amplio; dice así: “Hételo aquí, por fin, amigo mío; ya tienes el libro esperado y prometido de tiempo atrás; chico libro para tema tan inmenso: «mi propia ignorancia y la de otros muchos». A haber podido dilatarlo en el yunque del talento con el mazo de mi ingenio, hubiera ido creciendo, créeme, hasta dar en carga apropiada para un camello; porque, puestos a hablar, ¿qué terreno más amplio, qué campo más extenso que un tratado sobre la ignorancia humana, y en especial sobre la mía? Vas a leerlo como si, según sueles, me estuvieras oyendo hablar en las noches de invierno, al amor del fuego, divagando según me arrastra el calor de la conversación... He dicho libro, en realidad es una charla: aparte del nombre, nada tiene de libro, ni el volumen, ni la disposición, no el estilo ni, sobre todo, la gravedad, como escrito al vuelo que está, durante un precipitado viaje” (Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos, Obras I. Prosa*, “Carta a Donato de los Apeninos”, p. 161). Si lo hemos transcrito entero es porque cae dentro del saco de las afinidades anecdóticas, dado que Cervantes se sirve de una excusa similar a la de Petrarca para presentar su obra magna al «desocupado lector»: “sin juramento me podrás creer que quisiera que este

ignorante emitida por cuatro amigos suyos en Venecia («virum bonum, imo optimun dicunt, qui o utinam non malus utinamque non pessimus, in iudicio Dei sim! Eundem tamen illiteratum prorsus et ydiotam»), pero que aún tardaría casi un lustro en publicar, como hemos dicho más arriba, Petrarca sentaba de una vez por todas, en nítida oposición al escolasticismo aristotélico-averroísta, que a la sazón “se había convertido en una camisa de fuerza intelectual”<sup>1614</sup>, las bases del programa del humanismo: la cordial connivencia de paganismo y cristianismo como la auténtica dimensión humana de la cultura, una filosofía de orden moral que se fundamenta sobre el principio de que el auténtico saber es una búsqueda constante de la verdad que habita en el interior del hombre<sup>1615</sup>.

---

libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de la naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación” (*Don Quijote de La Mancha*, edic. del I. Cervantes, “Prólogo”, p. 9). Pese a la diferencia de talante y de situación vital, es interesante subrayar que tanto la carta-dedicatoria de Petrarca como el prólogo de Cervantes, aparte su función de proemios y de haber sido, más que escritos, concebidos, no en el tranquilo ocio del lugar apacible («sic ad scribendum libros solitaria quiete dulcique otio et magno nec interrupto silentio opues est», afirma Petrarca en una carta familiar; Cervantes confirma: «el sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento»), sino en medio de circunstancias adversas (Cierón le comentaba a Ático: «aquí tienes una carta llena de prisa y de polvo»), son, soterradamente, mordaces dicerios que apuntan a la dialéctica escolástica, en el caso del aretino, y a Lope de Vega, y tal vez a Mateo Alemán, en el del complutense.

<sup>1614</sup>Bertrand Russel, *Historia de la Filosofía Occidental*, edic. cit., t. II, p. 140. No obstante, véase el extraordinario ensayo de P. O. Kristeller, “El humanismo y el escolasticismo en el Renacimiento italiano”, en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 115-149 (con abundante bibliografía), donde el docto historiador de las ideas matiza bastante la oposición entre escolasticismo y humanismo en la Italia renacentista, por cuanto son movimientos coetáneos que se desarrollan paralelamente, cuyo enfrentamiento no es tanto de posición filosófica cuanto un asunto de competición y primacía: “los hechos desnudos refutan la idea general de que escolasticismo, en tanto que filosofía venida del pasado, fue substituido por la nueva filosofía del humanismo. El escolasticismo italiano surgió hacia fines del siglo XIII; es decir, más o menos al mismo tiempo que el humanismo italiano. Ambas tradiciones se fueron desarrollando lado a lado a lo largo de todo el Renacimiento e incluso ya concluido éste. Ahora bien, las dos tradiciones tienen su lugar y su centro en dos sectores distintos de la actividad intelectual: el humanismo en el campo de la gramática, la retórica, la poesía y, en cierta medida, en la filosofía moral, y el escolasticismo en los campos de la lógica y de la filosofía natural. Todo el mundo conoce los elocuentes ataques que Petrarca y Bruní lanzaron contra los lógicos de su tiempo; en general se cree que dichos ataques representan un nuevo y vigoroso movimiento de rebelión contra viejos y endurecidos hábitos del pensamiento. Sin embargo, el método dialéctico inglés era tan novedoso en las escuelas italianas como los estudios humanistas defendidos por Petrarca y Bruní. Así, pues, este ataque humanista era en igual medida cuestión de rivalidad entre dos departamentos, que un choque de ideas filosóficas opuestas” (pp. 142-143). Sin negar la mayor, al menos en el caso de Petrarca, se registra, es nuestro parecer, una nítida discrepancia en lo que toca a la concepción del mundo, de la cultura y del hombre que incide vigorsamente en la forma de vivir. Véase, por otro lado, su no menos excelente “La filosofía renacentista y la tradición medieval”, en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 150-186, en el que analiza la deuda de la primera con la última, su continuidad, así como las innovaciones que aporta el “movimiento más penetrante del Renacimiento: el humanismo” (p. 155).

<sup>1615</sup>“Más que una requisitoria –advierte Eugenio Garin–, el texto de Petrarca de 1367 sobre la *Ignorancia* es todo un manifiesto” (“Edades oscuras y Renacimiento: un problema de límites”, *La revolución cultural del Renacimiento*, p. 65). Dice Enrico Fenzi, por otro lado, en el inicio del excepcional estudio que precede a su edición crítica y ricamente anotada del texto: “Non c’è dubbio alcuno: se si volesse indicare l’opera de Petrarca che nel modo più preciso ed efficace racchiude le coordinate essenziali del suo pensiero –il suo «sistema», verrebbe voglia dire–, questa non può essere che il *De sui ipsius et multorum ignorantia*” (E. Fenzi, Introducción a Petrarca, *De ignorantia-Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, edic. bilingüe latín-italiano de E. Fenzi, Mursia, Milano, 1999, pp. 5-104, p. 5 [las citas en latín de arriba son de “Ad Donatum Apenninigenam grammaticum”, p. 172, y II, p. 184, respectivamente]). Véase, además, P. O. Kristeller, “Il

Desde siempre el aretino conjugó armónicamente la lectura de los clásicos con la de los Padres de la Iglesia, especialmente san Agustín, su guía espiritual, y con la Biblia, aunque tampoco faltan algunos de los grandes pensadores cristianos medievales, sólo que las había mantenido en planos diferenciados. Tal vez, como él mismo comenta al «carissime lector» de su *Posteritati*<sup>1616</sup>, con el paso de los años, acentuara su religiosidad y las lecturas cristianas, pues, efectivamente, “Petrarca –asegura Francisco Rico– fue siempre un católico, no ya de ortodoxia inquebrantable, sino extremadamente devoto”<sup>1617</sup>. Y así, por caso, en una epístola escrita en 1366 el «vecchio» Petrarca, arribado a la climatérica edad de sesenta y tres años, le comentaba sin pudor a su caro Giovanni Boccaccio que merced a la gracia divina y a sus continuas súplicas hace ya diecisiete años que se desligó de los placeres del cuerpo; pero eso sí, recordando como colofón ilustrativo un verso virgiliano de la *Eneida*<sup>1618</sup>: “Grates autem Deo meo, cuius gratia miserum «me de corpore mortis huius» cum Apostolo «liberabit» et, quod ad haec miserie partem attinet, puto iam liberaverit «per Cristum Dominum nostrum». Iam a multis annis sed perfectius post Iubileum, a quo septimus decimus annus hic est, sic me adhuc viridem pestis illa deseruit ut incomparabiliter magis odio michi sit quam fuerit voluptati, ita ut, quotiens ea feditas in animum redit, pudore ac dolore percitus cohorrescam. Scit me Cristus, liberator meus, verum loqui, qui sepe michi, cum lacrimis exoratus, flenti ac misero dextram dedit secumque me sustulit iuxta illud poeticum: «sedibus ut saltem placidis in morte quiescam»<sup>1619</sup>. Bien es cierto que, en esta bellísima epístola, Petrarca, a

---

Petrarca, l’Umanesimo e la Scolastica”, *Lettere Italiane*, VII (1955), pp. 367-388; Kenelm Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, pp. 185-241, especialmente pp. 195-205; Ugo Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Feltrineli, Milano, 1978, pp. 175-186, y *Vita di Petrarca*, pp. 390-395.

<sup>1616</sup>“Ingenio fui equo potius quam acuto, ad omne bonum et salubre studium apto, sed ad moralem precipue philosophiam et ad poeticam pronò; quam ipse processu temporis neglexi, sacris literis delectatus, in quibus sensi dulcedinem abditam, quam aliquando contempseram, poeticis literis non nisi ad ornatum reservatis” (“Fui d’intelligenza equilibrata piuttosto che acuta; adatta ad ogni studio buono e salutare, ma inclinata particolarmente alla filosofia morale ed alla poesia. Quest’ultima con l’andare del tempo l’ho trascurata, preferendò le Sacre Scritture; nelle quali ho avvertito una riposta dolcezza (che un tempo avevo spregiata), mentre riservavo la forma poetica esclusivamente per ornamento” (Petrarca, *Posteritati, Prose*, pp. 6 y 7). Parejo le comenta al «escolástico delectador» en las *Invective contra medicum*: “Podría como dicen, ‘jurar de calunia’ que los libros de poetas antes desde septenio cerré [la obra data de 1353, o sea: se refiere 1346, fecha de alto voltaje en el desarrollo de su obra], en manera que desde entonces non los leí, non que me pese haberlos leído, mas porque ya leerlos me parece superfluo. Leílos mientras la edad lo sufrió; y en tal manera en los meollos me son fíncados, que non se pueden arrancar aunque yo quiera [...]. Pues si hoy non leo poetas, por ventura preguntarás qué fago; ca suele la locura tener cuidado de vida ajena, y negligente en la suya. Responderte he lo que ya dije, y non atribuyas a soberbia lo que diré: estudio ser mejor si pudiere. Y porque conosco mi impotencia, demando ayuda del cielo y deléctome en las Letras Sacras” (Petrarca, *Invectivas contra el médico rudo y parlero, Obras I. Prosa*, trad. de Hernando de Talavera, III, p. 394. Véase también la importante familiar XXII: 10).

<sup>1617</sup>Introducción a Petrarca, *Obras I. Prosa*, p. XXV. Véase también *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 486-489. Lo cual no quiere decir que, como arguía Auerbach de Dante, “no le asaltaran durante un cierto tiempo las dudas sobre las verdades cristianas de la salvación y la inclinación hacia las concepciones liberales y sensualistas” (*Dante, poeta del mundo terrenal*, p. 119), como así parece desprenderse del inhóspito paraíso que dibuja en el *Triunfo de la Eternidad*, donde lo que en verdad le presta substancia son los valores terrenales del amor y la gloria (Véase G. M. Cappelli, Introducción a Petrarca, *Triunfos*, pp. 65-66).

<sup>1618</sup>Recuérdese, no obstante, que debido a la exégesis de la cuarta égloga, en cuyo vaticinio la temprana cristiandad leyó la profecía de la venida del Mesías, y al espolio de sí de Eneas en aras de afrontar la misión divina que le ha sido encomendada, el monarca de la poesía latina fue canonizado literariamente en la Edad Media. De tal suerte que el estatus de Virgilio era prácticamente similar al de cualquier escritor cristiano.

<sup>1619</sup>“Ringrazio però Iddio d’avermi soccorso, la cui misericordia non solo, con l’Apostolo, mi «liberará dal corpo che porta questa morte» ma mi ha già, come credo, liberato, , per quanto riguarda questa parte delle umane miserie, «per mezzo di Cristo nostro Signore». È da parecchio tempo, ma è più esattamente dal giubileo dal quale sono ora trascorsi diciassette anni, che questa peste mi ha abbandonato per quanto sia ancora nel



---

rigoglio delle mie forcé, tanto che oggi l'ho in un odio assolutamente incomparabile col piacere che ne provavo un giorno, al punto che, ogni volta che essa cerca di tornare a insinuarsi in me io súbito, solleciato insieme dal dolore e dalla vergogna, l'ho in autentico orrore. E che dica il vero lo sa bene Cristo, mio liberatore, il quale, quando spesso l'ho invocato tra le lacrime, è corso in aiuto al mio piantoe alla mia felicità e, giusta il detto del poeta, m'ha porto la mano «perché, almeno in morte, riposi in tranquilla dimora» (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit. de U. Dotti, t. II, epístola VIII: 1, pp. 912 y 913). Parecido dice en el autorretrato que dibuja para la posteridad, con la salvedad de que adelanta en unos pocos años su desembarazo de los deleites de la carne: “Libidinum me prorsus expertem dicere posse optarem quidem, sed si dicam mentiar. Hoc secure dixerim: me quanquam fervore etatis et complexionis ad id raptum, vilitatem illam tamen Semper animo execratum. Mox vero ad quadragesimum etatis annum apropinquans, dum adhuc et caloris satis esset et virium, non solum factum illud obscenum, sed eius memoriam omnem sic abieci, quasi nunquam feminam apexissem. Quod inter primas felicitates meas numero. Deo gratias agens, qui me adhuc integrum et vigentem tam vili et michi semper odioso servitio liberavit” (“Vorrei davvero poter dire d'essere assolutamente senza libidine; ma se lo dicessi mentirei. Posso dir questo con certezza: d'aver sempre in cuor mio esecrato quella bassezza, quantunque vi fossi spinto dai calori dell'età e del temperamento. Ma tosto che fui presso ai quarant'anni, quando ancora avevo parecchia sensibilità e parecchie energie, ripudai siffattamente non soltanto quell'atto osceno, ma il suo totale ricordo, come se mai avessi visto una donna. E questa la pongo tra la mie principali felicità, ringraziando il Signore d'avermi liberato, ancor sano e vigoroso, da una servitù così bassa e per me sempre odiosa”). (Petrarca, *Posteritati*, en *Prose*, edic. cit., pp. 4 y 5). Es interesante subrayar ya que Petrarca disocia nítidamente el sexo del amor, los considera, basándose en la doctrina platónica, distintos aspectos de la naturaleza del hombre; y así, en esta carta que nos legó, inmediatamente antes de abordar la libido, ha comentado brevemente su relación con Laura, la pasión de su alma; de hecho, en el *Cancionero* se describe un arco vital en el que el poeta-amante va evolucionando del amor humano al amor espiritual y del amor espiritual al amor divino, una evolución que corre parejas con el desarrollo e intensificación de su proceso introspectivo, pero nunca, aunque exista el deseo físico por Laura, se trata del amor sensual o ferino. En el *Secreto*, cuya acción acaece entre finales de 1342 y los primeros meses de 1343, le confiesa Francesco a Agustín, sin embargo, que las llamas de la lujuria aún le encienden a veces con tanta violencia “como para afligirme gravemente de no haber nacido insensible. Preferiría ser una piedra inmóvil a verme turbado por tantísimos arrebatos carnales” (*Obras I. Prosa*, edic. cit., II, p. 82). El Padre, entonces, le recuerda que las celestiales enseñanzas de Platón no aconsejan sino “alejar el espíritu de las pasiones del cuerpo y acabar con las falsas imaginaciones, de modo que el alma se eleve pura y libre a la contemplación de los misterios divinos” (*Ibidem*, II, 82); si bien, la única ayuda en verdad óptima no es sino la gracia divina, incitada por medio de la oración: “Nadie puede ser continente si Dios no lo quiere. Es a Él a quien debe pedírsele, en primer término con humildad, con lágrimas a menudo: y no suele negar lo que se le suplica como es debido” (*Ibidem*, II, 83). Francesco le dice que mil veces con lágrimas le ha pedido a Dios verse libre de las ligaduras de las pasiones, mas siempre ha recaído, ha naufragado en su empeño de arribar a puerto seguro. El santo insiste en que le faltó humildad y pureza en su ruego, pues el Dador siempre asiente. Francesco, por fin, admite, convencido, y afirma que “oraré continuamente, sin cansancio, sin rubor, sin desespero” (*Ibidem*, II, p. 83). Las cartas parecen confirmar que así fue, que lo llevó a cabo con ímpetu, piedad y voluntad. En cualquier caso, lo relevante es que Petrarca, con relativa coherencia, se permite indicarnos, en función de la construcción ideal de su *yo*, que «la vecchiaia», con la necesaria e imprescindible ayuda de Dios, le «ha corretto», que, al cabo, al entrar en la madurez ha conseguido renunciar a los apetitos del cuerpo, y así, alejado de los placeres y de las preocupaciones espirituales y psicológicas que acarrear, poder dedicarse con mayor tenacidad a la vida contemplativa, a escudriñar los «misterios divinos». Porque, en efecto, el filósofo, cuya vida reivindica para sí, tiene como meta la superación de los placeres del cuerpo: “Philosophos quidem et poetas duros ac saxeos vulgus existimat, sed in hoc fallitur ut in multis; carnei enim sunt, humanitatem retinent, abiciunt voluptates. Est autem certa vel philosophice vel poetice meta necessitatis, quam preterite suspectum sit” (“La gente crede che i filosofi e i poeti siano fatti di sasso ma in questo, come in tante altre cose, si sbaglia: sono anch'essi fatti di carne e se sanno liberarsi dai piaceri mantengono la loro natura di uomini. Anche per i filosofi e per i poeti c'è un confine ben fermo, superare il quale è pericoloso” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. II, VIII: 3, pp. 1078 y 1079). No en vano, Eloísa le escribía a Abelardo que un alma atribulada “no puede vivir en calma, ni la mente llena de ansiedad se puede entregar de veras a Dios” (*Cartas de Abelardo y Eloísa*, carta 4, p. 116). Por lo tanto, en un lado, en el *Secreto* y en la *Posteritati*, lo sitúa en torno a los cuarenta años; en el otro, en la *senil VIII: 1*, sobre los cuarenta cinco o cuarenta y seis, haciendo coincidir el cambio de actitud con su visita a Roma en el año jubilar de 1350, la quinta, “tanto ceteris felicior quanto generosior est anime cura quam corporis quantoque optabilior eterna salus quam mortalis gloria” (“tanto più felice degli altri quanto è più nobile la cura dell'anima rispetto a quella del corpo e quanto più augurabile la salvezza eterna rispetto al conseguimento della gloria

continuación, esbozaba una solemne declaración de fe sin recurrir a ningún escritor antiguo: “Ego igitur ista non metuo, Illi fidens qui me ignarum in hanc vitam induxit et ab ipsis materni uteri dilexit angustiis sueque misericordie complexus est radio; qui me in finem, pari misericordia persecutus, oportuno tempore hinc educet; et qui contemnentem ac paecatum non deseruit, penitentem ac de se speratem, se amantem precantemque non deseret...”<sup>1620</sup>. Se trata, ni más ni menos, de una toma de posición frente a una tradición secular supersticiosa que sostenía que los sesenta y tres años de vida, resultado de la multiplicación de dos números fatales: el nueve y el siete, era la edad más proterva del género humano, repleta de peligros sin cuento, graves desgracias, de enfermedades físicas y espirituales, e inclusive de la muerte (Petrarca cita varias autoridades, en especial el juicio de Julio Fírmico Materno)<sup>1621</sup>. Lo más hermoso de la carta, sin embargo, es que el humanista la redacta, toma la pluma para escribir a su amigo del alma, a la hora del alba del día de su sexagésimo tercero cumpleaños, pues nada más levantarse le asaltó el recuerdo de tan nefasto juicio astrológico<sup>1622</sup>; mas también por prurito artístico: ágil y brillante artífice de sí mismo, no hace sino corresponder el momento de la escritura de la carta con el de su natalicio, acaecido en el rosicler de la mañana, cuando el sol despuntaba por los montes, en la ciudad de Arezzo: “Scito enim [...] me anno etatis huius ultime que ab Illo qui hanc michi spem tribuit Iesu Cristo et initium traxit et nomen, millesimo trecentesimo quatro, die lune vigesima Iulii, illucescente commodum aurora, in aretina urbe, in vico qui Ortus dicitur natum esse”<sup>1623</sup>. Como sea, lo importante para nuestro propósito es que Petrarca combate con la confianza en Dios esta antigua creencia, respaldada por Aulio Gelio, Censorino y Fírmico, que aún perduraría en el Medievo, y pone en solfa la presunción vanal de los astrólogos. Ahora bien, no sólo dice combatir el pavor de vivir el año de vida en el que va a entrar por medio de la fe, sino también por el desprecio que siente por la muerte, como consecuencia de la lección aprehendida en la lectura de numerosos textos de los maestros de la antigüedad pagana: “Et siquid horum forte accidat preter ultimum illud quod gravissimum dixi, omnia me, etsi mors ipsa fuerit, adiuvante Illo de quo scriptum est: «Et si ambulavero in medio umbre mortis non timebo mala quoniam tu mecum es» [...], forti animo laturum mortemque ipsam inter naturalia positurum, spe immortalitatis insuper et resurrectionis adhibita. Quarum primam boni et docti omnes habuerunt, secunda maximi etiam caruerunt; sola tamen animi virtute, leti et intrepidí morientes ostenderunt nobis non modo non impossibilem sed nec valde difficilem

---

mortale”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. III, XI: 1, pp. 1472 y 1473). Para más información, véase F. Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 184-197.

<sup>1620c</sup>Io quindi non temo simili presagi e continuo a confidare in Colui che mi ha condotto, inesperto, in questa vita; che mi ha amato sino dal tempo in cui sono uscito dal grembo materno; che mi ha abbracciato col Raggio della sua misericordia e che, continuando a usarla verso di me, mi condurrà al tempo opportuno fuori di questa esistenza; Colui, dico, che non mi ha abbandonato quando rilutavo e peccavo e che certo non mi abbandonerà mentre mi pento e spero in lui, mentre lo amo e lo prego...” (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit., t. II, VIII: 1, pp. 922 y 923).

<sup>1621</sup>Escribía Petrarca en la familiar VI: 3: “Cuius discipulus [de Platón] Aristotiles nonnisi ad tertium et sexagesimum accessit; quem periculosum numerum annorum et humano generi vel morte vel insigni calamitate terribilem ferunt” (“Il suo scolaro Aristotele raggiunse soltanto il sessantatreesimo anno, un numero che dicono pericoloso e funesto all’umanità sia per morte sia per eccezionale calamità”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 3, pp. 808 y 809. Véase también la familiar I: 7).

<sup>1622c</sup>Proinde cum ex more nocte media surgenti hec michi subito in animum venissent, calamus festinus arripui, ut ea tibi quamprimum nota fecerem” (“pertanto, essendomi alzato al mio solito nel profondo della notte ed essendomi tali pensieri venuti improvvisamente alla mente, rapidamente ho preso la penna per immediatamente comunicarteli”) (*ibidem*, pp. 926 y 927).

<sup>1623c</sup>Sappi infatti [...] che io sono nato nell’anno 1304 di quest’ultima età che ha preso inizio e nome da quel Gesù Cristo che ha dato a me la speranza che dicevo, il lunedì del 20 luglio, al primo alberggiare dell’aurora, nella città di Arezzo, in vico dell’Orto” (*Ibidem*, pp. 924 y 925).

mortis esse contemptum”<sup>1624</sup>. En este mismo libro de las *Seniles* que, por acción del año climatérico, está imbuido de una marcada acentuación espiritual de signo cristiano, al par que deviene un vivaz pero sereno elogio de la senectud (cifrado, sobre todo, en la excelente carta segunda, “Ad amicos, de senectute propria et eius bonis”, y, en menor medida, la octava, destinada a Boccaccio, que cierra el libro circularmente, tras haver superado el año sesenta y tres de vida), nos topamos con una epístola, la sexta, redactada casi un año después, el 10 de junio de 1367, y dirigida a Donato Albanzani, el mismo a quien dedica el *De ignorantia*, en la que Petrarca, a petición de su amigo, que se halla en pleno «mutamento de vita», le recomienda una serie de lecturas edificantes, en su mayor parte *Vidas* de los santos Padres y los eremitas, «quarum alicque, non pietate tantum sed eloquentia referte, miris modis et lectorem adiuvant et delectant». De entre todas ellas brilla con luz propia las *Confesiones* de su querido Agustín, en función de que, a su juicio, sin duda acertadísimo, «si mostra quasi il più dotto di tutti i dotti del passato»; mas sobre ello Petrarca se lo encomienda porque a él le cambió la vida en el filo de la madurez, bien que luego de leerlo y releerlo y tras haberlo rechazado en la adolescencia y en la juventud, por estar plenamente enfrascado en lecturas profanas: “Quas ut humiles et incomptas ac secularibus impares et nimio illarum amore et contemptu harum et opinione de me falsa atque, ut breviter et hoc ipse peccatum meum fatear, insolentia iuvenili et demoniaco, ut intelligo clareque video nunc, suggestu diu tumidus adolescens fugi”<sup>1625</sup>. Es indudable que el aretino exagera, pues hasta 1333, cuando se lo regaló Dionigi da Borgo San Sepolcro, no obtuvo su primer ejemplar de la obra maestra del obispo de Hipona, es decir, cercano a cumplir los veinte años de edad; y lo hace, como siempre, en atención a la construcción deliberada de su autobiografía, en la que se opera un acusado cambio de talante a raíz de la madurez, que supone la superación de la juventud y sus múltiples dispersiones en pos de una vejez coherente en brazos de la redentora «philosophia». Sin embargo, Petrarca le informa a su interlocutor que, en las *Confesiones*, san Agustín declaraba que su camino hacia la luz se había originado (ahora lo veremos) con la lectura del *Hortensio* de Cicerón, es decir por influencia de un escritor pagano. Más aún, le dice a Donato Albanzani que si estas lecturas que le encarece no son suficientes para obrar el cambio, que tenga en cuenta estos versos del *Agamenón* de Séneca, que “tragicus illud animo resolve: «Nam sera nunquam esta ad bonos mores via; / quem penitet peccasse pene est inocens», pium verbum, etiam si a catholico diceretur”<sup>1626</sup>. Ya antes, en una carta a Boccaccio escrita en el verano de 1364, Petrarca hacía explícita por propia apologética la concordancia de paganismo y cristianismo como un programa cultural alternativo a las hueras disputas de los lógicos modernos, contra los que arremetía enérgicamente por despreciar ese arte de los

---

<sup>1624</sup>“E se pure docesse accadere qualche disgrazia, tranne quella che ho definito la peggiore, sopporterò con coraggio tutto quanto mi accadrà con l’aiuto di quel Dio di cui è scritto: «Se pure avrò camminato in mezzo all’ombra della morte non avrò paura di nessun male perché tu sei con me» [...]; e porrò quindi la morte tra le cose naturali con l’aggiunta della speranza nell’immortalità en ella resurrezione, della prima delle quali hanno goduto tutti i buoni e i savi, della seconda invece sono rimasti privi persino gli uomini più grandi. Eppure anch’essi, morendo lieti e intrepidi con il solo vigore della loro virtù, ci hanno mostrato che il disprezzo della morte non solo non è qualcosa d’impossibile ma che non è neppure un passo troppo difficile” (*Ibidem*, pp. 922-924 y 923-925).

<sup>1625</sup>“Quand’ero adolescente io l’avevo sempre orgogliosamente disprezzata come una letteratura bassa, incolta e senza possibilità di confronto con quella secolare, e tutto questo per eccessivo amore per l’una, per dispregio dell’altra e per un cocetto erroneo di me stesso e insomma –per dirla in breve e confessare anch’io il mio peccato– per arroganza giovanile e, come ora vedo con chiarezza, per una sorta di suggestione demoniaca” (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 6, pp. 1000 y 1001).

<sup>1626</sup>“Rifletti su quei versi del poeta tragico: «Non è mai troppo tardi per ritornare sulla via che conduce ai buoni costumi: chi si pente di avere peccato è quasi innocente». Parole devote, degne d’essere dette da un cristiano” (*Ibidem*, pp. 1006 y 1007).

antiguos que comportaba un placer formativo, utilitario y práctico. “Scito me, amice – escribía–, acri stomacho hec iratum loqui: surgunt his diebus dyalecticuli, non ignari tantum sed insani, et quasi formicarum nigra acies, nescio cuius cariose quercus e latebris, erumpunt omnia doctrine melioris arva vastantes. Hic Platonem atque Aristotilem dammant; Socratem ac Pithagoram rident. Et, Deus bone, quibus hec ducibus, quam ineptis agunt! [...] Horum tamen isti nominibus gloriantur relictisque fidis ducibus, hos sequuntur qui nescio an post oblitum didicerint: certe vivi nec scientiam nec famam ullam scientie habuerunt”<sup>1627</sup>. Pero es que ellos, que se perdían en tecnicismos y silogismos, rechazaban, además, la brillante, florida y exquisita elocuencia, mas repleta de admonición ética, de un Cicerón; tenían en poco a Varrón y a Séneca; se horrorizaban del soberbio estilo de Livio o de Salustio, y, lo peor de todo, la habían emprendido delante suya con el poeta de los poetas: Virgilio: “Quid de his dicam qui Marcum Tullium Ciceronem, lucidum eloquentie solem, spernunt; qui Varronem, qui Senecam contemnunt; Qui Titi Livii, qui Salustii stilum horrent ceu asperum atque incultum? Et hi quoque novis freti ducibus pudendisque. Fui interdum ubi sol alter eloquii Virgilius carperetur, dumque, admirans, prurupte demencie scolasticum percontarer quid apud illum tam famosum virum tanta dignum infamia deprehendisset, contemptim, facie elata, quid respondit accipe: «Nimius est» -inquit– «in copulis». I, nunc, Maro, vigila Musarumque ope sumptum, celo Carmen lima inter has venturum manus!”<sup>1628</sup>. Ahora bien, peores incluso que esta caterva de bárbaros dialécticos que ningunean la sabiduría de los prohombres de la antigüedad clásica son esos nuevos teólogos que tachan a los primeros cristianos y a los Padres de la Iglesia de rudos e ignorantes, pues más que católicos son herejes en tanto no sólo filosofan según la árida y seca normativa moderna, sino que lo hacen en atención de ir no más que contra Cristo y sus celestiales postulados: “Quid de alio nunc hominum monstro loquar, qui, religiosi habitu, moribus atque animis profani, Ambrosium, Augustinum et Ieronimum multiloquos magis quam multiscios appellent? Nescio unde novi veniunt theologi qui iam doctoribus non parcunt nec mox apostolis ipsique parcent Evangelio, ora denique ipsum Christum temeraria laxaturi, nisi Ipse, cuius agitur res, occurrat atque indomitis animantibus frenum stringat”<sup>1629</sup>. Ello es, ciertamente, que a ojos del primer humanista el

---

<sup>1627</sup>“Amico mio, a questo punto non posso che parlare in preda alla bile a ella colera: ecco spuntare ai nostri tempi dei miserabili dialettici tanto ignoranti quanto folli; eccoli eromper, devastando ogni campo d’ogni migliore disciplina, come una nera schiera di formiche vomitata dalle tenebrose cavità di non so quale quercia. Ed eccoli prendersela con Platone e Aristotele; eccoli irridere Socrate e Pitagora. E –buon Dio– sotto la guida di quali solti maestri! [...] Questi nostri filosofastri, in ogni caso, si fanno vanto dei loro nomi e, abbandonate le sicure quide di un tempo, seguono costoro che, a meno che abbiamo imparato qualcosa dopo la morte, sicuramente, sino a che furono in vita, non ebbero né alcuna dottrina né alcuna reputazione” (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. I, V: 2, pp. 586-588 y 587).

<sup>1628</sup>“E che dire di coloro che dispregiano quello splendido sole dell’eloquenza che fu marco Tulio Cicerone; che hanno in fastidio un Varrone o un Seneca; che aborriscono lo stile di un Livio o di un Sallustio quasi fosse rozzo e incolto? E anche costoro si affidano alle loro guide, tanto nuove quanto vergognose. Mi è accaduto d’esser presente a un loro violento attacco contro quell’altro sole dell’eloquenza che fu Virgilio. Sconcertato, affronrai l’intollerabile follia di quel grammaticuzzo per chiedergli quale vizio tanto infamante avesse trovato in un poeta tanto famoso, ed ecco che costui, levata alta fronte in atto di disprezzo, mi ripose così: «Fa uso eccessivo delle congiunzioni». Ora va’ dunque Virgilio, lavora a quel tuo poema assunto in cielo col concorso delle Muse per farlo andaré tra le mani di questa razza d’uomini!” (*Ibidem*, t. I, V: 2, pp. 588 y 587-589).

<sup>1629</sup>“E che dire di quella razza mostruosa di uomini che, in abito di religiosi ma profani per spirito e per modo d’essere, dicono che un Ambrogio, un Agostino o un Gerolamo non fecero che parlare senza nulla conoscere? Non so proprio dire da dove provenga questa sorta di nuovi teologi che non la risparmiano neppure allo stesso Vangelo e che infine lanceranno le loro bocche temerarie contra Cristo in persona, a menos che non scenda Egli stesso a difendere la propia causa e a stringere il freno a queste indomite bestie” (*Ibidem*, t. I, V: 2, pp. 588 y 589).

nominalismo escolástico de los «barbari moderni» carece de substancia filosófica en comparación con el saber y la lección de humanidad que atesoran los gentiles y los pensadores cristianos de la Antigüedad, que cargaban el acento, a través de una preciosa retórica puesta a disposición de una razón práctica ejemplar, en la dimensión humana de la realidad, en la vinculación del hombre con la divinidad y en el descubrimiento de los arcanos de la naturaleza. Por lo tanto, no hacía sino subrayar su avenencia y coalescencia en el fértil campo de las ciencias morales de los *studia humanitatis*.

Pues bien, en *La ignorancia del autor y la de muchos otros*, aun cuando se declaraba con vigor decididamente cristiano católico<sup>1630</sup> y aun cuando sostenía con firmeza que la única ley con valor absoluto es la de Cristo<sup>1631</sup>, así como que la única ciencia verdadera era la religión<sup>1632</sup>, defendía a capa y espada, emulando el ejemplo que el obispo de Hipona había acometido, sin ir más lejos, en el *De vera religione*<sup>1633</sup>, sin desmerecer la lección aprendida

---

<sup>1630</sup>«Que ellos no me envidien el título humilde y verdadero de cristiano y católico»; «cuantas más opiniones escucho contra Cristo, más crece mi amor hacia Él y más firme es mi fe»; «mi tesoro incorruptible y la parte más noble de mi corazón están en Cristo»; «lo que pretendo no es sólo ese nombre [de «hombre bueno»] [...], sino la cosa misma: ser bueno, amarte y merecer tu amor –nadie corresponde como Tú a sus amantes–, pensar en Ti, obedecerte, esperar en Ti, hablar de Ti»; etc. (*La ignorancia del autor y la de otros muchos, Obras I. Prosa*, IV, pp. 179-180, 181, 204; II, p. 171).

<sup>1631</sup>«Y a ti, Jesús, vida y salvación nuestra, que eres el único Dios y dispensador de toda cultura e inteligencia, el único rey de la gloria y el único señor de la virtud...»; «bien sé que ello [la contemplación del sumo bien] no se puede lograr lejos del auxilio y las enseñanzas de Cristo, y tampoco ignoro que nadie es capaz de alcanzar virtud, sabiduría ni bondad sin libar del único manantial verdadero: un manantial que no brota entre las hosquedades del Parnaso, como la legendaria fuente Pegásea, sino en el mismo cielo y cuyas aguas portadoras de vida eterna apagan para siempre la sed de quien las prueba (*Ibidem*, II, p. 170; IV, p. 199).

<sup>1632</sup>«La auténtica filosofía no consiste en conocer a los dioses, sino a Dios; siempre, naturalmente, que este conocimiento sea un culto piadoso»; «la religión verdadera es la más profunda, la más segura y la más feliz de todas las ciencias. Sin ella, las demás ciencias no son camino, sino laberinto; no son meta, sino precipicio; no son verdad, sino error» (*Ibidem*, IV, p. 182 y 207).

<sup>1633</sup>Le dice Francesco a Agustín en el *Secreto* respecto de las «falsas imagines rerum sensibilibum», los «phantasmata» (a saber: «los fantasmas –escribía el obispo de Hipona– son imágenes extraídas por los sentidos corporales de las formas de los cuerpos, las cuales es muy fácil depositarlas en la memoria tal como fueron recibidas, o dividir las, o multiplicarlas, o abreviarlas, o contraerlas, o dilatarlas, u ordenarlas, o desordenarlas, o figurarlas de algún modo con la obra de la imaginación; pero resulta muy difícil evitarlas y precaverse de ellas en la investigación de la verdad», por cuanto «engendran diversas opiniones y errores» [san Agustín, *De la verdadera religión, Obras completas, IV. Obras apologeticas*, edic. bilingüe de V. Capánaga, X, 18, p. 87 y III, 3, p. 72): «Reveladoramente lo trataste –aunque también en otros lugares– en tu libro *Sobre la verdadera religión* (y nada más contrario a ésta, cierto, que tal plaga); me vino a las manos hace poco y, dejando la lectura de filósofos y poetas, lo devoré hasta el fin, como el peregrino que, cuando sale de su patria por afán de ver más, al franquear el desconocido umbral de una ciudad famosa, seducido por la singular dulzura del paraje, y deteniéndose en todas partes, contempla morosamente cuanto se le ofrece a la vista». Le responde el santo Padre: «Pues bien, aunque con palabras muy distintas –las propias de quien estaba declarando la verdad católica– encontrarás que la doctrina de mi libro le debe una gran parte a la filosofía, sobre todo a la de Platón y a la de Sócrates» (Petarca, *Secreto, Obras I. Prosa*, I, p. 64). En otro lugar, sin embargo, pone como ejemplo de esos «otros lugares» *La ciudad de Dios*: «Pues, si no fuera así, nunca hubiera cimentado *La Ciudad de Dios*, para no mencionar otras obras, sobre una base de filósofos y poetas» (Petarca, *Familiares, Obras I. Prosa*, II, 9, p. 249). Y, efectivamente, celeberrimo es a este respecto el capítulo XI del libro VIII de *La ciudad de Dios*, por cuanto allí el Padre africano afirma que Platón preludió y se acercó como nadie a la verdad del cristianismo, tanto que, por ejemplo, «cuando insinúa Platón que el filósofo es amante de Dios no hay objeto que más nos encienda en la lectura de las sagradas letras» (edic. cit., VIII, XI, p. 176a). En el *De la verdadera religión*, aun cuando sostenga que Platón «es más ameno para ser leído que persuasivo para convencer», la influencia del fundador de la Academia es discernible en multitud de pasajes, hasta el extremo de que Agustín emula para provecho suyo el mito de la biga alada del *Fedro*: «Cuando el auriga es arrastrado y recibe el castigo de su temeridad, culpa a lo que ha recibido para su uso; pero implore la ayuda que necesita, muestre su imperio al Señor de las cosas, resístase a los caballos, que ya ofrecen otro espectáculo con su caída, y, si no se les socorre, lo darán de su muerte; vuélvase a su asiento, tome posesión del vehículo y del derecho de las riendas dirija con más precaución

en la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, donde el escritor romano, cuya muerte ponía punto y final al mundo clásico, había llevado a cabo la confluencia de la filosofía grecorromana con el cristianismo, aunque de una manera sumamente personal<sup>1634</sup>, así como la

---

a las bestias obedientes y amansadas” (*Obras completas, IV. Obras apologéticas*, II, 2, p. 71 y XLV, 83, p. 154). Francisco Rico, en el brillante estudio en que examina al detalle las sucesivas lecturas y las numerosas glosas que de su puño y en diferentes letras escribió nuestro hombre en el actual códice 2210 del fondo latino de la Bibliothèque Nationale de París, que, junto con el *De anima* de Casiodoro, contiene una copia del *De vera religione* de san Agustín, y en el que analiza con profundidad el enorme impacto que ejerció el tratado doctrinal del santo en la vida y la obra del humanista, escribe a tal propósito que “la intensidad y la constancia en el estudio del *De vera religione* casi hacían sentir a Petrarca el libro como si fuera suyo [...]. Desde luego, había meditado mucho sobre él, y siempre con miras parejas: por ejemplo, con el propósito de armonizar clasicismo y cristianismo”; así “entresacaba del texto cristiano noticias sobre la Antigüedad del mismo modo que aspiraba a rescatar para el cristianismo todo lo posible del legado antiguo [...]. Si algo se echa de ver es un equilibrio de cristianismo y clasicismo, un propósito de concordia [...]. No abandonó Petrarca, andando el tiempo, esa senda de armonía: al contrario, perseveró en comprender a Agustín a la luz del saber clásico, el saber clásico a la luz de Agustín” (“Petrarca y el *De vera religione*”, *Italia Medioevale e Umanistica*, XVII (1974), pp. 313-364, en concreto pp. 356-357 y 345-346). Al lado del filósofo ateniense, hay que situar la figura de Cicerón, si es que no es aún más prominente, en tanto el orador romano desempeñó un papel crucial en el despertar intelectual del santo Padre (como acabamos de ver y como Petrarca recuerda en varias ocasiones), quien así lo reconocía en el proemio del *De veata vita* (“desde que en el año decimono de mi edad leí en la escuela de retórica el libro de Cicerón llamado *Hortensio*, inflamóse mi alma con tanto ardor y deseo de la filosofía, que inmediatamente pensé en dedicarme a ella”, san Agustín, *De la vida feliz, Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, I, 4, p. 545), donde, por cierto, también elogia sin paliativos a Platón (“leí algunos –poquísimos– libros de Platón [...], y comparando con ellos la autoridad de los libros cuyas páginas declaran los misterios divinos, tanto me enardecí, que hubiera roto todas las áncoras a no haberme conmovido el aprecio a algunos hombres”, *Ibidem*, I, 4, p. 546). Pero no sería sino en las *Confesiones* en donde el arpinate recibiría el máximo encomio: “Siguiendo el orden establecido del aprendizaje, había llegado ya al libro de un tal Cicerón (*cuisdam Ciceronis*), cuyo lenguaje casi todos admiran, no así su doctrina. Contiene el libro aquél una exhortación suya a la filosofía, y se llama *Hortensius*. Ese libro cambió mis afectos y mudó hacia ti, Señor, mis súplicas e hizo que mis aspiraciones y deseo fueran otros. De repente, apareció a mis ojos vil toda esperanza, y con increíble ardor de mi corazón apetecía la inmortalidad de la sabiduría, y comencé a levantarme para volver a ti” (san Agustín, *Confesiones*, trad. cit., III, IV, 7, p. 180). No deja de ser fascinante que fuera asimismo Cicerón quien despertara la pasión por el mundo clásico de Petrarca, su primer gran amigo de la Antigüedad. En fin, comentando la repercusión e influencia que ejerció en el Renacimiento, escribía del santo Padre P. O. Kristeller lo que sigue: “Antes de ser obispo y volverse teólogo dogmático, Agustín había sido un retórico, un filósofo y un herético que sufrió una conversión; todos estos elementos y experiencias dejarom huella en sus escritos. Agustín es un predicador, un profesor de moral, un pensador político, un expositor de la Biblia, un autobiógrafo, un filósofo escéptico y neoplatónico, un escritor de base retórica que halla justificación al estudio de los paganos, un teólogo sistemático que continuó la obra de los Padres griegos, y un oponente vigoroso de las herejías, quien planteó o afinó las doctrinas del pecado original, de la gracia y de la predestinación [...]. Fue el Agustín de las *Confesiones*, el hombre que con elocuencia expresaba sus sentimientos y experiencias, y no el teólogo dogmático, el que impresionó a Petrarca y a otros humanistas posteriores, y los ayudó a reconciliar sus convicciones religiosas con sus gustos literarios y sus opiniones personales” (“Paganismo y cristianismo”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 93-111, en concreto pp. 104 y 106). De hecho, G. Billanovich ha destacado la repercusión que tuvo para el humanismo y el Renacimiento el sistemático estudio de la obra de san Agustín por parte de Petrarca, así como su incansable búsqueda y compilación de las obras del obispo, equiparable en relevancia a su reconstrucción de la *Historia de Roma* de Livio y al hallazgo y difusión de las obras de Cicerón, en “Petrarca, Boccaccio e le *Enarrationes in Psalmos* di s. Agustín”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 68-96, cifrado en particular en la p. 95.

<sup>1634</sup>Véase Pedro Rodríguez Santidrián, Introducción a Boecio, *La consolación de la filosofía*, pp. 7-25, en concreto pp. 17-19. Sobre la filosofía de Boecio, véase Étienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, pp. 135-147; Pierre Courcelle, *La “Consolation de la philosophie” dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Etudes Agustinnienes, París, 1967. Por fin, de la influencia de Boecio en Petrarca, particularmente la enorme repercusión de la *Consolación de la Filosofía* en el *Secreto*, habla repetidamente, aquí y allá, Francisco Rico, en *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, como, por ejemplo, la nota 27 de las pp. 256-257. Normal, por otra parte, dado que el latinista italiano no sólo emula el fondo y la forma del texto del filósofo romano, sino que además su trayectoria filosófica se erige sobre las mismas fuentes de pensamiento:

detenida lectura de la correspondencia epistolar de Abelardo y Eloísa, sobre todo de la *Historia calamitatum*, pues es habitual que, al lado de los textos bíblicos y patrísticos, los más famosos amantes de los tiempos medios citen a los maestros de la antigüedad<sup>1635</sup>, defendía, decimos, una defensa no exenta de lúcida crítica<sup>1636</sup>, aquella tradición pagana que intentaba

---

Platón, los estoicos, sobre todo Cicerón y Séneca, los neoplatónicos y san Agustín; bien es cierto que Boecio cita a Epicuro y otorga un papel preponderante a Aristóteles, al que glosó y tradujo al latín, convirtiéndose en su difusor durante la Edad Media hasta por lo menos los siglos XII-XIII; autores que sin embargo Petrarca rechaza rotundamente. De hecho, con Epicuro no comparte más que la frugalidad en el comer, el gusto por las verduras y hortalizas: “scis me rustico apparatu et cibis agrestibus delectari, et in tenui victu solum cum Epycuro sentire, cui in ortulis et oleribus illius a se laudate voluptatis summa reponitur” (“sai che mi compaccio di una tavola rustica e di cibi campestri e che solo in questo, ossia nella sobrietà del cibo, consento con Epicuro, che coloca il piacere maggiore begli orticelli e nei loro erbaggi”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 4, pp. 1088-1090 y 1089-1091).

<sup>1635</sup>Comenta lúcidamente Étienne Gilson: “La sinceridad de su fe –ya lo hemos dicho– no debe ponerse en duda; pero la razón de los filósofos le parecía demasiado semejante a su fe para que su fe no pareciese demasiado semejante a la razón de los filósofos. No es posible conocerlo sin pensar en esos cristianos letrados del siglo XVI –Erasmus, por ejemplo–, para quienes resultará muy corta la distancia entre la sabiduría antigua y el Evangelio; mas Abelardo no es una representación anticipada del siglo XVI: es un hombre del siglo XII alimentado de la cultura clásica” (*La filosofía en la Edad Media*, p. 284. No obstante, véanse las páginas que dedica a Pedro Abelardo, pp. 271-288). Petrarca, bien se sabe, conocía de primera mano las cartas de Abelardo y Eloísa, como lo atestiguan las glosas y las fechas, que curiosamente se concentran en torno a dos momentos, a saber: 1344-1345 y 1348-1349, anotadas en los márgenes del códice de ellas que poseía, el actual Parisino latino 2923, hasta el punto de que la evolución del teólogo, que renunció a su amor por el estudio, pudo servirle de estímulo en su mutación de carácter hacia la construcción de una identidad de filósofo moral (Véase Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme*, 2 vols., H. Champion, París, 1907, t. II, pp. 217-223, donde describe el códice y anota las glosas petrarquescas).

<sup>1636</sup>En efecto, Petrarca recuerda que los maestros de la antigüedad grecorromana, por desgracia, vivieron antes de la llegada de Cristo. Así, arremetiendo contra Aristóteles y su *Ética*, observa que “no supo asentar la felicidad en su propio terreno ni sobre una base firme, como cumple a un alto edificio, sino lejos, en terreno hostil y sobre suelo inestable; y no descubrió (o, si lo hizo, no las tuvo en consideración) las condiciones indispensables para la felicidad, es decir, la fe y la inmortalidad. Me arrepiento de haber dicho que tal vez no las tuvo en consideración; debía haberme limitado a escribir que no las descubrió. Nadie tenía noticias de ellas en aquel tiempo; ni él las conocía ni podía conocerlas o esperarlas, porque aún no había amanecido sobre el mundo la luz de la verdad que ilumina a todo ser humano cuando llega a él. Aristóteles y los demás daban forma con la imaginación a sus deseos, a lo que todo hombre desea y cuyo contrario nadie puede apetecer: la felicidad, a la que celebraban con bellas palabras, como a una amada ausente, sin verla”. De manera que, a diferencias de los «bárbaros modernos», que son unos impíos en tanto defienden la «doble verdad», “los antiguos paganos, en cambio, por mucho que acerca de los dioses hayan escrito, no blasfeman porque no conocían al verdadero Dios y nunca oyeron el nombre de Cristo. La fe se aprende al oído y «cuando la doctrina de los apóstoles se extendió por la tierra y sus palabras alcanzaron los confines del mundo», estaban ya muertos y enterrados aquellos paganos, más infelices que culpables, a los que la tierra, celosa, había impedido escuchar las enseñanzas de la fe salvadora” (*La ignorancia del autor y la de otros muchos, Obras I. Prosa*, IV, pp. 179 y 181-182). Pero es con Cicerón con quien se evidencia más nítidamente. Puesto que, después de haber citado copiosamente fragmentos de sus obras, principalmente de *Sobre la naturaleza de los dioses*, que encaminaban al arpinate a la consideración fundamentada de un único y verdadero dios, creador del universo, y, por ello, de aproximarse a la verdad absoluta, de ser un claro antecedente del cristianismo y todavía del humanismo, arremete contra él, en un fragmento soberbio en el que se dirige al orador romano en segunda persona, por volver al politeísmo y preconizar su culto: “Pero ¿qué dices? Qué pronto te has olvidado del Dios único y de tus propias palabras! [...] Hace poco, tú me hablabas de este Creador de los cielos y de todo el universo, y yo te escuchaba con la debida atención y un merecido deleite. Súbitamente has mezclado con Él a las criaturas rebeldes y espíritus inmundos [...]. Muy a menudo, por no decir siempre, vuelves atrás con paso vacilante, como adormecido, para adorar a los mismos dioses de quines te has burlado” (*Ibidem*, IV, pp. 187-188), para concluir que, “con permiso de los antiguos y, en particular, del insigne Cicerón, yo considero que estas disquisiciones [sobre los dioses], redactadas con tanto esmero, nunca hubieran debido ser escritas” (*Ibidem*, IV, pp. 189-190). Las censuras a Cicerón, por cierto, son aprovechadas por Petrarca para exponer la metodología que ha de seguirse en el estudio de un autor, pues “el mismo Cicerón y –como es natural– el sentido común me ha enseñado que a un filósofo no

dar respuesta a las preguntas fundamentales de la condición humana, lo que el teólogo católico del siglo XVI, Agustino Esteuco, denominó felizmente «*philosophia perennis*»<sup>1637</sup>, aquella que se acercaba y anticipaba la moral de Cristo, la verdad revelada, como Platón, el «príncipe de los filósofos», desde la metafísica, Virgilio, Horacio, Homero y aun Ovidio, desde la poesía, Cicerón y Séneca desde elocuencia y la filosofía práctica del estoicismo<sup>1638</sup>, y

---

se le ha de juzgar por unas cuantas frases aisladas, sino por el conjunto de sus doctrinas. ¿O es que existe alguien tan necio que jamás haya dicho algo sensato? [...] El que pretenda alabar el conjunto de una obra sin temor a equivocarse debe verlo todo, examinarlo todo y aquilatarlo todo” (*Ibidem*, IV, p. 187).

<sup>1637</sup>Véase P. O. Kristeller, “La filosofía renacentista y la tradición medieval”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, p. 184, y “La unidad de la verdad”, *Ibidem*, pp. 276-277.

<sup>1638</sup>“Indudablemente –dice Emilio Lledó– toda obra intelectual puede quedar aplastada por la presión que sobre ella ejercen otros lenguajes que la describen o comentan; pero, en Aristóteles, este aplastamiento ha tenido peculiares características. Sus palabras se han incorporado, frecuentemente, al discurso de sus intérpretes, y han formado con ellos una amalgama en la que adquirirían inesperadas, anacrónicas y sorprendentes resonancias. Es un fenómeno interesante, quizás único en la historia de la filosofía, el que presenta el lenguaje aristotélico, endurecido ya en una forma terminológica, y fundido en la escritura de aquel intérprete que lo afirma al incorporárselo, pero que lo niega al hacerlo pervivir en un cerrado, coherente, incluso poderoso, organismo, capaz de disolver la historia real de la que, en todo momento, se alimentó de ese lenguaje” (*La memoria de la ética*, Taurus, Madrid, 1995 [2ª ed.], p. 127. Véase también W. Jaeger, *Aristóteles*, pp. 420 y ss.). Y, en efecto, a Petrarca no le gustaba Aristóteles, pero no sólo por culpa de sus malos traductores, “esos aristotélicos estúpidos que, sin saber de Aristóteles, más que el nombre, le meten en todas sus conversaciones, hasta fastidiarle a él –me imagino– tanto como a sus oyentes, y que, además, tergiversan el sentido de sus escritos más diáfanos [véase asimismo la familiar I: 7 y por supuesto las *Invective contra medicum*]”, sino también y principalmente porque, pese a que “yo pienso que Aristóteles fue un gran hombre, de enorme saber, pero que, como cualquier ser humano, ignoraba algunas cosas, por no decir muchas [...], se equivocó plenamente de camino [...] en lo fundamental, en aquello que toca a la salvación eterna”, tanto como en considerar, aunque no fue el único, que el mundo es eterno, coetáneo de Dios, y no una creación *ex nihilo* de este; agréguese además que Aristóteles, para Petrarca, carece de la verdadera elocuencia, pues con la lectura de sus obras, dice, “me he vuelto más sabio, quizá, pero no mejor, como debía”, que “no es lo mismo saber que amar, ni entender equivale a querer” (Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, en *Obras I. Prosa*, IV, pp. 200-201, 178 y 198). Es decir, Petrarca, acérrimo moralista, rechaza al estagirita por su filosofía antropomórfica, dedicada no más que a la naturaleza y al hombre, aun cuando en la *Metafísica* se vislumbra al Creador en el motor inmóvil, y por la dureza de su estilo, que no comunica con vehemencia lo que predica, pues para él la verdadera elocuencia es aquella que fluye, como decía Cicerón, “con abundancia de palabras sonoras y pensamientos fecundos” (*Disputaciones Tusculanas*, edic. cit., I, 26, 64, pp. 157-158. Recuérdese que en la epístola senil XVI: 1, Petrarca comentaba que empezó a leer a Cicerón en la infancia (*ab ipsa pueritia*) por instinto natural, y «nichil intelligere poteram, sola me verborum ducendo quedam et sonoritae detinebat, ut quicquid aliud vel legerem vel audirem raucum michi longeque dissonum videretur» [*Seniles*, XVI: 1, citado por E. Fenzi en Petrarca, *De ignorantia-Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, nota 280, pp. 405-407]). En cualquier caso, y pese a las desavenencias, en lo que insiste Petrarca es en que Aristóteles no tiene el monopolio de la filosofía ni la patente de la verdad, como había instituido el escolasticismo, en que no es el Filósofo sino un filósofo, puesto que su obra es una más, no la única, del enorme legado sapiencial de la Antigüedad: “Nadie quiere y respeta a los hombres ilustres tanto como yo, que aplico a los filósofos y especialmente a los verdaderos teólogos el célebre verso de Ovidio: «Todos los poetas que allí había se me antojaban dioses.» Sé también que Aristóteles fue grande –si no lo supiera, no hablaría así–, sin dejar, no obstante, de ser hombre, como ya he dicho. Sé que en sus libros hay mucho que aprender, pero creo que también se puede aprender en otras partes, y estoy convencido de que, antes de que Aristóteles hubiera completado sus estudios y publicado sus trabajos, es más antes de su nacimiento, hubo otros sabios tan ilustres como él, cuando menos: Homero, Hesíodo, Pitágoras, Anaxágoras, Demócrito, Solón, Sócrates y Platón, el príncipe de la filosofía” (*La ignorancia del autor y la de otros muchos*, IV, p. 201). De esta manera estaba propiciando la apertura de miras del pensamiento de su época hacia otros horizontes especulativos que, sin excluir el aristotelismo, buscara un ponderado eclecticismo, siempre y cuando incidiera tanto como potenciara el verdadero conocimiento, cuyo objeto son el hombre y su aspiración a Dios: “Itaque nunc peripateticus, nunc stoicus sum, interdum academicus; sepe autem nichil horum, quotiens quicquam occurrit apud eos, quod vere ac beatifice fidei adversum suspectum” (“E così ora sono peripatetico, ora stoico, talvolta academico; spesso però rifiuto tutti costoro ogni volta che vi rivenga qualcosa che sia avverso o sospetto alla vera e beatifica fede”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 2, pp. 774 y 775). De



la fundía con la Biblia, los primeros pensadores cristianos, la patrística y, en general, con la espiritualidad cristiana medieval. Ello porque el ideal pagano no era sino un saber humano natural que pretendía y promovía, por medio de la razón y la virtud, la excelencia, y, aunque “no puedo aceptar que haya hombre capaz de lograr, por sus propios medios, un saber absoluto”<sup>1639</sup>, se aproximaba a la sabiduría, simplemente por el hecho de que “los verdaderos filósofos dicen siempre la verdad [...], miran el vicio con odio apasionado y ven nacer en ellos un profundo amor por la virtud”. Es decir “los verdaderos filósofos y los maestros de la virtud son aquellos cuyo único objetivo es volver mejores a sus lectores y oyentes y que, además de explicar la esencia de la verdad y el vicio, voceando sus nombres –tan egregio el uno, tan siniestro el otro–, saben infundir en los corazones un ardiente amor por el bien y una irresistible repugnancia por el mal”; aquellos que expresan las razones de la filosofía con elegancia y elocuencia, con belleza y llaneza, con pureza y transparencia, tales que “se dirigen al corazón, donde –como sabe todo el que los frecuenta– se clavan como un agujón candente y agudo, que estimula a los perezosos, abrasa a los indiferentes, despierta a los dormidos, sostiene a los débiles, levanta a los caídos y alza a los que viven apegados al suelo hasta elevados pensamientos y nobles deseos, de tal suerte que, desde entonces, se sienten hastiados de los bienes terrenos, miran el vicio con odio apasionado y ven nacer en ellos un profundo amor por la virtud y la sabiduría” No en vano, “es preferible cultivar una voluntad buena y piadosa que una inteligencia brillante y capaz, pues, según afirman los sabios, el objeto de la voluntad es el bien, y el de la inteligencia, la verdad; y es más seguro aspirar al bien que conocer la verdad, porque lo primero nunca carece de mérito, mientras que el conocimiento es con frecuencia pecaminoso”<sup>1640</sup>. Por consiguiente, la lectura de los clásicos

---

hecho, la primacía que le otorga a Platón (“Volvíme hacia la izquierda; y vi que estaba / Platón, cercano a la verdad suprema, / reservada a quien sólo quiere el cielo; / Aristóteles luego, tan gran sabio” [Petarca, *Triunfos*, edic. bilingüe de G. M. Capelli, *Triunfo de la Fama III*, vv. 4-7, p. 291]; “muchos autores le conceden tal primacía [a Platón]; en primer término, Cicerón y Virgilio, que no lo cita, pero lo sigue; y otros, además, como Plinio, Plotino, Apuleyo, Macrobio, Censorino, Josefo; y, entre los nuestros, Ambrosio, Agustín, Jerónimo y muchos otros” [Petarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, *Obras I. Prosa*, IV, p. 201]) bien pudo significar la raíz del platonismo florentino y del neoplatonismo renacentista (Véase P. O. Kristeller, “El platonismo renacentista”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 73-82). Para terminar, quisiéramos recordar unas palabras que cita E. Garin de unos de los grandes detractores de Aristóteles, Lorenzo Valla, pues ilustran a las mil maravillas el rechazo de un sector importante del humanismo de la filosofía natural del estagirita a favor de la sabiduría moral, la piedad y la fe, al mismo tiempo que concuerdan meridianamente con la lección del *De ignorantia*: “¿No podemos conocer las causas de las cosas? ¿Qué importancia tiene eso? Es la fe la que nos da seguridad, no el conocimiento puramente posible que procede de la razón. ¿Acaso el saber apuntala la fe?... *Scientia inflat, charitas aedificat*... No tratemos de saber demasiado; evitemos, más bien, parecernos a los filósofos que se decían sabios, pero resultaron necios; que, para aparentar que todo lo sabían, discutían de todo, con la mirada fija en el cielo, deseosos de trepar hasta él y, casi diría, de transgredirlo, como gigantes soberbios y temerarios que el poderoso brazo de Dios ha precipitado a tierra y sepultado en el infierno. Entre ellos, uno de los primeros fue Aristóteles, en quien Dios reveló y condenó la temeraria soberbia de todos los filósofos” (“La crisis del pensamiento medieval”, *Medioevo y Renacimiento*, p. 18). Con todo, sobre la influencia de Aristóteles en el humanismo y el Renacimiento, véase P. O. Kristeller, “La tradición aristotélica”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 52-72.

<sup>1639</sup>Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, en *Obras I. Prosa*, p. 196. Dice Petarca en otro sitio que “es de temer [...] que se extinga la humanidad antes de haber forzado con su estudio los últimos arcanos de la verdad” (*Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola I: 9, p. 246). El aserto se vincula, como hemos visto, con el tema cardinal de la docta ignorancia, que tiene un marcado significado religioso; todavía volveremos sobre ello, pero desde la ladera del *Secreto* y con san Agustín de apoyo.

<sup>1640</sup>Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, en *Obras I. Prosa*, IV, pp. 197, 198-199 y 199. Efectivamente: Petarca concede un valor fundamental a la voluntad, dado que piensa, siguiendo la doctrina de san Agustín, que la existencia moral se enraíza en ella, así como la sabiduría en el amor, en la razón y en la elocuencia, de suerte que su ética es una moral de la intención («Bien averiguado está, en efecto, tanto a propósito del cuerpo como a propósito del alma, que una virtud agente es ineficaz si no hay una buena

paganos no es perjudicial ni dañina, antes, al contrario, es un estímulo, un acicate al *bene vivere*, un provechoso modelo así de retórica como de ética. Petrarca se sincera, la página es bellísima, y declara sin paliativos su amor por Cicerón: “le admiro más que a cualquier escritor de cualquier nación y de cualquier época” y “si admirar a Cicerón es ser ciceroniano, ciceroniano soy”; tanto es así, que “admito que algunas de mis ocupaciones son vanas y peligrosas, pero no incluyo entre ellas el estudio de Cicerón”. Lo cual no obstaculiza que Petrarca haga hincapié en que la sabiduría «es un don de Dios, magnificencia suya», no el resultado del estudio, un regalo de Cristo, «*verum Deum verum Dei filium: deum, inquam, ingenii ac sapientie*», y por ello, sea, en última instancia, cristiano: “Cuando la meditación o el discurso versan acerca de la religión, es decir, acerca de la suma verdad, de la verdadera felicidad y de la salvación eterna, ya no soy ni ciceroniano ni platónico, sino cristiano”. Mas con el firme convencimiento “de que también Cicerón lo habría sido si hubiera podido ver a Cristo o conocer sus doctrinas. En cuanto a Platón, el mismo Agustín tiene la certeza de que, si hubiera vuelto a nacer en nuestra era o si hubiera podido adivinar el futuro, mientras vivió, se habría convertido al cristianismo”<sup>1641</sup>.

La consecuencia que se deriva no es otra que el que la dignidad de la lectura y la escritura («el alimento de mi alma»), del trabajo continuado y el estudio («el más noble de los placeres de este mundo»), estriba justamente en su potencialidad, en la dimensión de convertirse en un camino de perfección, de trocarse en una enseñanza moral y cívica que sirva al hombre para su paso por la tierra, al par que lo prepare para trascender la muerte en la salvación eterna; un camino ni recto ni fácil sino un verdadero laberinto, pues así son la fragilidad e imperfección humanas: “Esta es la verdadera filosofía: no la que con engañosas alas y con ventosa jactancia de inútiles disputaciones vuela por el aire, mas que con ciertos y honestos pasos lleva a la salud”<sup>1642</sup>.

Con todo, el amor de Petrarca hacia los grandes maestros de la antigüedad, más allá de la lección moral, que nunca se posterga ni se relega, es mucho más profundo: está arraigado en su alma. Bien se sabe que el último libro de las *Familiares*, el XXIV, no es sino una colectanía de coloquios íntimos a distancia<sup>1643</sup> del cantor de Laura con aquellos hombres

---

disposición del sujeto»). No de otro modo el ser humano obra, merced al albedrío, libremente: es capaz de aceptar o de rechazar a Dios, si bien no son pocos los obstáculos (naturales, biológicos, sociales, culturales, coyunturales, etc.) que condicionan su actuación. Pondría Castiglione en boca del Conde: “sólo aquel es verdadero filósofo moral que quiere ser bueno, y para alcanzar esto no hay necesidad de muchos preceptos, sino desta tal voluntad” (*El cortesano*, edic. cit., I, IX, p. 128). Sin embargo, en el origen era un postulado de la ética estoica que Petrarca había leído en las *Disputaciones Tusculanas* de Cicerón: “Tan pronto como se nos presenta la imagen de algo que nos parece un bien, la naturaleza misma nos empuja a conseguirlo. Cuando ello sucede con equilibrio y mesura, a una atracción de esa naturaleza los estoicos le dan el nombre de *boiulēsis* y nosotros voluntad, la cual ellos piensan que sólo la posee el sabio; la definen así: la voluntad es el deseo racional de algo” (Cicerón, *Disputaciones Tusculanas*, edic. de A. Medina González, IV, 6, 12, p. 334).

<sup>1641</sup>La ignorancia del autor y la de otros muchos, *Obras I. Prosa*, IV, pp. 205-206.

<sup>1642</sup>Petrarca, *De los remedios contra próspera y adverse fortuna*, *Obras I. Prosa*, trad. de Francisco de Madrid, p. 412.

<sup>1643</sup>Ya Cicerón, padre de la epistolografía occidental, había comprendido que la carta es por excelencia el género literario de la comunicación, como se comprueba en estas palabras a Ático: “Desde mi marcha de la Urbe no he dejado hasta ahora pasar un solo día sin ponerte algunas letras, no porque tuviera mucho que escribir, sino para hablar contigo a distancia, pues nada me resulta más grato cuando no es posible cara a cara” (Cicerón, *Cartas I. Cartas a Ático (cartas 1-161D)*, edic. cit., 139 [VII 15], p. 396); “No tengo nada que escribirte, pues no he oído nada nuevo y ya constesté ayer a todas tus cartas. Pero como la tristeza no sólo me ha privado del sueño, sino que siquiera me deja estar despierto sin el mayor sufrimiento, para tener una especie de conversación contigo, lo único que me sirve de descanso, me pongo a escribir este no sé qué sin ningún argumento previo” (Cicerón, *Cartas II. Cartas a Ático (cartas 162-426)*, edic. cit., 177 [IX 10], p. 56. También Séneca se refiere al intercambio epistolar como una conversación en ausencia que se percibe casi como si fuera en presencia; y así, incitaba a Lucilio a que le escuchase cual si hablara directamente con él: “Escúchame, pues, como si conversara

ilustres, a los que revenenciaba y trataba cual si fueran sus amigos de todos los días<sup>1644</sup>. Así se lo manifestaba en la interesantísima carta prólogo a Ludwig van Kempen que inicia las *Familiares*: “Quibus quidem in molestiis tam molliter agit Cicero, ut quantum stilo delector tantum sepe sententia offendar. Adde litigiosas epystolas et adversus clarissimos atque ab eodem paulo ante laudatissimos viros iurgia ac probra, mira cum animi levitate; quibus legendis delinitus pariter et offensus, temperare michi non potui quominis, ira dictante, sibi tanquam coetaneo amico, familiaritate que michi cum illius ingenio est, quasi temporum oblitus, scriberem et quibus in eo dictis offenderet admonerem. Que michi cogitatio principium fuit ut et Seneca tragediam que inscribitur *Octavia*, post annos relegens parili impetu eidem quoque, ac deinde, varia occurrente materia, Varroni Virgiloque acque aliis scriberem; e quibus aliquas in extrema parte huius operis inserui [...]. Talis ille vir tantus doloribus suis fuit; talis ego in meis fueram”<sup>1645</sup>. O en la última misiva familiar que dirige al dominico Giovanni Collona, la VI: 4, en la que muestra con «ejemplos» la utilidad de los «ejemplos», el constante uso de citas de los clásicos para respaldar sus afirmaciones y asertos, dado que «me quidem nichil est quod moveat quantum exempla clarorum hominum», y ello por el hecho de que el método más óptimo de cualquier disciplina no consiste sino en la lectura de los antiguos y en la experiencia directa, en «accostare» la maestra de la vida con el estudio. “Altera est, quod et michi scribo, et inter scribendum cupide cum maioribus nostris versor uno quo possum modo; atque hos, cum quibus iniquo sidere datum erat ut viverem, libentis sime obliviscor; inque hoc animi vires cuntas exerceo, ut hos fugiam, illos sequar. Sicut enim horum graviter, conspectus offendit, sic illorum recordatio magnificique actus et clara nomina incredibili me afficiunt atque inextimabili iocunditate, que si omnibus nota esset, multos in stuporem cogeret, quid ita cum mortuus esse potius quam cum viventibus delectaret”<sup>1646</sup>. En tal coordenada hay una página inolvidable en el *Secreto* que lo consigna

---

contigo mismo: te doy entrada a mis secretos y en tu presencia delibero conmigo mismo” (*Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit., t. I, III: 27, p. 118).

<sup>1644</sup>Esta original forma de sortear la barrera del tiempo se corresponde con el ideal ocioso de la vida del sabio tal y como la describe Séneca en *Sobre la brevedad de la vida*: “Son hombres ociosos sólo quienes están libres para la sabiduría, sólo ellos están vivos; pues no conservan tan sólo su vida: cualquier tiempo lo añaden al suyo; todos los años que se han desarrollado antes que ellos, están adquiridos para ellos. Si no somos de lo más desgraciado, reconoceremos que los esclarecidos fundadores de venerables doctrinas nacieron para nosotros, organizaron su vida para nosotros. Gracias al trabajo de otros nos vemos conducidos a los hechos más hermosos sacados de las tinieblas a la luz; ninguna época nos está vedada, en todas somos admitidos y si por nuestra grandeza de espíritu nos complace rebasar las estrecheces de las insuficiencias humanas, tenemos mucho tiempo por donde extendernos. No es posible debatir con Sócrates, dudar con Carnéades, con Epicuro sosegarlos, vencer con los estoicos la naturaleza del hombre, sobrepasarla con los cínicos. Ya que la naturaleza nos permite extendernos para participar en cualquier época, ¿cómo no entregarnos de todo corazón, saliendo de este tránsito temporal, exiguo y caduco, a las cosas que son ilimitadas, eternas, comunes con los mejores?” (*Diálogos*, edic. cit., 15, pp. 301-302).

<sup>1645</sup>“In tali difficoltà Cicerone si è comportato con tanta debolezza che, quanto mi piace il suo stilo, tanto mi sento spesso offeso da ciò che dice. Mettici poi quelle sue lettere litigiose, quei suoi insulti e ingiurie che con stupefacente voltaggiaccia egli rivolse a persone illustri e da lui stesso poco prima tanto elogiato; leggendo queste sue cose, affascinato ma sdegnato al contempo, non ho potuto fare a meno, sotto l’impeto della collera, di scrivergli, quasi dimenticandomi del tempo, come a un amico ancora in vita, anche per la domestichezza che ho con le sue opere, e di rimproverarlo per tutto ciò che mi era dispiaciuto. Ciò ha costituito lo spunto, perché, rileggendo anni dopo la sua tragedia *Ottavia*, scrivervi con pari foga anche a Seneca e quindi, sulla base d’altre occasioni, anche a Varrone, Virgilio e altri. Alcune di queste lettere le ho inserite alla fine di quest’opera [...]. Tale fui quel grand’uomo nelle sue sventure; tale sono stato io nelle mie” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. I, I: 1, pp. 38 y 39). Véase G. Billanovich, *Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petrarca*, pp. 26-48.

<sup>1646</sup>“C’è poi un secondo motivo, ed è che scrivo per me e che, mentre scrivo, desidero intrattenermi con i nostri maggiori nell’unico modo che posso: queste persone que che un avverso destino mi ha dato compagne di vita, le dimentico con grandissimo piacere e pongo anzi ogni mia attenzione per fuggire i contemporanei e per

magistral y espléndidamente, pero desde «los dos hombres que hay en mí»: aquella en la que Francesco, puesto frente al espejo por Agustín, se defiende de su pronta canicie arguyendo los casos del emperador Domiciano, del rey Numia Pompilio y de «Virgilius noster», todos ellos célebres prematuros de pelo níveo<sup>1647</sup>. El Padre, que no le perdona una, le reprende que se acuerde, no de las autoridades que le traigan permanentemente a la memoria el «supremi temporis», sino de las que convienen con su insensato desatender el correr de los años, el huir irreparable del tiempo; tanto que si hubieran tratado de la calvicie, habría recurrido, seguro, al ejemplo paradigmático de Julio César. “No de otro modo, por supuesto –responde Francesco: ¿a quién más ilustre hubiera podido aducir? Gran consuelo es, o mucho me equivoco, rodearse de tan notables compañeros; por ello no rechazo el empleo de tales ejemplos, te lo confieso, como si de un ajuar cotidiano se tratara. Mucho me ayuda tener a mano algún consuelo, no sólo contra las desgracias que me han asignado la naturaleza o el azar, sino también contra las que aún pueden asignarme; y no tengo posibilidad de conseguirlo si no es gracias a vivas razones o ejemplos preclaros. De modo que si me hubieses reprochado tenerle mucho miedo al rugir del rayo, no pudiéndolo negar (y éste no es mi último motivo para amar el laurel [Laura, claro está, la poesía], pues se cuenta que tal planta es inmune a sus centellas), te habría contestado que César Augusto padecía del mismo mal. De haberme llamado ciego y serlo de verdad, me hubiera escudado con Apio Ciego y con Homero, príncipe de los poetas; a motejarme de tuerto, con Aníbal, caudillo de los cartagineses, o con Filippo, el rey macedón; a hacerlo de sordo, con Marco Craso, y si de poco sufrido para el calor, con Alejandro de Macedonia. Sería largo citarlos a todos, pero de estos colegirás los demás”<sup>1648</sup>. “Aperte quidem nec supellex hec exemplorum”, sentencia el santo; pero eso sí: “modo non segnitiem afferat, sed metum meroremque discutiat”. Insiste en ello: “laudo quicquid id est, propter quod nec adventantem metuas senectutem, nec presentem oderis; quicquid vero non ese senectutem huius exitum suggerit nec de morte cogitandum, summopere detestor atque

---

seguire gli antichi. Come infatti la vista degli uni mi irrita profondamente, così la memoria degli otri, le loro magnifiche imprese, i loro nomi illustri mi riempiono di un piacere incredibile e inestimabile, e se queste cose fossero note a tutti, molti certo non stupirebbero perché tanto mi compiaccia di stare con i morti piuttosto che con vivi” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 4, pp. 844 y 845).

<sup>1647</sup>El mismo argumento se repite en una de las cartas de las *Seniles* dirigidas al autor del *Decamerón* que citamos más arriba: “Sed, quoniam et cani falsi sepe testes sunt etatis et michi, omnium coevorum testimonio, tam precox illa mutatio et tam preceps fuerat ut nulli esset vel incognita vel suspecta, speravi aliis illam inditiis oppressum iri, nec fefellit spes. Interim, sic affecto, et Nume regis incanamenta et Virgilio juvenis «barba candidior» et Domitiani adolescentes «coma senecens» et Stiliconis «festina» et «intempestiva» canities Severini, et siquid tale vel legerem vel audirem, magno animum subitat assensu clarisque comitibus me solabar” (“Comunque sia, dato che i capelli bianchi sono spesso testimoni non veritieri degli anni che si hanno e che il mio incanutimento –testimoni tutti i miei coetanei– era stato così precoce e subitáneo da apparire del tutto visibile e insospetto, sperai che esso potesse essere smentito da altri indizi, né a dire il vero speranza fu vana. Frattanto, quasi a far fronte a questo inconveniente, quando mi veniva fatto d’ascoltare o di leggere dell’incanutimento del re Numa, o della «barba alquanto bianca» del giovane Virgilio, oppure della chioma già senescente di Domiziano ancora adolescente, o della canicie precoce di Stilicone, o di quella intempestiva di Severino Boezio, o qualcosa di simile, me ne compiacevo moltissimo e mi confortavo d’avere tanto illustri compagni” (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit. de U. Dotti, t. II, epístola VIII: 1, pp. 910-912 y 911-913). Pero es en la familiar VI: 3 en la que Petrarca, que vuelve a mencionar al rey Numia Pompilio y a Virgilio, le comenta a su interlocutor, Giovanni Colonna, que él, a diferencia de su padre, a los veinticinco años ya tenía el pelo canoso: “Ego ipse non tam queri soleo quam mirai, quod canos aliquot ante vigesimum quintum annum habui, cum illud non exciderit, quod genitor quondam meus, in reliquis neque me sanior neque validior, quia post quinquagesimum etatis sue annum, consulto speculo, supra verticem sibi unum forte capillum ambigua canitie albescens viderat, plenus stuporis et querelarum, totam non modo familiam sed viciniam excitavit” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 3, p. 816).

<sup>1648</sup>*Secreo mío, Obras I. Prosa*, III, p. 124.

execror»<sup>1649</sup>. Ciertamente: en su confesión íntima, el aretino no encarna sólo en la figura de Francesco, como tampoco exclusivamente en la de Agustín, sino en la suma de ambos: el entusiasta de la literatura grecorromana y el filósofo moralista, pues de su hermanamiento resulta la ecuación del ideario humanista, ese «humanismo cristiano» que, Erasmo mediante, aún profesará Cervantes<sup>1650</sup>. Para completar este somero análisis, pues se podrían citar mil ejemplos más, sería imperdonable no traer de nuevo a colación la *senil* II: 1<sup>1651</sup>. En tanto esta «lettera», aun cuando predomina en ella, como en todas las *Seniles*, un hondo dogmatismo religioso, esencial en el pensamiento de Petrarca, es de capital trascendencia como ilustración de cuanto decimos porque, tal vez impremeditadamente, alberga una magistral lección de humanismo: Petrarca, con vibrante pasión, defiende en la carta que ahondar en la preguntas fundamentales de la condición humana no es un dominio exclusivo de la moral cristiana, tal y como lo atestigua el imperecedero ejemplo de los grandes maestros de la antigüedad grecorromana, y ello en función de que la conciencia, la virtud, la fama, la bondad, la felicidad, la inmortalidad, el dolor, la desgracia..., la muerte son patrimonio de la humanidad, pertenecen al dominio de la ley natural. En efecto, en la *senil* Petrarca, como en el *De ignorantia*, con el que se emparenta estrechamente en el tono y en la proximidad de readacción, se defiende de los malévolos florentinos envidiosos («O pessima omnibus ex animi morbis invidia!»)<sup>1652</sup>, a los que equipara por sus ladridos y moderduras con Escila («aut

<sup>1649</sup>Petrarca, *Secretum-II mio segreto*, edic. cit. de E. Fenzi, III, p. 248.

<sup>1650</sup>Véase P. O. Kristeller, «Paganismo y cristianismo», *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, p. 93-111, F. Rico, *El sueño del humanismo*, pp. 126-152. Baste recordar, por lo demás, la célebre sentencia de Américo Castro: «Sin Erasmo, Cervantes no habría sido como fue» (*El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002, p. 289).

<sup>1651</sup>Véase U. Dotti, *Vita di Petrarca*, pp. 369-372, y «Nota introduttiva» al libro II de las *Senilles*, en *Le Senili*, t. I, pp. 141-146.

<sup>1652c</sup>¿No podré descansar nunca? ¿Mi pluma estará siempre en combate? ¿No conoceré vacación alguna? ¿Habré de responder cada día a las alabanzas de los amigos y a los ataques de mis rivales? ¿No habrá refugio contra la envidia ni podrá borrarla el tiempo?» (Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, *Obras I. Prosa*, I, p. 162). En efecto, la defensa de Petrarca contra la envidia y su vituperio es un tema que vertebraba buena parte de su obra, especialmente las obras polémicas y el epistolario, como se echa de ver, sin más, en la familiar VI: 1, una invectiva «contra avaritiam pontificum», cuyo comienzo dice así: «Infelicem invidiam dixit Maro, nec immerito; quid enim infelicis, quam suis malis alienisque simul bonis affligi? Non ineleganter quidem in Mutium nescio quem, apprime invidum atque malivolum, luisse legitur Publius quidam; cum enim tristorem solito vidisset: «Aut Mutio, inquit, nescio quid incommodi accessit, aut nescio cui aliquid boni». Prorsus ita est; invidus alterius bonum suis ascribit incommodis et, ut ait Flaccus, «alterius rebus macrescit opimis». Magna miseria, non aliter saturitate alterius quam fame propria torqueri, atque alio pinguescente non secus ac se esuriente macrescere...» («Virgilio defini 'disgraziata' l'invidia, e con ragione; quale maggiore disgrazia, infatti, che affliggersi per il proprio male e insieme per il bene altrui? Mi pare quindi che quel tal Publio abbia deriso con arguzia quel certo Mucio, fior d'invidioso e di malévolo, quando lo vide più afflitto del solito: «O gli è accaduta qualche disgrazia», egli disse «o è andata bene a qualcun'altro». È proprio così: l'invidioso ascrive a suo male il bene degli altri e, come dice Orazio, «l'altrui opulenza lo macera». Disgrazia grande, questa, di essere parimenti tormentati dall'abbondanza altrui e dalla fame propria o dimagrire come se si fosse affamati solo perché altri impinguano...») (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 1, pp. 756-759). Empero, es en su autobiografía espiritual, la *senil* XVII: 2, donde el aretino sostiene, próximo a la muerte, que la persecución sistemática a la que ha sido sometido él y su obra por parte de los envidiosos no proviene sino de su coronación en el Capitolio de Roma el 8 de abril de 1341: «En cuanto al lauro, me llegó cuando yo era todavía un joven inmaduro e inexperto: de haber sido más maduro no lo hubiera querido [...]. Y ¿para qué me sirvió el premio? No me deparó saber ni elocuencia, sino una gran envidia y significó el fin de mi tranquilidad: éste fue el precio que pagué por mi vano deseo de gloria y mi audacia. Desde aquel instante la mayoría de los hombres afilaron su lengua y su pluma contra mí, y me vi obligado a permanecer siempre alerta y a combatir sin descanso a quienes me atacaban por uno y otro flanco. La envidia convirtió en enemigos a muchos de mis amigos» (*Seniles*, en *Obras I. Prosa*, epístola XVII: 2, pp. 317-318). Esta suerte de manía persecutoria empareja a Petrarca con Pedro Abelardo, tal y como el amante de Leóisa la documenta en su preciosa carta autobiográfica y consolatoria, la *Historia calamitatum*, a partir sobre todo de la mutilación de sus

tacere oportuit aut latere, seu verius non nasci, ut scileos evaderem latratus»), que habían censurado, basándose en diversos aspectos poéticos y morales, aquellos célebres versos del *Africa* (VI, 885-918), que Barbato da Sulmona, «vir omnium literatum cupidissimus», había difundido, en los que se recoge el conmovedor lamento de Magón ante el abismo de la muerte<sup>1653</sup>: “In illa ergo poematis mei parte premature decerpta ac vulgata prepropere mors e mortis querimonia est Magonis peni, qui, Hamilcaris, frater Hanibalis, bello punico secundo in Italiam missus cum exercitu, tandem ex vulnere in Liguribus accepto patriam repetens, mari medio Sardiniam. Hic accusatore mei, quo me sine invidie suspitione liberius notent, a laudibus incipiunt, carmenque ipsum celo equantes, in se clarum sed a me cui non decuit

---

genitales y de la condenación de que fue objeto a causa de su amor. Ciertamente: escribe Ugo Dotti que “la sua esistenza [de Petrarca] fu inoltre tormentata da polemiche e da incomprensioni, sempre assalita dall’invidia. Quest’ultima persecuzione, di cui Petrarca si sentì tanto vittima, rappresenta anzi qualcosa di particolare. Nel codice che possedette dell’*Historia calamitatum* di Abelardo annotò di sua mano un «proprie» laddove lo sfortunato amante di Eloisa scrisse che gli attacchi scagliati contro la sua reputazione lo facevano soffrire più che la mutilazione della carne” (*Vita di Petrarca*, p. 453). Ello es que ambos autores mantuvieron una dura polémica con el mundo intelectual de su tiempo que les llevó a tener que tomar una posición clara respecto de él, así como a tener que defender sistemáticamente su pensamiento filosófico, sus ideas sobre los problemas morales del hombre.

<sup>1653</sup>El fragmento es verdaderamente hermoso, digno del mejor *pathos* virgiliano y empapado de ética estoica, mas profundamente petrarquesco, sobre todo en lo que concierne a la futilidad del denuedo humano, que se pierde en la hojarasca de las vanas ilusiones terrenales, a la inquietud de la existencia, a la brevedad de la vida, “necque enim milita solum, sed pugna est vita hominis super terra” (“ché non è solo una milizia, ma una battaglia la vita del’uomo sulla terra”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. I, I: 1, pp. 30 y 31): “Hic postquam medio iuvenis stetit equore Penus, / vulneris increscens dolor et vicina dure / mortis agens stimulis ardentibus urget anhelum. / Ille videns propius supremi temporis horam, / incipit: «Heu qualis fortune terminus alte est! / Quam letis mens ceca bonis! furor ecce potentum / precipiti gaudere loco. Status iste procellis / subiacet innumeris et finis ad alta levatis / est ruere. Heu tremulum magnorum culmen honorum, / spesque hominum fallax et inanis gloria fictis / illita blanditiis! heu vita incerta labori / dedita perpetuo, semperque heu certa nec unquam / sat mortis provisa diez! heu sortis inique / natus homo in terris! animalia cuncta quiescent; / irrequietus homo, perque omnes anxius annos / ad mortem festinate iter. Mors, optima rerum, / tu regetis sola errors, et somnia vite / discutis exacte. Video nunc quanta paravi, / ah miser, in cassum, subii quot sponte labores, / quos licuit transire michi. Moriturus ad astra / scandere querit homo, sed mors docet omnia quo sint / nostra loco. Latio quid profuit arma potente, / quid tectis inferre faces? quid federa mundi / turbare atque urbes tristi miscere tumultu? / Aurea marmoreis quid ve alta palatia muris / erexisse iuvat, postquam sic sidere levo / sub divo periturus eram? Carissime frater, / quanta paras animis, heu fati ignarus acerbi / ignarusque mei?» Dixit; tum liber in auras / spiritus egreditur, spatiis unde altior equis / desciperet Romam simul et Carthaginis urbem, / ante dicem felix abiens, ne summa videret / excidia et claris quod restat dedecus armis / fraternosque suosque simul patrieque dolores”. (“A questo punto, mentre il giovane Cartaginese si trovava in mezzo al mare; il dolore crescente della ferita e la vicinanza della dura morte lo incalzava, ansante, con ardenti stimoli. Vedendo più da vicino l’ora suprema, cominciò: –Ahi! quale termine è dato a un’alta fortuna! Come s’acceca la mente nei lieti successi! Una pazzia dei potente è questa, godere di un’altezza vertiginosa. M quello stato è soggetto a innumeri procelle, e chi s’è levato in alto è destinato a cadere. Ahi, sommità vacillante dei grandi onori, speranza fallace degli uomini, gloria vana rivestita di falsi allettamenti. Ahimè, come incerta è la vita, dedita a una facita perpetua, come certo è il giorno di morte, né mai previsto abbastanza. Con che iniqua sorte è nato l’uomo sulla terra! Gli animali tutti riposano; l’uomo non ha mai quiete e per tutti gli anni affretta ansioso il camino verso la morte. E tu sola, o morte, ottima tra le cose, scordi gli errori, disperdi i sogni della vita trascorsa. Ora vedo quante cose mi procacciai, oh! misero, invano, quante fatiche mi addossai di mia scelta, che avrei potuto tralasciare. Destinato a morire, l’uomo cerca di ascenderé agli astri, ma la morte c’insegna quale sia il posto di tutte le nostre cose. A che giovò portare le armi contro il Lazio potente, distruggere con fiamme le case, turbare i patti del vivere uamo, sconvolgere le città con triste tumulto? A che mi serve aver costruito alti palazzi adorni d’oro su mura di marmo, se io dovevo per sinistro destino morire così sotto il cielo? Carissimo fratello, quali imprese prepari nell’animo, ahi, ignaro dell’acerbo fato, ignaro di me?– Disse, e lo spirito s’alzò libero nell’aere tanto da poter rimirare dall’alto a pari distanza e Roma e Cartagine, Fortunato di partire anzitempo, prima di vedere l’estrema rovina e il disonore che attendeva le armi famose e id dolori del fratello e i suoi insieme e della patria”) (Petrarca, *Africa*, en *Rime, Trionfi e Poesie latine*, edic. cit., pp. 686-689).

attributum dicunt”<sup>1654</sup>. Dado que su aflicción y su arrepentimiento eran más propios de un cristiano que de un gentil: “[...]: sic vextatio animum tergit atque acuit; sic sopit ignaviam, sic virtutem excitat mors vicina. De quo tempore quid apud Tullius admirans legerim dicam: «Tum vel maxime» inquit «laudi student eosque, qui secus quam decuit vixereunt, peccatorum suorum maxime penitet». Quod dictum ex ore pagani hominis secunde michi sufficiens calumnie fuerit. Ea vero est huiusmodi: que illi tribuerim morituro non sua sed quasi cristiani hominis videro”<sup>1655</sup>. Petrarca, de resultas, se exaspera con ardor, no vacila en reaccionar enérgicamente con un juicio aún más destemplado: “Aridi atque ignobilis intellectus sunt talia tentamenta, quibus passio sola tantais et impatientia detegatur. Quid erim, per Cristum obsecro, quid cristianum ibi, et non potius humanum omniumque gentium comune?”<sup>1656</sup>. En sus versos, en efecto, no se podía encontrar mención alguna al nombre de Cristo: sería un anacronismo, como tampoco un artículo de fe, ni un sacramento de la iglesia, ni una doctrina evangélica, no, “nichil omnino quod non in caput hominis multa experti iamque da finem experientie festinatis, secundum naturale ingenium atque insitam rationem, possit ascendere: quibus utinam non ab illis atque aliis sepenumero vinceremur! Potest errorem ac peccatus suum recognoscere et perinde erubescere ac dolere homo etiam non cristianus”<sup>1657</sup>. El humanista, para demostrar su ideal sobre la dimensión universal de la esencia humana, independientemente del credo, trae ejemplos conspicuos, espiga un puñado de citas de los paganos, de Anaxágoras y de Cleante, de Catón y de Séneca, incluso de Epicuro, del cómico Terencio y aun de Ovidio, «il più lascivo dei poeti», que abordan el asunto, al lado de pasajes bíblicos, para concluir, en un elocuentísimo fragmento: “Quamvis ergo cui et qualiter confitendum sit nemo nisi cristianus noverit, tamem peccati notitia et conscientie stimulus, penitentia et confessio comunia sunt omnium ratione pollentium”<sup>1658</sup>. Por consiguiente, los poetas y los filósofos de la antigüedad, principalmente Platón y Cicerón, son, al considerar como fundamental el problema del alma y su salvación, del hombre y su destino, un innegable ascendiente de los primeros escritores cristianos y de los Padres, en especial del “Apóstol Sant Pablo, verdadero filósofo de Jesucristo, y después dél su muy claro intérprete Agustino”<sup>1659</sup>; de ahí su colosal esfuerzo, el de Petrarca y el de todo el humanismo,

<sup>1654</sup>“In quella parte del mio poema strappatami prematuramente e prematuramente divulgata, si parla della morte e del compianto del cartaginese Magone, figlio de Amilcare e fratello de Annibale, mandato con l’esercito in Italia nel corso della seconda guerra punica, cevuta nel territorio dei Liguri proprio mentre stava tornando in patria. Qui mei accusatori, per meglio colpirmi senza essere tacciati d’invidia, cominciano dalle lodi, e dicono che questo brano poetico è in sé bellissimo (lo levano al cielo!), ma sostengono che no conviene alla persona cui è attribuito” (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. I, II: 1, pp. 166 y 167).

<sup>1655</sup>“[...]”, tanto il tormento sprona e purifica l’animo e tanto la morte vicina sopisce l’ingravia e stimola alla virtù. Di questi particolarissimi momento riferirò ciò che ebbi a leggere, meravigliandomene, in Cicerone: «È proprio allora –egli dice– che l’uomo aspira alla lode e che chi visse altrimenti da come doveva si pente profondamente dei suoi peccati». Parole queste che, pronunciate da una bocca pagana, basterebbero a giustificarmi della seconda calunnia. Essa suona così: che quelle espressioni che ho attribuito a un pagano in fin di vita non sembrano di un pagano ma di un cristiano” (*Ibidem*, pp. 174 y 175).

<sup>1656</sup>“Tali provocazioni, in realtà, non sono che il frutto di un intelletto arido e infame, animato, appunto dall’única malvagia volontà di provocare. In nome di Dio, che c’è in quei versi che debba ritenersi solo cristiano e non piuttosto umano e comune a tutte le genti?” (*Ibidem*, pp. 176 y 177).

<sup>1657</sup>“Nulla insomma all’infuori di ciò che poteva, nella mente di un uomo provato dalla vita e ormai avviato alla conclusione della sua esperienza terrena, farsi strada sotto la spinta di un ingegno naturale e di una innata ragione; e volesse il cielo che in ciò non ci debba spesso confessare inferiori agli antichi e ad altri. Può ben riconoscere il proprio errore e peccato, e di conseguenza arrossirne e dolersene, anche chi non è cristiano” (*Ibidem*, pp. 176 y 177).

<sup>1658</sup>“Per quanto dunque sia privilegio del cristiano sapere a chi in qual guise debba essere fatta la confessione, pure la consapevolezza del peccato e il rimorso della coscienza, il pentimento e la confessione sono patrimonio comune a tutti coloro che vivono nella ragione” (*Ibidem*, pp. 178 y 179).

<sup>1659</sup>Petrarca, *Invectivas contra el médico rudo y parlero*, *Obras I. Prosa*, III, p. 387.

por abrazar cordial y fraternalmente paganismo y cristianismo como ideal ético, cívico, cultural e intelectual: “Sed parum michi videntur correctores mei seu hec pauca que diximus, seu philosophica illa multorum, ante alios platonica et ciceroniana relegisse, quibus si nomen desit auctoris, ab Ambrosio sive Augustino scripta iuraveris, de Deo, de anima, de miseris et erroribus hominum, de contemptu vite huius et Desiderio alterius”<sup>1660</sup>.

En definitiva, la evolución intelectual de Petrarca presumiblemente representa, según él mismo nos indica en su obra filosófica, un progresivo desplazamiento de las lecturas paganas a las cristianas, que se irían acentuando a medida que se aproximaba la muerte, en función, dada su extremada devoción, de su preparación para el paso a la otra vida. Esta evolución hallaría su punto de inflexión con la llegada de la madurez al consumarse su viraje hacia la ética, hacia una doctrina “aperta ad ogni curiosità, sensibile ad ogni interesse umano”<sup>1661</sup>, entre los cuarenta y los cuarenta y cinco años, de tal forma que, según la edificación artística de su autobiografía ideal, la juventud estaría significada por las lecturas seculares, mientras que la senectud por las sagradas<sup>1662</sup>. Sin embargo, esta mutación intelectual no se ajusta del todo con la realidad, pues ya en su juventud Petrarca había sido un ferviente lector de los Padres de la Iglesia, principalmente san Agustín<sup>1663</sup>, sobre quien diseña

---

<sup>1660</sup>«Sembra dunque che i miei censori abbiamo ben poco presenti sia la sentenze che ho citato, sia quelle tante pagine filosofiche, soprattutto di Platone e di Cicerone, che, se non portassero il nome dei loro autori, si giurerebbe che fossero di Ambrogio o di Agostino, pagine su Dio, sull’anima, sulle mirerie e sugli errori umani, sul disprezzo di questa vita e sul Desiderio di quella celeste” (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. I, II: 1, pp. 180 y 181).

<sup>1661</sup>Haciendo nuestras las palabras de G. Martellotti, “Linee di sviluppo dell’umanesimo petrarchesco”, *Scritti petrarcheschi*, p. 127.

<sup>1662</sup>Así, en una célebre carta de 1360 «Ad Franciscum Sanctorum Apostolorum», cuyo asunto versa «de permixtione stili ex literis ac secularibus», confesaba Petrarca: “Amavi ego Ciceronem, fateor, et Virgilium amavi, usqueadeo quidem stilo delectatus et ingenio, ut nichil supra; alios quoque quam plurimos ex illustrium caterva, sed hos ita quasi ille michi parens fuerit, iste germanus. In hunc amorem me amborum duxit admiratio et familiaritas cum illorum ingeniis longo studio contracta, quantam visis cum hominibus vix contrahi posse putes. Amavi similiter Platonem ex Grecis atque Homerum, quorum ingenia nostris admota sepe iudicii dubium me fecere. Sed iam michi maius agitur negotium, maiorque salutis quam eloquentie cura est; legi que delectabant, lego que prosint; is michi nunc animus est, imo vero iam pridem fuit, neque enim nunc incipio, neque vero me id ante tempus agere com probat albescens. Iamque oratores mei fuerint. Ambrosius Augustinus Ieronimus Gregorius, philosophus meus Paulus, meus poeta David, quem ut nosti multos ante annos prima égloga *Bucolici carminis* ita cum Homero Virgiloque composui [véase familiar X: 4], ut ibi quidem victoria anceps sit [...]. Id sane cum per me ipsum sic facere decrevissem, te auctore et laudatore fidentius faciam; ad orationem, si res poscat, utar Marone vel Tullio, nec pudebit a Grecia mutuari siquid Latio deesse videbitur; ad vitam vero, etsi multa apud illos utilia noverim, utar tamen his consultoribus atque his ducibus ad salutem, quorum fidei ac doctrine nulla suspitio sit errores. Quos inter merito michi maximus David Semper fuerit, eo formosior quo incomptior, eo doctior disertiorque quo purior. Huius ego Psalterium et vigilante Semper in manibus semperque sub oculis, et dormienti simula c morienti sub capite situm velim; haud sane minus id michi gloriosum putans, quam philosophorum máximo Sophronis minos” (Petrarca, *Familiarium rerum*, edic. de V. Rossi y U. Bosco, t. IV, XXII: 10, pp. 126-128, en particular pp. 127 y 128).

<sup>1663</sup>«Il *De civitate Dei*, il s. Paolo e l’Orazio di Cinzio Arlotti, le due miscellanee sacre di Landolfo Colonna, il Ditti, Floro e Livio di Landolfo e poi di Bartolomeo Papazurri, le *Enarrationes in Psalmos* dei monaci di S. Gregorio al Celio, bastano a provare come gli amici romani della curia di Avignone rinforzarono nel giovane Petrarca i gusti per i testi sacri e per testi storici e come rifornirono questi settori della sua biblioteca; così che ci affretteremo a abbandonare, o per lo mesmo mitigare, la descrizione convenzionale, delineata dallo stesso Petrarca e indurita e divulgata dal Nolhac, di un poeta dei *Rerum vulgarium fragmenta* che si converte a studiare i Padri solen ella maturità: addirittura dopo che nel 1353 si fu stabilito a Milano” (G. Billanovich, “Petrarca, Boccaccio e le *Enarrationes in Psalmos* di s. Agostino”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 83-84. Véase también G. Billanovich, “Dalle prime alle ultime letture del Petrarca”, *Il Petrarca ad Arquà. Atti del Convegno di studi nel VI Centenario (1370-1374)*, a cargo de G. Billanovich y G. Frasso, Antenore, Padova, 1975, pp. 13-50; el trabajo citado en la nota anterior de G. Martellotti, así como los de F. Rico,



su vida literaria, en tanto que en la vejez siguió enfrascado en los textos de la antigüedad grecorromana (no sólo en su lectura, antes hay que tener por cierto que estaría reconstruyendo la biografía de Cayo Julio César hasta el último suspiro). Lo que sucede, pues, es un reajuste, un intento de armonizar en una única dirección programática, el humanismo cristiano, ambos dominios: “denique sic philosophemur, ut, quod philosophie nomen importat, sapientiam amemus. Vera quidem Dei sapientia Christus est; ut vere philosophemur, Ille nobis in primis amandus atque colendus est. Sic simus omnia, quod ante omnia cristiani simus; sic philosophica, sic poetica, sic historias legamus, ut Semper ad aurem coris Evangelium Christi sonet: quo uno satis docti ac felices; sine quo quanto plura didicerimus, tanto indoctiores atque miseres futuri sumus; ad quod velut ad summam veri arcem referenda sunt omnia; cui, tanquam uni literarum verarum immobili fundamento, tuto superedificat humanus labor, et cui doctrinas alias non adversas studiose cumulantes, minime reprehendendi erimus; etsi enim ad summam rei modicum forsan, ad oblectamentum certe animi et cultiorem vite modum plurimum adiecisse videbimur”<sup>1664</sup>. De modo que Petrarca abrió las puertas de la ética, mediante la conjunción de fe y razón, de cristianismo y paganismo, al mundo laico, el cual, hasta ese momento, había creído que la moral era un asunto privativo de los teólogos y la teología.

Como sea, lo prominente es que Petrarca, como Cervantes después<sup>1665</sup>, tuvo una nítida

“Petrarca y el *De vera religione*”, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, Introducción a Petrarca, *Obras I. Prosa*).

<sup>1664</sup>“Filosofamo insomma per amare la sapienza, esattamente come comporta il nome di filosofia. Siccome la vera sapienza di Dio è Cristo, è lui, se vogliamo veracemente filosofare, che dobbiamo soprattutto amare e venerare. Cerchiamo quindi di essere per prima cosa cristiani: leggiamo le opere de filosofia, di poesia e di storia in modo che sempre ci risuoni all’orecchio del cuore il Vangelo de Cristo: con esso solo saremo sufficientemente dotti e felici; senza di esso, quanto più avremo imparato, tanto più saremo indotti e infelici. È a esso che tutto va riferito come alla suprema rocca del vero; è su di esso, come sull’unico immobile basamento del vero sapere, che la fatica umana edifica con certezza. Nessuno potrà mai biasimarci se elaboreremo con attenzione altre dottrine che con esso non contrastiamo; e se, relativamente al proposito principale, poco ci parrà forse di avere dato, sicuramente avremo fatto molto in vista del piacere dell’animo e di un comportamento di vita più alto” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, VI: 2, pp. 776 y 777).

<sup>1665</sup>De entre todas las afinidades que se podrían observar entre Petrarca y Cervantes hay una, más allá de ser ávidos e inteligentísimos lectores, con todo lo que eso conlleva (como curiosidad cabe citar las numerosas lecturas que ambos autores hubieron de hacer sobre la isla semilegenderaia de Tule: Petrarca las volcó en la familiar III: 1, Cervantes en el *Persiles*. ¿Leería el escritor complutense la epístola del aretino?), que los hermana significativamente: su aprecio por la libertad individual, a pesar de que el español jamás gozó de la estima que los grandes le profesaron al italiano («principum –dice Petrarca– atque refum familiaribus ac nobilium amicitii usque ad invidiam fortunatus fuit»): su notoriedad en vida fue más bien escasa, por no decir nula. Tal actitud se cifra, en la obra del complutense, en el famoso parlamento que sobre la libertad le dice don Quijote a Sancho tras abandonar el palacio de los duques (II, LVIII); en la del aretino podrían servir estas palabras que le escribe a Giovanni Boccaccio: “Jamás hubiera aceptado una situación que me quitara ni un poco de mi libertad o que me alejara de mis estudios” (*Seniles*, en *Obras I. Prosa*, epístola XVII: 2, pp. 312-313), o estas otras en las que Francesco le decía a Agustín: “La única meta de mis peregrinaciones, de mis estancia en el campo era siempre la libertad; en pos de ella he vagado a lo largo y a lo ancho, por el occidente y por el septentrión y hasta los límites del Océano” (*Secreta*, *Obras I. Prosa*, III, p. 116), o aquellas que nos destina: “Tantum fuit muchi insitus amor liberatis” (“fus si radicato in me l’amore della libertà”) (Petrarca, *Posteritati*, *Prose*, pp. 4 y 5); a tal fin escribió el *De vita solitaria*, donde se teoriza la búsqueda del espacio íntimo como autorrealización espiritual e intelectual, y de estampas similares está repleta su correspondencia. Y ello porque, para uno y otro escritor, la libertad es el valor humano que con mayor densidad convierte a la vida en algo digno de ser vivido. Tal vez se deba a que tanto el italiano como el español sufrieron una errante, difícil y complicada existencia; por ello anhelaron y amaron profundamente el silencio y la soledad. Petrarca, al menos, gozó de Vaucluse (así rememora desde 1367 la primera vez que vio su idílico «Helicón transalpino»: “Cum ad fontem ventum esse (recoló enim non aliter quam si hodie fuisset), insueta tactus specie locorum pueriles inter illos cogitatus meos dixi ut potui: «En nature mee locus aptissimus, quemque, si dabitur aliquando, magnis urbibus prelaturus sim!»). Hec tunc ego mecum tacitus, que mox postea, ut virilem etatem attigi, quantum non otio meo

cognición de su valer y de su historicidad o de su posición en la historia, en el tiempo, de que la humanidad es un proceso acumulativo, de que sumando a la herencia la experiencia, no tanto por superarla cuanto por mejorarla y modernizarla, por rectificarla y perfeccionarla, podía uno proyectar su voluntad de renovación y de reforma sobre el futuro a través del legado de su obra: “Nos será fácil por otra parte calcular el provecho que podemos reportar a la posteridad con nuestras reflexiones –le expresa en una carta a Tommaso Caloiro, alias Tomás de Mesina, que versa sobre las bondades inestimables de la genuina elocuencia–, con sólo tener presente cuánto nos han ayudado a nosotros las de nuestros antepasados”<sup>1666</sup>. Tradición, innovación y proyección, pues, no sólo son los pilares sobre los que se cimentan sus artes, sino que también corresponden al esfuerzo más auténtico y titánico de ambos autores: dejar impronta y adquirir fama póstuma<sup>1667</sup>. En efecto, Petrarca y Cervantes, separados en el tiempo, vivieron períodos de confusión, de honda crisis histórico-social, y participaron del final de un proceso, contribuyendo con sus obras a la apertura de nuevos horizontes artísticos y vitales: partiendo del pasado, supieron salir de su presente para aproximarse y anticipar el futuro<sup>1668</sup>. La empresa del aretino, doblada de genuina intención a la par ética y didáctica, consistió en hacer de su vida literatura, en componer una autoficción, una autobiografía ideal que expresara su singladura humana e intelectual, en hablar de sí mismo como ejemplo, en crear una imagen propia, la del sabio, que estuviera en consonancia con sus aspiraciones filosófico-morales<sup>1669</sup>: “hasta 1345 –concluye Francisco Rico–, la obra

---

mundus invidit, late claris inditiis nota feci: multos illic enim annos, sed avocantibus me sepe negotiis rerumque difficultatibus interruptos, egi, tanta tamen in requie tantaque dulcedine ut, ex quo quid vita hominum esset agnovi, illud ferme solum tempus vita michi fuerit, reliquum omne supplicium” [*Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. II, X: 2, pp. 1028-1030]; Cervantes, por el contrario, no halló la paz y el sosiego en ninguna parte.

<sup>1666</sup>Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola I: 9, p. 245.

<sup>1667</sup>No en vano, sentenciaba Lázaro, “muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué las alaben” (*Lazarillo de Tormes*, edic. cit. de A. Rey Hazas, Prólogo, pp. 55-56). Y, en efecto, Agustín, en el *Secreto*, respecto de Petrarca, al tratar de una de las dos cadenas diamantinas que atan a su interlocutor, le dice: “La gloria entre los hombres y la inmortalidad de tu nombre las deseas más de lo debido”. Lo cual confirma Francesco sin ambages “Lo confieso llanamente: es apetito que no puedo frenar con remedio alguno”. Sólo un poco más adelante, el santo Padre añade: “ambicionaste también fama en la posteridad” (Petrarca, *Secreto, Obras I. Prosa*, III, pp. 129-131), a la que dedicó esa epístola testimonial, que quedó inconclusa. El mismo *Secreto* podría ser otro texto escrito y pensado como herencia al hombre del futuro, pues, como comenta Enrico Fenzi, “il dialogo ‘segreto’ che Petrarca mentre era in vita non aveva voluto far conoscere neppure agli amici piú cari, cessava di essere tale, trasformandosi in opera postuma, o meglio, forse, in opera scritta per i posteri –quasi una piú intima e complessa *Posteritati*, visto che il ritratto morale dell’autore è in definitiva molto piú là che qui, e visto che lo stile è perfettamente congruo a una così impregnativa destinazione” (Introduzione a Petrarca, *Secretum-Il mio segreto*, p. 5).

<sup>1668</sup>Justo e innegable es, empero, observar que la obra del escritor español empieza allí donde termina la del italiano. En efecto, escribe Francisco Rico: “Estos mismos criterios conllevaban una llamada a la realidad que forzosamente había de recogerse en la creación literaria; y, cierto, los humanistas libraron una guerra sin cuartel contra las demásías de la imaginación medieval y propugnaron una poética de la verosimilitud, la racionalidad y el sentido común: «adsint... verisimile, constantia et decorum...». Pero no podían llevar hasta el final tales exigencias, porque se lo vedaban el latín y la *imitatio*: y por muchos frutos que dieran en la lírica o en el ensayo, se les escapó el género arquetípico de la modernidad, y la novela y poco menos que toda la gran literatura de ficción se hicieron en vulgar” (*El sueño del humanismo*, p. 154).

<sup>1669</sup>Cual lo prescribía y se arrogaba Séneca: “Me he apartado no sólo de los hombres, sino también de los negocios y principalmente de mis negocios: me ocupo de los hombres del futuro. Redacto algunas ideas que les puedan ser útiles; les dirijo por escrito consejos saludables, cual preparados de útiles medicinas, una vez he comprobado que son eficaces para mis úlceras, si bien no se han curado totalmente, han dejado de agravarse. El recto camino que descubrí tardíamente, cansado de mi extravío, lo muestro a los demás”. Dado que “esta carrera conduce al precipicio”, que “el término de esta vida encumbrada es la caída [...], despreciad todo aquello que un esfuerzo inútil pone como adorno y decoración; pensad que nada, excepto el alma, es digno de admiración [...].

de Petrarca concede el mayor espacio a la narración; desde el *De vita solitaria*, consiste principalmente en reflexión”, es decir “a partir de 1346 la obra petrarquesca rezuma subjetividad y carga autobiográfica, instauro el yo en el lugar más prominente”<sup>1670</sup>. Se trata, en fin, de una búsqueda, de un descubrimiento, de una conquista: la de la conciencia libre del hombre moderno<sup>1671</sup>.

Es casi seguro que fue el descubrimiento, en 1345, en Verona, de los epistolarios de Cicerón<sup>1672</sup> el catalizador del cambio, el fermento del nuevo planteo que comportaba dejar de abordar el pasado pagano como objeto de erudición y como pretexto de alcanzar renombre y gloria, para aplicarlo al análisis de la realidad contemporánea y a los acuciantes problemas que presentaba. Las cartas del arpinate tenían además un valor añadido de excepcional repercusión: hablaban de su escritor. Petrarca conocía buena parte de sus discursos, de sus tratados de oratoria y de sus opúsculos filosóficos<sup>1673</sup>, pero ninguno de estos géneros, ni

---

Si esto me digo a mí mismo y lo transmito a la posteridad, ¿no te parece que soy más útil que cuando comparezco en juicio en calidad de defensor, o cuando imprimo el sello en las tablillas de un testamento, o cuando con mis palabras y actitud apoyo en el senado a un candidato? Créeme, los que pasan por no hacer nada realizan actos más importantes, se ocupan a un tiempo de lo humano y de lo divino. Pero debo ya poner fin y, como lo he decidido hacer, pagarte algo con la epístola. No lo tomaré de mi repuesto; estoy compilando todavía a Epicuro, de quien en el día de hoy he leído este aforismo: «para que alcances la verdadera libertad conviene que te hagas esclavo de la filosofía». No hace esperar de un día para otro a quien se sometió y entregó a ella; en seguida queda emancipado; porque ser esclavo de la filosofía es precisamente la libertad” (*Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit., t. I, I: 8, pp. 26-28).

<sup>1670</sup>Introducción a Petrarca, *Obras I. Prosa*, pp. XXX y XXXII.

<sup>1671</sup>“Con Petrarca –dice E. Garin–, el retorno de las *humanae litterae* halla una expresión individualizada y sirve de guía al descubrimiento de regiones inexploradas del alma” (“Los cancilleres humanistas en la república florentina de Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala”, *La revolución cultural del Renacimiento*, p. 92). Véase el libro ya citado de U. Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*.

<sup>1672</sup>Bastan las palabras de Giuseppe Billanovich: “Il maggio del ’45 nella biblioteca capitolare de Verona il poeta forza il povero braccio contuso, per la caduta durante la fuga tra gli assediati di Parma, nella trascrizione delle lettere *Ad Atticum*, *Ad Brutum*, *Ad Quintum fratrem* e della lettera apocrifa di Cicerone a Ottaviano, fino allora ignote o piuttosto solo sfogliate in quell’esemplare vetusto da piccoli eruditi local, gli nasce il disegno di un suo epistolario: diviso nelle due sezioni di lettere in prosa e metriche. Con questo disegno, che imaginò e svolse dopo che aveva conquistata una compiuta e florida maturità, egli operava un colpo da gigante: rinnovando dal profondo orientamenti intellettuali e costumi letterari. Perché chi rivelava ai letterati europei quel primo grande blocco dell’epistolario di Cicerone, con divinazione risoluta e geniale scriveva la prima pagina, la pagina modelo, della novella epistolografia: preparando il genere trionfante alla nuova scuola e alla nuova cultura” (*Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petrarca*, p. 4).

<sup>1673</sup>“Leo, digo, aunque leía con más atención aún en mis años mozos; no obstante, sigo leyendo a poetas y filósofos y, en particular, a Cicerón, cuyo ingenio y estilo me deleitan sobremanera, desde que era un chiquillo. Hallo en él una elocuencia sin par y una elegancia expresiva de atractivo inigualable” (Petrarca, *De la ignorancia del autor y la de otros muchos, Obras I. Prosa*, IV, p. 181). A lo largo de estas páginas hemos venido espigando algunas de las referencias que Petrarca consigna en sus textos sobre su relación con el arpinate, que, junto con san Agustín, es el escritor, el filósofo, el hombre, el compañero, el amigo que mayor huella imprimió en su alma, vale decir: en su obra. Así, en una carta fechada el 1º de abril de 1352, la familiar XII: 8, y dirigida a Lapo de Castiglionchio, quien le había cedido un manuscrito con cuatro discursos menores de Cicerón para que los copiara, narra Petrarca no sólo el viaje del códice desde Florencia hasta Vaucluse cual si fuera una persona, sino también la alegría del arpinate al reunirse en su biblioteca con otros maestros de la Antigüedad; más aún, le encarecía a Giacomo da Firenze, en oposición a la tumultuosa vida de Avignon, la «Babilonia occidental», la soledad intelectual de Vaucluse en compañía de los personajes que pueblan la obra de Cicerón. La epístola, así, se convierte en una enumeración de los textos del orador romano que poseía Petrarca en su estudio campestre: las colecciones de espístolas, el *De natura deorum*, el *Timaeus*, el *De divinatione*, el *De legibus*, el *De officiis*, el *De oratore*, el *De senectute*, el *De finibus*, las *Tusculane*, el *De amicitia*, el *De republica*, los *Discursos* y aun se menciona el protréptico perdido, el *Hortensius*. Sobre la relación de Petrarca con Cicerón, la importancia decisiva del humanista en la transmisión posterior de la obra del escritor romano y la repercusión que ejerció en la educación y la espiritualidad de Europa, es de consulta imprescindible, como tantos otros, el trabajo de Giuseppe Billanovich, “Petrarca e Cicerone”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 97-

siquiera esos deliciosos tratados de filosofía escritos en forma de diálogo, aun cuando él se incluyera alguna que otra vez entre los personajes históricos que los protagonizan, aun cuando fueran obras sumamente personales, aun cuando buscara consuelo en ellos, tenían al hombre como protagonista, sino al político, al retórico y al filósofo. Las epístolas, en cambio, reflejaban con tanta naturalidad y sinceridad como gracilidad y espontaneidad su intimidad, lo que le pasaba por dentro: eran la forma ‘privada’ de la subjetividad. En efecto, a través de las distintas colecciones de cartas de Cicerón, Petrarca pudo colegir, pudo comprender por su lectura quién era el hombre que se encontraba detrás del filósofo, del orador y del abogado romano, de sus dudas, ambiciones, contradicciones, ambigüedades, bajezas, deseos, amaños, tribulaciones, anhelos..., de su íntima personalidad:

Francisco saluda a su Cicerón. He leído con gran avidez tus *Cartas*, halladas tras larga e intensa búsqueda, donde menos esperaba. En ellas te he oído decir muchas cosas, quejarte de otras muchas y cambiar a menudo de opinión. Y si desde hace tiempo sabía qué clase de preceptor fuiste para los demás, al fin he descubierto quién eras para ti mismo<sup>1674</sup>.

En efecto, Petrarca, fascinado por el descubrimiento de la correspondencia ciceroniana, de la que colige cómo disponer una autobiografía compuesta a retazos, de «fragmenta» como el *Canzoniere*<sup>1675</sup>, mas no en italiano sino en latín, no lírica sino filosófica, se embarca en una

---

116. El peso desempeñado por Cicerón en el humanismo lo destacaba Kristeller con estas palabras: “Si recordamos los límites y el alcance de la sabiduría y la literatura humanistas, no nos sorprenderá enterarnos de que Isócrates, Plutarco y Luciano contaban entre sus escritores favoritos, siendo Cicerón, no obstante, el escritor antiguo por quien mayor admiración sentían. El humanismo renacentista representa una época de ciceronismo, en la cual el estudio y la imitación de Cicerón constituían un interés general [...]. En primer lugar, las obras retóricas de Cicerón aportaron la teoría; sus discursos, cartas y diálogos los modelos concretos para las ramas principales de la literatura en prosa; y en todo tipo de composiciones literarias se imitó la estructura de sus bien moduladas oraciones. Mediante sus escritos filosóficos sirvió de fuente de información acerca de varias escuelas filosóficas griegas y, además, de modelo de este tipo de pensamiento ecléctico listo a recoger las migajas de conocimiento donde pudiera encontrarlas, y que asimismo caracteriza a muchos tratados humanistas. Finalmente, la síntesis de filosofía y retórica hallada en sus obras proporcionó a los humanistas su ideal favorito: el combinar la elocuencia con la sabiduría” (“El movimiento humanista”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 47-48). A tal respecto rememora Francisco Rico el singular caso del erasmiano Nosopono: “La actitud de Petrarca anterior a la cuarentena se repite y se exagera a menudo en la historia del humanismo. Inolvidables son las páginas del *Ciceronianus* (1528) en que Erasmo caricaturiza a Nosopono. Purista hasta la médula, Nosopono lleva siete años sin leer otro autor que Cicerón, tiene retratos de Cicerón en todas las habitaciones, no pronuncia una palabra que no esté documentada en Cicerón... Pagano de corazón, aunque profese a Jesús con la boca chica, rehúye toda noción no expresada por su ídolo; y no escribe «Jesus Christus, verbum et filius aeterni Patris», sino «Optimi Maximique Iovis interpres ac filius, servator, rex ...». Nosopono es, claro, una hipóbole jocosa, pero no anda lejos de la realidad de un Bembo o un Christophe de Longueil, y, sobre todo, no refleja inadecuadamente la exigencia de replanteamientos radicales que nutre múltiples venas del humanismo. En cualquier caso, frente al clasicismo extremo del Petrarca joven, frente a los delirios de Nosopono, el Petrarca y el Erasmo maduros coinciden en una posición que es también la más estable en el pensamiento ético de humanistas: «cum elegantia litterarum pietatis christianane sinceritatem copulare», propone el holandés, en tanto el italiano exhorta a la «docta pietas», distante a la vez de la «litterata ignorantia» y de la «devota rusticitas»” (“Humanismo y ética”, en *Historia de la ética I*, V. Camps coord., pp. 507-540, en particular p. 512).

<sup>1674</sup>Petrarca, *Familiares, Obras I. Prosa*, epístola XXIV: 3, p. 296.

<sup>1675</sup>No de otro modo, le comenta Petrarca a Ludwig van Kempen que no sólo no dejará de escribir mientras viva, sino que la compilación de su correspondencia en un volumen será un proceso en el tiempo que únicamente llegará a su fin con la muerte: “Hodie, ut scias presentem animi mei habitum –neque enim invidiosum fuerit id michi tribuere, quod imperitis evenire ait Seneca–, factus sum ex ipsa desperatione securior. Quid enim metuat, qui totiens cum morte luctuatus sit? «Una salus victis, nullam sparare salutem». Animosius in dies agere videbis, animosius loqui; et siquid forte stilo dignum se obtuerit, erit stilus ipse nervosior. Multa sane se offerent: scribendi enim michi vivendique unus, ut auguror, finis erit. Sed cum cetera

suos fines aut habeant aut sperent, huius operis, quod sparsim sub primum adolescentie tempus inceptum iam etate provecior recolligo et in libri formam redigo, nullum finem amicorum caritas spondet, quibus assidue responderé compellor; neque me unquam hoc tributo multiplex occupationum excusatio liberat. Tum demum et michi immunitatem huius muneris questiam et huic operi positum finem scito, cum me defunctum et cuntis vite laboribus absolutum noveris. Interera iter inceptum sequar, non prius vie quam lucis exitum; et quietis michi loco fuerit dulcis labor”. (“Perché tu oggi conosca il mio attuale statod’animo –né parrà segno d’arroganza che io mi attribuisca quello che Seneca dice che accade agli inespert– sono divenuto, per la forza stessa della disperazione, più sicuro. Cosa mai avrà da temeré chi tante volte ha combattuto con la morte? «C’è una sola salvezza per i vinti: disperare d’ogni salvezza». Mi vedrai di giorno agrie più risolutamente, parlare più risolutamente; e se ci sarà qualche argomento che lo meriterà, lo stesso mio stile diverrà più vibrante. Di questi argomenti, non c’è dubbio, ce ne saranno molti; questo mi auguro: di finire insieme di scrivere e di vivere. Ma mentre tutte le opere hanno o sperano d’avere i loro confini, questa che ho cominciato saltuariamente nella prima giovinezza e che ora, in età già avanzata, vado raccogliendo e redigendo in forma di libro, non potrà averme. Non lo consente l’amore per gli amici dai quali sonos continuamente sollecitato a rispondere né mi libera da questo mio compito la giustificazione delle mie molte occupazione. Sappi quindi che io mi riterrò libero da questi doveri e che porrò fine a questa opera solo quando verrai a sapere della mia morte e sarò così liberatto da tutte fatiche della vita. Nel frattempo continuerò il camino intrapreso, non abbandonandolo sino a che avró fiato, e questa dolce fatica sarà un riposo per me” (Petarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. I, I: 1, pp. 38-40 y 39-41). El mismo pensamiento volverá a ser utilizado por Petarca más adelante, esta vez en la carta destinada al primer lugar de las *Seniles*, como él mismo le recuerda a Francesco Nelli: “Ad id quod dicturus sum progredior. Est ad Socratem Liber Familiarium Rerum noster, corpore quidem ingens et, si sineretur, ingentior futurus. Proinde quod illic presagiebam video: nullus michi alius epystolaris stili quam vite finis ostenditur. Itaque siquid tale michi deinceps vel amicorum instantia vel rerum necessitas extorserit –ego enim rerum concius mearum non quid iam sarcinis adiciam quero, sed quid detraham–, totum tibi inscribere esta animus, cui prosam familiariorum scio ese quam carmen”. (“Ecomi dunque al proposito. A Socrate ho dedicato le *Familiari*, raccolta voluminosa e che avrebe potuto essere ancora più vasta se la misura lo avesse comportato. Pertanto quelle che d’ora innazi mi verranno strappate dalla penna o dall’insistenza degli amici o dalle necessità quotidiane –conscio infatti delle mie occupazioni cerco di liberarmene, non di aggarvarle– intendo dedicarte tutte a te, conoscendoti come persona che ha maggior familiarità con la prosa che con la poesia” (Petarca, *Le Senili*, edic. cit. de U. Dotti, t. I: I: 1, pp. 20-22 y 21-23).

<sup>1676</sup>En su importantísimo trabajo “Dalle «Ad diversos» alle «Familiari»”, Giuseppe Billanovich analizó con preciosa precisión cómo se gestó y se fue desarrollando en el tiempo el proyecto del epistolario en prosa del primer humanista (*Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petarca*, pp. 3-55, principalmente pp. 3-26). Observaba el maestro padovano que, tras el feliz hallazgo en 1345 de la correspondencia ciceroniana y tras la decisión de compilar sus cartas, Petarca se enfrascó en la lectura de los epistolarios de la antigüedad clásica y cristiana, pensó el título que darle a su colección, deliberó la técnica y el estilo y consideró así el número de libros como la medida de cada uno, “perché –escribía– naturalmente la raccolta sarà divisa in libri; in dodici libri, secondo i modelli sacri dell’*Eneide* e della *Tebaide*” (p. 5). Desde el primer momento, el cantor de Laura decidió que el último, el que cerraría el epistolario, había de estar compuesto por un ramillete de cartas «ad quosdam ex illustribus antiquis, quasi coetanei sui essent», de las cuales, algunas, las dos a Cicerón y la posterior a Séneca, fueron las primeras en ser redactadas. Todo ello tomaría cuerpo en la «lettera introduttiva». De hecho, Petarca no se pondría en serio con el proyecto sino entre 1349 y 1351, dado que sus infatigables viajes y compromisos, así como las composiciones del *Bucolicum carmen*, del *De vita solitaria*, del *De otio religioso* y del *Secretum* se lo impidieron. “Cosi che quando il Petarca abbandonava Padova all’inizio del maggio 1351 [...] il códice cui è oramai destinato il titolo duraturo di *Familiarium rerum liber*” (pp. 6-7). Con el discurrir del tiempo (las *Familiares* se forjan, como el *Cancionero* y al igual que el *Quijote* de 1605, como «work in progress»), del trabajo de selección, ordenación y lima, el epistolario fue creciendo y tomando forma. Tuvo una primera copia transcrita por Boccaccio, “questa volta logicamente una delle sezioni più antiche delle *Familiari*” (p. 8). A la que siguió una segunda transcripción, llevada a cabo en la primavera de 1353, para Ludwig van Kempen, el «suo Socrate», que comprendería los tres primeros libros y un frgamento del cuarto, “colle epistole già riunite nel numero e nell’ordine che più non soffriranno alterazione” (p. 9), cuya copia, confrontada con la definitiva, muestra un importante número de variantes, que hablan a las claras de las continuas revisiones de las cartas por parte de Petarca (pp. 9-11). Recuérdese, por otro lado, que ya Vittorio Rossi, en sus estudios citados, alcanzó a demostrar que un número importante de cartas experimentaron hasta tres redacciones: una primera, el texto *gamma*, que se correspondería con la original, la enviada a su destinatario; otra segunda, el texto *beta*, que no sería sino la copia que Petarca se guardaba para sí; la tercera, por fin, el texto *alfa*, la que sería destinada a

Cierto: en la carta inicial, donde se cifran las directrices que informan las *Familiare*s, Petrarca le comenta al «suo Socrate» que prefiere el modelo epistolar de Cicerón al de Séneca, por el hecho de que “Senecam enim, quicquid moralitatis in omnibus fere libris suis erat, in epystolis congescit; Cicero autem philosophica in libris agit, familiaria et res novas ac varios illius seculi rumores in epystolis includit. De quibus quid Seneca sentiat, ipse viderit; michi, factor, peramena lectio est relaxat enim ab intentione illa rerum difficilium, que perpetua quidem frangit animum, intermissa delectat”<sup>1677</sup>. Sólo que a diferencia del escritor romano, se guardará muy mucho de que su imagen privada sea divergente de la pública y de la ideal que quiere ofrecer de sí a su tiempo y a la posteridad. En virtud de lo cual, Petrarca no sólo reescribirá la correspondencia ya escrita a fin de que esté en armonía con sus pretensiones de ahora, como hemos comentado ocasionalmente, sino que se verá obligado inclusive a tener que redactar cartas sobre aquellos momentos de su pasado que no se vertieron al papel. Un ejercicio, pues, de introspección, de indagación y de búsqueda en la memoria, mas también de creación, de pura invención artística<sup>1678</sup>. En consecuencia, muchas de sus *Familiare*s están

---

formar parte del epistolario. Petrarca, más tarde, hacía un nuevo facsímil, ampliado notablemente, para el canciller véneto Benitendi Ravignani. Una fecha que cumple destacar es 1356, por ser cuando el aretino opta por dividir su correspondencia en dos bloques, de cuyas resultas nacen las *Seniles*, al par que por ampliar el número de libros de las *Familiare*s de doce a veinte: “Mentre la mole si profilava così vasta che forse assai presto – escribe Billanovich–, dimenzando il programma proposto il 1350 nella dedica, di comporre un’unica scelta di epistole in prosa, aperta fino alla morte, il Petrarca pensò di dovere concludere quella prima, destinandone una successiva per gli anni più tardi: dopo i *Rerum familiarium* i *Rerum senilium*. Intanto ancora prima di concedere quella trascrizione al cancelliere veneto, egli aveva accettato di accrescere il numero dei libri oltre il limite virgiliano: oramai calcondo non dodici, ma venti” (p. 17). Entusiasmado con la elaboración en el acto y en el tiempo de su autobiografía intelectual, animado por sus grandes amigos, en 1359, Petrarca volvería a dilatar el número de libros, “a parallelo ora coi poemi omerici”, pasando, en consecuencia, de veinte a veinticuatro (pp. 22-23). La versión definitiva de las *Familiare*s tendría lugar en Milán en 1366: trescientas cincuenta cartas dispuestas en veinticuatro libros. Concluye el erudito italiano comentando la paridad entre las *Familiare*s y el *Cancionero*: “Così che oltre l’identico ordinamento a diario, oltre la contiguità immediata con sui si concludeva la sistemazione delle due opere e la consonante affinità dei titoli, e anzi l’identica designazione confidenziale («nuge»), anche la prossimità nel calcolato numero dei componimenti (per cui il ciclo annuale dei giorni offriva la misura più convincente) accostava le trecentocinquanta lettere *familiari* ai trecentosessantasei *frammenti* del *Canzoniere*” (p. 25). Las *Seniles*, ideadas en 1356 e iniciadas premeditadamente a partir de 1361 con la «lettera» dedicatoria a Francesco Nelli, constarían de cientoventicinco cartas repartidas en diecisiete libros, pues el XVIII estaba pensando para comprender en exclusiva su aurretrato definitivo: la *Posteritati*. En total suman casi quinientas cartas, máxime si añadimos las diecinueve que se reunieron bajo el epígrafe *Sine nomine* y eso aparte las *Métricas*, en las que Petrarca, paso a paso, va perfilando minuciosamente su estampa desde la juventud hasta la vejez, va conformando su figura de individuo, de ciudadano, de comprometido políticamente con su tiempo, de intelectual, de filósofo, de sabio, en una palabra, de hombre. Cierto, lo más fascinante, lo más asombroso, es la idea de pergeñar, en forma epistolar, su autobiografía como un estar realizándose en el dinamismo y el curso de la vida, puesto que incide en la concepción del hombre como un ser problemático y mutable que se autorrealiza, supone la idea del desarrollo intelectual y vital en el tiempo. En su caso, su deseo no era sino presentar al filósofo en la dramática búsqueda y conquista del saber; andando el tiempo nuestro máximo escritor haría lo mismo, no sobre su persona, sino sobre sus personajes de ficción, para inventar la novela moderna.

<sup>1677</sup>“Seneca, infatti, nelle sue lettere, ha raccolto il sugo di quei discorsi morali che aveva espresso in quasi tutti i suoi libri; Cicerone, invece, lascia la filosofia ai libri e nelle lettere parla sue vicende familiari, di quanto accade nel mondo e dei diversi umori del suo secolo. Lascio a Seneca il suo giudizio; per me è una lettera piacevolissima: allevia infatti da quella attenzione per problemi difficili che, protratta, stanca la mente mentre, se interrotta, la rinfranca” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. I, I: 1, pp. 32-34 y 33-35).

<sup>1678</sup>“Le prime *Familiari* –escribe Billanovich– sono componimenti inventati tra il ’50 e il ’51, per attaccare la serie cronologica dell’epistolario, se pure con numeri radi, fino alla prima giovinezza” (*Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petrarca*, p. 48. En las páginas siguientes [48-55], Billanovich demuestra que la mayor parte de las cartas de los cuatro primeros libros, las que versan sobre su juventud, son efectivamente ficticias). Dice el gran petrarquista italiano en otro lugar: “La biografía tradizionale del giovane Petrarca si sta in gran parte schiolando; e se ne ricompone una diversa, più vera e più profonda. Fino a ieri si deducevano le prime

reelaboradas desde el sentir presente, otras retocadas en función del cuidado de su retrato, y las hay que son, sin más, ficticias; pero todas sin embargo son de un mismo parecer y dictamen, en cuanto concurren así en la intención como en el sentido, que no es otro que la conformación de una identidad personal reconocible y atractiva que, en su evolución de la división y de la dispersión al diálogo interior y a la coherencia, sea digna de trocarse en enseñanza de validez universal como médico de almas y pedagogo de la virtud: el filósofo, lo cual implica la identidad de vida y obra, de palabra y acto<sup>1679</sup>. Lo significativo de ello es que semejante labor incide en la instauración de la autobiografía, la vida en el tiempo, la contemplación de sí, como tema cardinal de su obra. Una autoficción fragmentada por la que además se permite el erudito pasar revista a cualquier tema, ya sea público o privado; un espacio individual, personal, íntimo, subjetivo, en el que el autor pueda dar y rendir cuenta del mundo en que vive<sup>1680</sup>. Es decir: modelar la figura de un hombre universal que, sin

---

imprese del Petrarca dalle lettere che egli versò nella sezione più antica del suo epistolario: i primi libri delle *Familiari*. Ora sospettiamo, o addirittura crediamo, che gran parte di queste lettere siano esercizi retorici e tardi; e perciò mettiamo in quarantena questi documenti sospetti” (“Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 169). De hecho, a partir del libro V de las *Familiare*s Petrarca es cada vez más realista, menos ficticio, y más histórico en su correspondencia: tiende hablar de sí en relación a los aspectos más notables de su tiempo presente, de su trasfondo histórico. No de otro modo, por ejemplo, el libro VII está casi entero dedicado al suceso de Cola di Rienzo; el VIII, muy comprimido temporalmente en su redacción, versa sobre la peste de 1348 y las trágicas consecuencias que ocasionó en la vida del poeta; los libros XI-XV recorren el difícil periplo del autor entre 1351 y 1353 en perfecto orden cronológico, hablan de su cansancio de Avignon, de su deseo de vivir en Italia, de su mayor compromiso político y ético.

<sup>1679</sup>El propio Cicerón lo había expresado con rotundidad: “De la misma manera que, si habla con incorrección uno que se declara gramático, o si desentona en su canto quien pretende ser considerado un entendido en música, se comporta de un modo desvergonzado porque falla precisamente en el campo en que se declara un experto, así también un filósofo que falla en su modo de vivir es más desvergonzado porque resbala en la tarea de la que pretende ser un maestro y porque, aunque se declara un experto en el arte de vivir, falla, sin embargo, en su vida” (*Disputaciones Tusculanas*, edic. de A. Medina, II, 4, 12, pp. 213-214). Pero como le recuerda Petrarca, no lo había cumplido: “Me duele tu suerte, amigo mío, mas a un tiempo me avergüerzan y me apenan tus errores, y, como Bruto, ya «no doy valor alguno a esas artes en las que te sé tan experto». ¡Naturalmente!, porque ¿de qué sirve enseñar a otros y hablar con elocuencia de la virtud, si no te escuchas a ti mismo? ¡Cuánto mejor no hubiera sido, especialmente para un filósofo, envejecer en paz en el campo «meditando», como dices tú mismo, «acerca de la vida eterna, y no de esta tan breve», sin desempeñar el consulado, sin ansiar triunfos y sin envanecerte de haber vencido a ningún Catilina! Mas es inútil lamentarse ahora. Adiós para siempre, Cicerón. Desde el mundo de los vivos, a la orilla derecha del Adigio, en Verona, ciudad de la Italia Transpadana, a dieciséis de junio del año mil trescientos cuarenta y cinco del nacimiento del Dios que tú no conociste” (*Familiare*s, *Obras I. Prosa*, XXIV: 3, p. 297).

<sup>1680</sup>A fin de cuenras, el filósofo había de participar activamente en la vida política, social y cultural de su tiempo, como habían hecho los clásicos (piénsese en los sofistas, Zenón de Elea, Sócrates, Platón, Isócrates, Demóstenes, Aristóteles, Cicerón, Séneca, etcétera) y como recordaba Boecio a la Filosofía, su interlocutora: “Fuiste tú la que por tu propia boca sancionaste la teoría de Platón: «Dichosas las repúblicas regidas por filósofos o por aquellos gobernantes entregados al estudio de la filosofía». Tú misma por boca de este sabio varón nos enseñaste que a los filósofos les asiste siempre un motivo para acceder al gobierno de la república, no sea que las riendas del gobierno de la ciudad caigan en manos de ciudadanos perversos y sin principios, que traerán la ruina y la destrucción de las personas de bien” (Boecio, *La consolación de la Filosofía*, edic. cit., I, prosa 4, p. 42). Máxime cuando, como en el caso de Petrarca, la filosofía postulada persigue un fin de marcada intención moral, cívica y política. De hecho, al igual que Dante, aunque de otra forma, el aretino participó activamente, como embajador y mediador, en no pocos conflictos políticos de su tiempo, que le hicieron recorrer buena parte de Europa, y se entusiasmó con la figura de Cola di Rienzo, pues en torno a su figura calibró la posibilidad de unificar Italia siguiendo el modelo de la Roma clásica. Sin embargo, lo que inaugura con las *Epístolas* es la imagen moderna del intelectual que se inventa a sí mismo, se hace, se forja, y que enjuicia desde su posición privilegiada y libre cualquier asunto del mundo circundante. En efecto, dice Ugo Dotti: “Introduziendo le *Familiari* petrarchesche e disegnano il significato ideale, storico e culturale di tutto l’epistolario del poeta, avevamo intitolato quello scritto *L’uomo de Petrarca*, cercando di dimostrare come dalle tante e tante pagine di quelle lettere ciò che sostanzialmente veniva emergendo era il ritratto, per così dire, del

renunciar a la moral cristiana, integrara las virtudes cívicas, éticas, políticas y filosóficas de la antigüedad grecorromana, y cuya práctica intelectual comprendiera y aunara varias disciplinas por la que ofrecer un modelo de conducta y una enseñanza práctica, fruto del estudio y de la experiencia<sup>1681</sup>, para el vivir cotidiano y la relación entre los hombres. Todo ello, además, escrito en un estilo directo, doméstico, familiar, casi coloquial, en paralelo con el *sermo cotidianus* empleado por Cicerón en la mayor parte de su correspondencia, sobre todo en las cartas destinadas a Ático, y en el que el ejemplo personal, insertado en el decurso vital de una biografía, va contrastado y acompañado con ejemplos de la antigüedad pagana y cristiana: “Omissa illa igitur oratoria dicendi vi –le comenta Petrarca a Ludvig van Kempen –, qua nec egeo nec abundo et quam, si exuberet, ubi exerceam non habeo, hoc mediocre domesticum et familiare dicendi genus amice leges, ut reliqua, et boni consules, his quibus in comuni sermone utimur, aptum accomodatamque sententiis”<sup>1682</sup>. De manera que “el clasicismo puro y duro de la juventud –dice al caso Francisco Rico– se convierte ahora en un clasicismo

---

nuovo ‘savio’ dei tempi moderni” (“Il vecchio Petrarca”, Introducción general a *Le Senili*, edic. cit., t. I, pp. VII-XX, p. VII.). Y el humanismo posterior, como estudiara ejemplarmente Eugenio Garin, prosiguió su ejemplo. Así, comenta de Coluccio Salutati que “su función política ante la Comuna de Florencia tuvo probablemente una importancia decisiva en aquella renovación del saber tan ardua y profundamente impulsada por Petrarca. Inicialmente, el Humanismo se consolidó simultáneamente en el ámbito de las artes del discurso (retórica y lógica) y en la moral política. El hecho es que un ferviente admirador de Petrarca, embebido de cultura clásica, apasionado y afortunado rastreador de textos antiguos, se convirtiese en canciller de una gran república tuvo como consecuencia inmediata el otorgar una impronta original a las formas, y a través de ellas a toda faceta de la vida política de un gran país. Pero además, y paralelamente, conformaría la vinculación entre vía cultural potentemente renovadora y una precisa y definida vocación civil. Quien estudie la cultura florentina de finales del siglo XIV y primeras décadas del XV no puede por menos que asombrarse ante su compromiso político; las «cartas» se manifiestan en todo momento solidarias a una determinada concepción del mundo, a una visión de los deberes y tareas del hombre considerado como ciudadano [...]. El Humanismo se afirmó con Petrarca; pero su cátedra más alta fue el palacio de la Señoría de Florencia; sus maestros, los cancilleres de la república: Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini, Poggio Bracciolini, Benedetto Accolti, Bartolomeo Scala” (“Los cancilleres humanistas...”, *La revolución cultural del Renacimiento*, pp. 78 y 80).

<sup>1681</sup> Así, sin ir más lejos, en la epístola en verso que dedica a Barbato da Sulmona y que oficia de prólogo del conjunto, hablando de la fama adquirida y de la envidia que comporta, escribe que el paso del tiempo, el estudio y la experiencia le ha llevado a sobreponerlas: “Cessit an incaluit longisque recruduit annis / laude tummens aucta, et mecum et cum tempore crevit? / In dubio est; certe hunc didici contemnere ab alto, / iamque equidem vel nulla lues vel spreta quietem / dat calamo atque animo, iamque observatio vite / multa dedit lugere nichil, ferre omnia; iamque / paulatim lacrimas rerum experientia tersit”. (“Cede o ritorna col pasar del tempo sempre più forte, irata per la mia cresciuta fama, e via cresce meco e col tempo? Non so; certo io ho imparato a disprezzarla dall’alto, e ormai nessun contagio mi tocca o, disprezzato, non turba la mia penna e il mio cuore; ormai il lungo studio della vita mi ha insegnato a nulla rimpiegare, tutto sopportare; ormai l’esperienza del mondo ha rasciugato a poco a poco le mie lacrime” (Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie latine*, edic. cit., epístola I: 1, vv. 51-57, pp. 708 y 709).

<sup>1682</sup> “Senza dunque aspettari nessun impeto d’eloquenza della quale, se proprio non manco, neppure abondo e che comunque non avrei modo di esercitare, leggerai da amico, come per il resto, queste mie cose scritte in uno stilo piano, domestico, familiare; e ne rimarrai soddisfatto, adatto com’è quei concetti di cui usiamo nel quotidiano parlare” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. I, I: 1, pp. 24-26 y 25-27). Sólo un poco antes Petrarca le ha comunicado al «suo Socrate» que semejante decisión no responde sino al estímulo de Cicerón: “Cicerone, di cui pur conosci l’eloquenza, non la usò mai nelle sue lettere; non solo, ma neppure in quei libri cui si confaceva, come disse lui stesso, uno «stile piano e temperato»; quella sua singolare lucida, nervosa, travolgente capacità d’espressione la usò soltanto nelle orazioni che infinite volte scrisse in favore degli amici ma spesso contro i nemici della república e suoi” (*Ibidem*, p. 25). “Desde Petrarca –escribía Johan Huizinga–, el humanismo había reemplazado la estructura rígidamente silogística de los argumentos con el estilo flexible de las frases antiguas, libres y sugestivas. De este modo el lenguaje de la gente culta se aproximaba a la expresión natural de la vida cotidiana y elevaba los lenguajes populares a su nivel, aun allí donde el latín continuaba su uso” (“Erasmus de Rotterdam”, en Erasmo, *Elogio de la locura. Coloquios*, edic. cit., pp. IX-CLVII, en concreto p. XXXVIII).



‘aplicado’: [...] el humanista se consagra a componer unos textos más ágiles, menos exigentes, que salgan al encuentro de la vida diaria, los avatares de la política, las relaciones de amistad, los problemas éticos, las grandes cuestiones intelectuales, para probar que el legado antiguo es la cultura humana que mejor acompaña las enseñanzas de la religión”<sup>1683</sup>. Este ideal y este compromiso, esbozados principalmente en las *Epístolas* y en las obras polémicas, mas también desde otra ladera en el *Cancionero*, serían dos de los grandes legados de Petrarca a la humanidad, cuyos ecos, de forma inmediata, comportarían la dignificación y exaltación del hombre, de su alma, y la conformación de un arquetipo paradigmático, como se cifra memorablemente, entre otros ilustres textos, en la distinguida «lettera di presentazione» de Giovanni Pico della Mirandola, la *Oratio de dignitate hominis* (1487)<sup>1684</sup>, en el célebre escrito de doctrina el *Enchiridion militis christiani* (1504), en el que Erasmo de Rotterdam desarrollaba su programa teológico, y en el exquisito tratado de Baldassare Castiglione, *Il*

<sup>1683</sup> *El sueño del humanismo*, p. 60.

<sup>1684</sup> No podemos resistir la tentación de citar aquel célebre fragmento del *Discurso*, «uno de los más importantes textos filosóficos», en palabras de Eugenio Garin, «del siglo XV», «epigrafe degna di tutta l’età», en el que Pico della Mirandola, tras describir la creación del universo, cuenta la decisión del Hacedor de dar vida a su obra maestra: Adán, el mito del hombre nuevo, al que expone su infinita libertad y su razón de ser: “El mejos Artesano decretó por fin que fuera común todo lo que se había dado a cada cual en propiedad, pues no podía dársele nada propio. En consecuencia dio al hombre una forma indeterminada, lo cituó en el centro del mundo y le habló así: «Oh Adán: no te he dado ningún puesto fijo, ni una imagen peculiar, ni un empleo determinado. Tendrás y poseerás por tu decisión y elección propia aquel puesto, aquella imagen y aquellas tareas que tú quieras. A los demás los he prescrito una naturaleza regida por ciertas leyes. Tú marcarás tu naturaleza según la libertad que te entregué, pues no estás sometido a cauce angosto alguno. Te puse en medio del mundo para que miraras plazeramente a tu alrededor, contemplando lo que hay en él. No te hice celeste ni terrestre, ni mortal ni inmortal. Tú mismo te has de forjar la forma que prefieras para ti, pues eres el árbitro de tu honor, su modelador y diseñador. Con tu decisión puedes rebajarte hasta igualarte con los brutos, y puedes levantarte hasta las cosas divinas». ¡Qué generosidad sin igual la de Dios Padre y qué altísima y admirable dicha la del hombre! Le ha dado tener lo que desea, y ser lo que quiera” (Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, en *Humanismo y Renacimiento*, selección y traducción de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2007, p. 133). (“Statuit tandem optimus opifex ut, qui dari nihil proprium poterat, commune esset quicquid privatum singulis fuerat. Igitur hominem accepit indiscretæ opus imaginis atque, in mundi positum meditullio, sic est allocutus. «Nec certam sedem nec propriam faciem nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quæ munera tute optaveris ea pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita ceteris natura intra præscriptas a nobis leges coeretur. Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manus te posui, tibi illam prædefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commdius quicquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem facimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fctor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora, quæ sunt bruta, degenerare; poteris in superiora, quæ sunt divina, ex tui animi sententia regenerari». O summam dei patris liberalitatem, summam et admirandam hominis foelicitatem! cui datum id habere quod optat, id esse quod velit” (Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. E scritti vari*, edición de Eugenio Garin, Vallecchi, Firenze, 1942, pp. 104-105). Sobre Pico della Mirandola, véase la extraordinaria semblanza que perfila E. Garin en “Giovanni Pico della Mirandola”, *La revolcuión cultural del Renacimiento*, pp. 161-196, y P. O. Kristeller, “Pico”, en *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, pp. 77-98; sobre la glorificación del ser humano en el humanismo y el Renacimiento, la colectánea de textos que edita E. Garin en el capítulo 4, “La nuova concezione della vita”, de *Il Rinascimento italiano*, pp. 90-131 (en las pp. 93-94 cita básicamente este mismo fragmento de la *Oratio*); el análisis que de Francesco Petrarca a Angelo Poliziano efectúa P. O. Kristeller, “La dignidad del hombre”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 230-244( sobre la *Oratio* pp. 236-241); sobre su difusión en las letras españolas, F. Rico, “«Laudes litterarum». Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento”, *El sueño del humanismo*, pp. 163-194 (en las pp. 172-173 propone un ‘arquetipo’ en el que coinciden «las apologías de la dignidad humana y las apologías de la cultura que se alimenta de las *litterae humaniones*»); J. A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el “Quijote”*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976, pp. 83-107. No es necesario recordar que la filiación cervantina al humanismo y al neoplatonismo renacentita como base de su concepción del mundo es un lugar común para la mayor parte de la crítica especializada desde el memorable libro sobre *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro.

*libro del Cortegiano* (1528), que felizmente tradujo Juan Boscán y entusiasmó a Garcilaso de la Vega. Nos gustaría cerrar esta página, sin embargo, con el emotivo retrato que perfila Petrarca de su amigo Mainardo Accursio, asesinado pocos días antes en una emboscada de bandoleros, pues, aunque no se dedicó a los *studia humanitatis*, sí encarnaba en su persona el ideal ético de las «buenas letras»: “Alter huiusmodi licet rerum expertus abunde tamen his ornatus que talibus studiis pariuntur, humanitate videlicet, fide, liberitate, constantia; denique, liberalium disciplinarum inops, dives animi liberalis virque optimus atque amicus esse didicerat, et in cetero nostro talis unus erat aptior quam si omnes, studio deditos literarum, reliquorum, ut fit, omnium quibus vita indiget, incuriositas habuisset”<sup>1685</sup>.

Por lo tanto, hilvanado el discurso, todo encaja, todo viene a confluír: si el ser humano es la creatura más perfecta de la creación, en cuya nobleza intrínseca se vislumbra la mano del Creador, su misión no puede ser otra que conocerse a sí mismo para conocer a Dios, amarse a sí mismo para amar a Dios. “Porque, dime, ¿de qué nos sirve conocer la naturaleza de fieras, aves, peces y serpientes e ignorar o menospreciar, en cambio, la naturaleza del hombre, sin preguntarnos para qué hemos nacido ni de dónde venimos ni a dónde vamos?”<sup>1686</sup> Un pensamiento concordante con aquella indeleble advertencia que Sócrates, disculpándose, le expresaba a Fedro: “me gusta aprender. Y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres”<sup>1687</sup>. Este desplazamiento en la

---

<sup>1685</sup>«Il second, sebbene du essi non si occupasse, era tuttavia ricco di quelle virtù che derivano proprio da questi studi, vale a dire il senso de vivere civile, l'onestà, la liberalità, la costanza; insomma, benché non dedito alle arti liberali, aveva imparato a essere liberale d'animo, a essere un uomo eccellente e un amico e, nel nostro consorzio, uno come lui era più utile che se fosse stato come tutti dedito agli studi letterari e, di conseguenza, incurante di quelle cose di cui c'è pur bisogno nella vita” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 9, pp. 1144 y 1145).

<sup>1686</sup>Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, en *Obras I. Prosa*, II, p. 168.

<sup>1687</sup>Platón, *Fedro*, en *Diálogos III*, trad. de E. Lledó, 230d, p. 313. Recuerda a este respecto Cicerón: “Sócrates fue el primero que hizo descender la filosofía del cielo, la colocó en las ciudades, la introdujo también en las casas y la obligó a ocuparse de la vida y de las costumbres, del bien y del mal” (*Disputaciones Tusculanas*, edic. cit. de A. Medina González, V, 4, 10, p. 393). Por otro lado, en animado coloquio, le aseguraba san Agustín a la Razón que su única pretensión sapiencial no era otra que el alma del hombre y Dios («Deum et animam scire cupio»): A.—He dicho que amo a las almas, no a los animales. R.—O tus amigos no son hombres o tú no los amas, pues todo hombre es animal, y tú dices que no amas a los animales. A.—Hombres son y no los amo por ser animales, sino por ser hombres, esto es, porque tienen almas racionales, que yo aprecio hasta en los ladrones. Porque puedo amar la razón en cada uno, aun cuando aborrezca justamente al que usa mal de lo que amo en ellos” (San Agustín, *Soliloquios*, *Obras completas*, I. *Escritos filosóficos* (I.º), edic. cit., I, II, pp. 442-443). De forma semejante, le escribía Eloísa a Abelardo: “Todos los buenos cristianos están ocupados en la edificación del hombre interior, lo adornan con virtudes y lo purifican de sus vicios y, por lo mismo, apenas si se preocupan poco o nada del hombre exterior” (*Carta VI*, en *Cartas de Abelardo y Eloísa*, edic. cit., p. 169). Ello es, en efecto, que, como observaba Étienne Gilson en el espléndido capítulo “El conocimiento de sí mismo y el socratismo cristiano”, de *El espíritu de la Filosofía Medieval*: “hay un elemento común al socratismo de Sócrates y al que de él han sacado los Padres de la Iglesia o los filósofos de la Edad Media: su antifisicismo. Ni unos ni otros reprueban el estudio de la naturaleza como tal, pero todos concuerdan en admitir que el conocimiento de sí mismo es mucho más importante para el hombre que el del mundo exterior. La experiencia personal de Sócrates, tal como Platón la refiere en el *Fedón* (98b y sig.), ha ejercido en este aspecto una importancia decisiva; en cierto sentido se le pueden vincular todos los que, desde el estoicismo hasta Montaigne y Pascal, estiman que el verdadero sujeto de estudio para el hombre es el hombre. Hay que añadir, por otra parte, que si la ciencia del hombre les parece a todos ellos la más importante, es porque ésta es la que puede fundar los preceptos que rigen la conducta de la vida. Su antifisicismo no prepara las vías a un psicologismo: es más bien el envés de un moralismo” (pp. 213-231, en concreto pp. 217-218). Véase, no obstante, el ya citado estudio de Eugenio Garin, “La crisis del pensamiento medieval”, donde el erudito historiógrafo del Renacimiento comentaba que en torno a la época de Petrarca “la nueva filosofía se manifiesta realmente en las ciencias de la naturaleza y, en última instancia, en la magia, admirable combinación de hacer y saber, por la que el conocimiento reacciona sobre las cosas y altera sus estructuras, consumando secretos e impensados matrimonios, y engendrando cosas imprevistas y sorprendentes” (en *Medioevo y Renacimiento*, p. 23). Petrarca no

atención intelectual de lo exterior a lo interior y de lo interior a lo superior, reforzado por el atento aprendizaje de los paganos y de los cristianos, amistosamente fundidos en un abrazo, y auspiciado por el descubrimiento del *ego* de Cicerón, encamina a Petrarca a escuchar la honda resonancia de su intimidad (“dirigí hacia mí los ojos del alma”<sup>1688</sup>, dice en sonadísima carta de la que hablaremos en seguida) y hacerse lenguaje (“pues no quiero que nada de mí – continúa– te quede oculto ya que no sólo te descubro con diligencia mi vida entera, sino incluso cada uno de mis pensamientos”<sup>1689</sup>). Porque partiendo de sí, el lenguaje, el discurso, hace consciente las experiencias de la individualidad, expresa los principios que orientan y determinan y justifican la intimidad; se muda en una filosofía moral en la que dialogan la memoria de la experiencia vivida con la memoria de aquellos que hablaron sobre el bien y la virtud, una ética, en definitiva, que pretenderá establecer en el hombre (en la persona), y en su conciencia (en el soliloquio y en el diálogo), el argumento y la causa de sus obras<sup>1690</sup>. Es decir, a través de la autobiografía, del yo como reflexión y meditación, Petrarca elabora una filosofía moral intersubjetiva en la que el recuerdo es el acto en el cual se enfrentan la historia y la actualidad, el lugar en que confluyen el tiempo pasado y el tiempo presente, la disolución del tiempo en el «ahora»<sup>1691</sup> (o su aniquilación), con el convencimiento de que con ello se

---

participa de esta reorganización del pensamiento, antes bien reacciona frente a ella; mas, por contra, sí que marca el punto de salida no sólo de los *studia humanitatis*, sino también y sobre todo de un hecho de capital importancia: el “papel esencial de la persona como libre autorrealización espiritual” (*Ibidem*, p. 32).

<sup>1688</sup>Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola IV: 1, p. 266. Dice un poco más adelante: “meditaba en silencio acerca de la insensatez de los hombres que descuidan su parte más noble y se dispersan en infinidad de pensamientos y en vanos espectáculos, buscando fuera lo que podrían hallar dentro de sí” (pp. 267-268). “Entrarme en el secreto de mi pecho / y platicar en él mi interior hombre, / dó va, dó está, si vive, o qué se ha hecho”, escribía admirablemente Francisco de Aldana (*Carta a Arias Montano*, en F. de Aldana, *Poesía*, edic. cit. de R. Navarro, vv. 49-51, p. 272).

<sup>1689</sup>Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola IV: 1, p. 269. Idea que ya había cerrado el prólogo de *La vida solitaria*: “así como en un pequeño espejo, verás toda mi voluntad e todo mi talante pura e claramente” (en *Obras I. Prosa*, trad. anónima del siglo XV, p. 353). Por supuesto, la misma idea vertebraba de cabo a rabo toda la correspondencia.

<sup>1690</sup>La pregunta fundamental la puso Platón en boca de Teeteto: “¿A qué llamas tú pensar?”. La contestación, como es de rigor, a través del «hombre más justo de su época», Sócrates: “Al discurso que el alma tiene consigo misma sobre las cosas que somete a consideración. Por lo menos esto es lo que yo puedo decirte sin saberlo del todo. A mí, en efecto, me parece que el alma, al pensar, no hace otra cosa que dialogar y plantearse ella misma las preguntas y las respuestas, afirmando unas veces y negando otras [...]. En conclusión, al acto de opinar yo lo llamo hablar, y a la opinión un discurso que no se expresa, ciertamente, ante otro ni en voz alta, sino en silencio y para uno mismo” (Platón, *Teeteto*, en *Diálogos V (Parménides. Teeteto. Sofista. Político)*, traducciones, introducciones y notas de M<sup>a</sup> I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero, Gredos, Madrid, 2006, 189e-190a, pp. 266-267). En el extraño y complejo diálogo el *Sofista* (cuya relación con el *Teeteto* y el *Político* es innegable), el Extranjero de Elea, recordando este fragmento, dice, en conversación agonística con Teeteto: “El razonamiento y el discurso son, sin duda, la misma cosa, pero ¿no le hemos puesto a uno de ellos, que consiste en un diálogo interior y silencioso del alma consigo misma, el nombre de razonamiento? –Completamente –constesta Teeteto. –¿Y no se ha denominado –prosigue el Extranjero– discurso al otro, que consiste en un flujo que surge de ella y sale por la boca, acompañado de sonido?” (Platón, *Sofista*, en *Diálogos V*, edic. cit., 263e, p. 461). Este sería el origen, pero no la fuente directa de la hermosísima familiar I: 9, dirigida a Tomás de Mesina, donde Petrarca, tomando como modelo a Séneca («el estilo es el adorno del alma»), cifraba magistralmente la vinculación de alma y estilo: “En realidad, el discurso es fiel trasunto del espíritu, y el espíritu, guía eficaz del discurso. Dependen uno de otro; aquél se oculta en el corazón, y éste se manifiesta públicamente; sin embargo, antes de que éste salga, aquél lo adorna y moldea a su gusto, y éste, al salir, muestra las cualidades de aquél; se obedecen, en fin, las decisiones de aquél, pero se cree en el testimonio de éste. Es preciso, por tanto, ocuparse de ambos, a fin de que el espíritu aprenda a ser moderadamente severo con el discurso, y el discurso a descubrir la verdadera nobleza del espíritu” (*Familiares, Obras I. Prosa*, I: 9, p. 242).

<sup>1691</sup>La anulación del tiempo en el yo o su identificación con el espíritu, formulada en términos agustinianos, la enuncia Petrarca, como no podía ser de otro modo, en el “Triunfo de la Eternidad”: “No

transmite una lección al tiempo futuro.

Tal vez no esté de más comentar que esta singular imbricación de vida y literatura, de la vida como obra de arte y de la obra de arte como espejo de la vida personal del escritor, esto es: la ingestión del *yo* en el texto, su novelización, hablar de sí mismo, de las propias experiencias y los sentimientos (verdaderos o falsos), aunque los fines sean hartamente dispares, será una característica fundamental de la monumental obra de Lope de Vega, petrarquista en este y otros aspectos. Cervantes, más allá de la imagen interesada que de sí mismo nos brinda en los prólogos que anteceden a sus textos y en *El viaje del Parnaso*: el autorretrato del «raro inventor», así como de las ocasiones en que recrea poéticamente algún suceso de calibre de su singladura, tal la participación en la batalla de Lepanto o su cautiverio argelino: la estampa heroica de «un soldado español llamado tal de Saavedra»<sup>1692</sup>, experimenta, siempre desde el ámbito de la ficción, con la inserción de la literatura en la vida de sus personajes, que organizan su vivencia biográfica en clave de mitografía literaria y viven así la excentricidad de una ficción ilusionista; de tal forma que imagen poética y realidad vital se unifican, tanto que al final, y por norma, acontece, en su confusión, un dramático desajuste o un espectacular choque entre sus aspiraciones, sueños, fantasías, ideales... y la cruda realidad en la que se desenvuelven, entre el engaño y el desencanto. Da, en consecuencia, una vuelta de tuerca a lo que Petrarca y Lope efectúan, y por esa anulación de las fronteras entre historia y poesía, vida y literatura, se complace en mostrar los efectos que suscita la ficción en los lectores o el peligro que supone para la identidad del receptor su inmersión en el hecho literario, en el mundo de la ilusión, de los «disparates imposibles» y de las «sonadas soñadas invenciones», y, con ello, con esa desarticulación de la realidad subjetiva y la realidad objetiva, conforma los principios de la novela moderna<sup>1693</sup>. En cualquier caso, fue el aretino el primero en elevar la autoficción a consciente condición literaria y filosófica, aunque contara con eximios precedentes de la antigüedad clásica y cristiana, de la tradición medieval y aun de la islámica, y, por supuesto, de Dante, pese a sus remilgos, expresados en el *Convivio*, de «que no parece lícito que una persona hable de sí mismo»; el primero en proponer la autobiografía como escenario de las contradicciones y los fantasmas del ser humano. Más aún: comprendió, desde sí, con claridad que la experiencia humana ordinaria sería –él lo estableció– la principal ocupación de los tiempos modernos, pues es en el raso de la vida cotidiana donde se agolpan la capacidad de actuación, la fuerza de voluntad y la facultad espiritual del hombre.

---

existirán más «fue», «será» ni «era», / sólo «es» «en presente», «ahora» y «hoy», / sólo la «eternidad» indivisible” (“Non avrà loco «fu», «sarà» ned «era», / ma «è» solo, «in presente», ed «ora», ed «oggi», / e sola «eternità» raccolta e ’ntera”) (Petrarca, *Triunfos*, edic. bilingüe de G. M. Cappelli, *Triunfo de la Eternidad*, vv. 67-69, pp. 331 y 330). Ello es que la memoria, que supera el espacio y el tiempo, se convierte en el motor y el tema fundamental de la obra de Petrarca posterior a 1345, principalmente en las dos grandes autobiografías donde «sparsa anime fragmenta recolligan, moraborque mecum sedulo»: las *Epístolas* y el *Cancionero*, pues, como afirmaba en carta a Boccaccio: “Recordar es siempre útil”, “utile est enim excitare memoriam” (Petrarca, *Seniles*, *Obras I. Prosa*, XVII: 2, p. 305), y ya antes, a Guido Sette le había dicho que recordar no sólo es un placer, sino que también es un ejercicio provechoso: “Nec iniocundum, puto, nec inutile fuerit aliquantulum nunc etiam preteriti meminisse” (“Non sarà senza piacere, credo, né inutile, riandre un poco con la memoria al tempo passato”) (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit., t. II, X: 2, pp. 1212 y 1213).

<sup>1692</sup>Que hábilmente puesta en boca de personajes de ficción quedó siempre en bosquejo, porque «si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros hartamente mejor que con el cuento de mi historia».

<sup>1693</sup>Desde un perspectiva racionalista, así lo explica san Agustín en los *Soliloquios*: Razón.–Concederás también, según opino, que al mismo género [«de lo que tiende a ser y no es»] pertenecen las imágenes engañosas dibujadas en la fantasía de los soñadores delirantes. Agustín.–Con más derecho que ninguna, porque ninguna tiende más a remedar lo que ven los sanos y despiertos; y precisamente son falsas porque no pueden ser lo que imitan” (*Obras completas*, I. *Escritos filosóficos* (I.º), II, IX, 494).

En torno, por lo tanto, a la década de los cuarenta del trescientos la personalidad intelectual de Petrarca, justo «a mitad del camino de la vida»<sup>1694</sup>, experimenta una notable mutación de interés, a la vez real y literaria, hacia la filosofía moral desde la investigación

---

<sup>1694</sup> «Nell mezzo del cammin de nostra vita». Recuérdese, en efecto, que Dante, en el *Convivio*, había escrito que “Aristóteles advirtió [...] que nuestra vida no era otra cosa que un subir y bajar, por lo cual dice, tratando de la juventud y de la vejez, que la juventud no es sino crecimiento de la vida. Resulta difícil saber cuál es el punto más elevado de este arco [la vida] por la desigualdad que antes hemos indicado [a saber: «que el arco de la vida de un hombre es de mayor o menor extensión que el de la vida de otro»]; pero creo que en la mayoría de los casos está situado entre los treinta y los cuarenta años, y opino que en los que poseen una naturaleza perfecta reside en los treinta y cinco años” (Dante, *El Convite, Obras completas II*, trad. de Nicolás González Ruiz, IV, XXIII, p. 314). Petrarca, a título personal, lo sitúa, en cambio, entre los cuarenta y los cuarenta y cinco, que era cuando en la antigüedad se suponía que se alcanzaba la madurez, la *akmé*. Bien es cierto que en la extensa e importante «lettera» que abre el libro segundo de las *Seniles*, tomando como modelo la figura del Dios hecho hombre, sitúa la edad madura o la plenitud de la existencia en torno a los treinta años, al par que con su ejemplo, la encarnación del Verbo, fundamenta los principios y la meta que han de orientar la vida del ser humano: “Deus, in fine temporum factus homo, qui, divinitate sua eternus atque immensus presidensque omnibus nec imminutionis patiens nec augmenti, humanitate vero parentibus, hoc est matri vere et putativo patri, subditus «crescebat et confortabatur» ut Lucas ait evangelista, et «proficiebat sapientia et etate», ad predicationis initium, ut Deus ab eterno gnarus omnium nec egens temporis, ut homo annum trigesimum duxit ydoneum quis hominum hanc etatem dicere audeat imperfectam, quam nobis nostri Ducis electio consecravit? Quis vetabat expectare illum, qui nec nasci nec mori potuit nisi dum voluit? Poterat tardius et citius poterat celeste iter ostendere; omnis illi etas apta erat. Quo dita esse ne dubites, iam inde a pueritia anno etatis duodécimo inter doctores legis sedem ac disputans omnes stupore compleverat. Annum ergo trigesimum expectavit et non amplius, idque non propter suam necessitatem sed propter exemplum nostrum. Ut enim libro Vere religionis ait Agustinus, «tota vita Eius in terris, per hominem quem suscipere dignatus est, disciplina morum fuit». Re itaque nobis, aggredi aliquid grande volentibus, metam fixit, ne vel magisterium anticipemus, vel operationem virtutis aut doctrinam in senium differamus” (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. I, epístolas II: 1, pp. 194 y 196). Ahora bien, no es menos cierto que Petrarca, que trae asimismo a Escipión a colación, lo hace en atención a la acusación de haber puesto en boca del joven Magón un sermón maduro, impropio de su edad, y que, a favor del juicio de sus censores, recuerda que Cicerón hablaba de cuarenta y seis como la edad en la que se alcanza la madurez, mientras que san Agustín la situaba alrededor de los sesenta años. Como sea, lo significativo es, en fin, que ambos autores inciden en que la «madurité» es el punto de inflexión entre la «gioventute» y la «senettute», el abandono de la alegría despreocupada por la seria gravedad. Así, en una carta fechada el 18 de mayo de 1349 y dirigida a Luca Cristiani da Ferentinio, Petrarca no sólo esbozaba un programa de vida para la vejez bajo el paradigma del filósofo moral, sino que precisamente lo hacía sobre la necesidad de mudar hábitos y costumbres superada la juventud: “Equidem aut omnino nichil calleo aut nisi iam viri sumus, nunquam erimus. Nemo nobis blandiatur, nemo nos iuventutis appellatione decipiat; non sumus decrepiti, esto; ne senes simus; at profecto nec pueri. Tempus est puerilia relinquendi” (“Ché infatti o l’esperienza non mi ha giovato in nulla o se non siamo ancora uomini non lo saremo mai. Non ci si lusinghi, non ci si blandisca con il nome della giovinezza; non siamo decrepiti, è vero; neppure vecchi; certo non siamo dei ragazzi. È tempo di lasciar perdere le cose da ragazzi”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 4, pp. 1092 y 1093). En fin, “adolescencie ferociam, senio prudentiam attribuunt” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. III, XI: 8, p. 1532). Cervantes, por el contrario, y pese a profesar en religión al final de sus días, como correspondía a su época, no se desprendió nunca del talante alegre y festivo, como se echa de ver en el retrato de sí que perfila en el prólogo al lector de las *Novelas ejemplares* (finamente estudiado por Alberto Blecuá) y en la emocionante despedida que cierra el prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, tal vez lo último que escribió en vida, junto con la dedicatoria al conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro. De hecho, Maxime Chevalier comenta: “Cervantes no tiembla, ni siquiera cuando se le va acercando la muerte. Quiere la tradición socrática que le cisne se muera cantando. Cervantes se muere recitando una copla, y copla de amor: «Puesto ya el pie en le estribo». Esta serenidad ¿refleja la confianza del cristiano que se remite en las manos de Dios? ¿o la tranquilidad del sabio que se prepara a salir de la vida como se sale de un banquete? No lo sé, y no deshace mis dudas el prólogo del *Persiles* «¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!», texto en el que tan extrañamente se enredan sugerencias paganas y convicciones cristianas” (“*El licenciado Vidriera* y sus apotegmas”, en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Christophe Couderc y Benoît Pellistrand coord., Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 35-38, en concreto pp. 37-38).

histórica y la práctica literaria, que sirve para dividir su obra en latín en dos grandes apartados. Por un lado, quedaba su labor científica de erudito, cuyo fruto había sido la edición crítica de la *Historia de Roma* de Tito Livio entre 1326 y 1329 y cuya honda significación no fue otra que fundar la filología clásica<sup>1695</sup>; su faceta de historiador, de indagador y comentador de los conocimientos de la antigüedad romana, que tendría en la ambiciosa e inacabada *De viris illustribus*, iniciada en 1337 ó 1338, proseguida en varios impulsos posteriores y tal vez sugerida por la reconstrucción de los *Ab urbe condita* de Livio, su máxima declaración, y, por fin, su condición de esteta, expresada en el *Africa*, que data de la misma época que el *De viris* y que también quedó inconcluso después de ser visitado en varias ocasiones, poema épico en hexámetros latinos compuesto a imitación de Virgilio que se centraba en la figura ejemplar de Escipión, en la exposición de sus virtudes bélicas y morales como modelo de la condición humana universal. Aún a este primer período petrarquesco cabe añadir el *Rerum memorandarum libri*<sup>1696</sup>, no sólo por ser una colectánea de sentencias y anécdotas del mundo antiguo, principalmente romano, agrupadas en derredor de las cuatro virtudes cardinales (templanza, fortaleza, prudencia y justicia), que ocupó al aretino entre 1343 y 1345, es decir, en tanto incide en su carácter profano y ajeno, aunque ya anuncia su traslado hacia los asuntos morales, sino también porque, como el *De viris* y el *Africa*, no se completó una vez que resolvió dirigir su mirada hacia sí, hacia el mundo contemporáneo y hacia Dios, a integrar en el humanismo el paganismo y el cristianismo, a conquistar la dimensión de filósofo moral. Fue el *De vita solitaria*, redactado en 1346, pero no concluido definitivamente sino en la tardía fecha de 1371, la primera obra en mostrar sin ambages al moralista que siempre persiguió a Petrarca y que ya nunca le abandonaría. El prólogo-dedicatoria a Felipe de Cabassoles, obispo de Cavailon, es toda una declaración de principios, tanto por la diatriba contra el escolasticismo nominalista «de aquellos que son muy embargados de letradura», cuanto por tratar de la figura de Jesucristo, «que fue amador e maestro desta vida apartada e sola de la cual fablo». Para que no haya lugar al equívoco y no se pueda dudar de su intención, el libro primero da comienzo con la paráfrasis de una célebre sentencia, imitada asimismo por Cervantes, principalmente en el *Persiles*<sup>1697</sup>, de las *Confesiones* de san Agustín: “Yo creo e so bien cierto que el corazón noble bueno nunca asosiega salvo cuando piensa en Dios, que es nuestro fin”<sup>1698</sup>. En la carta a su hermano

---

<sup>1695</sup>Véase el ya citado estudio de G. Billanovich, *La tradizione del testo de Livio e le origini dell'umanesimo. I*. Aunque no hemos podido consultarlo, véase G. Billanovich, *La tradizione del testo de Livio e le origini dell'umanesimo. II: Il Livio del Petrarca e del Valla: British Library, Harleian 2493, riprodotto integralmente*, Antenore, Padua, 1981, donde, en efecto, el gran petrarquista italiano reproduce el manuscrito de Petrarca sobre el texto de Livio que enmendó y corrigió más tarde Lorenzo Valla. La filología, como principal disciplina de los *studia humanitatis*, alcanzaría su máxima expresión y especialización en la sin par figura de Angelo Poliziano, tal y como ha destacado Francisco Rico en *El sueño del humanismo*, pp. 85-101.

<sup>1696</sup>Ejemplarmente editado y prologado por G. Billanovich: Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, Sasoni, Firenze, 1945.

<sup>1697</sup>Dice, por ejemplo, Auristela a Periandro: “Nuestras almas, como tú bien sabes y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro” (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. cit. de C. Romero, IV, X, 704). Pero ya antes, en *La Galatea*, había puesto en boca de Tirsi, en el sonado debate de amor que lo enfrenta a Lenio: “Pero viendo el hacedor y criador nuestro que es propia naturaleza del ánima estar continuo en perpetuo movimiento y deseo, por no poder ella parar sino en Dios, como en su propio centro, quiso...” (Cervantes, *La Galatea*, edic. cit. de F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López, IV, 440).

<sup>1698</sup>Petrarca, *La vida solitaria*, en *Obras I. Prosa*, trad. anónima del siglo XV, p. 354. San Agustín escribía, ya lo hemos citado, “quiere alabarte el hombre, pequeña parte de tu creación. Tú mismo le incitas para que le agrade alabarte, porque nos hiciste para ti, y nuestro corazón está inquieto mientras no descansa en ti” (san Agustín, *Confesiones*, edic. cit., I, I, p. 128). De ahí que Petrarca gustara tanto representarse como *peregrinus ubique*. En efecto, en la senil III: 6, escrita en Venecia el 1º de marzo de 1365 a Boccaccio, Petrarca,

Gerardo, fechada el 2 de diciembre de 1349, tal y como le había anunciado en la anterior, la X: 3, escrita el 25 de septiembre, le enviaba en primicia la égloga I de los *Bucolicum carmen*, la *Parthenias*, acompañada de un extenso comentario explicativo de la misma, que resulta un extraordinario documento del trabajo artístico del aretino por cuanto nos abre de par en par las puertas de su deslumbrante trastienda literaria<sup>1699</sup>; ahí, además, aducía, al par que se justificaba, su necesidad de componer obras de edificación espiritual: “Tertia retro estas me tunc in Galliis agentem ad frontem Sorgie compulerat, quam sedem vite nostre quondam delegimus, ut nosti; sed tibi divino munere sedes tutior tranquilliorque parabatur; michi ne illa quidem uti licuit, raptante me altius fortuna quam sat est. Illic ergi tunc eran ep animo qui, sicut tanta rerum mole magnum aliquid aggredi non auderet, sic omnino nichil agere nesciret, ab infantia mea bono utinam, sed certe in actu perpetuo enutritus. Media via igitur electa est, ut maioribus dilatis, aliquid pro solatio temporis meditater”<sup>1700</sup>. En el *Secreto*, el texto clave para entender y apreciar la evolución petrarquesca, cuya acción se sitúa entre los meses finales de 1342 y la primavera de 1343, aunque su redacción, acontecida en fases y en connivencia con sucesos de calibre así intelectuales como vitales, no fuera sino entre 1347 y 1353, Agustín le encarece a Francesco, ante su obstinada consagración a la poesía y a la historia: “¿Adónde miran tus perpetuos trabajos, tus continuas vigiliass, tu obsesiva pasión por los estudios? Tal vez contestes que a allegar saberes útiles para la vida, y, a la vez, para la muerte. Mejor te fuera indagar la manera de reducir a obras lo aprendido que adentrarte en un

---

comentando el singular caso de Leonzio Pilato, que tradujo del griego al latín tanto la *Ilíada* como la *Odisea*, escribía «de mortales instabilitate propositi». Así, al calor de un párrafo de *La consolación a su madre Helvia* en el que Séneca afirmaba que el pensamiento del hombre está en permanente movimiento, dado que esa es su naturaleza, comenta Petrarca: “Cui hoc tamen adiciam et rem dicam mirabilem sed, nisi fallor, veram: ubi duo [sabiduría y virtud] illa defuerint quibus radicatum quero animum, ad constantiam eius non modo non prodesse literas, sed obesse. Dant audaciam, loca edocent, vias monstrant, congerunt viaticum, varios ingerunt cogitatus quibus, ut stimulis, multa vivendi excitant appetitum; necque frenant natura vagum animum, sed impellunt agitant circmvolvunt” (“Questo soltanto vorrei aggiungere, e la direi cosa mirabile ma vera se non m’inganno: che dove mancano quelle due qualità nelle quali l’animo ideale deve affondare le proprie radici, lo studio delle lettere non solo non giova alla sua stabilità ma gli nuoce. La cultura infatti rende l’animo audace, gli dà notizia dei loughi, gli mostra le vie, gli fornisce i mezzi, gli suggerisce diversi pensieri mediante i quali, come stimoli, gli eccita il desiderio di vedere molte cose, e non lo frena affatto, errabondo com’è per natura, ma lo sospinge, lo trasporta, lo travolge”) (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. I, III: 6, pp. 364 y 365). Por tanto, la imagen petrarquesca del filósofo como un explorador de la verdad se enraíza en la tradición clásica, tanto en la secular como en la cristiana.

<sup>1699</sup>De entre toda la tramutación poética, vale decir alegórica por cuanto «atqui ex huiusce sermonis genere poetica omnis intexta est», que efectúa Petrarca de la realidad, de sus sentimientos, de su confrontación vital con su hermano y de sus lecturas, en tanto «el oficio de poeta –como dice en las *Invective contra medicum*– es adornar y componer la verdad de las cosas con hermosas coberturas», nos ha fascinado sobremanera el motivo por el que decidió bautizar literariamente a Gerardo Monicum: “Secundi autem quia cum unum ex Cyclopiibus Monicum dicant quasi monoculum, id quodam respectu proprie tibi convenire visum est, qui e duobus oculis, quibus omnes comuniter utimur mortales, quorum altero scilicet celestia altero terrena respicimus, tu terrena cernetem abiesciti oculo meliore contentus” (“Monico perché così si chiama uno dei Ciclopi. Come si volesse dire monocolo, e ciò mi è sembrato che ti convenisse particolarmente giacché dei due occhi di cui noi mortali ci serviamo, con uno dei quali vediamo le cose celesti e con l’altro le terrene, tu rinunciasti a quello che guarda le cose terrene contento di quello migliore”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, X: 4, pp. 1418 y 1419).

<sup>1700</sup>“Tre estati fa, mentre mi trovato in Francia, mi ero recato alla sorgente della Sorga che un tempo, come sai, elessi a sede della mia vita; ma mentre a te, per grazia divina, si preparava una sede più sicura e tranquilla, a me non fu dato neppure di fruiré di essa trascinandomi il destino con più violenza di quanto fosse sufficiente. Mi trovavo dunque colà nell stato d’animo di chi, non osando sotto il peso di tanto grandi propositi intraprendere qualcosa, pure non riesce a non far niente, abituato sin dall’infanzia se non a fare qualcosa di buono (e magari potessi!) a fare almeno qualcosa. Scelsi dunque una strada intermedia in modo che, lasciati da parte i lavori più importante, potessi dedicarmi a quanto sapesse ricrearmi lo spirito” (*Ibidem*, X: 4, pp. 1412-1414 y 1413-1415).

terreno de arduas ideas, lleno de recovecos por explorar, de cuevas inaccesibles, sin límite para las pesquisas”; y ello por el simple motivo de que si continuas “escribiendo de los demás, te olvidas de ti mismo”. Así que, “quítate de encima la pesada carga de las obras históricas: las gestas romanas bastante brillan ya por su propia fama y por el talento de otros. Abandona África, déjasela a sus habitantes; nada vas a añadir a la gloria de Escipión ni a la tuya propia: él no puede verse más encumbrado, tú le vas a la zaga... por la vereda opuesta. Postergados tales libros, pues, restitúyete a ti mismo, y –para volver al punto de partida– date a meditar hondamente sobre la muerte –que te acercas a ella por momentos y no lo adviertes. Rotos los velos, disipadas las tinieblas, fija en ella los ojos. Cuida no pase día ni noche sin traerte a la memoria el momento supremo. Todo cuanto se te ofrezca a los ojos o a la inteligencia en la meditación, refiérela a este único aspecto. El cielo, la tierra, los mares cambian; ¿qué va a esperar el hombre, el más débil de los animales? [...] Que tu única esperanza es vivir en quien ni se mueve ni conoce ocaso [...]. Piénsalo, medítalo día y noche, como corresponde a un hombre enterizo consciente de su naturaleza, como corresponde a un filósofo; no olvides que tal interpretación debe darse al aforismo: «La vida entera del filósofo es una contemplación de la muerte.» Tal reflexión, digo, te enseñará a despreciar los bienes mortales, te mostrará el otro camino a alcanzar en la vida”<sup>1701</sup>. De manera que, por otro lado, se sitúa toda la obra filosófica del escritor de Arezzo, aquella que se erige sobre el crisol del *yo* y el principio moral que deriva de una constante meditación sobre la vida mortal del ser humano, objeto de la verdadera «sapiencia», cual es la visión beatífica de la eternidad, pero sin renunciar a los quehaceres terrenales («pro victu quotidiano preparare aliquid mens optat»): *De vita solitaria* (1346), *De otio religioso* (1347), los *Psalms penitenciales* (1347), los *Bucolicum carmen* (1347), *Secretum meum* (1347-1353), *Invective contra medicum* (1353), *De remediis utriusque fortune* (1354), *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1367); las *Epístolas*, las *Familiares* (1350) y las *Métricas* (1350), las *Sin nombre* (1352) y las *Seniles* (1361)<sup>1702</sup>.

Este acusado cambio de talante, motivado por la reflexión y el paso de los años, fue también fruto de una aguda crisis espiritual, que convirtió tanto al escritor como al hombre en el teatro del combate de pasiones opuestas que describe puntualmente en su obra. Petrarca, en

<sup>1701</sup>Petrarca, *Secreta, Obras I. Prosa*, III, pp. 130, 131 y 138-141.

<sup>1702</sup>Conviene indicar, aparte de algunas obras que nos hemos dejado en el tintero, que las fechas dadas son sólo aproximativas, el punto de partida, en función de la labor de lima permanente que sometió Petrarca a sus obras. Dice a este respecto Nicholas Mann lo siguiente: “Hay aquí [en el *Secreta*], como en muchos de los escritos de Petrarca, un cierto carácter evasivo, la impresión de haber dejado algo inconcluso. Parece claro que se trata de un rasgo de carácter que refleja una profunda insatisfacción interior y la incapacidad para darle los últimos retoques a cualquier obra. Es como si la labor creativa, y la autobiográfica intelectual que de ella nace, tuviera permanentemente un final abierto. Las tres grandes obras clasicistas de su primer periodo creativo, *De viris illustribus*, *Africa* y *Rerum memorandarum libri*, lo tuvieron ocupado de modo esporádico hasta su muerte, y nunca las concluyó; el *Secretum*, proyectado en 1342, pero comenzado probablemente en 1347, sufrió una revisión sustancial en 1352-3; el *Bucolicum carmen* evolucionó lentamente a partir de 1346, pero la copia en limpio que Petrarca hizo en 1357 sufrió considerables retoques en el curso de los nueve años siguientes; el *De vita solitaria*, comenzado en el mismo año que las églogas, no fue completado del todo hasta 1371; el *De otio religioso*, esbozado por primera vez en 1347, no recibió su forma definitiva hasta diez años después. Incluso una obra tan tardía como *De ignorantia*, cuya primera redacción data de 1367, experimentó una revisión sustancial, y la *Carta a la posteridad*, que Petrarca rehízo varias veces durante los últimos quince años de su vida nunca llegó a concluirse, lo que no resulta sorprendente”. De manera que son obvias “las dificultades con que tropieza un historiador en busca de un esquema cronológico nítido con el que documentar el desarrollo intelectual de Petrarca”, puesto que “las actitudes y sentimientos atribuidos a una parte de su vida son a menudo fruto de la reflexión, la reelaboración y la intervención editorial del hombre maduro que se preocupa por ordenar y realzar fragmentos de su experiencia” (Introducción a Petrarca, *Cancionero*, t. I, pp. 38, 39 y 40).



efecto, se sumerge en un interminable debate interno entre el suelo y el cielo, al tomar conciencia de sus contradicciones y vacilaciones, de lo que es y de lo quiere ser:

No sé qué plazo el cielo concedióme  
desde el momento en que a la tierra vine  
para sufrir la guerra  
que en contra de mí mismo he maquinado;  
ni puedo el día que la vida acabe  
antes saber por el corpóreo velo;  
mas veo cómo cambia  
mi cabello, y por dentro los deseos.  
Ahora que pienso que el partir se acerca,  
o no está lejos, como aquel que sabio  
y prudente se vuelve cuando pierde,  
vuelvo a pensar en dónde dejé el camino  
derecho que conduce a feliz puerto;  
mas de un lado me punzan  
vergüenza y duelo que hacia atrás me llevan;  
del otro no me libra  
un placer por costumbre en mí tan fuerte  
que a pactar con la muerte se aventura<sup>1703</sup>.

Ello es que a finales de la década de los cuarenta y a principios de la de los cincuenta se suceden dos hechos cruciales en su singladura vital, revestidos de una profunda implicación ideológica, que le llevan a querer romper radicalmente con su pasado, a la conclusión y al firme propósito de que todo tenía que mudar de aspecto: la muerte de Laura y de varios de sus más íntimos amigos, acaecidas entre 1348 y 1349 por causa de la peste que asoló Europa, y su decisión de deshacer los lazos que le vinculaban a Avignon, después de romper con los Colonna<sup>1704</sup>, con la determinación de irse a vivir definitivamente a su adorada «Italia mia», donde se instalaría, en Milán, al servicio de los Visconti, en la primavera-verano de 1353<sup>1705</sup>; todo ello expuesto magistralmente en las diez espléndidas epístolas que conforman el libro

---

<sup>1703</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, poema CCLXIV, vv. 109-126, pp. 783 y 785.

<sup>1704</sup>Ambos factores hallarían una dramática confluencia por obra de la muerte, pues, en efecto, a la de Laura acaecida el 6 de abril de 1348, se uniría la del cardenal Giovanni Colonna solo tres meses después, el 3 de julio. Petrarca los reuniría con gran *pathos* en un conmovedor soneto como símbolo de la desgracia del ser humano, cuyo replandor se ve permanentemente amenazado por el dolor y la destrucción, por la vanidad de todo y el irreparable paso del tiempo: “Rotta è l’alta colonna e ’l verde lauro / che facean ombra al mio stanco pensiero; / perduto ò quel che ritrovar non spero / dal borrea a l’austro, o dal mar indo al mauro. / Tolto m’ài, Morte, il mio doppio tesauo, / che mi fea viver lieto et gire altero, / et ristorar nol pò terra né impero, / né gemma orïental, né forza d’auro. / Ma se consentimento è di destino, / che posso io piú, se no aver l’alma trista, / humili gli occhi sempre, e ’l viso chino? / O nostra vita ch’è s’bella in vista, / com perde agevolmente in un matino / quel che ’n molti anni a gran pena s’acquista!” (Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, CCLXIX, p. 340). Que vendrían a significar en su fuero interno el fin de una etapa crucial de su vida quedará confirmado en la familiar VIII: 3, en la que, como veremos, volverá a ligarlos simbólicamente.

<sup>1705</sup>G. Billanovich ha hecho hincapié en la importancia decisiva que tuvo para la historia cultura el traslado de Petrarca de Avignon a Milán: “Questo trasloco del 1353 fu un avvenimento memorabile per tutta la cristianità. Il grande pellegrino, trasportando la sua dimora e la sua biblioteca al di qua delle Alpi, spotava i centri e i canali della cultura europea nel suo secolo: perché egli lasciò allora la curia papale e si stabilí tra la Lombardia e il Veneto, potendo ormai vivere con i benefici di canonicati e con la protezione di signori. Si allentarono cosí le sue amicizie transalpine e anche romame, e si rafforzarono quelle lombarde, venete e toscane; cioè diminuirono i suoi scambi di libri con la Francia e con Roma e aumentarono, in andata e in venuta, quelli con gli amici stabiliti nella Lombardia, nel Veneto, nella Toscana. Da allora Giovanni Boccaccio diventò il suo alleato maggiore; e quindi il suo interlocutore migliore per libri e testi” (“Petrarca, Boccaccio e le *Enarrationes in Psalmos* di s. Agostino”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 84).

VIII, “i più belli e i più compatti di tutte le *Familiari*”<sup>1706</sup>. Una y otra, sumados al descubrimiento de las cartas de Cicerón y al mundo intelectual que se inaugura con *La vida solitaria*, simbolizan, pues, vienen a representar el viaje hacia dentro de Petrarca, su diálogo consigo mismo, el rechazo del amor («mio primo giovenile errore») y de la fama y su anhelo de salvación o su exhortación a la virtud: ser «altr'uom». Y todo por “hacer de uno mismo aquello en lo que desea convertirse, crear una imagen propia coherente con las propias aspiraciones”<sup>1707</sup>: la del «philosophus», y convertirse en doctrina, en modelo doblado de intención pedagógica. De tal forma que a través del filtro de la *persona* se pueda ir de lo subjetivo a lo objetivo, de lo empírico a lo trascendente, de lo particular a lo universal, de lo concreto a lo abstracto, de la vida a la teoría; y viceversa: en fin, “dar generalidad a casos y cosas”<sup>1708</sup>.

Los griegos habían ido descubriendo que el ser humano es una compleja mezcla de deseos e intelecto, un ser ciudadano de dos mundos, el de la naturaleza, regido por sus leyes inapelables, y el de la razón, que lo eleva de su condición, lo impulsa a la trascendencia; una voluntad en perenne tensión que se realiza en el hacer, que tiene el deber de actuar y la libertad de elegir, de forjarse a sí mismo en su realidad íntima y en su expansión hacia la otredad en el entramado colectivo de la sociedad, y que tiene, por fin, el derecho a perseguir la esperanza de la felicidad, pues, efectivamente, el *bonum omnis boni* es la vida feliz, principio universal y razón de ser de toda filosofía<sup>1709</sup>. En Homero ya estaba meridianamente patente la fatalidad del ser humano («ningún ser más endeble que el hombre sustenta la tierra»), pues frente a los inmortales, que son «incólumes a la vejez y a la muerte», él fallece, frente a los que siempre son él es tiempo, una sucesión implacable de instantes que la memoria hila y la muerte destruye. Tal aceptación de su condición finita es la que se recaba del célebre pasaje odiseico en que Ulises rechaza la vida eterna que le ofrece Calipso por la mortal al lado de Penélope. La excelencia residía, por lo tanto, en la actuación, con el peligro permanente de caer en el exceso, la *hybris*, si no se obraba con moderación, como le había sucedido al valiente y triste Aquiles, anticipo del héroe trágico. Y un vislumbre: el hombre, ser mortal, se identifica en el dolor, una anagnórisis que obra el milagro del hermanamiento, de la solidaridad y de la compasión, cifrada en el abrazo de Príamo y Aquiles. La vida es, en consecuencia, un camino que se hace al andar, a pesar del destino prefijado por el capricho de Zeus (pues «el talante del hombre que pisa la tierra se ajusta con la suerte que el padre de dioses y humanos va mandando»), y precisamente por él, cuyo sentido es la adquisición de la fama, el reconocimiento de la alteridad, porque el hombre es también un ser social, un espejo en el que los otros se miran y él se refleja, y en el recuerdo, tanto o más que en la descendencia, reside la inmortalidad. Hesiodo descubrió, y así lo hizo manifiesto en *Los trabajos y los días*<sup>1710</sup>, que el hombre depende de su esfuerzo no sólo para ser sino también

---

<sup>1706</sup>Ugo Dotti, “Nota introduttiva” al libro VIII de las *Familiari*, en Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. II, pp. 1037-1046, p. 1037.

<sup>1707</sup>Nicholas Mann, Introducción a Petrarca, *Cancionero*, t. I, p. 96.

<sup>1708</sup>Haciendo nuestras las certeras palabras de Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, p. 477.

<sup>1709</sup>“De todas las cuestiones de las que se ocupa la filosofía –dice Cicerón– no hay ninguna que se tenga por más importante y más sublime. En efecto, dado que ése fue el motivo que impulsó a quienes se dedicaron por vez primera al estudio de la filosofía, a dar de lado a todo y a entregarse en cuerpo y alma a la búsqueda de la condición de la vida mejor, no cabe ninguna duda de que, por la esperanza de alcanzar una vida feliz, ellos pusieron en ese empeño tanto cuidado y esfuerzo” (*Disputaciones Tusculanas*, edic. cit. de A. Medina González, V, 1, 1-2, pp. 387-388).

<sup>1710</sup>“Yo sé qué es lo que te conviene, gran necio Perses, te lo diré: de la maldad puedes coger fácilmente cuanto quieras; llano es su camino y vive muy cerca. De la virtud, en cambio, el sudor pusieron delante los dioses inmortales; largo y empinado es el sendero hacia ella y áspero el comienzo; pero cuando se llega a la

para ser mejor, aquel que se da cuenta, fruto de la meditación o de la enseñanza, de lo que es beneficioso para él opera con virtud; aquel que no se escucha y que no atiende a los que saben, es, en cambio, un inútil. La vida, en consecuencia, es una denodada búsqueda cuyo sentido es práctico: la conquista del bienestar<sup>1711</sup>. Los líricos primitivos se toparon de bruces con la interioridad, se dieron cuenta de que el hombre, y su vida, es una contradicción, un alma desamparada presa entre fuerzas que la arrastran, pero aquello mismo que la destruye constituye también el camino hacia la esencia. Cantaron, pues, al amor y a los placeres, al sufrimiento y a la aflicción, porque el hombre, ser que siente, oscila entre la alegría y el dolor: «Azar y destino les dan a los hombres todo», entonaba Arquíloco; «No sé lo que me hago: son dobles mis deseos», cantaba Safo; «Son los dados de Eros, delirios y pleitos», loaba Anacreonte. Los trágicos hicieron de su poética una ética de la libertad basada en la resignación y el abandono al enfrentar al hombre con su destino, una libertad dolorosa en que la iluminación del conocimiento desata la catástrofe («¡Desdichado por tu clarividencia, así como por tus sufrimientos!»); una calamidad que se ha de asumir porque el ser humano es responsable de sus actos al tener que elegir entre un camino u otro, con una advertencia: «no hay que cometer impiedades en las relaciones con los dioses». El sentido de la vida pasa, pues, por la asunción de tales asertos, por la toma de conciencia de sí a través del acto que conduce al infierno de la soledad<sup>1712</sup>, mas también a la salvación en la medida en que revela un orden superior, trascendente<sup>1713</sup>. Una lección que en Eurípides cobra nuevos visos al poner en entredicho la existencia de los dioses y, por ello, la de la justicia divina, de suerte que el conflicto es interior: una lucha entre el deseo y la razón que se libra en el alma, una encrucijada moral entre el vicio y la virtud. La tarea del héroe consiste en escoger sabiamente el mejor camino, sólo que en Eurípides, así les ocurre a Medea y a Fedra, saber, ser conscientes no es suficiente garantía: que «los hombres grandes y que tienen fama de sabios en nada superan a quienes nada son», por lo que ya no son héroes que suscitan la compasión catártica, sino personajes demasiado humanos que espejean lo que somos: un radical misterio, un amasijo de dudas e incertidumbres. Platón, por el contrario, al menos en sus diálogos centrales, confió ciegamente en la razón y la voluntad: el hombre se vence a sí mismo en la adquisición del conocimiento auténtico, en el ascenso ontológico por los grados del saber que conduce a la contemplación del Bien, al reino puro del Ser y de las Ideas, que es la meta de la vida. En su filosofía hay una doctrina de la recompensa basada en la inmortalidad del alma y la reminiscencia, pero, por ello mismo, también del castigo y el olvido, ilustrada en mitos escatológicos tales como el del *Fedón*, el del de la biga alada del *Fedro* o el de Er en la

---

cima, entonces resulta fácil por duro que sea. Es el mejor hombre en todos los sentidos el que por sí mismo se da cuenta, [tras meditar, de lo que luego y al final será mejor para él]. A su vez es bueno también aquel que hace caso a quien bien le aconseja; pero el que ni por sí mismo se da cuenta ni oyendo a otro lo graba en su corazón, éste en cambio es un hombre inútil” (Hesiodo, *Los trabajos y los días*, en *Obras y fragmentos*, edic. cit. de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz, pp. 79-80).

<sup>1711</sup>“Por los trabajos se hacen los hombres ricos en ganado y opulentos; y si trabajas te apreciarán mucho más los Inmortales” (*Ibidem*, p. 81).

<sup>1712</sup>Basten las palabras finales del Corifeo en *Edipo rey* como ejemplo: “¡Oh habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso” (Sófocles, *Edipo rey*, en *Tragedias*, trad. cit. de A. Alamillo, p. 256).

<sup>1713</sup>Y así, por ejemplo, Atenea aconseja y dictamina al pueblo ateniense al instaurar el tribunal del Aerópago: “si con temor sentís, como es justo, ese respeto, en ello tendréis baluarte que vendrá a ser la salvación del país y de la ciudad, como ningún otro pueblo puede tenerlo, ni en las regiones del Pélope” (Esquilo, *Las Euménides*, en *Tragedias*, trad. cit. de B. Perea, p. 311).

*República*. En el *Fedón*, además, se describe una ética y una ascética fundamentadas en una continua *askésis* del morir y *de contemnenda morte*: «los que filosofan en el recto sentido de la palabra se ejercitan en el morir»<sup>1714</sup>, por el único motivo de que, como se concluía dialécticamente en el *Alcibíades I*, «el alma es el hombre», ser originariamente perfecto pero condenado a morar en la cárcel del cuerpo. Así, la vida del filósofo no es otra cosa que la superación del cuerpo y sus placeres para conseguir, con la mirada puesta en la vida inmortal del alma, la verdad extática del puro conocimiento, es decir su ocupación es la meditación y la preparación para la muerte, que se alza a la captación de las verdades últimas a través de la dialéctica y la reflexión interior. Y, en efecto, la adquisición de este bien último, espoleado por el amor, es una aventura íntima, un fluido interior, un ascenso intelectual y solitario, por cuanto «saber es recordar»; un pensamiento interior que sin embargo, una vez adquirido, se proyecta fuera, se hace un pensamiento compartido (la bajada a la caverna después de la vigilante observación de la luz del sol) para lograr su máximo provecho: la solidaridad y el bien común en el espacio de la *pólis*. Sin embargo, en las *Leyes*, su diálogo póstumo, la brillantez de la razón deviene pesimismo: el hombre, una marioneta de los dioses, alberga al demonio, el germen de la destrucción, en su interior («en público todos son enemigos de todos y en privado cada uno es enemigo de sí mismo»), de manera que, incapaz de gobernarse a sí mismo, precisa de una severa vigilancia, regulada por un minucioso código legal, que rige su conducta desde el nacimiento hasta la muerte en aras de que no se tuerza del recto camino; y redundante en la profundización teológica de su pensamiento o en la acentuación de su religiosidad, pues ahora despliega un horizonte en el que «dios debería ser la medida de todas las cosas». Aristóteles circunscribirá su ética a lo humano, puesto que el alma fallece con el cuerpo y lo real es la naturaleza, cuya virtud consiste en la moderación, mientras que el vicio es el exceso o el defecto, porque es el hombre quien construye su bien, un bien que no está en ningún más allá sino en la energía que imprime al actuar, por lo que el sentido de la vida es el camino consciente que conduce a la plenitud de lo más bueno y lo más excelente: la vida contemplativa, pues «la felicidad será una especie de contemplación» y «la vida feliz será la del que actúe de acuerdo con la virtud»<sup>1715</sup>. Pero como en Platón, su maestro, la ética aristotélica, su «filosofía de las cosas humanas», persigue el conocimiento que armonice lo interior con lo exterior, lo privado con lo público, el individuo con la sociedad, aunque los caminos metodológicos y los postulados sean opuestos, absoluto y universal uno, relativo y particular otro, de ahí que se produzca un desplazamiento hacia la política como fin integrador de la ética, pues el «hombre bueno», «que se comportará como si él mismo fuera su propia ley»<sup>1716</sup>, se completa y se reconoce en el otro; de ahí que la amistad sea entendida como la máxima expresión de la solidaridad entre los componentes de la ciudad: «en efecto, la tarea de la política consiste [...] en promover la amistad», dado que esta engendra la justicia, «por consiguiente, la amistad y la justicia son lo mismo o casi lo mismo»<sup>1717</sup>. Después, en la época del «miedo a la libertad», como llamó E. R. Dodds al helenismo, la meta de la vida se reduce al ámbito del *yo*, la mirada se centra en el espacio interior, tanto que la nueva filosofía, la de epicúreos, estoicos y escépticos, resulta un análisis subjetivo de la

---

<sup>1714</sup>Esta definición platónica de la vida del sabio y de la ocupación filosófica, bien directamente, bien a través de Cicerón, Séneca o Macrobio, hizo mella en Petrarca, que le reconoce la primacía: «Hec Paltonis, hec post eum philosophorum excellentium doctrina est, qui philosophiam ipsam omnemque sapientium vitam meditationem mortis esse diffiniunt» («Questo ci ha insegnato Platone e questo, dopo di lui, tutti quei grandissimi filosofi che hanno appunto definitio la filosofia e la vita del saggio una «meditazione della morte»») (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit. de U. Dotti, t. I, I: 5, pp. 82 y 83).

<sup>1715</sup>*Ética Nicomáquea*, en *Ética*, edic. cit., X, 1178b30, p. 222, y 1179a5, p. 223

<sup>1716</sup>*Ibidem*, IV, 118a30, p. 99.

<sup>1717</sup>*Ética Eudemia*, en *Ética*, VII, 1234b20-30, p. 289

soledad: «La más pura seguridad fácilmente se obtiene de la tranquilidad del apartamiento de la muchedumbre», «hemos de liberarnos de la cárcel de los intereses que nos rodean y de la política», aforismos de Epicuro que corresponden, pese a la *humanitas* activa del estoicismo y a su ocupación política<sup>1718</sup>, a la confesión epistolar de Séneca a Lucilio (I: 8) de que «me he apartado no sólo de los hombres, sino de los negocios y principalmente de mis negocios: me ocupo de los hombres del futuro». En efecto, los epicúreos, con su filosofía del cuerpo, elaboran un sistema de valores que aspira a la *ataraxia* (la paz feliz y serena) y a la autarquía (la autosuficiencia y la autoprotección), en la consecución del verdadero placer: la *hedoné* (“el placer es principio y fin de la vida feliz”<sup>1719</sup>), la defensa del gozo como afirmación de la armonía corporal, de su equilibrio y de la supresión del dolor<sup>1720</sup>. Los estoicos elevan esa ética de la naturaleza personal a una dimensión universal: el hombre es un microcosmos, un mundo breve, del universo, del hombre extenso, que se identifica por medio de la razón y se familiariza a través del fluido ígneo con todos los seres, cuya aspiración es la *apátheia* o vivir de acuerdo con el orden natural, porque en ello consiste la virtud, la sabiduría<sup>1721</sup>. En su sentido ético, la *virtus* no es otra cosa que enfrentarse a los impulsos irracionales o a las perturbaciones del alma humana, clasificados en cuatro grandes géneros, a saber: placer, deseo, tristeza y temor, superarlos y erradicarlos, para regirse así por la razón, que es ley universal, y salir de la ignorancia a la que conduce el vicio o la falsa opinión<sup>1722</sup>. Así lo

<sup>1718</sup>En efecto, Séneca, aun cuando predicó sistemáticamente el ocio intelectual como la única y exclusiva dedicación del sabio: “El bien supremo no busca equiparamiento del exterior, se cultiva en la intimidad, procede enteramente de sí mismo entregado a sus pensamientos. Algo similar hace el sabio: se concentra en sí mismo, vive para sí” (*Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit., t. I, I: 9, 16, p. 35), fue, como abogado, senador, cuestor y preceptor, un hombre público que, al igual que Cicerón, se vio envuelto en no pocas intrigas políticas y palaciegas que terminaron por llevarle al exilio, primero, y al suicidio obligado, después. No hay contradicción, sino compromiso y sentido cívico, por cuanto “la mentalidad itálica no podía admitir el sentido de una vida consagrada al *otium*: la dedicación al estudio solamente es aceptable para el modo de ser romano si ello no obstaculiza el servicio activo a la comunidad” (Álvaro D’Ors y Francisco Torrent, Introducción a Cicerón, *Defensa del poeta Arquías*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1992, pp. XI-XLV, en concreto p. XL).

<sup>1719</sup>Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, edic. cit. de C. García Gual, libro X, 128, p. 562.

<sup>1720</sup>“Límite de la grandeza de los placeres es la eliminación de todo dolor. Donde exista placer, por el tiempo que dure, no hay ni dolor ni pena ni la mezcla de ambos” (Epicuro, *Obras*, Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 2007, Máxima capital III, p. 157. Decir, por otra parte, que la introducción del helenista español, pp. 9-77, es magistral). “Cuando decimos que el placer es el objetivo final, no nos referimos a los placeres de los viciosos o a los que residen en la disipación, como creen algunos que ignoran o que no están de acuerdo o interpretan mal nuestra doctrina, sino no sufrir dolor en el cuerpo ni estar perturbados en el alma” (Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, edic. cit., X, 131, p. 563).

<sup>1721</sup>“Los Estoicos [...] sostienen que el sumo bien consiste en adaptarse a la naturaleza y en vivir en conformidad con ella” (Cicerón, *Disputaciones Tusculanas*, edic. cit., V, 28, 82, pp. 435-436). Séneca, por su parte, en una carta consolatoria y programática del ideal estoico, le escribe a Lucilio que, aunque no podemos sustraernos de nuestra condición mortal, como tampoco podemos escapar del curso natural de las cosas, “lo que sí podemos es mostrar un gran ánimo, digno de un hombre de bien, con el que resistir con fortaleza los azares de la fortuna y acomodarnos a su naturaleza. En verdad, la naturaleza modera con sus transformaciones este reino que contemplas: al cielo nuboso sucede el cielo despejado; los mares se agitan después de la bonanza; soplan los vientos sucesivamente; a la noche sigue el día; una parte del cielo se eleva, la otra se sumerge: de fenómenos contrapuestos se compone la duración eterna del universo. A esta ley debe adaptarse nuestro espíritu; a ésta debe secundar, a ésta obedecer y, considerar que cuantos sucesos acontecen han debido acontecer, sin que pretenda censurar a la naturaleza. Es una disposición excelente la de soportar lo que no puedas enmendar y acompañar sin quejas a Dios, por cuya acción todo se produce: es un mal soldado el que sigue con lamentos al general. Por lo cual, con diligencia y alegría, recibamos los mandatos divinos y no abandonemos la trayectoria de esta bellísima creación en la que está integrado todo cuanto hemos de sufrir” (*Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit. de I. Roca Mellá, t. II, XVII-XVIII: 107, 7-10, pp. 285-286).

<sup>1722</sup>“La virtud es digna de ser elegida por sí misma. Pues nos avergonzamos de aquello en que nos portamos mal, como si supiéramos que sólo es bueno lo bello. Y es autosuficiente para la felicidad, como dice Zenón [...]. Opinan los estoicos que en todo momento hay que servirse de la virtud, como dice Cleantes y los

expone Cicerón:

He aquí la definición de Zenón: la perturbación, lo que él denomina *páthos*, es un movimiento del alma contrario a la naturaleza, que se desvía de la recta razón. Algunos, de modo más breve, definen la perturbación como un impulso demasiado violento, y po demasiado violento entienden que él se ha alejado demasiado del equilibrio de la naturaleza. Ellos sostienen, a su vez, que las formas principales de las perturbaciones tienen su origen en dos supuestos bienes y en dos supuestos males; de manera que resultan cuatro formas; de los bienes se originan el deseo de placer y la alegría, de modo que la alegría tiene por objeto los bienes presentes y el deseo de placer los futuros; ellos piensan que el miedo y la aflicción nacen de los males, el miedo de los males futuros y la aflicción de los presentes [...]. La aflicción es, por lo tanto, la opinión reciente de que estamos en presencia de un mal, ante el cual parece que es justo que el alma se sienta abatida y se encoja; la alegría es la opinión reciente de que estamos en presencia de un bien, ante el cual parece justo exaltarse; el miedo es la opinión de un mal, que parece insoportable, nos amenaza; el deseo es la opinión de un bien, que querríamos tener ya a mano y a nuestra disposición, va a llegar. Pero ellos no dicen que las perturbaciones dependen sólo de los juicios y las opiniones [...], sino también los efectos que de las perturbaciones se derivan, de manera que la aflicción produce una especie de mordisco doloroso, el miedo una especie de retirada y huida del alma, la alegría una hilaridad desbordante, el deseo una atracción desenfrenada [...]. La virtud es una disposición coherente y armoniosa del alma [...], de ella derivan las intenciones, los pensamientos y las acciones moralmente valiosas y, en general, la recta razón [...]. A la virtud así concebida se le opone el vicio [...], de él se originan las perturbaciones, que son [...] movimientos turbulentos y agitados del alma, apartados de la razón y los enemigos mayores de la mente y de la vida [...]. Sea quien sea, el hombre que con la moderación y el equilibrio tiene su alma tranquila y se halla en paz consigo mismo, de manera que ni lo consmen las contrariedades, ni le quebranta el temor, ni arde sediento por el deseo de algo que le apetece, ni se derrite exageradamente en un entusiasmo fútil, éste es el sabio que estamos buscando, éste es el hombre feliz, al cual nada de lo que es humano puede parecerle tan insostenible como para deprimir su alma, o tan agradable como para ponerlo fuera de sí<sup>1723</sup>.

Pues bien, todo ello vino a desembocar a comienzos de nuestra era en el símbolo de la letra pitagórica, la Y, en la concepción de la vida como un camino que se bifurca: el sendero derecho, el recto, el dificultoso, conduce a la virtud, a la salvación; mientras que el izquierdo,

---

suyos. Pues la virtud no puede perderse y el hombre de bien se sirve en toda ocasión de su alma, que es perfecta” (Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, VII, 127 y 128, pp. 377 y 378). Véase también el libro V de las *Disputaciones Tusculanas* de Cicerón, que tiene por tema la demostración de que «la virtud es en sí misma autosuficiente para una vida feliz».

<sup>1723</sup>Cicerón, *Disputaciones Tusculanas*, edic. cit., IV, 6-17, 11-38, pp. 333-350. Este capítulo será, como así se ha destacado, fundamental en las obras de madurez de Petrarca, principalmente en el *Secreto*, aunque aliado con el *De vera religione* de san Agustín, y en el *De remediis*, esos innumerables diálogos (hasta 253) en los que la Razón delibera, ya con la Gozo y la Esperanza, en el libro I, ya con el Dolor y el Miedo, en el II; pero también en numerosas cartas familiares, especialmente las escritas entre 1347 y 1356, y en poemas del *Cancionero*, tan relevantes como el soneto I y la canción CCLXIV, así como en los *Triunfos*. Pues, efectivamente, sobre la virtud y el vicio (o el pecado) montará su *mutatio animi*. Cervantes pondrá en boca de Lenio la descripción de las perturbaciones del ánimo: “Son, pues, las pasiones del ánimo, como mejor vosotros sabéis, discretos caballeros y pastores, cuatro generales, y no más: desear demasiado, alegrarse mucho, gran temor de las futuras miserias, gran dolor de las presentes calamidades; las cuales pasiones, por ser como vientos contrarios que la tranquilidad del ánimo perturban, con más propio vocablo, perturbaciones son llamadas” (*La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, IV, pp. 246-247). Y del mismo modo que Cicerón aseguraba con vigor que el amor es la más violenta de las perturbaciones del ánimo, dice Lenio que “la primera es propia del amor, pues el amor no es otra cosa que deseo; y así, es el deseo principio y origen de do todas nuestras pasiones proceden” (*Ibidem*, IV, 247). Sin embargo, como bien se sabe, Cervantes no sigue directamente al arpinate, sino que parafrasea *Los Asolanos* de Pietro Bembo: “Las pasiones generales del ánimo, señoras, son éstas y no más: [...] sobrado desear, demasiado alegrarse, sobrado temor de las miserias verdaderas y dolor de las presentes. Las cuales pasiones, por cuanto así como vientos contrarios perturban el ciego del ánimo y todo el reposo de nuestra vida, son llamadas de los que escriben, por vocablo más señalado, perturbaciones. De estas perturbaciones, puesto que la primera sea propia del Amor, como aquel que no es otra cosa sino deseo; pero él, no contento con sus términos, pasa en las posesiones ajenas soplando de tal manera en la antorcha que a todas, miserablemente, les pone fuego” (trad. salmantina de 1551, edición, introducción y notas de J. M. Reyes Cano, Bosch, Barcelona, 1990, I, p. 137).

el torcido, el fácil, conduce al vicio, a la condenación; la línea vertical representa la niñez y la adolescencia hasta llegar, en la primera juventud, a la edad de la elección<sup>1724</sup>. Dos textos serán de suma importancia, conforme a la amplísima difusión de sus autores, para la tradición posterior, por cuanto compendian e ilustran perfectamente, si bien simplificando a lo moral y religioso lo que había sido también práctico y económico, la doctrina de la letra pitagórica; uno tomado de la filosofía, el otro de la poesía. El primero de ellos es el comentario de Cicerón, en las *Disputaciones Tusculanas*, a la ascética socrática según la describe Platón en el *Fedro*, la cual toma de excusa principal para demostrar la existencia del ánima, así como para proclamar que la vida verdadera es la del alma sin el cuerpo, ya que «la vida que vivimos aquí es en realidad una muerte» y la muerte, en verdad, no es otra cosa que «una especie de división, separación y ruptura de aquellas partes que antes de la muerte se mantenían unidas por alguna ligadura», que incide en la interrelación platónica de ética y metafísica:

[Sócrates en el *Fedro*] expuso lo mismo que pensaba: cuando las almas salen del cuerpo tienen delante de sí dos caminos y direcciones. Las que se han contaminado con los vicios humanos y se han abandonado por completo a los placeres y, cegados por ellos, se han mancillado en sus propios vicios o iniquidades, o se han echado sobre sí, en detrimento del estado, ofensas que no admiten expiación tienen que afrontar un camino apartado, sin acceso a la asamblea de los dioses; las que, por el contrario, se han mantenido íntegras y puras, las que han tenido un contacto mínimo con sus cuerpos y se han mantenido siempre alejadas de ellos y han imitado, a pesar de estar en cuerpos humanos, la vida de los dioses, tienen delante de sí un camino de vuelta fácil hacia aquellos dioses de los que ellas habían partido<sup>1725</sup>.

El segundo no es sino el célebre pasaje de la *Eneida* en el que el héroe, durante su catábasis, llega a un punto en el Hades en que el camino se bifurca, y, entonces, la Sibila le expone la disyuntiva:

«La noche llega, Eneas, y nosotros pasamos las horas llorando.  
Éste es el lugar donde el camino se parte en dos direcciones:  
la derecha lleva al pie de las murallas del gran Dite,  
ésta será nuestra ruta al Elisio; la izquierda, sin embargo,  
castigo procura a las culpas y manda al Tártaro impío»<sup>1726</sup>.

Los Padres cristianos, que hicieron suyo todo cuanto de útil había en la tradición pagana<sup>1727</sup>, tomaron la filosofía del camino como el símbolo de la vida (sustituyendo el vicio por el pecado), como la senda hacia la verdadera o la falsa filosofía: la salvación en Dios o la condena en el infierno; porque, efectivamente, el hombre es un ser bisagra que se mueve entre lo terrestre y lo celeste, cuya *beata vita* pasa por asumir que el principio y el fin es uno y el mismo: Dios. Y así, por ejemplo, dice Nemesio de Emesa, según parafrasea Francisco Rico, en su influyente *Sobre la naturaleza del hombre* (finales del s. IV) que “Dios resumió y vinculó en el hombre toda la creación, en el último día; y haciéndolo cifra y nudo de todas las

---

<sup>1724</sup>Aparte de las fuentes originales, para elaborar este esquemático resumen, hemos tenido en cuenta, principalmente, los siguientes estudios: Werner Jaeger, *Paideia*; E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*; Bruno Snell, *El descubrimiento del espíritu* (especialmente los caps. X y XIII, “Exhortación a la virtud. Un breve capítulo de la ética griega” y “El símbolo del camino”, pp. 275-322 y 397-422); Fernando Savater, *La tarea del héroe*; Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*, Acantilado, Barcelona, 2008; la *Historia de la Ética* coord. por V. Camps, t. I; Emilio Lledó, *La memoria del Logos* y *La memoria de la ética*. A ellos remitimos para ampliar el concepto y escudriñar cuanto no hemos cobijado.

<sup>1725</sup>Cicerón, *Disputaciones Tusculanas*, edic. cit. de A. Medina, I, 30, 72, pp. 164-165.

<sup>1726</sup>Virgilio, *Eneida*, edic. cit. de R. Fontán, VI, vv. 539-543

<sup>1727</sup>Observa felizmente Eugenio Garin al respecto: “Como sucede en toda rebelión, el cristianismo logró imponerse apropiándose de las armas de su enemigo” (“La crisis del pensamiento medieval”, *Medioevo y Renacimiento*, p. 19).

cosas, situándolo en la frontera de lo caduco y lo eterno, le presentó la alternativa bien clara: o darse a la carne y descender a terreno bestial, o entregarse al espíritu y alzarse a celeste<sup>1728</sup>; es decir, decantarse entre *eros* (el amor pagano, la «luxuria»<sup>1729</sup>) o *ágape* (el amor piadoso, la «frugalitas»<sup>1730</sup>). Pero mucho más revelador, por su complejidad y por su dramatismo, es la

---

<sup>1728</sup>Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, p. 35.

<sup>1729</sup>«Luxuria» ha de ser entendido en sentido lato de vicio o error: “–Pero ¿a quién llamas casto? ¿Al que nada peca o al que se abstiene del ilícito trato carnal? –¿Cómo puede ser casto –respondió– el que sólo se abstiene de ilícito trato carnal y con los demás pecados trae manchada su alma? Aquel es verdaderamente casto que trae los ojos fijos en Dios y vive consagrado a Él” (San Agustín, *De la vida feliz, Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, III, 18, p. 563).

<sup>1730</sup>Sobre el sentido de la *frugalitas* como compendio de virtudes, véase la excelente página que Cicerón le dedica en las *Disputaciones Tuscultas*, III, 8, 16-18, donde opone la *frugalitas* a la *nequitia*, y de la que extraemos el siguiente fragmento: “la frugalidad abarca tres virtudes, la fortaleza, la justicia y la prudencia [...]. El vicio que se le contrapone se denomina ineptitud (*nequitia*). *Frugalitas*, en mi opinión, deriva de *frux* (fruto), el producto mejor de la tierra, mientras que *nequitia* [...] deriva del hecho, digo yo, de que en un hombre de esas características no hay nada (*nequicquam*), por lo que se dice de él que no es de provecho. De manera que quien es frugal o, si tú prefieres, moderado y temperante, tiene que ser firme, pero quien es firme, es tranquilo y quien es tranquilo, está libre de toda perturbación y, por lo tanto, también de la aflicción. Y estos son los rasgos propios del sabio, de manera que el sabio estará libre de toda aflicción” (edic. cit., pp. 275-276). San Agustín va un paso más allá, otorgando un sentido metafísico a tal oposición: “ya el primer día de esta discusión se dijo que la palabra *nequitia*, maldad, se deriva de *necquidquam*, lo que no es nada, y su contraria *frugalitas*, de fruto. En estas dos cosas contrarias, nequicia y frugalidad, campean dos conceptos: el ser y no ser” (*De la vida feliz, Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, IV, 30, p. 574), de lo que resulta que “toda alma racional o es infeliz por su pecados o dichosa por sus buenas obras”, pues “no hay otro mal en toda la naturaleza sino el que se comete por culpa de cada uno”, en la medida en que “el pecado es un mal voluntario”; ahora bien, “ningún ser vivo, en cuanto tal, es malo, sino en cuanto tiende a la muerte; y la muerte de la vida es la perversión o nequicia, que recibe su nombre de que nada es” (san Agustín, *De la verdadera religión, Obras Completas, IV. Obras apologéticas*, XIII, 44, p. 110; XIV, 27, p. 94; XI, 21, p. 89). Esta es la célebre metafísica del pecado del obispo de Hipona: “la vida, pues, desviándose, por una defección voluntaria, del que la creó, de cuyo ser disfrutaba, y queriendo, contra la ley divina, gozar de los cuerpos, a los cuales Dios la antepuso, tiende a la nada: tal es la maldad o la corrupción” (*Ibidem*, XI, 24, p. 89), cuya higiene y salubridad depende exclusivamente de la autoridad, que exige la fe, y de la razón, la guía al conocimiento y a la intelección, a la íntima verdad, sobre la que campea Dios («*nec iam illud ambigendum est, incommutabilem naturam, quae supra rationalem animam sit, Deum esse*»): “es así que Dios es principio de todo bien; luego lo es igualmente de toda sanidad” (*Ibidem*, XVIII, 36, p. 102). Conviene precisar, sin embargo, que san Agustín no establece una oposición radical entre cuerpo y alma, ni entre el mundo sensible e inteligible, antes bien observa entre ellos una relación analógica, en cuanto que la realidad empírica, material, visible y corruptible espeja la realidad esencial, la abstracta, la inmaterial, la invisible, la incorruptible. De suerte que no rechaza el mundo sensible, sino que lo integra como el trayecto inicial del viaje dialéctico que arriba a Dios: “luego en las mismas formas carnales, que nos detienen, hay que apoyarse para conocer las que pertenecen a un orden invisible” (*Ibidem*, XXIV, 45, p. 112), una cadena del ser que de lo sensible se remonta en niveles a lo inteligible, lo verdadero y lo divino, así de lo exterior se pasa a lo interior y de lo interior a lo superior. Matiza, empero, que en este camino ascensional, el apego a lo sensible no ha de sobrepasar la adolescencia: “a estas formas carnales, pues, han de adherirse forzosamente por el amor los niños; son también casi necesarias en la adolescencia, y con el avance de la edad dejan de serlo” (*Ibidem*, XXIV, 45, p. 112), porque “quien no ordena los valores superiores e inferiores, poniendo a cada cosa en su lugar, no será apto para el reino de los cielos” (*Ibidem*, XXXIV, 63, p. 131). Pues bien, si nos hemos demorado en esta explicación no es por otra causa que por la importancia capital que guarda respecto de la doctrina de la letra pitagórica, en función de la conceptualización de la vida como un recorrido por los grados del ser, en el que llegado a un punto el hombre, por mor de la voluntad, la razón, la fe y el amor, ha de trascenderse, pues, si no, embaucado por la hermosura material, se encamina a la muerte del no ser, de la nada del pecado. En efecto, en el capítulo XXVI, trata san Agustín la dualidad humana, la del hombre “esclavo de las cosas temporales”, el «*vetus homo, et exterior, et terrenus*», frente al que tiene un segundo nacimiento, a causa de la sabiduría y el sometimiento a la ley divina, el «*novus homo, et interior, et caelestis*»: “aquél es el hombre del pecado, éste el de la justicia” (*Ibidem*, XXVI, 48-49, pp. 114-117). Mas también, como veremos de inmediato, con la evolución intelectual, moral y anímica de Petrarca, aunque centrados no más que en torno al amor, que es una de las tres tentaciones o concupiscencias del hombre, según san Agustín, a saber: la liviandad,



«distensión» y el «fragmentarismo» agustinianos:

Sin embargo, puesto que tu misericordia es de preferir a la vida, he aquí que mi vida es distensión (*ecce distentio est vita mia*) y tu diestra me aceptó en el Señor mío, mediador Hijo del hombre, entre ti que eres uno y nosotros, muchos, dispersos en muchas cosas a través de muchas otras, para que tome por él aquello en lo que he sido tomado y sea rescatado de mis viejos días persiguiendo uno solo, olvidando lo pasado, y atento (*distentus*) no a las cosas futuras, que habrán de pasar, sino pretendido (*extensus*) hacia las que están delante, no según la distensión (*distentionem*). Más bien prosigo, según la intención (*secundum intentionem*), hacia la palma de mi vocación celeste, donde oiré la voz de mi alabanza y contemplaré tu gozo que ni advierte ni pasa. Ahora, por el contrario, mis años discurren entre gemidos, y tú, consuelo mío, Señor, Padre mío, eres eterno. Pero yo me he despedazado en los tiempos (*ego in tempora dissilui*) cuyo orden desconozco, y mis pensamientos, la intimidad de mi alma, los desgarran tumultuosas variedades de cosas, hasta que, purificado y derretido por el fuego de tu amor, confluya en tí<sup>1731</sup>.

No obstante, había sido el también norteafricano Lactancio (c. 250-325) quien, en su obra de mayor envergadura y relieve, las *Instituciones divinas*, diera cuerpo al emblema de la letra pitagórica al elaborar un resumen comentado de su secular tradición pagana y contrastarlo con la moral cristiana:

Dos son los caminos por los que necesariamente tendrá que marchar la vida del hombre: uno que conduce al cielo y otro que hunde en los infiernos. De ellos ya hablaron los poetas en sus obras y los filósofos en sus disertaciones. Y es cierto que los filósofos intentaron enseñar que uno de esos caminos pertenece a las virtudes y otro a los vicios, y que el camino asignado a las virtudes es difícil y áspero en su primer acceso, pero si alguien, tras superar esas dificultades, llega al final de las mismas, tendrá a continuación un camino llano y un campo abierto y ameno, y recibirá fértiles y agradables frutos por todos sus esfuerzos; aquellos, sin embargo, a los que hacen desistir las primeras dificultades de la entrada, caen y se desvían hacia el camino de los vicios, el cual, en sus primeros pasos, es como más ameno y accesible, pero después, cuando se ha avanzado por el mismo, su aparente amenidad desaparece de pronto y surge un precipicio, y sigue un camino pedregoso, rodeado de espinas, cortado por abismos o por un arrebataador torrente, de forma que necesariamente surgen sufrimientos, atascos, resbalones y caídas [...]. Sabio análisis es éste, si los hombres consiguen conocer las formas y límites de las propias virtudes; y es que no habían aprendido en qué consisten o qué recompensa guarda Dios para ellas [...]. Ellos, sin embargo, puesto que no sabían o dudaban de que las almas de los hombres fueran inmortales, midieron las virtudes y los vicios con honores y castigos terrenales; consiguientemente, todos sus análisis sobre estas dos vías se reducen a la frugalidad y a la lujuria. Dicen, en efecto, que el curso de una vida humana es semejante a la letra Y, ya que cada hombre, al tocar el umbral de su adolescencia y llegar al lugar donde el «el camino se divide en dos partes», se queda clavado en vacilaciones y no sabe qué dirección tomar; si ha conocido a un guía que le lleva en sus dudas hacia el mejor camino, es decir, si ha aprendido filosofía, o elocuencia, o algún arte digna que le lleve a una forma de vida honesta –cosa que no puede suceder sin el mayor esfuerzo–, dicen que seguirá una vida digna y fructífera; pero, si no encuentra a ese maestro de frugalidad, caerá en el camino de la izquierda, que ofrece engañosamente una apariencia mejor, es decir, se entregará a la desidia, vagancia y lujuria [...]. En definitiva, ellos han reducido los límites de estos caminos al cuerpo y a la vida que llevamos en la tierra. Los poetas dieron quizás una mejor explicación de estos dos caminos, ya que los colocaron en los infiernos, pero se equivocaron al ponerlos en relación con los muertos. Así pues, unos y otros acertaron al hablar de dos caminos, pero no al definirlos, ya que había que poner en relación los caminos con la vida, y su final con la muerte. Nosotros, pues, damos una mejor y más veraz interpretación, ya que decimos que estos dos caminos conducen al cielo y a los infiernos, por cuanto para los buenos está reservada la inmortalidad, y para los malvados el castigo eterno<sup>1732</sup>.

---

la curiosidad y la soberbia: “así están caracterizados aquellos tres vicios, pues la concupiscencia de la carne significa a los amadores del ínfimo placer; la concupiscencia de los ojos, a los curiosos, y la ambición del siglo, a los soberbios” (Hoc modo tria illa sunt notata; nam concupiscentia carnis, voluptatis infimae amatores significat; concupiscentia oculorum, curiosos; ambitio saeculi, superbos”) (*Ibidem*, XXXVIII, 70, p. 139).

<sup>1731</sup>San Agustín, *Confesiones*, edic. cit. de Agustín Uña, libro XI, cap. XXIX, pp. 468-469.

<sup>1732</sup>Lactancio, *Instituciones divinas*, Introducción, traducción y notas de E. Sánchez Salor, Gredos, Madrid, 1990, 2 vols., t. II, VI, III, pp. 182-184.

Petrarca, heredero de esta tradición pagana y su cristianización, pues reconoce “que no es inútil la teoría que sobre la letra pitagórica –por decirlo de algún modo– he oído y yo mismo he leído”<sup>1733</sup>, utilizó la metáfora del camino de senderos que se bifurcan como símbolo de su crisis moral y religiosa<sup>1734</sup>, de las torturas, ambigüedades, titubeos y angustias del alma en la que entran a debate el saber clásico y la experiencia con la verdad revelada, el amor humano con el amor divino, el estudio y la fama mundanas con la ascesis y la gracia divina, esto es, como reflejo de “l’inadeguatezza morale dei vecchi impegni e la corrispondente necessità di un mutamento di vita e di valori, sintetizzabile, con profonde implicazioni di carattere personale, nell’esigenza ormai inderogabile di ‘mettersi in salvo’, di ‘tornare a sé’”<sup>1735</sup>.

Antes, sin embargo, es importante señalar que el autor del *Canzoniere*, que merced a la novelización de su *yo* se pretende representante del género humano (“el hombrecillo inquieto de la vida real y un emblema de la humanidad”<sup>1736</sup>), parte de la idea seminal de la desgracia congénita de “los seres sometidos al devenir”<sup>1737</sup>, de esa “tierra animada”<sup>1738</sup>, o, como reza el verso, de los «ciechi et miseri mortali»<sup>1739</sup>:

---

<sup>1733</sup>Petrarca, *Segreto mío*, *Obras I. Prosa*, III, p. 109.

<sup>1734</sup>Petrarca, aparte de conocer la mayor parte de los textos citados y otros más, lo leyó seguro en las *Instituciones divinas* de Lactancio, que conocía bien, al punto que lo emuló en la carta del Ventoso al transformar la descripción de la ascensión en una alegoría del alma, en una escalada, a través de la vida interior y la virtud, a la *beata vita*, como veremos de seguida. En esto, por otro lado, como en tantas otras cosas, fue un precursor. En efecto, observa Erwin Panofsky que “la historia de Hércules en la Encrucijada la volvió a relatar someramente Petrarca, y algo más tarde, a principios del siglo XV, la parafraseó minuciosamente Coluccio Salutati; pero no apareció en una obra de arte [...] hasta 1463” (*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, pp. 256-257). Comenta Panofsky, además, que esta primera imagen pictórica de la Y pitagórica respecto del motivo de Hércules en la Encrucijada aparece curiosamente invertida, dado que la figura que simboliza el camino de la virtud señala la izquierda y la que simboliza el vicio lo hace a la derecha (véase la nota 46 de la p. 257). Véase también Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 302-306 (en las notas 182 de la p. 304 y 185 de la p. 183 ofrece bibliografía general el uso de la doctrina en la Edad Media y particular sobre Petrarca). Allí, al caso, sentencia el profesor Rico: “Pues bien, el emblema de la letra pitagórica da generalidad y valor arquetípico a la peripecia individual [de Petrarca]” (p. 306). Cervantes no hará uso de la letra pitagórica como doctrina moral, pues comprendió que es demasiado reduccionista; mas, en cambio, se servirá de la cadena como símbolo de la dualidad moral de la vida, bien que puesta en boca de una adoctrinada Auristela: “En esta vida, los deseos son infinitos, y unos se encadenan de otros y se eslabonan formando una cadena que tal vez llega al cielo y tal vez se sume en el infierno” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. cit. de C. Romero, IV, X, 704).

<sup>1735</sup>Por decirlo con las certeras palabras de Enrico Fenzi, *Introduzione a Petrarca, Secretum-II mio segreto*, edic. cit., p. 38.

<sup>1736</sup>Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, p. 41.

<sup>1737</sup>Platón, *Filebo*, *Diálogos VI (Filebo. Timeo. Critias. Cartas)*, introducciones, traducciones y notas de M<sup>a</sup> Ángeles Durán, Francisco Lisi, Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó, Gredos, Madrid, 2006, 15b, p. 27.

<sup>1738</sup>Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edic. de J. M. Blecua, 11, v. 8, p. 10.

<sup>1739</sup>No hay contradicción en el hecho de que Petrarca preconice la dignificación del hombre al par que suscriba la idea de su miseria, pues, como acabamos de ver, así en la tradición pagana como en la cristiana, no se excluyen la *dignitas hominis* y la *miseria hominis*, antes al contrario están en sintonía en tanto son el verso y el reverso de la moneda, es decir son propias de la naturaleza dual del hombre: de él depende alzarse a una o hundirse en la otra. Con todo, Petrarca tiende a tener un pensamiento trágico de la vida: «imperfectum meum flebam et mutabilitatem comunem humanorum actuum miserabar» escribía en una carta, mientras en otra se preguntaba afirmando: «quid enim, queso, vita hominis nisi flatus exiguus et tenuis fumi vapor?», por ello participa plenamente de aquella advertencia que hacía Eugenio Garin de que “el Renacimiento italiano fue una época espléndida en la historia del mundo, pero en modo alguno una época risueña. Savonarola y Maquiavelo, Leonardo y Miguel Ángel, son hombres con aspecto trágico, no alegre. Su grandeza es siempre terrible. Su serenidad se coloca más allá del dolor y más allá de toda ilusión” (“Pico della Morandola”, *La revolución cultural del Renacimiento*, pp. 161-196, en concreto p. 163).

Nimis caducum simul ac superbum animal est homo, nimis alte fragibilis superedificat fundamentis [...]. Quid ergo sumus, frater optime? quid sumus? nec desinius superibe [...]. Quid sumus? inquam; quam gravi, quam tardo, quam fragili corpore, quam ceco, quam turbido, quam inquieto animo, quam varia quamque incerta volubilique fortuna!<sup>1740</sup>

¿No sabes que entre todos los animales –le dice Agustín a Francesco– es el hombre el más indigente? [...] Míralo entonces nacer desnudo e informe, entre vagidos y lágrimas, y consolársele con un poquillo de leche; míralo tambaleante y a gatas, necesitado del auxilio ajeno, alimentado por muchos animales y por ellos vestido, de cuerpo caduco y ánimo inquieto, asediado por múltiples enfermedades, sujeto a pasiones sin cuento, pobre de juicio, vacilante alternativamente entre la alegría y la tristeza, incapaz de ejercer su albedrío, sin saber mantener a raya a sus apetitos; ignora qué y cuánto le conviene, ignora la medida en comer y beber; los alimentos del cuerpo –bien accesibles a los demás animales– ha de allegarlos con enormes trabajos; el sueño le deja hinchado, la comida le colma, la bebida le destroza, las vigilias le extenuan, el hambre le abate, la sed le agota. Ávido y temeroso, hastiado de lo que tiene, quejoso por lo pedido, tan inquieto ante lo presente como ante lo pasado y lo futuro, se pavonea en medio de sus miserias, aun consciente de su propia fragilidad; inferior a los más viles gusanos, de breve vida, edad incierta, inevitable sino, expuesto a mil géneros de muerte...<sup>1741</sup>

Porque conforme a esta axiomática premisa se pregunta Petrarca: “¿qué loca saña es consumir los cortos días que pasamos entre los hombres en el odio y la destrucción de los hombres? [...] ¿De qué sirve, pues, consumirse a uno mismo y a los demás? ¿De qué dejar escapar los mejores momentos de nuestro brevísimo tiempo? Los días destinados a los honestos goces temporales o bien a meditar sobre la vida futura –apenas bastantes para ambas cosas, incluso si se administran con suma economía–, ¿qué vale arrancárselos a las necesidades propias y dedicarlos tanto a la tristeza y a la muerte del prójimo como a las nuestras?”<sup>1742</sup> De manera

---

<sup>1740</sup>«L'uomo è un animale insieme troppo effimero e troppo superbo e che edifica su troppo fragili fundamenta [...]. Che siamo dunque, mio caro fratello, che siamo? Eppure non cessiamo dall'anadre superbi [...]. Che siamo? ripeto; un corpo tanto pesante, tardo, debole; un animo tanto cieco, torbido, inquieto e viviamo un destino tanto labile, incerto, volubile” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 7, pp. 1134-1136 y 1135-1137).

<sup>1741</sup>Petrarca, *Secreto mío*, *Obras I. Prosa*, II, p. 78. El parecido de ambos fragmentos con esta escalofriante página consolatoria de Séneca en que exhorta a Marcia, ante la muerte de su hijo, a que se libere de los afectos por reconocimiento de la fragilidad humana es innegable: “¿Qué es el hombre? Un recipiente quebradizo a cualquier golpe y a cualquier sacudida. No hay necesidad de un violento temporal para destrozarte: en cuanto te des un golpe, te desharás. ¿Qué es el hombre? Un cuerpo endeble y frágil, desvalido, indefenso por su misma naturaleza, necesitado de la ayuda ajena, abandonado a todas las insolencias de la suerte, cuando ha fortalecido bien sus brazos, alimento de cualquier fiera, víctima de cualquiera; fabricado con materiales flojos y deleznales, elegante en sus rasgos externos; nada resistente al frío, al calor, a la fatiga y, en cambio, destinado a caer en la consunción por la misma inactividad y ocio... ¿Y en este ser nos extraña su muerte, que es cuestión de un mero hipido?...” (Séneca, *Consolación a Marcia*, *Diálogos*, edic. cit. de J. Mariné Isidro, 11, 3-5, pp. 328-329).

<sup>1742</sup>Petrarca, *Secreto mío*, *Obras I. Prosa*, II, p. 81. Esta idea es recurrente en la obra de Petrarca. Por los mimos años en que estaba enfrascado en la hechura de su confesión íntima, redactaba la carta en la que exhortaba a Andrea Dandolo, duque de Venecia, a la paz con Génova aduciendo, entre otros, el mismo pensamiento: “Quid autem pace iocundius, quid felicius, quid dulcius? quid vero sine pace vita hominum, nisi periculum pavorque perpetuus ac tristis curarum immortalium officina? [...] Iuvat mordaci sollicitudine, iuvat metu et odio miserum cor atterere, et his studiis incertum huius brevissime vite tempus impendere” (“Cosa c’è di più lieto della pace, di più felice e più dolce? Senza pace cos’è mai la vita degli uomini se non pericolo e un terrore continui e una triste officina di profonde amarezze? [...] Grata cosa davvero consumarsi il cuore in ansia mordaci tra odio e timore, e trascorrere in tali occupazioni gli anni incerti di questa vita brevissima!”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. III, XI: 8, pp. 1534 y 1535). Así como en la canción *Italia mia, benché 'l parlar sia indarmo*, cuya relación con la epístola familiar y con el *Secreto* parece indudable. Alentaba allí el humanista a los dirigentes italianos en guerra: “Mirad, señores, cómo el tiempo vuela, / cómo la vida huye, / y la muerte llevamos a la espalda. / Hoy estáis aquí; pensad en la partida, / porque desnuda y sola / ha de llegar el alma al duro trance. / Al pasar este valle / olvidaros de odios y desdenes, / que a la vida serena son contrarios; / y el tiempo que se gaste / en hacer daño a otro, en algo digno / o de mano o de ingenio, / en alguna alabanza, / en un honesto estudio se convierta, / que así gozo se alcanza, / y el camino del cielo se halla abierto” (Petrarca,

que, descendiendo de lo general a lo particular, nuestro hombre no pretende sino ser bueno, una piedad modelada en Cristo: “Yo deseo tener humildad y conciencia de la propia ignorancia y flaqueza; no sentir desprecio de nada más que del mundo, de mí mismo y de la insolencia de los que me desprecian; y fijar en Ti mis esperanzas, desconfiando siempre de mí; deseo, en fin, que me correspondan Dios y la virtud sin letras”<sup>1743</sup>. Y para ello hubo de discernir las flaquezas del cuerpo y los apetitos inferiores de su ánima, las imágenes sensibles, de la virtud y del amor a Dios, la auténtica sabiduría, «que después de Dios, la mejor de todas las cosas es la virtud»<sup>1744</sup>, dado que ese es el *modus operandi* más beneficioso: “no hay mejor modo de conocer una cosa que aproximándola a su contrario; nada hace tan atractiva la luz como el odio a las tinieblas”<sup>1745</sup>.

Cuenta el aretino, en una preciosa epístola, la familiar IV: 1, dirigida a Dionigi da Borgo San Sepolcro, agustino maestro de teología y filosofía que le había regalado a Petrarca su primer ejemplar de las *Confesiones* de san Agustín, una ascensión que realizó al Mont Ventoux, en la primavera de 1336.

Llevado únicamente por el deseo de contemplar la notable elevación del lugar, he ascendido hoy al monte más alto de esta región, que se llama, no sin motivo, Ventoso. Desde hace muchos años mi ánimo albergaba la idea de hacerlo, ya que por disposición del hado que rige los asuntos humanos he vivido en estas tierras, como tú sabes, desde mi infancia, y en este monte, que se divisa desde cualquier punto de un amplio territorio, está casi siempre a nuestros ojos. Me he sentido, finalmente, impulsado a realizar de una vez aquello que a diario proyectaba, y, en especial, después de que, relejendo el día anterior la Historia de Roma de Livio, llegué casualmente al pasaje en que Filipo, aquel rey de Macedonia que luchó contra el pueblo romano, asciende al monte Hemo de Tesalia, fiado en la fama de que desde su cima se pueden ver dos mares: el Adriático y el

---

*Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, CXXVIII, vv. 97-112, p. 475). Esta constante invocación a la paz de Petrarca, santo y seña del humanismo, como lo atestiguan, sin ir más lejos, Pico della Mirandola y Erasmo de Rotterdam, se cifra admirablemente en el verso que cierra la canción: “«La paz, la paz, la paz», yo voy gritando” (“I’ vo gridando: Pace, pace, pace”) (*Ibidem*, t. I, CXXVIII, v. 122, pp. 475 y 474). Tal vez tenga su fundamento en Cicerón, quien escribía: “yo desde luego no dejo de exhortar a la paz, la cual, incluso injusta, es más útil que la guerra más justa con los ciudadanos”, ante los vertiginosos acontecimientos que llevaron a la Guerra Civil (“dejé bien claro que nada antepone a la paz, no por temer lo mismo que ellos [«los hombres deseosos de luchar»], sino por considerarlo menos grave que una guerra civil”) y precipitaron el final de la República (*Cartas I. Cartas a Ático (cartas 1-161D)*, 138 (VII 14), p. 396, y 161D (VIII 11C), pp. 448-449).

<sup>1743</sup>Petrarca, *La ignorancia del autor y la de muchos otros*, en *Obras I. Prosa*, II, p. 171. Así concluye Boecio su obra póstuma: “Un dios provisor contempla desde arriba todas las cosas. Y la siempre presente eternidad de su mirada coincide con la futura calidad de nuestros actos, premiando a los buenos y castigando a los malos. No es vana, entonces, nuestra esperanza en Dios, ni nuestras oraciones inútiles, pues, si son rectas, no pueden ser ineficaces. Dejad, pues los vicios; practicad las virtudes. Levantad vuestros corazones a la más alta esperanza y dirigid al cielo vuestras humildes oraciones. Tenéis sobre vosotros una gran necesidad, si no queréis engañaros a vosotros mismos: la necesidad de ser buenos” (Boecio, *La consolación de la Filosofía*, edic. cit., V, prosa 6, p. 188). Pero Petrarca está más próximo a la sabiduría de la salvación de san Agustín: “aun con la carga de este cuerpo deleznable pudiéramos caminar a la justicia y, renunciando a toda soberbia, someternos al único verdadero Dios, sin confiar en nosotros mismos y poniéndonos sólo en sus manos, para que Él nos gobierne y defienda” (*De la verdadera religión, Obras completas, IV. Obras apologéticas*, XV, 29, p. 96).

<sup>1744</sup>Se lee en el *Secreto*: “Quien se decide por la auténtica gloria necesariamente ha de hacerlo antes por la virtud, que sin ella la vida de los hombres se queda desnuda, del todo semejante a la de los muchos animales, abocada a seguir las llamadas de su apetito, el único incentivo de las fieras” (*Obras I. Prosa*, III, pp. 137-138).

<sup>1745</sup>Petrarca, *La ignorancia del autor y la de otros muchos*, en *Obras I. Prosa*, IV, p. 190. La misma idea había sido expuesta en el *De vita solitaria* como método de trabajo y en función de la dualidad vital o de la doctrina de Hércules en la encrucijada: “De todas cosas que dicho he, si non so engañado, más largamente hablaré e diré todo lo que a cada una de las dos partidas se pudiere decir e mezclarlo he, así agora lo uno, agora lo otro, porque el corazón se allegue una vegada a lo uno e otra a lo otro, así como facen los ojos que una vez acatan a diestro e otra a siniestro E, así, desta manera podrás judgar más ligeramente cuánta diferencia ha entre las dos cosas así diversas e contrarias. A ti como a sabio escribo primeramente las cosas más agras, porque después te diga las dulces” (*Obras I. Prosa*, trad. anónima del s. XV, I, p. 356).

Euximio. Sobre la veracidad de tal afirmación no tengo opinión fundada, porque este monte está apartado de nuestro ámbito y la discrepancia de los autores hace dudoso el asunto; para no citarlos a todos, el geógrafo Pomponio Mela asegura sin vacilar que es verdad y Tito Livio, en cambio, piensa que tal opinión es falsa. Si para mí fuera tan accesible aquel monte como lo ha sido éste, no durarían mis dudas mucho tiempo. Y, volviendo del Hemo al Ventoso, me pareció disculpable en un joven particular lo que no se censura en un rey anciano.

Dedicado a emprender la escalada por satisfacer un anhelo, así como por el gusto al paisaje y a la naturaleza, y movido por imitar la rara gesta curiosa de uno de los grandes hombres del pasado<sup>1746</sup>, Petrarca se afana en la búsqueda del compañero idóneo con quien realizar la marcha. Después de sondear y sopesar los pros y los contras que le ofrecían sus amigos, optó finalmente por exponer a su hermano Gerardo su propósito: “nada podía él haber escuchado con mayor alegría, contento de no ser para mí sólo un hermano, sino también un amigo”. De suerte que se pusieron manos a la obra: partieron hacia Malaucène, una villa próxima al Ventoux, donde pasarían la noche antes de encarar el monte desde su vertiente norte a la mañana siguiente.

Después de depositar en su poder [en el de un pastor que han encontrado en la hondonada que precede a la subida y quien ha intentado persuadirles de la ascensión sin conseguirlo<sup>1747</sup>] las ropas y cualquier otro estorbo, nos concentramos en la ascensión, lanzándonos a ella con entusiasmo. Pero, como suele suceder, al gran esfuerzo siguió una rápida fatiga; así que no lejos de allí nos detuvimos en una roca. Reemprendimos de nuevo la marcha, pero más despacio esta vez; especialmente yo acometía la senda montaraz a un paso más tranquilo, mientras mi hermano, siguiendo algún atajo, se encaramaba por las crestas de la montaña; mi flaqueza me llevaba a descender<sup>1748</sup>, y, cuando él me llamaba para indicarme el camino más recto, le respondía que esperaba que la otra vertiente fuera más accesible, y que no me importaba recorrer un trecho más largo, si era más llano. Con esta excusa intentaba disimular mi pereza, y cuando los demás ya habían alcanzado las cumbres yo seguía errando por los valles sin avistar en parte alguna un acceso más fácil, de tal manera que sólo conseguía prolongar la marcha y aumentar los esfuerzos inútiles. Al fin, hastiado y arrepentido de mi intrincado rodeo, decidí dirigirme en serio hacia arriba, y, cuando cansado e inquieto, di alcance a mi hermano, que se había repuesto ya gracias a un prolongado descanso, durante algún trecho avanzamos acompañados. Apenas habíamos dejado atrás aquel altozano, olvidando el rodeo de antes, volví a bajar a los valles para hallar un camino fácil, aunque fuera más largo, pero de nuevo me encontré con grandes dificultades. Intentaba así diferir la incomodidad de la ascensión, pero el ingenio humano no puede alterar la naturaleza de las cosas, ni puede

---

<sup>1746</sup>Giuseppe Billanovich, autor de un espléndido análisis de la epístola al que tendremos que recurrir repetidamente, comenta que “se il Petrarca ebbe occhi per vedere, ebbe occhi ancora migliori per leggere [...]”. Anche il gusto delle ascensioni, ignoto ai suoi contemporanei, egli lo imparò, prima che camminando, leggendo; naturalmente leggendo i classici: sopra tutto i testi classici di storia e di geografia, che cominciò fino dalla gioventù a ricuperare e a restaurare” (“Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 169).

<sup>1747</sup>“En una hondonada encontramos a un viejo pastor que intentó con insistencia disuadirnos de la ascensión: nos dijo que cincuenta años antes él había ascendido a la cumbre, impulsado por el mismo ardor juvenil, y que nada había obtenido salvo fatiga y arrepentimiento, rasguños en el cuerpo y desgarrones en las vestiduras, provocados por rocas y zarzas; y que no sabía de nadie que lo hubiera emulado ni antes ni después”. En la más célebre de las epístolas familiares Petrarca puso en juego, como iremos viendo, toda su pericia literaria hasta rozar la excelsitud, así en la disposición general como en lo incidental o episódico (con el último arte gótico la ha relacionado G. Billanovich, “dove il lavoro della testa e il lavoro del cuore si intersecarono con nodi da labirinto” [“Petrarca e il Ventoso”. *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 175]). De tal forma que la advertencia del viejo pastor cumple un papel de primer orden en la economía global del relato por contraste, como ejemplo «ex contrario» de una misma experiencia vital. En efecto, «eodem iuvenilis ardoris impetu supremum in vertice ascendisse», pero distinto resultado: el «nichilque inde retulisse preter penitentiam et laborem» del pastor significará, por el contrario, para Petrarca una reveladora vivencia espiritual: la de la vida interior («in me ipsum interiores oculos reflexi»), valer decir: aplicar a la vida el ideal ético-filosófico de los *studia humanitatis*.

<sup>1748</sup>En los *Triunfos*, donde también menciona en varias circunstancias la doctrina de la letra pitagórica, dice del amor que es “gradi ove più scende chi più sale, / stanco riposo e riposato affanno” (Petrarca, *Triunfos*, edic. cit., *Triunfo del Amor IV*, vv. 144-145, p. 176).

logarse que un objeto corpóreo llegue a una altura descendiendo. En suma: en pocas horas esto me sucedió tres veces o más, entre las risas de mi hermano y mi irritación.

Conviene subrayar que la carta es casi con toda probabilidad ficticia, o por lo menos, de ser real, fue objeto de una profunda reelaboración años más tarde. Parece ser que fue en verdad redactada más allá de 1350, seguramente en 1352-1353<sup>1749</sup>, justo cuando el poeta y humanista, después de una feliz y productiva estancia en Vaucluse, marchaba definitivamente a Italia, para pasar allí el resto de su vida, es decir en el punto crítico de su inflexión vital. El caso es que su destinatario, a la sazón, llevaba muerto once años, pues había fallecido en 1342, y el hecho de que fuera su hermano menor su compañero, que había profesado en religión como monje en la cartuja de Montrieux más o menos por la misma fecha, en 1343, tiene un evidente significado espiritual, que se refleja alegóricamente en la ascensión, rápida y directa la de Gerardo, lenta y zigzagueante la de Francesco («no hay mejor modo de conocer una cosa que aproximándola a su contrario»)<sup>1750</sup>. En efecto, así prosigue Petrarca el relato de su excursión alpina:

---

<sup>1749</sup>Después de haber aducido copiosos argumentos a favor de una fechación tardía de la carta, concluye Giuseppe Billanovich: “Non è piú possibile credere, nonostante i poteri ammaliati del narratore Petrarca, che la *Familiari* del Ventoso, sorreta da uno scheletro tardo e animata da un’unica e tarda ispirazione sia una lettera giovanile: anteriore alle prime grandi opere, anteriore all’*Africa* e al *De viris*; e che tutt’al piú si stata riadattata nell’età matura. Il Petrarca compose il *Secretum* piú tardi di quanto credevamo; e lo riprese in Italia tra il 1353 e il 1358. E stese la *Metrica* del Monginevra verso la metà del 1353. Press’a poco in questi mesi, sotto il traguardo dei cinquant’anni, con lenta attenzione e manovrando tutti gli strumenti della sua ineguagliabile biblioteca, persino attingendo alle postille con cui aveva commentato i suoi libri, non a trent’anni, in un angolo di osteria e in una sera stanca e tumultuosa, immaginò e distese la matura e elaboratissima, e perciò perfetta, *Familiari* del Ventoso [...]. Educato in scuole dove l’*ars dictaminis* fu regina, il Petrarca cominciò presto a scrivere lettere. Ma solo quando nel maggio 1345 scoprì dalla biblioteca della cattedrale di Verona le lettere di Cicerone *Ad Atticum*, *Ad Brutum*, *Ad Quintum fratrem* e l’apocrifa a Ottaviano, fino allora rimaste ignote o piuttosto solo sfogliate in quell’esemplare vetusto da piccoli eruditi locali, gli nacque il disegno di un suo epistolario: diviso nelle due sezioni di lettere in prosa e in verso, le *Familiari* e le *Metriche*. Fu impresa laboriosa formare i primi libri delle *Familiari*, perché il dettatore dovette inventare la massima parte delle lettere giovanili: che infatti presentano echi fitti da testi scoperti dal Petrarca nella maturità e che ora riemergono solo nella redazione canonica, mentre molte lettere posteriori ci ritornano anche nella redazione originaria. Perciò quando visse per l’ultima volta in Provenza tra l’estate del 1351 e la primavera del 1353, il Petrarca era giunto a ordinare solo i primi tre libri e le prime lettere del quarto [...]. Essenziale è riconoscere perché e quando l’artista compose la piú nobile delle *Familiari*: vicino ai cinquant’anni, mentre scriveva qualche altra delle sue pagine piú felice” (“Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 181, 181-182 y 184).

<sup>1750</sup>Así, en una carta que le dirige a Gerardo en 1349 comenta Petrarca: “Hay una cuestión que quisiera, Dios mío, plantearle, si me lo permites. ¿Por qué si a mi hermano y a mí nos sujetaban idénticas ataduras, no pudimos gozar los dos de la misma libertad, cuando Tu mano nos libró de ellas? Él echó a volar en seguida; en cambio yo, que sigo aferrándome a mis pésimas costumbres, aunque nada me ate ya, me siento incapaz de desplegar las alas, y, al obtener mi libertad, no me he movido siquiera del lugar en el que antes permanecía prisionero [...]. Los designios de Dios nunca carecen de motivos, precisamente porque de su voluntad dependen todas las causas, y de todas es ella la fuente. Lo que ocurrió fue, por lo tanto, que mi hermano cantó como debía, elevando al cielo sus pensamientos, y que, por el contrario, yo lo hice meditando en cosas terrenas y mirando al suelo” (Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola X: 3, pp. 288-289). Sólo un poco más adelante le encarece a su hermano: “Compara –te lo ruego– el pasado con el presente: la turbulenta opulencia con la tranquilidad de la pobreza; el placer del ocio con las amarguras de los negocios; a tus buenos hermanos con enemigos acerbos; las discusiones con el silencio; las orgías con el ayuno; el baile de día con los cánticos nocturnos; Aviñón con la Cartuja, los peligros terrenales con la paz celestial, la servidumbre del diablo con la amistad de Dios, la muerte con la vida eterna. No te quedará más remedio que confesarte muy dichoso” (*Ibidem*, p. 292). Y la misma confrontación vital se expone en la carta-comentario que devela la alegoría de la *Parthenias*, la familiar X: 4. Billanovich lo confirma: “Questa immaginazione poté derivare solo, dopo il 1343, dalla conversione fulminea di Gherardo e dalla sua entrata nella certosa di Montrieux!” (“Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 178).

Tras varios desengaños como éste me detuve en un valle. Allí, volando en el pensamiento de lo corporal a lo incorpóreo, me apostrofaba a mí mismo en estos términos u otros semejantes: «Debes saber que lo que hoy te ha sucedido tantas veces en la ascensión de este monte os ocurre a tí y a otros muchos en el camino a la vida bienaventurada.» Pero con razón los hombres no lo advierten tan fácilmente, porque los movimientos del cuerpo son manifiestos y los del espíritu, en cambio, invisibles y ocultos. La vida que llamamos bienaventurada está situada en un lugar elevado; la senda que a ella conduce es angosta, según dicen. En el camino se alzan también muchos altozanos y se precisa una excelente marcha para escalar de virtud en virtud; en la cima está el último fin y el término de la vida, que constituye la meta de nuestro viaje terreno. Todos quieren llegar allí, pero, como dice Ovidio: «querer es insuficiente; para alcanzar algo, es menester desearlo apasionadamente». Tú [se dice así mismo], en realidad, además de quererlo, lo deseas con vehemencia –si no estás equivocado también en esto–. Pero, entonces, ¿qué te retrasa? Los bajos placeres terrenos, indudablemente, ya que con ellos el camino es más llano y parece, a primera vista, más fácil. Sin embargo, después de tus muchos extravíos, o bien tendrás que ascender a la cima de la vida bienaventurada, sometido al mismo esfuerzo que tú, sin razón, has diferido, o bien la pereza te obligará a recostarte en el valle de tus pecados; y si allí te hallan –terrible es el augurio– «las tinieblas y la sombra de la muerte» deberás pasar una noche entera entre horribles sufrimientos. Estas reflexiones acrecentaron de un modo casi increíble mi ánimo y mis fuerzas para acometer el resto de la ascensión. ¡Ojalá pueda mi espíritu finalizar el camino por el que suspiro noche y día del mismo modo que hoy mis piernas han conseguido superar las dificultades y llegar al final de la ruta!<sup>1751</sup>

Llegados a la cima, ambos hermanos descansan en una pequeña planicie. Desde la cual, Petrarca contempla, admirado, la vista panorámica que se abre ante sus ojos, al par que hace examen de conciencia de su vida pasada, de su deseo de vivir en Italia, del tiempo transcurrido, diez años, desde que estudiara en Bolonia y los cambios que se han operado en él, de sus contradicciones y tribulaciones, y, en definitiva, de su propósito de enmienda. “Estos pensamientos y otros parecidos rondaban mi espíritu, padre mío; me alegraba de mis progresos, lloraba mis imperfecciones y me compadecía de la inestabilidad de todas las actividades humanas”. Luego, dirige la mirada, en esa ponderada y estudiada combinación de descripción e introspección, del esplendor majestuoso de la naturaleza a los fantasmas que ornan su inmensa libertad y su inmenso desamparo. Y,

mientras contemplaba con admiración todos los detalles, ora sumido en pensamientos terrenos, ora elevando mi espíritu, a semejanza de mi cuerpo, a regiones más elevadas, creí oportuno leer las *Confesiones* de Agustín, regalo de tu amor que llevo siempre en las manos en recuerdo del autor y del donante: un librito de tamaño muy reducido, pero de infinita dulzura. Abro, al azar, dispuesto a leer lo primero que encontrara, porque ¿qué podía encontrar que no fuera pío y devoto? Por casualidad apareció el décimo libro de dicha obra. A Dios pongo por testigo, y también a mi hermano –que se hallaba presente, porque esperaba con interés oír a Agustín hablar por mi boca–, de que las primeras líneas vi que decían: «Y los hombres van a admirar la altura de las montañas, la enorme agitación del mar, la anchura de los ríos, la inmensidad del océano y el curso de los astros y se olvidan de sí mismos.» Mi hermano deseaba que yo siguiera leyendo, pero le pedí que no me importunase, y cerré el libro, irritado contra mí mismo, porque la belleza terrena todavía me admiraba, pese a que de los propios filósofos paganos debía haber aprendido tiempo atrás que nada hay digno de admiración, sino el espíritu, a cuya grandeza nada es comparable<sup>1752</sup>.

---

<sup>1751</sup>Nótese el parecido del fragmento petrarquesco con el arriba citado de las *Instituciones divinas* de Lactancio sobre la doctrina de la Y pitagórica.

<sup>1752</sup>P. O. Kristeller destacó que tales «gentium philosophi» no eran sino Séneca y su epístola I: 8, en “La dignidad del hombre”, *El pensamiento reñcentista y sus fuentes*, p. 232 y la nota 9 de la misma página. En efecto, escribía el cordobés a Lucilio: “Mantened, por lo tanto, esta sana y provechosa forma de vida: que concedáis al cuerpo cuanto es suficiente para la buena salud. Se le ha de tratar con bastante dureza, para que no se someta al espíritu con rebeldía: que el alimento calme el hambre, que la bebida apague la sed, que el vestido aleje el frío, que la casa sea defensa contra las inclemencias del tiempo. Nada importa que sea el césped o el mármol jaspeado de país extranjero lo que haya erigido: sabed que al hombre lo protege igualmente la paja que el oro. Despreciad todo aquello que un esfuerzo inútil pone como adorno y decoración; pensad que nada, excepto el alma, es digno de admiración, para la cual, si es grande, no hay nada que sea grande” (Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit., t. I, I: 8, 5, pp. 27-28). No obstante la cita casi literal, cabe matizar que Petrarca pueda estar haciendo alusión a otros filósofos de la Antigüedad, pues, por caso, Platón había incidido en

Conmocionado por la lectura del pasaje, Petrarca, vuelto los ojos hacia el alma, caía en la cuenta, sin decir esta boca es mía durante el descenso, abstraído en un torbellino de confusas cavilaciones, sumido en los vericuetos de la imaginación y la introspección, de que exactamente el mismo fortuito suceso le había acaecido mucho tiempo atrás a san Agustín (también a san Antonio), acontecimiento que se había convertido en el fundamento de su arrepentimiento y en el símbolo de su conversión. Conclusión:

Meditaba en silencio acerca de la insensatez de los hombres que descuidan su parte más noble y se dispersan en infinidad de pensamientos y en vanos espectáculos, buscando fuera lo que podrían hallar dentro de sí [...]. ¡Cuántas veces me volví aquel día a mirar la cima del monte mientras regresaba! Me parecía que apenas si alcanzaba un codo de altura, comparada con la elevación del intelecto humano, cuando no se sumerge en el lodo de la fealdad terrena [...] ¡Cuánto esfuerzo debiéramos poner en dominar nuestras pasiones terrenas en lugar de las alturas de la tierra!<sup>1753</sup>

Se despide Petrarca. Cierra su carta diciendo a su caro donante de las *Confesiones* que, nada más llegar al albergue, y mientras los criados preparaban la cena, se retiró «a un apartado rincón» a ponerle por escrito cuanto le había sucedido por fuera y por dentro en aquella tan memorable como significativa jornada, puesto que no quería sino que le llegara la noticia en caliente, envuelta todavía en esa ubérrima mezcla de sentimientos y pensamientos<sup>1754</sup>: “te pido que ruegues por ellos [por lo pensamientos] para que, tras estos rodeos tan largos e inciertos, detengan alguna vez su curso y para que, al final de tantas divagaciones inútiles, se dirijan a aquello que es único, bueno, verdadero, seguro y estable. Adiós”<sup>1755</sup>.

El sentido de la carta y la intención del aretino parecen evidentes, pues no se trata sino de consignar que, como afirma Lope con conocimiento de causa, «no hay cosa más inconstante / que el hombre», cuya naturaleza es ser diverso y cambiante; que la humanidad, ya se sabe, es una suma de debilidades, y que el acceso a la sabiduría, es decir seguir el camino escarpado que conduce al bien, como había hecho Gerardo al elegir la vía directa de

---

lo mismo en los dos diálogos que pudo leer con seguridad el aretino: el *Fedón* y el *Timeo*; y también Cicerón, recuérdese el fragmento que hemos citado más arriba sobre el comentario a la ascética socrática, preconizaba la superioridad del alma respecto del cuerpo, en las *Disputaciones Tusculanas*.

<sup>1753</sup>Aparte de la influencia de san Agustín, explicitada por Petrarca, podrían estar latiendo estas palabras de la Filosofía en su aserto: “¿Por qué, pues, oh mortales, buscáis fuera una felicidad que está dentro de vosotros? El error y la ignorancia os confunden. Te haré ver brevemente la felicidad plena. ¿Hay algo más valioso para ti que tú mismo?” (Boecio, *La consolación de la Filosofía*, edic. cit. de P. Rodríguez Santidrián, II, prosa 4, p. 68). Más adelante, en el poema XI del libro III, se repite la misma idea: “Quien con toda su alma busca la verdad / y no quiere perderse por caminos tortuosos / habrá de dirigir la luz de su mirada interior / hacia sí mismo. / Y, concentrando sus errantes pensamientos / sobre su propio espíritu, podrá comprender / que lo que intenta buscar fuera / se halla encerrado en los tesoros de su alma” (*Ibidem*, III, poema XI, pp. 119-120).

<sup>1754</sup>De este modo, el diseño estructural de la epístola describe un círculo perfectamente cerrado, el que une el principio («llevado únicamente por el deseo de contemplar la notable elevación del lugar, he ascendido hoy al monte más alto de esta región») con el final («me retiré solo a un apartado rincón de la casa para apresurarme a escribirte en seguida esta carta, pues...»), en tanto la redacción deviene un impertinente catégorico de la acción, o, lo que es lo mismo, el lenguaje de la experiencia, la vida de la obra. En efecto, Petrarca se narra a sí mismo, se hace autor y personaje; pero, como ha demostrado Billanovich, ficcionalmente a sabiendas: “evidentemente qui trapassiamo dalla realtà nella retorica: retorica letteraria e retorica pia” (“Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 178). Por otro lado, esta estructura circular es la misma que preside el *Secreto* y aun el *Cancionero*.

<sup>1755</sup>Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola IV: 1, pp. 255-269. Sobre esta carta petrarquesca ha escrito Rafael Argullol: “la escalada de Petrarca al Mont Ventoux el 26 de abril de 1336, fecha que, si hubiera la obligación de hacerlo, yo citarí como la del nacimiento de lo que confusamente hemos llamado modernidad” (“666 años después del día que nació la modernidad”, en *Enciclopedia del crepúsculo*, Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 25-28, p. 25).



la religión, es extremadamente dificultoso, puesto que no sólo requiere de una toma de consciencia, de una iluminación interior, y de un acto de contrición, sino también de una voluntad firme («poder es consecuencia de querer») de trascender nuestra congénita animalidad, de vivir de acuerdo con la razón («que únicamente se distingue por ella de la brutalidad animal y que sólo merece en justicia el título de hombre en la medida en que vive racionalmente»), el freno natural y único de las pasiones (perturbaciones) del alma<sup>1756</sup>, y con la permanente consciencia de su condición mortal, que comporta la aprehensión de lo eterno:

La amarga dulzura del rocío con el que el mundo, embaucador del género humano, adorna esta vida inserta en tantas trampas, la conoce cualquiera que haga este camino con los ojos abiertos; nosotros alimentamos también, a propósito, sus engaños y, contra el precepto de Apolo, nos esforzamos con afán en desconocernos a nosotros mismos. Bajo la apariencia de un espíritu noble y elevado invade a éste la soberbia; a aquél, con el ropaje de la prudencia, le dominan la malicia, el engaño y todo lo que a aquella virtud parece próximo. Aquél se cree valiente: es inhumano y feroz; éste se llama humilde: es tímido y cobarde [...]. Los vicios están enmascarados y en hermosas pieles se ocultan monstruos terribles. Añádase a esto una plétora de deleites que han de perecer, o, mejor dicho, que perecen y escapan ya: la ambición nos muestra honores, aplausos y el favor popular; la lujuria, placeres atractivos y diversos; el dinero, la abundancia de muchas cosas: no hay anzuelo sin cebo, ni rama sin liga, ni trampa sin esperanza. Añádase el apetito humano, impetuoso y carente de reflexión, defraudado con facilidad y expuesto a los engaños. Si en este camino incierto, resbaladizo y peligroso a alguien, por azar, la naturaleza o el estudio le hubieran hecho tan precavido que, eludiendo los engaños del mundo, embaucara él al mundo y, mostrando un semblante en apariencia vulgar, poseyera una mente del todo diferente a los demás, ¿cómo llamarías a ese hombre? Pero ¿dónde buscar a un tal individuo? Debe ser de excelente naturaleza, maduro al tiempo que mesurado por su edad y capaz de observar atentamente las vicisitudes ajenas<sup>1757</sup>.

Petrarca encuentra a ese hombre en el impetuoso san Agustín («impatiens est amor»), tal vez por eso dedique la carta a Dionigi da Borgo San Sepolcro, que se convierte en el modelo a emular, en lo que le gustaría llegar a ser<sup>1758</sup>; mas tanto porque el africano, en su lucidez, supo extraer de la paganidad, principalmente de Platón y de Cicerón, todo aquel saber válido al hombre en tanto hombre, cuanto porque la revelación interior de una vida superior le hizo encaminarse sin dobleces al amor divino (que «una cosa es amar y otra saber»: “conocer plenamente a Dios es imposible, pero se le puede amar, en cambio, con ardiente

---

<sup>1756</sup>Así, escribe Séneca: “la razón derriba los vicios no uno a uno, sino todos al mismo tiempo” (*Consolación a su madre Helvia, Diálogos*, edic. cit. de J. Mariné Isidro, 13, 3, p. 385). San Agustín, por su parte, dice: “La razón es la mirada del alma; pero como no todo el que mira ve, la mirada buena y perfecta, seguida de la visión, se llama virtud, que es la recta y perfecta razón” (*Soliloquios, Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, I, VI, 451).

<sup>1757</sup>Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola II: 9, pp. 248-249.

<sup>1758</sup>Ya Séneca había instruido a Lucilio en la necesidad de designar para la vida propia a un prohombre como modelo de conducta, como guía espiritual: “La epístola pide ahora su conclusión. Recibe ésta, sin duda útil y saludable, que deseo que grabes en tu alma: «Hemos de escoger un hombre virtuoso y tenerlo siempre ante nuestra consideración para vivir como si él nos observara, y actuar en todo como si él nos viera». Esto, querido Lucilio, lo enseña Epicuro; nos ha otorgado un custodio y un precursor, y no sin razón: una gran parte de las faltas se evita, si un testigo permanece junto a quienes van a cometerlas. El alma debe tener alguien a quien venerar, cuyo ascendiente haga aún más sagrada su intimidad. ¡Bienaventurado aquel de quien no sólo la presencia, sino hasta el recuerdo nos mejora! ¡Bienaventurado aquel que puede venerar a alguien de tal suerte que se configure y ordene sólo con recordarlo! Quien así puede venerar a alguien, presto será digno de veneración. Elige, pues, a Catón; si éste te parece demasiado austero, elige uno de espíritu más indulgente, a un Lelio. Elige a aquel de quien te agradó la conducta, las palabras y su mismo semblante, espejo del alma; tenlo siempre presente o como protector, o como dechado. Precisamos de alguien, lo repito, al que ajustar como modelo nuestra propia forma de ser: si no es conforme a un patrón, no corregirás los defectos” (*Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit., t. I, I: 11, pp. 43-44). Petrarca, a pesar de su veneración por Cicerón, eligió, como se ha repetido mil veces, a san Agustín, hasta el punto de convertirlo en su *alter ego* en el *Secreto*.

devoción<sup>1759</sup>), al *bene vivere* cuya felicidad adviene en méritos de virtud y deviene gozo en Dios. Este viraje espiritual, como se conoce de sobra, el obispo de Hipona lo hizo letra en las *Confesiones*, sus memorias del alma, que el teólogo de la Sorbona le había regalado al aretino allá por 1333 y que él había escudriñado hasta la saciedad y lo había convertido en el fiel compañero de su singladura, entre otros textos del Padre<sup>1760</sup>. Pues, efectivamente, Petrarca encuentra su paralelo vital en el santo<sup>1761</sup>, aunque él, desde luego, no fue un teólogo ni un religioso sino un humanista y un moralista, aparte de un poeta extraordinario, como tampoco

---

<sup>1759</sup>Petrarca, *Sobre la ignorancia del autor y de otro muchos*, *Obras I. Prosa*, IV, p. 199.

<sup>1760</sup>Dice Ugo Dotti: “Si noti intanto, a proposito di queste ultime [las *Confesiones*], un dato certamente interessante: che ese, nel corso dell’età medievale, non dico che passassero inosservate, ma sicuramente in secondo piano di fronte alle grandi opere dottrinali del santo, l’infalibile dottore della Chiesa. Fu il rinascimento umanistico a farne una delle opere capitali della letteratura mondiale e, per così dire, a toglierle dallo studio riservato dei teologi e farle divenire un testo di lettura per tutte le persone colte. È qui inutile, tanto essa è nota, ripercorrere la storia questo libro nelle mani di Petrarca, da quel 1333 quando lo ebbe in dono dal padre agostiniano Dionigi da Borgo Sansepolcro a quando, nel gennaio del 1374, l’ultimo suo anno di vita, lo donò a sua volta a un altro agostiniano, Luigi Marsili, dopo averlo tenuto sempre con sé, come proprio Petrarca volle allora testimoniare, durante tutti i suoi viaggi attarverso l’Italia, la Francia, la Germania: lo amò infatti con affetto quasi entusiastico; lo bagnò di lacrime e lo interrogò come un oracolo quando, sulla veta del Ventoso, gli parve che, invece di accostarsi recisamente a Dio, si venisse troppo rallegrando alla vista degli stupendi spettacoli naturali” (Introduzione a Petrarca, *Secretum*, edic. bilingüe latín-italiano de U. Dotti, BUR, Milano, 2006 [2ª ed.], pp. 5-20, en concreto p. 10).

<sup>1761</sup>“Siempre que leo los libros de tus *Confesiones*”, le dice Francesco a Agustín, “a ratos me parece estar leyendo no una historia extraña, sino la de mi misma peregrinación” (Petrarca, *Secretum*, *Obras I. Prosa*, I, p. 52). Y ello, porque como le cuenta Petrarca a Donato Albanzani: “Est et Agustini opus aliud, quod Confessionum dicitur, tredecim distinctum libris quorum in primis novem, ab extrema infantia ac materno lacte, vite totius errores ac peccata omnia, in decimo autem adhuc supersites peccati reliquias et presentem tunc vite sue statum, in ultimis autem tribus dubitationem suam de Scripturis sepe et ignorantiam confietetur, qua confessione doctissimum pene omnium qui fuerint, siquod est michi iudicium, se ostendit. Hunc librum intento devotoque animo legere si in consuetudinem deduxeris, spero te piis atque salubribus nunquam lacrimis cariturum; verecunde quidem sed expertus hoc dixerim. Ut enim, ductu eius quem diligis, ad hanc fidentior lectionem venias, scito illum librum michi aditum fuisse ad omnes sacras literas” (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 6, p. 1000). Véase, por demás, G. Billanovich, “Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 173-176. Dice ahí con sutil maestría crítica el docto petrarquista: “Tito Livio e Pomponio Mela persuasero il Petrarca a immaginare la grande ascensione; s. Agustino –come intereso subito i lettori antichi e come sanno bene i moderni– gli insegnò a trasformare l’ascensione in una conversione” (p. 173). Y, efectivamente, la carta es una exposición en miniatura de la *mutatio animo* de Petrarca, del tránsito de la filología a la filosofía moral, de la objetividad a la subjetividad; mas también, a consecuencia de ese ir de lo particular a lo general, una suerte de protréptico o iniciación filosófica. Así, la curiosidad del conocimiento que suscita la ascensión alpina, pergeñada sobre la de Filipo de Macedonia al monte Hemo, es decir: el deseo del montañero y del erudito experto en historia antigua, deriva, en comparación con la vida seguida por su hermano Gerardo, hacia la ardua aspiración de Petrarca de ir en busca de las alturas espirituales de la vida bienaventurada: una vía angosta es la que conduce a la cima, pero no de riesgo en riesgo sino de virtud en virtud («de virtute in virtutem preclaris gradibus»). La ascensión es pues la iluminación de una vida mejor. Una iluminación que se convierte en conversión ya en la cima, al calor de la lectura del pasaje de las *Confesiones* de san Agustín, cuya llamada a la interioridad nuestro hombre tendría que haber aprendido ya en la constante lectura de aquellos maestros gentiles de la Antigüedad que enseñaban «que nada hay digno de admiración, sino el espíritu, a cuya grandeza nada es comparable», o sea: la armonización de paganismo y cristianismo, la afirmación de que el hombre y la substancia moral de sus problemas deberían ser los verdaderos y únicos asuntos de interés de la filosofía y el estudio. La validez particular del caso, darse cuenta de los errores juveniles y pretender una vida más saludable para el futuro, es el pensamiento que rumia el humanista a lo largo del decenso («si no me importó soportar tantos esfuerzos y sudores para acercar un porquito el cuerpo al cielo, ¿qué cruz, qué cárcel o qué tormento podrían atemorizar al espíritu que se acercase a Dios, hollando las cimas de la insolencia y los destinos terrenos?»), pero que hace extensible al conjunto de la humanidad: «¿cuánto esfuerzo deberíamos poner en dominar las pasiones terrenas en lugar de las alturas de la tierra!». Con este deseo de cambio, de penetrar en lo más hondo de sí mismo para elevarse a lo eterno e inmutable, concluye la carta. Una conclusión coincidente con la del *Secretum*.

dispuso de la vehemencia de carácter y la férrea voluntad de san Agustín, su ámbito mental, lleno de esquinas, es más bien el de la duda y la paradoja, el del anhelo y la perpetua insatisfacción, el de la insuficiencia y la falta de sentido, pese a sus denodados esfuerzos por ofrecer de sí una imagen coherente, serena, recta y virtuosa; es decir, no la conversión, sino la vida vuelta hacia dentro por la que pretender la sabiduría y la salvación, pero sin renunciar a los quehaceres terrenales: un principio cívico más laico que religioso<sup>1762</sup>. Pero igual de llamativo, y en estrecha relación, es que nuestro hombre, con la ascensión al monte Ventoso, estuviera fijando un acontecimiento autobiográfico como el motivo real y metafórico de su crisis espiritual, de la búsqueda personal (de doblez universal) de su propio camino. No importa si la subida fue auténtica o imaginada, lo significativo es que Petrarca le confiere a un suceso vital el origen de su *secreto conflictu curarum mearum*, que había de dar a luz al más impresionante escrito suyo, el *Secreto mío*, su obra maestra al lado del *Cancionero* y las *Epístolas*, aquella que prelude y condiciona toda su creación posterior, después de examinar y evaluar la anterior. Es más, si hacemos caso a la datación propuesta para la carta por Billanovich, el resultado no es otro que la concordancia en la escritura con la versión definitiva de su particular confesión que, como demostrara Rico en el excepcional y ricamente documentado estudio que le dedicó, es también de 1352-1353<sup>1763</sup>.

En la vista atrás que efectúa Petrarca en la cima que llaman «Hijito» se cuenta y le cuenta a su interlocutor que: «Hoy se cumplen diez años<sup>1764</sup> desde que dejaste Bolonia al

---

<sup>1762</sup>«Un hombre moderno en la conciencia de sí mismo y, sin embargo, medieval en su autodegradación», ha escrito N. Mann, “un hombre especialmente difícil de definir a causa de las paradójicas fluctuaciones de su temperamento” (Introducción a Petrarca, *Cancionero*, edic. de J. Cortines, p. 26).

<sup>1763</sup>«Mientras la acción del *Secretum* está explícitamente fechada en 1342, todo parece indicar –dice Francisco Rico– que la redacción de la obra tuvo lugar años después, entre 1347 y 1353”, (*Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, p. 50). Un idea que desarrolla y demuestra con apabullante información en el último capítulo de su obra, “Et sic liber *De secreto conflictu* continet tres libros”, pp. 453-535, primero en relación a las notas petrarquescas copiadas en el código Laurenziano XXVI sin. 9, que hablan, en orden inverso, de las tres fases de redacción por las que pasó la obra: 1353, 1349 y 1347 (pp. 453-471); después en función de las analogías de fondo observables entre las obras de Petrarca que inciden en su cambio de orientación estético-ideológica, el *De vita solitaria*, el *De otio religioso* y las *Familiares*, todas ellas de entre 1346 y 1350, con el *Secreto* (pp. 471-500), y, por último, por la distancia, según él, que media entre el Petrarca que redactaba su obra entre el invierno de 1352 y la primavera de 1353 y Francesco, que venía a representar una etapa pasada y superada de su vida, la de hacia 1342-1343, data en la que acontece la acción del *Secreto* (pp. 500-535). Véase también, Guido Martellotti, “Sulla la data del *Secretum*”, *Scritti Petrarqueschi*, pp. 487-495; Kenelm Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, pp. 212-241, especialmente pp. 229 y ss. Su tesis, sin embargo, de que el *Secreto* tuvo tres redacciones completas diferentes, que vendrían a coincidir con las versiones *gamma*, *beta* y *alfa* de las epístolas familiares, siendo la última y definitiva, lógicamente, la de 1352-1353, fue rebatida y criticada por Hans Baron, en su *Petrarch’s “Secretum”*, para quien el *Secreto* sólo tuvo una única redacción, que se fue modificando y agrandando en el tiempo en función de los virajes espirituales e intelectuales de Petrarca, entre 1347 y 1353, pero cuyo núcleo ya estaría conformado en 1347. En líneas generales, esta datación, 1347-1353, ha sido aceptada, salvo algún caso, como el de Giovanni Ponte, que devuelve la fechación al año en el que se sitúa la acción, 1342-1343, en “Nella selva del Petrarca: la discussa data del *Secretum*”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXVII (1990), pp. 1-63. Por último, Enrico Fenzi, en su magnífica introducción al *Secretum*, se alinea con Baron en lo que concierne a una única redacción de la obra, efectuada en varias fases; mas se distancia, acercándose a Rico, en que el grueso de ella no hubo de ser sino de entre 1351-1353, pero va un paso más allá, pues piensa que Petrarca no la concluyó en Vaucluse en primavera, antes de hacer las maletas, sino en Milán, a lo largo del verano y durante los primeros compases del otoño. “Como si può facilmente comprendere –observa justamente Ugo Dotti–, solo una edizione critica del libro che sia tra l’altro tale da potere attestare concretamente le tre eventuali e corpose fasi di composizione e rielaborazione del libro stesso, potrà porre fine alle diverse ipotesi in attuale dibattito” (Introduzione a Petrarca, *Secretum*, edic. cit., p. 6).

<sup>1764</sup>La carta está fechada el 26 de abril de 1336, año en el que la Pascua tuvo el lugar el 31 de marzo, de modo que el 26 coincidió con el viernes santo (“il giorno della rendenzione e della penitenza è cornice indispensabile per la conversione”); calenda litúrgica en la que Petrarca conoció, en Avignon, a Laura, nueve

término de tus estudios juveniles. ¡Dios Inmortal!, ¡Sabiduría Inmutable!, ¡qué cambios tan grandes y numerosos ha contemplado este lapso de tiempo! Son incontables, pero no voy a recogerlos ahora, porque todavía no he llegado a un puerto donde pueda evocar con tranquilidad tormentas pasadas. Tal vez un día las narre en el mismo orden en que han sucedido, encabezándolas con aquella frase de tu Agustín: «Quiero recordar mis vergüenzas pasadas y la corrupción de mi alma, no porque las ame, sino para amarte a ti, Dios mío». Pero a mí todavía me quedan muchas incertidumbres e inconvenientes. No amo ya aquello que solía; miento: lo amo, pero con menos pasión; he vuelto a mentir: amo, pero con más pudor, con más tristeza; al fin he dicho la verdad. Así es, en efecto: amo, pero no querría amar, sino odiar; amo, pero a la fuerza, contra mi voluntad, triste y dolido. Compruebo en mí mismo la verdad de aquel verso tan famoso: «Si puedo, odiaré, si no, amaré a la fuerza». Todavía no han transcurrido tres años desde que aquel sentimiento perverso y vano que me dominaba y que reinaba sin rival en mi corazón empezó a encontrar otro sentimiento opuesto que se rebelaba contra él, y entre ambos aún sigue entablado en el terreno de mis pensamientos un combate incierto y muy penoso por el dominio de los dos hombres que hay en mí»<sup>1765</sup>. Parece evidente que la tormenta a la que se alude no es otra que la atropellada pasión que profesa por Laura desde aquel 6 de abril de 1327, «la data centrale della sua vita», en que la viera por vez primera en la iglesia de Santa Clara, de la que, sin embargo, sugiere estarse eximiendo o cuya intemperancia se está moderando sutilmente con los continuos desdenes<sup>1766</sup>, entibiándose con el paso del tiempo y con la lectura de las *Confesiones*, al punto de que ya puede zambullirse en el autoanálisis psicológico con cierta distancia crítica sobre el sentimiento<sup>1767</sup>. En efecto, al amor le ha salido un severo contrincante: la moral agustiniana. Así, entre 1333, año en que Dionigi da Borgo San Sepolcro le obsequiaba el apreciado ejemplar de las *Confesiones*, y 1336, en el que Petrarca fecha la carta, sitúa hábilmente nuestro hombre el comienzo de su escisión espiritual, el nacimiento de su crisis, el desacuerdo anímico que ya nunca le abandonaría y que no sabría o no querría resolver cabalmente, en tanto fue incapaz de orillar la tensión psicológica imperante entre el lírico y el moralista, sus concordias y sus oposiciones. Es importante subrayar que no hay contradicción alguna entre la conclusión que se extrae de la carta y a la que se llega en el *Secreto*<sup>1768</sup>,

---

años antes, y justo diez después de que hubiera dejado sus estudios universitarios en Bolonia. En abril de 1336 Petrarca tenía 32 años, a punto de cumplir 33, de suerte que su conversión filosófico-moral acaece cabalmente a la misma edad que la de santo Padre, “proprio per mantenere la coincidenza esatta con la biografia di s. Agustín”. Se trata, efectivamente, de lo que Billanovich denomina «algebra sacra»; se trata, naturalmente, de abril, “il mese focale nell’autobiografia del Petrarca” (“Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 176-177). Una mano maestra, en consecuencia, organiza la coincidencia de todas estas fechas con valor simbólico-moral, atinente, claro está, a esa edificación deliberada de su autobiografía. No de otro modo, esta misma solapación de fechas vitales y litúrgicas perseguiría, como destacara Carlo Calcaterra, el *Cancionero*, y se colará en no pocas epístolas de su correspondencia.

<sup>1765</sup>Petrarca, *Familiars*, en *Obras I. Prosa*, epístola IV: 1, pp. 263-264.

<sup>1766</sup>Le explicaba, no en balde, la Razón al Gozo que “mejor esperanza ternía de ti si amases sin ser amado. Y, cierto, aunque algunos digan que la faciliada y la dificultad del amor son igualmente dañosas, porque de la primera se deja tomar el corazón humano, y con la segunda porfía y contiene, pero éste es mi parecer: que ninguna cosa hay de más fuerza para amar que ser amado y, por el contrario, no hay cosa que así espante y estorbe amar como no ser amado o no creer que lo ha de ser –aunque esto no lo creerán de ligero los ciegos enamorados [la persona lírica de Petrarca lo evidenciará con creces]–, porque son del cuento de aquellos de quien se escribe: «los que aman hacen torres en los aires» (Petrarca, *De los remedios contra la próspera y adversa fortuna*, *Obras I. Prosa*, trad. de Francisco Madrid, I, LXIX, pp. 432-433).

<sup>1767</sup>Sobre la relación de la carta a Dionigi da Borgo y su historia de amor, según la plasma en el *Cancionero*, véase K. Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, pp. 92-99.

<sup>1768</sup>La relación entre la carta en que cuenta la subida al monte Ventoso y el *Secreto* es una cuestión aceptadísima por los exégetas de Petrarca. Así, por ejemplo, Enrico Fenzi dice que “la lettera che racconta della

cuando Agustín le hace ver a Francesco que el principio de su desvío moral, de su apartamiento de la *beata vita*, no fue otro que el enamoramiento de Laura, antes al contrario: es su confirmación. En efecto:

Francesco. No es inútil la teoría que sobre la letra pitagórica –por decirlo de algún modo– he oído y leído. Si, cuando subiendo, medurado y sobrio, por el atajo recto hubiera llegado a la encrucijada y se me mandó echar por la derecha, yo, no sé si ignorante o rebelde, torcí a la izquierda; nada me aprovechó lo que solía leer de chico: «Es en este lugar donde el camino / se divide en dos partes; la derecha / pasa bajo los muros del gran Ditis, / y por ella llegaremos al Eliseo; / mas la izquierda castiga a los malvados / y al Tártaro implacable conduce». No te extrañe, aunque antes lo hubiese leído, no lo habría comprendido hasta experimentarlo. Desde tal momento, así, descarriado por el sendero sucio y torcido, con frecuentes retrocesos entre lágrimas, no puedo conservar la vereda derecha; y una vez abandonada, entonces, sólo entonces se alteró mi conducta.

Agustín. ¿En qué punto de la vida te ocurrió ello?

Francesco. Mediado el ardor de la adolescencia; y si aguardas un instante, recordaré fácilmente cuántos años tenía entonces.

Agustín. No necesito un cálculo tan preciso; dime, mejor, cuándo tropezaste por primera vez con la belleza de esa mujer.

Francesco. Ah, nunca lo olvidaré.

Agustín. Relaciona entonces ambos momentos.

Francesco. Es cierto, hallarla y salirme de mis cabales fue todo uno.

Agustín. Tengo lo que quería. Te quedaste pasmado, creo, y te hirió los ojos su extraordinario resplandor. El asombro es el principio del amor, dicen; por ello escribió el poeta, buen conocedor de la naturaleza: «A la primera vista se pasmó Dido la de Sión». Más tarde añade: «Arde Dido de amor». Y aun siendo ésta narración fabulosa por entero, como tú muy bien sabes, sin duda Virgilio no perdió de vista la normal concatenación de las cosas. Al encontrarla te quedaste pasmado, de acuerdo, pero ¿por qué te extraviaste concretamente por la izquierda?

Francesco. Supongo que por parecerme más amplia y cuesta abajo, mientras la derecha es empinada y estrecha<sup>1769</sup>.

Sobre lo cual vuelve a insistir Petrarca en una de las últimas composiciones del *Cancionero*, la canción que hace el número CCCLX, *Quel'antiquo mio dolce empio signore*, en la que la *persona* del poeta, en presencia de la Razón, que hace de juez supremo, disputa, cual si fuera una *tenso* o una *quaestio*, con el Amor<sup>1770</sup>:

---

salita sl Ventoso (*Fam.* IV 1) e che costituisce uno dei testi sicuramente fondamentali per la comprensione dello stesso *Secretum* (Introduzione a Petrarca, *Secretum- Il mio segreto*, p. 39). Y lo mismo Billanovich: “Ma sopra tutto questo diario di conversione ci spinge, in giù, al *Secretum*. La *Familiare* tende a consumare la conversione sul traguardo del quarantesimo anno [...]. La conversione a quarant’anni è la base del *Secretum*!” (“Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 179-180, la cita p. 179). Francisco Rico, por su parte, además de acercar finamente la epístola al diálogo (pp. 73 y ss.), confirma que en general “el *Secretum* y las *Familiare*s surgen de una misma vena”, pues “iguales inspiraciones y tendencias convergen [...]: el anhelo de diálogo con los maestros de la antigüedad clásica y cristiana, como si de contemporáneos se tratara; la contemplación de sí mismo, el descubrimiento del *ego* en tanto tema de la prosa, el gusto por hacer *obra* de la *vida* y también –al recrear o inventar el pasado desde dentro, al asumirlo como presente para revisar o forjar un texto– vida de la obra; la yuxtaposición de datos personales y significados generales, etc., etc.” (*Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 479 y 478).

<sup>1769</sup>Petrarca, *Secreto mío*, en *Obras I. Prosa*, III, pp. 109-110.

<sup>1770</sup>El parecido entre el *Secreto* y la canción es incuestionable, hasta el punto de que el poema podría ser, sin perder ni un ápice de su autonomía y especificidad, la versión abreviada, lírica y en romance del diálogo latino; más también su rectificación, como así lo sugiere el dictamen final de la Razón, esbozado con una desconcertante, enigmática y ambigua sonrisa. Francisco Rico, que caló la íntima relación entre ambas composiciones y su significado histórico: “el poema y el diálogo cifran en buena medida la sustancia de los *Rerum vulgarium fragmenta*, e incluso una porción importante de la historia de amor en las letras medievales y renacentistas”, se decanta, bien es cierto que con suma prudencia, por una probable redacción anterior de la canción respecto del *Secreto*: “se data evidentemente después de 1347 [...]. Con respecto a *I’ vo pensando* [la canción CCLXIV que abre la segunda parte del *Cancionero*], en principio parece que la ausencia de una

Quien fuera mi señor dulce e impío  
 citado fue delante de la reina  
 que la divina parte  
 de nuestra condición tiene en la cima,  
 allí, cual oro que se afina en fuego,  
 me presento cargado de dolores,  
 de temores y miedos,  
 tal quien pide justicia ante la muerte;  
 y comienzo: «Señora, el pie siniestro  
 en el reino de aquél puse de joven,  
 y de allí sólo obtuve  
 ira y desdén; y tantos y diversos  
 tormentos he sufrido  
 que al fin quedó vencida mi infinita  
 paciencia hasta llegar a odiar la vida.  
 Así hasta aquí mi tiempo ha transcurrido  
 en llama y pena; así ¡cuántos caminos  
 desprecié, y cuántos gozos  
 por servir a este crudo lisonjero!  
 [...]

y él me quitó la paz y puso en guerra<sup>1771</sup>.

Ello es, simplemente, que en un lado, en la epístola a Dionigi da Borgo, Petrarca está haciendo hincapié en que tomó conciencia de su dilema anímico entre 1333 y 1336, mientras que en el otro, en el *Secretum meum*, así como más tarde en la canción, se matiza que el punto de la encrucijada, la elección entre el vicio o el pecado y la virtud, aconteció en el mismo instante en que se produjo el «relámpago» del amor, en 1327, pues “Amor de la razón no estima el freno, / y quien piensa es vencido por quien ama”<sup>1772</sup>. Las tres jornadas en que Petrarca, escindido, traba diálogo con su otro yo, san Agustín, en presencia permanente y muda de la Verdad, resplandeciente cual venida del cielo, tienen lugar hacia 1342-1343,

---

solución al dilema nos lleva a un período previo al *Secretum*: pero iguales razones hacen inseguro ese criterio, y por otra parte, ignoramos qué forma tenía el último libro en la primitiva redacción de 1347” (*Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, p. 262 y nota 40 de la p. 262). Hans Baron ha despejado todas las dudas y, después de un minucioso análisis, ha situado la canción en la fecha de 1358, de suerte que esta reabre la polémica sobre el amor que centró la mayor parte del libro III del *Secretum*, en el que, de algún modo, Francesco no llegó a asumir ni a asimilar las severas correcciones de Agustín (*Petrarch’s “Secretum”*, pp. 60-67).

<sup>1771</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCLX, vv.1-19 y 30, pp. 1009 y 1011.

<sup>1772</sup>“Che ’l fren de la ragion non prezza, / e chi discerne è vinto da chi vóle” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, CXLI, vv. 7-8, pp. 511 y 510). En el soneto CCXI dirá: “regnano i sensi, et la ragion è morta” (“no reina la razón, sí los sentidos”) (*Ibidem*, t. II, CCXI, v. 7, pp. 662 y 663); pero ya antes, en la célebre canción LXXIII había escrito: “sí possente è ’l voler che mi trasporta; / et la ragione è morta, / che tenea ’l freno, et contrastar nol pote” (“tan fuerte es el querer que me transporta; / que la razón ha muerto / yde freno no puede ya servirle”) (*Ibidem*, t. I, LXXIII, vv. 24-26, pp. 327 y 326). En una epístola fundamental escribía Petrarca: “obstabat tamen recto iudicio cecus amor” (“al recto giudizio si oponente la ceccità dell’amore”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 3, pp. 1084 y 1085). Se trata, naturalmente, de un lugar común desde antiguo: la *aegritudo amoris*; así, por ejemplo, san Agustín, aunque hablando de la *libido* y de la cópula, «el mayor de los deleites del cuerpo», sentenciaba que “el apetito no sólo se apodera del cuerpo en lo exterior, sino también en lo interior, [...] de suerte que [...] se embota la agudeza y vigilia del entendimiento” [*La ciudad de Dios*, edic. cit., XIV, 17, p. 325a)]. Platón, sin embargo, ya había preconizado, tanto en el *Banquete* como en el *Fedro*, que a la pasión ha de vencerla la razón en alianza con la voluntad; y ese amor templado, después de Petrarca y a partir de Ficino, será el santo y seña del Renacimiento, aun cuando el conde Ludovico anime a Bembo a que lo demuestre, pues «muchos tienen por imposible que puedan la razón y el amor compadecerse» y, por supuesto, el más puro de la obra de Cervantes, aunque no el único.

conforme a la reprobación agustiniana de que “llevas dieciséis años alimentando las llamas de tu corazón con falsas pero satisfactorias imaginaciones”<sup>1773</sup>. De suerte que la analogía entre la carta y el «mínimo libro mío» es cumplida: ambos textos se redactan definitivamente en el mismo tiempo, desde el cual se echa la vista atrás, pese a que el cantor de Laura afirme que su escritura fue a seguida de los hechos que se narran en ellos, y persiguen el mismo objetivo: dar cuenta de la profunda meditación en que se enfrascó Petrarca, de la lucha sin cuartel que se libró intramuros de su ciudadela entre los gozos del existir humano y la aspiración a Dios a través de la observancia de sus mandamientos, del ejercicio de la virtud, la moderación, la templanza, el uso humilde la razón, pues la razón humilde es la óptima medicina contra la soberbia de la inteligencia humana (la «philosophorum iactantia», la «ambitio saeculi», el «superbiae vitio»)<sup>1774</sup>, de la reflexión interior y la concentración en el espíritu, y de los

---

<sup>1773</sup>Petrarca, *Secreto mío*, *Obras I. Prosa*, III, p. 102. Francisco Rico, atendiendo a este dato, así como a las clases de griego que le dio a Petrarca Barlaam, futuro obispo de Gerace, matiza y concluye que “la acción del *Secretum*, por lo mismo, transcurre en tres días situados entre el 12 de noviembre de 1342 y el 6 de abril de 1343” (*Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 8-9).

<sup>1774</sup>Recuérdese, en efecto, la memorable página en que Agustín arremete contra los hábitos intelectuales de Francesco, por cuanto comportan su soberbia e inciden en su desapego de la genuina verdad: “¿De qué te ha servido tanto leer? De tu mucha lectura, ¿cuánto ha quedado en tu espíritu, ha echado raíces en él, produce frutos en el tiempo oportuno? Regístrate por dentro sin condescendencia: hallarás que todo cuanto sabes, comparado con cuanto ignoras, está en la misma relación que el arroyuelo que secarán los calores del estío al lado del océano. Y aun, ¿Qué vale el mucho saber, si una vez aprendidas las medidas de cielo y tierra, las dimensiones del mar y el curso de los astros, la virtud de hierbas y de piedras y los secretos de la naturaleza, seguís siendo unos desconocidos para vosotros mismos?” (Petrarca, *Secreto, Obras I. Prosa*, II, pp. 67-70, la cita en la p. 68). Ello es, claro está, que la jactancia filosófica, aun cuando el conocimiento humano sea verdaderamente minúsculo, lleva aparejada la osadía del ateísmo, como observaba san Agustín: “Hay también una idolatría más culpable y humillante aún: con ella los hombres adoran ficciones de su fantasía, y cuando se han imaginado con un su ánimo extraviado, soberbio y plagado de formas corpóreas, los abrazan religiosamente, hasta persuadirse de que nada absolutamente debe venerarse y que el culto de los dioses es una errónea superstición y miserable esclavitud” (*De la verdadera religión, Obras completas, IV. Obras apologéticas*, XXXVIII, 69, p. 138). Si bien, matiza con extraordinaria sutileza el de Tagaste, “queremos ser invencibles, y es muy razonable; prerrogativa es ésta que conviene a nuestra naturaleza, después de Dios, por haber sido hecha a su imagen” (*Ibidem*, XLV, 85, p. 155). Mas con todo, el hombre, no podía ser de otra manera, se vence, derrota a su soberbia, cuando, vuelto los ojos al interior, pues “toda vida racional perfecta, obedece a la verdad eterna, que en lo íntimo le habla sin estrépito de voz”, “ama a Dios de todo corazón, con toda su alma y toda su mente, y al prójimo como a sí mismo”, (*Ibidem*, LV, 109, p. 176 y XLVI, 86, p. 156). En efecto, escribía Agustín en las *Confesiones*, después de comentar el saber sin virtud, la especulación alejada del conocimiento de Dios, que “¿acaso, Señor Dios de la verdad, quien sepa todo esto te agrada ya sin más? Infeliz, en verdad, quien todo esto lo conoce pero te ignora a ti. Dichoso, en cambio, quien te conoce a ti aunque esto lo ignore. Mas quien conoce aquellas cosas y también a ti, no es más dichoso por ellas, sino sólo por ti, si, al conocerte, te glorifica por ser tú mismo y te da gracias y no se envanece en sus pensamientos” (edic. cit., V, IV, 7, p. 231). Tiempo después, en pleno siglo XVII, escribirá aún Pascal: “Porque, finalmente, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada frente al infinito, un todo frente a la nada, un medio entre nada y todo. Infinitamente alejado de comprender los extremos, el fin de las cosas y su principio le están invenciblemente ocultos en un secreto impenetrable, igualmente incapaz de ver la nada de donde ha sido sacado y el infinito en que se halla sumido. ¿Qué hará, pues, sino barruntar alguna apariencia del medio de las cosas, en una eterna desesperación por no conocer ni su principio ni su fin? Todas las cosas han salido de la nada y van llevadas hasta el infinito. ¿Quién podrá seguir estas sorprendentes andanzas? El autor de estas maravillas las comprende. Ningún otro puede hacerlo [...]. Reconozcamos, pues, nuestro alcance; somos algo y no somos todo; lo que tenemos de ser nos arrebató el conocimiento de los primeros principios que nacen de la nada; y lo poco que tenemos de ser nos oculta la visión del infinito” (*Pensamientos*, edic. cit. de X. Zubiri, 72, pp. 29 y 31). Nótese, de paso, la concordancia que se establece entre el análisis del pecado de la soberbia en el libro II del *Secreto*, la conclusión a la que llega Petrarca en la cima del monte Ventoso al abrir por casualidad las *Confesiones* de san Agustín por aquel fragmento (X, VIII, 15) en que el santo se admiraba de que los hombres se dediquen al estudio de la naturaleza en vez de a conocerse a sí mismos, el ideal del sabio, y la pregunta retórica, arriba citada, de *La ignorancia del autor y la de muchos otros* sobre la nulidad del conocimiento si no sirve para escudriñar «para qué hemos nacido

conocimientos derivados de la lectura y el estudio que tienen aplicación en la vida diaria y apuntan a lo eterno mediante la continua meditación de la muerte; es decir entre lo que había sido (los errores juveniles) y lo que quería ser (filósofo)<sup>1775</sup>. En la carta se alude a la

---

ni de dónde venimos ni a dónde vamos». Para más información, véase el estudio citado de É. Gilson, “El conocimiento de sí mismo y el socratismo cristiano”, *El espíritu de la Filosofía Medieval*, pp. 213-231; y F. Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 130-147. Recuérdese, por último, el tema de la «docta ignorancia» y su relación con la «unidad de la verdad» que impregna el *De ignorantia*, que comentamos más arriba, así en las notas como en el cuerpo del texto.

<sup>1775</sup> Como ha demostrado Francisco Rico, en su fundamental artículo “Petrarca y el *De vera religione*”, en esta toma de conciencia del poeta de Arezzo fueron asimismo de capital importancia las turbadoras pero fructuosas lecturas del *De vera religione* de san Agustín. De hecho, es más que probable que el primer acercamiento de nuestro escritor al tratado doctrinal del santo date de 1335, fecha intermedia entre la adquisición de las *Confesiones* y la acción ficticia en que emprende la subida al Ventoso, en función de que por esas calendas Petrarca hacía uso de la letra cancillerescas así para ampliar el catálogo de sus *Libri mei peculiaris* como para los *marginalia* que anota en el códice parisino, mas también por la factible relación de causa-efecto que vincula la lectura del *De vera religione* con la hechura de la *Oratio quotidiana*. En efecto: “al pie del doble catálogo de títulos favoritos –observa el gran petrarquista español–, se leen dos fechas: «xviiij februarii» y «xij maij». La *Oratio* va datada en «1335, die j lunii». ¿No referirán a ese mismo año las otras dos cifras? En tal caso, se diría plausible que el primer catálogo se compusiera el 18 de febrero, y el segundo, unas semanas antes de la *Oratio*, el 12 de mayo de 1335. Dentro de esos límites cronológicos parece que ha de ponerse también la inmersión de Petrarca en los fascinantes capítulos de la obra agustiniana”. Más adelante, el cantor de Laura volvería a zambullirse en varias ocasiones en la lectura del texto de san Agustín: “Petrarca volvió con frecuencia al *De vera religione*, para rápidos sondeos, bien para reflexiones prolongadas y morosas, desde aproximadamente 1337 hasta por lo menos los aledaños de 1356 (y, posiblemente, todavía bastante más hacia el final de sus días)”; siendo, tal vez, el periodo de 1347-1353, dadas las numerosas huellas que deja en las obras petrarquistas escritas en esos años, cuando mayor fue su interés por tal obra (las citas son de las pp. 336 y 344; véase también *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 109 y ss.). Del mismo modo que las *Confesiones* y el descubrimiento de la correspondencia de Cicerón, el *De vera religione*, pues, influyó notablemente en la vida y la obra de Petrarca; sobre todo porque es en este texto (en multitud de pasajes, pero substancialmente en los caps. XX-XXIII) donde el santo Padre esboza con mayor penetración, como hemos visto por encima más arriba, su teoría de los «phantasmata», de las vanas ilusiones de los hombres, que se despistan en su camino a la verdad con las apariencias del mundo sensible, sin recapacitar en que no son sino un pálido reflejo del bien supremo, la inteligencia divina: “el mal es la superstición de servir a la criatura en vez del Creador, y desaparecerá cuando el alma, reconociendo al Creador, se le sometiere a Él sólo y viere que todas las demás cosas están sujetas a Él” (“sed superstitio malum est, qua creaturae potius quam Creatori servitur; quod malum onmino nullum erit, cum anima, recognito Creatore, ipsi uni se subiecerit, et cetera per eum subiecta sibi esse persenserit”) (san Agustín, *De la verdadera religión, Obras completas, IV. Obras apologeticas*, XX, 40, p. 105). El aretino da cuerpo a esta doctrina en el *De otio religioso* y la hace alma de su *aegritudo*, su *letargia* y sus *errores miserata* en el *Secretum meum*, así como de su alienación y su dispersión por causa del amor en el *Rerum vulgarium fragmenta*. No quisiéramos dejar escapar la posibilidad de traer a la memoria aquel sobrecogedor razonamiento de la Nodriza ante la debilidad enfermiza de Fedra, consumida por los dolores de la pasión, en el *Hipólito* de Eurípides, en tanto preconiza como vislumbre la teoría metafísica y soteriológica del hombre de Tagaste: “La vida humana no es sino sufrimiento y no hay tregua sin dolores. Lo que es más hermoso de la vida la oscuridad, envolviéndolo, lo oculta con sus nubes. De lo que brilla en la tierra, sea lo que sea, nos mostramos ciegamente enamorados, por desconocimiento de otra clase de vida y por carecer de la prueba evidente de lo que sucede en el mundo de abajo [el Hades] y, contra lo que deberíamos hacer, nos dejamos llevar por los mitos” (*Tragedias I*, edic. cit., p. 234). Ya puestos, y por citar un punto intermedio en el camino de tal doctrina que, partiendo de la crisis espiritual de la Atenas de finales del siglo V a. C., conduce a la moral cristiana, previo paso por la formulación filosófica de Platón y por la ética radical del primer estoicismo, cabe recordar la admirable página de Séneca, insertada en su bellísima *Ad Helviam*, la consolación que escribió para bálsamo suyo y de su madre desde el largo exilio corso, en la que distingue los bienes materiales de los bienes espirituales: “Es mezquino el espíritu al que gustan las cosas terrenas: hay que guiarlo hacia aquellas que en todas partes se muestran igual, en todas partes respandecen igual. Y hay que pensar que las primeras estorban los bienes verdaderos, mediante falsedades y creencias sin fundamento. Cuanto más largas dispongan sus galerías cubiertas, cuanto más arriba levanten sus torres, cuanto más ampliamente agranden sus fincas, cuanto más hondo excaven sus subterráneos en verano, cuanto más grande sea la carga con que eleven los tejados de sus cenadores,



iluminación, en el *Secreto* al desvío, sus consecuencias y a la esperanza de un futuro acorde con su ideal, por lo que el segundo es el corolario extenso del primero, en la misma proporción en que el primero es el antecedente cifrado del segundo, de ahí que, siempre atento a la edificación deliberada de su autobiografía intelectual ideal, uno transcurra en 1336 y el otro, en 1342-1343. De hecho, «los dos hombres que hay en mí», que dice Petrarca en la carta, no serán sino Francesco y Agustín en la confesión, el hombre enfermo, que víctima de una estimativa errada, se ha olvidado de sí y, por ello, descarriado, ignora su mal, y el severo fiscal, el sabio consejero que dispone de la palabra consolatoria y terapéutica. *Cupiditas* o *caritas*: “la tragedia cristiana del amor humano”<sup>1776</sup>. O, lo que es lo mismo, Poesía o Filosofía.

Sólo dos años después de la acción de la epístola y cinco antes de la del *Secreto*, en 1338, según la datación que le otorga Petrarca, escribía el célebre soneto *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, en el que se manifiesta explícita y nítidamente su arrepentimiento amoroso y su deseo de mudar de vida con la inestimable ayuda de Dios:

Padre del cielo, tras aquellos días  
perdidos, y tras noches malgastadas  
con ardientes deseos, contemplando  
para mi mal sus gestos tan hermosos,  
dígnate ahora con tu luz que vuelva  
a más altas empresas y a otra vida,  
de modo que al tenderme en vano redes  
mi enemigo feroz quede burlado.  
Ahora corre, Señor, el año undécimo  
en que fui sometido al duro yugo  
que es más cruel para aquellos que son débiles.  
Ten, pues, piedad de mi cuidado indigno;  
conduce el pensamiento a mejor sitio;  
y dile que en la cruz hoy estuviste<sup>1777</sup>.

En otro poema que autofecha en 1341, Petrarca refleja su desconcierto interior, su división en dos, aunque ahora impere el amor (vale decir: el error, la dispersión) por encima del arrepentimiento (o sea: la invocación a la vida interior, la integración en la unidad), como se cifra en el verso séptimo («ch'i' non so già mezzo»):

Si al principio responde el fin y el medio  
del decimocuarto año en que suspiro,  
ya no puede salvarme el aura<sup>1778</sup> o sombra,  
tanto siento crecer mi gran deseo.

---

tanto más será lo que les oculte el cielo. El azar te ha arrojado a una región en la que una cabaña es el más suntuoso cobijo: en verdad que eres de espíritu menguado y que mezquinamente se consuela si lo soportas valerosamente sólo porque conoces la cabaña de Rómulo. Di más bien así: «¿No es cierto que esta humilde choza da acogida a la virtud? Entonces será más bella que cualquier templo cuando en ella se haga ver la justicia, la moderación, la templanza, la prudencia, la piedad, el buen sentido para distribuir con equidad los quehaceres, el conocimiento de lo humano y lo divino. No es estrecho ningún lugar en que cabe este tropel de virtudes tan grandes, no es penoso ningún destierro al que es posible ir con esta grata compañía» (Séneca, *Consolación a su madre Helvia*, en *Diálogos*, edic. cit., 9, 2-3, pp. 374-375).

<sup>1776</sup>Haciendo nuestra la feliz definición con que Ángel Crespo bautiza el conflicto anímico de Petrarca, en la Introducción a su trad. del *Cancionero*, p. 89.

<sup>1777</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. cit., t. I, poema LXII, p. 291.

<sup>1778</sup>Conviene tener siempre presente que «el aura» no es sino una de las formas más recurrentes, junto al laurel, de Petrarca para aludir metafóricamente a Laura, dado el fácil y reconocible juego de palabras entre Laura y «l'aura».

Amor, del que mi mente nunca aparto,  
y bajo cuyo yugo no descanso,  
me rige, y la mitad si apenas soy,  
por los ojos que tanto a mi mal vuelvo.  
Desfallecido voy de día en día,  
tan a ocultas, que sólo yo lo advierto  
y aquella que al mirarla me destruye.  
Apenas hasta aquí sostengo el alma,  
y no sé cuánto puede estar conmigo,  
que se viene la muerte, y va la vida<sup>1779</sup>.

Estas fluctuaciones del ánimo (“Io non fu’ d’amar voi lassato unquanco, / madonna, né sarò mentre ch’io viva; / ma d’odiar ne medesno giunto a riva, / et del continuo lagrimar so’ stancho”<sup>1780</sup>), que llegan a la enajenación y la confusión aboslutas (“Mille trecento ventisette, a punto / su l’ora prima, il dí sesto d’aprile, / nel laberinto intrati, né veggio ond’esca”<sup>1781</sup>) recibirían un duro mazazo siete años después. En efecto, un 19 de mayo de 1348, en Parma, recibía la espantosa carta de su querido «Sócrates», Ludwig van Kempen, a quien dedicaría las *Familiars*, en que le comunicaba la muerte de Laura a causa de la peste que asolaba Europa<sup>1782</sup>. Consternado, Petrarca anotaba, con laconismo y serenidad de ánimo, lo que sigue en el manuscrito de Virgilio, miniado por Simone Martini, el célebre pintor autor de un retrato de Laura<sup>1783</sup>, que siempre llevó a su lado, regalo de su padre, Petrarcò di Parenzo, y

<sup>1779</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, LXXIX, p. 343.

<sup>1780</sup>Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, LXXXII, vv. 1-4, p. 115.

<sup>1781</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, CCXI, vv. 11-14, p. 662. Entero, este soneto dice así: “Aguíjame Deseo, Amor me guía, / Placer me tira, Usanza me transporta, / Esperanza me halaga y reanima / y la derecha al corazón le ofrece; / y el mísero la coge, y no percibe / la ciega desleal escolta nuestra; / no reina la razón, sí los sentidos; / de una dulce ilusión otra resurge. / Virtud, Honor, Belleza, amable gesto / y dulce hablar me ataron a los ramos / donde süave el corazón enreda. / En mil trescientos veintisiete, el día / sexto de Abril, en la primera hora, / entré en el laberinto sin salida” (*Ibidem*, p. 663). Es importante señalar que «de l’un vago desio l’altro risorge» es la expresión máxima de la infelicidad, en cuanto que su inestabilidad es símbolo de su insuficiencia: el cambio es lo propio de la vida sensible, frente a la perfección e inmutabilidad del ser, objeto de la razón, como se cifraba en el verso anterior: «regnano i sensi, et la ragion è morta».

<sup>1782</sup>Todavía en 1361, aunque significativamente no menciona a Laura, Petrarca se hacía eco, en la carta-dedicatoria a Francesco Nelli, el «suo Simonide», que abre las *Seniles*, de la triste nueva: “Olim, Socrati meo scribens, questus eran quod etatis huius annus ille, post millesimum trecentisimum, quadragessimus octavus, omnibus me prope solatiis vite amocirum mortibus spoliasset; quo dolore, nam memini, questibus et lacrimis cuncta compleveram” (“Serviendo un giorno al mio Socrate, mi ero lamentato che l’anno mille trecento quarantotto dell’era nostra mi avesse spogliato, con la morte degli amici, di quasi tutte le consolazioni della vita; e per tale dolore –lo ricordo bene– tutto avevo riempito di lacrime e di lamenti”) (Petrarca, *Le Senili*, edic. de U. Dotti, t. I, epístola I: 1, pp. 18 y 19). Y, en efecto, es en el libro octavo de las *Familiars*, especialmente en las cartas 7-9, destinadas a Ludwig van Kempen, donde Petrarca se explaya en el dramático relato de la peste y sus consecuencias, cuyo comienzo, el de la epístola séptima, es así de conmovedor “Mi frater, mi frater, mi frater – novum epystole principium, imo antiquum, et anne mille fere quadringentos annos a Marco Tulio usurpatum–; heu michi, frater amantissime, quid dicam? unde ordiar? quonam vertar? undique dolor, terror undique. In me uno videas quod de tanta urbe apud Vigilium legisti, nam «crudelis ubique / Luctus, ubique pavor et plurima mortis imago»” (“O fratello, fratello, fratello –nuova, anzi antica maniera di cominciare una lettera, già usata circa millequattrocento anni fa da Cicerone– ahimè, fratello carissimo, che dire? Dove cominciare? Dove rivolgermi? Dovunque dolore, terrore dovunque. In me solo potresti vedere ciò che di tanta città leggesti in Virgilio, ché infatti «dovunque è la crudele desolazione, dovunque lo spavento e dovunque il molteplici aspetto della morte»”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 7, pp. 1124 y 1125).

<sup>1783</sup>Como nadie ignora, Petrarca dedicó dos sonetos consecutivos al retrato de Laura pintado por el maestro Simone: el LXXVII y el LXXVIII. En el primero de ellos escribe el aretino: “Mas subió mi Simón el paraíso, / (del cual proviene esta gentil señora), / allí la vio, y la dibujó en papeles / para dar aquí fe del bello rostro. / La obra bien fue de aquellas que en cielo / se pueden concebir, y no en la tierra, / donde el cuerpo es un velo para el alma” (*Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, LXXVII, vv. 5-11, p. 339); es decir, es una

que hoy es contudiado en la biblioteca Ambrosiana de Milán « come uno dei suoi piú lucidi tesori»<sup>1784</sup>:

Laura, ilustre por sus virtudes y celebrada durante mucho tiempo por mis versos, apareció por primera vez ante mis ojos en el tiempo primero de mi juventud, el año del señor de 1327, el sexto día de abril, en la iglesia de Santa Clara de Aviñón, a la hora de maitines y en aquella misma ciudad, en el mismo mes de abril, en la misma hora prima del día, el año de 1348, la luz de su vida ha sido sustraída a la luz del día, mientras yo me

---

exaltación de la belleza ideal de Laura, obra maestra de la Creación, que el pintor, en un raptó de inspiración divina, ha sabido trasladar al lienzo y el poeta al papel. Pues bien, esta misma simbiosis de pintura y poesía, que se corresponde con la máxima horaciana del *ut pictura poesis*, se dará en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* con las varias representaciones plásticas, que tantas peripecias suscitarán, de Auristela, otro reflejo de la belleza divina, «nuevo milagro de hermosura» (sobre este tema en el Siglo de Oro, es de imprescindible lectura el documentado estudio de Aurora Egido, “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 164-197). Hay, empero, una diferencia esencial, pues mientras que Petrarca asegura que Simone Martini ha sabido reflejar la belleza del alma de Laura, en la obra póstuma de Cervantes, los retratos de Auristela, como manda el neoplatonismo imperante a la sazón, no son sino copias del original, que rinden tributo a la deslumbrante hermosura de su portentoso físico, pero que nada dicen de su belleza interior, como lo atestigua que aquellos, así por ejemplo el duque de Nemurs, que se han prendado de la envoltura, a través de la copia, al enfermar la princesa nórdica y perder su belleza, hacen la estampida, a diferencia de Periandro, que la ama más que nunca. Pero es que esta misma diferencia entre vida y arte es la que consigna el aretino en el segundo soneto al contrastar a Laura con su retrato: “Cuando a Simón la inspiración le vino / que en mi nombre el pincel le puso en mano, / si a la obra gentil le hubiese dado / con la figura voz e inteligencia, / del pecho me quitara los suspiros, / que vil es para mí lo que otros aman, / puesto que humilde al parecer se muestra / prometiéndome paz en el aspecto. / Mas cuando voy a razonar con ella, / muy benigna parece que me escucha, / si responder supiese a mis palabras. / ¡Pigmalión, cuánto alabarte debes / de aquella estatua tuya, si mil veces / tuviste lo que yo una vez querría!” (*Ibidem*, t. I, LXXVIII, p. 341). Es por esta razón por la que Platón desconfiaba de la escritura en relación con el diálogo vivo: “Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios” (*Fedro, Diálogos III*, edic. cit., 275d, p. 401). Y aún hay más, pues en otro soneto Petrarca consigna que su imaginación creadora y su pluma son en verdad incapaces de reflejar tal cual la belleza ideal de Laura, «adunque / beati gli occhi che la vider viva»: “Aquel nuevo milagro que al presente / se nos mostró, y estar en él no quiso, / pues llevóselo el cielo tras mostrarlo / para adornar sus claustros estrellados, / quiere que pinte a aquel que no la ha visto / Amor, primero en desatar mi lengua, / y mil veces en vano ha consumido / tinta, papel y pluma, ingenio y tiempo. / No llegaron las rimas aún al sumo; / en mí lo veo, y pruébalo cualquiera / que hasta aquí del amor escriba o hable. / El que sepa pensar, ame tácito / que todo estilo vence, y diga: «Entonces / feliz aquel que pudo verla viva»” (*Ibidem*, t. II, CCCIX, p. 885. Véase también el anterior, el CCCVIII, especialmente los vv. 5-8, [en este último se dice: «né con mio stile il suo bel viso encarno»]). Sobre la incapacidad del artista de rendir justo tributo a la hermosura única de la mujer, basten aquellos turbado versos en los que Albanio se topa con su amada Camila sestando en una fuente, tanto que «está agora como muerta»: “¡Oh santos dioses! ¿Qué es esto que veo? / ¿Es error de fantasma convertida / en forma de mi amor y mi deseo? / Camila es esta que está aquí dormida; / no puede de otra ser su hermosura; / la razón está clara y conocida; / una obra quiso la natura / hacer como ésta, y rompió luego apriesa / la estampa do fe hecha tal figura. / ¿Quién podrá luego de su forma espresa / el traslado sacar, si la maestra / misma no basta, y ella lo confiesa?” (Garcilaso, *Poesía castellana completa*, Elegía II, 775-786).

<sup>1784</sup> Escribe G. Billanovich, en su espléndido estudio del códice y su excepcional significancia en la singladura del precoz humanista, que “Petrarco e il suo figliolo mossero da Virgilio; cioè anzi tutto essi versarono in questo loro codice magno le tre opere del patriarca della poesia latina, *Bucoliche* (2r-16v), *Georgiche* (16v-52r), *Eneide* (52r-233r): contornándole con il comentario, obligatorio, di Servio. Poi fecero seguire una fastagliata antologia poetica e grammaticale: l’*Achilleide* di Stazio, accompagnata da un cmentario (233v-248v); quattro odi di Orazio con scoli (249r-250v); e finalmente due commenti al III libro dell’*Ars maior* di Elio Donato (251r-269v) [...]: solo un ragazzo fantastico e vorace poté immaginare un tale grifo o unicorno” (“L’alba del Petrarca filólogo. Il Virgilio Ambrosiano”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 8 y 11; *La tradizione del testo di Livio e l’origine del umanesimo. I: Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e umanesimo*, pp. 57-96). Véase también Petrarca, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, presentación de Giuseppe Velli, edic. a cargo de Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa y Marco Petoletti, 2 vols., Antenore, Padova, 2006).

encontraba casualmente en Verona, ignorante, ay de mí, de mi suerte. La dolorosa noticia me llegó a Parma, en una carta de mi Luis, el mismo año, la mañana del 19, el mes de mayo. Su cuerpo castísimo y bellísimo fue puesto a reposar en el cementerio de los frailes menores, el mismo día en que murió, a la hora de vísperas. Estoy convencido de que su alma ha vuelto al cielo, de donde había venido, como la del Africano de que habla Séneca. He considerado escribir esta nota, para amargo recuerdo de esta pérdida, y con una acerba dulzura, en esta página que con frecuencia está bajo mi mirada, para que me venga la amonestación, mediante la frecuente lectura de estas palabras, y la meditación sobre la rápida huida del tiempo, de que no hay nada en esta vida en que yo pueda encontrar placer en adelante y de que ya es tiempo, ahora que está roto el nudo más fuerte, de huir de Babilonia [Avignon]: y esto, por la providente gracia de Dios, será fácil para mí, si reflexiono con viril perseverancia sobre las inútiles preocupaciones del tiempo pasado<sup>1785</sup>.

Repárese que en la nota no hay indicio de retorcimiento ni de desesperación ante la maldita calamidad, sino más bien de templanza, «acerba dulzura», en gran medida deudora del ideal ético de los estoicos<sup>1786</sup>, y la afirmación de un principio universal, cual es que el ser humano

---

<sup>1785</sup>Citamos la nota por la traducción que Ángel Crespo ofrece en la Introducción a su edic. del *Cancionero*, pp. 34-35.

<sup>1786</sup>Cicerón, que habla del *de tolerando dolore* en las *Disputaciones Tusculanas*, o sea: de la liberación de los afectos o la *apátheia*, recuerda, entre otros casos, este famoso parlamento que Platón puso en boca de Sócrates en el *Menéxeno* (247e-248a): «El hombre que hace depender de sí mismo todo lo que contribuye a la felicidad, sin vincularlo a la buena o mala fortuna de los otros y sin obligarlo a depender de las virtudes de otro e inducirlo a error, ése es el hombre que se ha procurado el método de vivir mejor. Éste es el hombre moderado, valiente, sabio, el que frente al nacimiento y la desaparición de los demás bienes, en especial de los hijos, obedecerá sin rechistar a aquel antiguo precepto: nunca se alegrará ni entristecerá en demasía, porque él pondrá siempre en sí mismo toda su esperanza» (Cicerón, *Disputaciones Tusculanas*, V, 12, 36, p. 409). Dice Séneca a Marcia respecto del dolor causado por el fallecimiento de su hijo: «¿Qué necesidad hay de llorar cada parte? La vida entera es digna de llanto: te asaltarán nuevos inconvenientes antes de haber solucionado los anteriores. Por tanto, debéis moderaros sobre todo vosotras, que sufrís sin monderación, y distribuir entre los muchos dolores la fuerza del corazón humano» (Séneca, *Consolación a Marcia, Diálogos*, edic. cit., 11, 1, p. 327); véase también la epístola a Lucilio VII: 63, en la que exhorta al joven procurador imperial de Sicilia a que modere su dolor por la pérdida de su amigo Flaco, en cuyo discurso se pone el filósofo, poeta y político cordobés como ejemplo *ex contrario*: «Estos consejos te doy a ti yo, que lloré con tanta desmesura a mi carísimo Anneo Sereno, de forma que soy un ejemplo –lo que en absoluto quisiera– de aquellas personas a las que abrumó el dolor» (*Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit., VII: 63, 14, p. 261). Ello es, efectivamente, que hacia finales de la década de los cuarenta y, sobre todo, a comienzos de la de los cincuenta es cuando Petrarca más se aproximó a la filosofía de la Stoa, aunque nunca aceptó del todo su rígido y estricto *modus vivendi* (Véase F. Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del "Secretum"*, pp. 50 y ss.; H. Baron, *Petrarch's "Secretum"*, pp. 34 y ss). De hecho, Foster, siguiendo a Martinelli, se inclina a fechar la necrológica no en 1348 sino más tarde: en 1352-1353 (*Petrarca. Poeta y humanista*, p. 78); por el contrario, Billanovich insiste en que «al centro del verso del foglio iniziale di guardia del Virgilio il Petrarca dichiarò, con scrittura notulare, mar esa intensamente solenne, e che però bene conviene a questa data, che il 19 maggio 1348, l'anno nero della peste, lo aveva colto a Parma l'annuncio della scomparsa di Laura» («L'alba del Petrarca filologo. Il Virgilio Ambrosiano», *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 30-31; véanse, con todo, las pp. 30-40, en particular pp. 34 y ss., donde repasa, entre otros aspectos, las fortuna que alcanzó la nota obituarial de Laura dispersa en múltiples copias). También el cristianismo propugna la superación de los lazos sentimentales: «La misma Verdad, invitándonos al retorno a nuestra naturaleza primitiva y perfecta, nos manda despegarnos de los lazos de la carne y enseña que nadie es apto para el reino de los cielos si no aborrece esos vínculos» (san Agustín, *De la verdadera religión, Obras completas, IV. Obras apologéticas*, XLVI, 88, p. 157). Ahora bien, frente a esta ecuanimidad emocional, resalta, después del soneto CCLXVII que es la primera composición poética del *Cancionero* en consignar la muerte de Laura, la magnífica canción CCLXVIII, en la que Petrarca entona un sentido y desesperado *planctus* por el fallecimiento de su amada: «Che debb'io far? che mi consigli, Amore? / Tempo è ben di moriré, / et ò tardato piú ch'i' vorrei. / Madonna è morta, et à seco il mio core; / et volendol seguire, / interromper convén quest'anni rei, / perché mai veder lei / di qua non spero, et l'aspettar m'è noia. / poscia ch'ogni mia gioia / per le suo dipartire in pianto è volta, / ogni dolcezza de mia vita è tolta» (*Conzoniere*, edic. cit. de G. Contini, CCLVIII, vv. 1-11, p. 337). Esta maravillosa canción, que hunde sus raíces en la tradición secular griega y romana por su tono elegíaco, tiene un claro precedente en la «cattivella canzone» de la *Vita nuova* de Dante: «Li occhi dolenti per pietà del core / hanno di lagrimar sofferta pena, / sì, che per vinti son remasi omai. / Ora, s'i' voglio sfogar lo

es mortal, de cuya frecuente meditación, la *cogitatio mortis*, únicamente depende la elevación del alma a cotas supremas, esto es como el medio más eficaz de campear con éxito las sabrosas tentaciones del mundo. Es más que factible suponer, en consecuencia, que la muerte de Laura<sup>1787</sup> se constituya, luego de haber iniciado la deliberación sobre su amor («Io son già stanco di pensar si come / i miei pensier' in voi stanchi non sono»), en el catalizador de su inquietud y en un motivo a la vez de honda conmoción interior y de profundo impacto como liberación, sobre el que pivota su vaivén anímico y su proyecto de reforma, volcado hacia la ética y la autorreflexión, que ha de pasar necesariamente por la superación física y espiritual de su deseo en aras de la salvación, de la preparación para una gloria obtenida por medio de una auténtica virtud<sup>1788</sup>.

---

dolore, / che a poco a poco a la morte mi mena, / convenemi parlar traendo guai” (Dante, *La vida nueva*. G. Cavalcanti, *Rimas*, edic. bilingüe cit., XXXI, vv. 1-6, p. 114), y dejará una amplia impronta en la posteridad, piénsese, sin ir más lejos, en la Égloga I de Garcilaso, en el dulce lamentar de Nemoroso por Elisa (vv. 239-421), de la que Cervantes no se sustrae, pues bien pudo tenerla presente, por ejemplo, en la canción de Lisandro, “¡Oh, alma venturosa”, de *La Galatea*, en la que el desdichado pastor se queja desesperadamente («mejor es que, pensando / que soy de ti olvidado, / me apriete con mi llaga, / hasta que se deshaga / con el dolor la vida que ha quedado / en extraña suerte») de la muerte de su amada Leonida.

<sup>1787</sup>Quizá sea ahora el momento más oportuno para indicar que este recorrido que estamos haciendo sobre la vida de Petrarca desde su obra no significa que estemos asumiendo como genuinamente real y verdadero todo cuanto él dice y calla de sí, dada su literaturización, cuya imagen resultante es la que Petrarca quiso legar a la posteridad, y, ya se sabe, el poeta es siempre un fingidor que habla de la verdad mentirosa de la vida. Ni siquiera se conoce con certeza si Laura fue un personaje de carne y hueso o una invención poética, lo que, dicho sea de paso, ya fue cuestionado en su tiempo, y nada menos que por su querido discípulo, Giovanni Boccaccio, y antes por Giovanni Colonna, de lo que hubo de defenderse: “¿Qué dices ahora?”, le responde a Colonna, “que inventé el hermoso nombre de Laura para poder hablar de ella y para que por ella muchos hablaran de mí; y que, en realidad, Laura nada es en mi ánimo, sino quizá el lauro poético al que aspiro, según atestigua mi estudio prolongado e infatigable; y que, por el contrario, acerca de la verdadera Laura, cuya belleza parece cautivarme, todo es un producto de mi arte, los poemas son fingidos y simulados los suspiros. Sólo en este punto desearía que fueran ciertas tus burlas. ¡Ojalá fuera fingimiento y no locura!” (Petrarca, *Familiares*, en *Obras I. Prosa*, epístola II: 9, p. 252). Petrarca, cuando escribe sobre Laura, lo hace en clave literaria, sobre todo en el *Cancionero*, que es claramente deudor tanto de la poética amorosa del amor cortés como de la estilnovista, aunque vaya un paso más allá; máxime cuando ella no es sólo el tema, sino también la encarnación de la poesía y su aspiración a la fama, simbolizados en su tramutación poética del *lauro* y *l'auro* (de hecho no es sino en el soneto CCXCI cuando se la menciona por vez primer por su nombre: «et dico sospirando: Ivi è Laura ora»), según el mito de Apolo y Dafne tal lo cuenta Ovidio en la *Metamorfosis*. Buen ejemplo de ello es la canción que hace el número LXX, *Lasso me, ch'i non in qual parte pieghi*, en función de que cada estrofa se cierra sucesivamente con el íncipit de un poema trovadoresco («Drez et rayson es qu'ieu ciant e'm demori», de Guillem de Saint-Gregorio, pero que Petrarca atribuía a Arnaut Daniel) o de uno del dulce estilo nuevo (así, «Donna mi priegha, per ch'io voglio dire», de Cavalcanti; «così nel mio parlar voglio esser aspro», de Dante, y «la dolce vista e 'l bel guardo soave», de Cino da Pistoia), para culminar, harto significativamente, con uno del propio Petrarca: «nel dolce tempo de la prima etade», en cuyo poema, el XXIII, el poeta describe su metamorfosis anímica por obra del amor: “Nel dolce tempo de la prima etade, / che nascer vide et anchor quasi in herba / la fera voglia che per mio mal crebbe, / perché cantando il duol si disacerba, / canterò com'io vissi in libertate, mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe. Poi seguirò sí come a lui ne 'ncrebbe / troppo altamente, e che di ciò m'avenne, di ch'io son facto a molta gente exemplo [...] Qual mi fec'io quando primer m'accorsi / de la trasfigurata mia persona, / e i capei vidi far di quella fronde / di che sperato avea già lor corona, / e i pidei in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi, / com'ogni membro a la'anima risponde, / diventar due radici sovra l'onde / non di Peneo, ma d'un piú altero fiume, / e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia” (Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, XXIII, 1-9 y 41-49, pp. 26 y 27). Así como el homenaje que rinde a los cantores del sentimiento erótico en el cuarto triunfo del amor (del que luego hablaremos, pues nos servirá para cerrar esta historia del amor), desde los líricos griegos arcaicos hasta Catulo, Virgilio y los elegíacos, desde la escuela de Sicilia y los estilnovistas hasta el «drapello / di portamenti e di volgari strani»: los trovadores, sin olvidar a sus contemporáneos. En definitiva, no dudamos de su sinceridad ni de su fingimiento, pues lo esencial es que el amor a Laura es sinónimo de poesía lírica en romance.

<sup>1788c</sup>Tras vencer al enemigo, / que al mundo entero abate con engaños, / sin otras armas más que un

En efecto. En la primavera de 1349, sólo un año después del fallecimiento de Laura, Petrarca redactaba una extensa carta a Luca Cristiano, su caro Olimpio, en la que le expresaba con singular belleza y vivacidad su deseo de emprender una nueva vida basada en la libertad, el estudio, la vida interior y la amistad. Años más tarde, en Milán, entre 1353 y 1356, durante una profunda revisión, la epístola sería fragmentada en cuatro: las familiares VIII: 2-5<sup>1789</sup>, algunas de las cuales ya hemos citado. Pues bien, en la VIII: 3 Petrarca no sólo entonaba un sentido homenaje a Vaucluse, su retiro espiritual e intelectual<sup>1790</sup>, sino que, insólitamente, hablaba así de “morbi mei veteris”<sup>1791</sup> como de su poesía lírica vernácula, inextricablemente unidas. No es frecuente, cierto, que el humanista declare su pasión por Laura ni recuerde el

---

limpio pecho, / un bello rostro y castos pensamientos, / y una forma de hablar sabia y honesta”, se le presenta a Laura y a «sus selectas compañeras» “una mujer en negro manto envuelta, / con tal furor que yo no sé si nunca / en Flegra mostrarían lo gigantes”. Se entabla entre ellas una conversación en la que Laura, con altivez, desprecia el poder absoluto de la Muerte: “«Jurisdicción no tienes sobre éstas, / y sobre mí tan sólo de los despojos», / así le respondió la que fue única. / «Más que yo misma, sé quién sufriría, / cuya salud depende de mi vida, / de la cual bien quisiera desatarme»”. Con todo, la Muerte intenta persuadirla de las mercedes que obtendría con un fallecimiento aún en la flor de la vida, pero Laura no teme, tanto que le espeta que haga de ella, con permiso de Dios, todo cuanto hace con el resto de los mortales. Es entonces cuando los muertos danzan a su alrededor y el poeta entona un «desprecio del mundo» y de sus bienes (“Miser chi spene in cosa mortal pone!”), así como de la vanidad de todos los esfuerzos y las empresas terrenales (“Pur de le mill’è un’utile fatica, / che non sian tutte vanità palesi?”). Es entonces cuando la Muerte, con suma delicadeza y suavidad, obra el «dubbio passo»: “Decía que llegado fue el momento / para aquella gloriosa y breve vida, / y el trance amargo con que el mundo tiembla; / mirábala otro grupo valeroso / de mujeres no libres de sus cuerpos, / para ver si piadosa era la Muerte. / Aquel hermoso grupo se apiñaba / esperando el final cuya llegada / sucederá una vez forzosamente: / sus amigas estaban junto a ella. / La Muerte entonces arrancó una hebra / de su pelo dorado con la mano. / Así la flor más bella de este mundo / eligió por mostrarse, y no por odio, / con mayor claridad ante lo excelso. / ¡Cuántas lágrimas fueron derramadas, / cuando esos bellos ojos se cerraron, / por los que ardí y canté tan largo tiempo! / Y entre tanto sollozo y tanto duelo, / alegre y sosegada reposaba, / recogiendo los frutos de su vida. / «¡Descansa, pues, en paz, oh moral diosa!» / decían; y así fue, pero de nada / sirvió contra la Muerte cruel y terca”. Hace memoria, de resultados del agri dulce fin, el poeta: “El día seis de abril por la mañana / *preso yo fui, y ahora, ay de mí, libre.* / ¡De qué manera cambia la fortuna! / Nadie de ser esclavo o de la muerte / quejósse tanto como yo lo hiciera / *al verme libre y conservar la vida*”. Mas el finamiento de Laura no es sino un renacer a mejor vida, un triunfo sobre la muerte: “Cuando el llanto y el miedo se calmaron, / y el bello rostro todas contemplaban / sin que esperanza alguna ya albergaran, / no como llama que apagada fuera, / sino que va extinguiéndose en sí misma, / se fue aquel alma en paz con alegría, / como una luz que fuese dulce y clara, / a la cual va faltando el alimento, / mas conserva hasta el fin su virtud propia. / Pálida no, más blanca que la nieve / que descende sin viento en la montaña, / parecía que estaba descansando. / Algo así como un sueño por sus ojos, / separado el espíritu del cuerpo, / era lo que morir llaman los necios. / En su rostro la Muerte era belleza (“Morte bella pareo nel suo bel viso”) (Petrarca, *Triunfos*, edic. bilingüe de G. M. Cappelli, *Triunfo de la Muerte* I, vv. 1-172, pp. 206-221, la cursiva es nuestra).

<sup>1789</sup>Véase Francisco Rico, “Precisazioni di cronologia petrarchesca: le *Familiare* VIII, 2-5 e i rifacimenti del *Secretum*”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLV (1978), pp. 481-525.

<sup>1790</sup>Escribe Petrarca: “Scio Clause Vallis optabilem, estivo presertim tempore, stationem; et si ulli unquam secessus ille gratus fuit, michi fuisse gratissimum decennis indicio est mora [...]. Quod idcirco dixerim, nequis dubitet me illud rus nunc spernere, quod michi meisque rebus aptissimum semper inveni, ubi sepe curas urbanas rustica requie permutavi, quod non tantum electione ipsa, sed agrestibus muris est, ut spero, solidiore cemento, verbis atque carminibus, illustrate pro viribus studui” (“So bene che Valchiusa è un soggiorno desiderabile, soprattutto d’estate; e se mai quel ritiro fu gradito ad alcuno, che me sia graditissimo lo dimostra il fatto che è ormai da dieci anni che ci reco [...]. E questo dico perché a nessuno venga in mente che ora disprezzi una campagna che ho sempre trovato adattissima a me e alle mie abitudini, dove ho spesso cambiato le preoccupazioni cittadine con la quiete campestre; un luogo che ho cercato di rendere noto tra gli uomini non tanto con la mia scelta quanto con le mura agresti della mia casa e, come spero, con il più solido cemento delle parole e dei canti”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 3, pp. 1080 y 1081).

<sup>1791</sup>Como denomina a su amor en una carta dirigida a «all’uomo d’armi Lancillotto da Piacenza», para advertirle que «l’amore non si lenisca con la poesia»: *Le Familiari*, edic. cit., t. II, VII: 18, p. 1032.

*Rerum vulgarium fragmenta* en su correspondencia<sup>1792</sup>, como, en general, tampoco en su obra

---

<sup>1792</sup>De hecho, tanto en la familiar XXII: 10 como en la senil V: 2 asegura haber abandonado la lírica romance en favor de la filosofía y las lecturas sagradas, por haber «mutati studii atque etatis reverentia». En la última de ellas Petrarca elabora una compendiada historia de la poesía en lengua vernácula durante la Edad Media, partiendo naturalmente de los trovadores, aquellos profesionales en el arte de componer versos, cuyo trovar era divulgado de corte en corte, de palacio en palacio, por los músicos cantores, los juglares (una excelente mezcla de ambos es, por caso, Ucs de Sant Circ, como se declara en su interesantísima *Vida* [Véase, M. de Riquer, *Los trovadores*, t. III, pp. 1341-1342]), independientemente de que recitaran gestas, donde aún podían inventar tiradas, o composiciones líricas que tenían el amor como tema dominante y en las que no podían sino ser fieles a la letra («Nosti quidem hoc vulgare ac vulgatum genus vitam verbis agentium, nec suis, quod, apud nos, usque ad fastidium precrebuit [...]. Regum ac potentum aulas frequentant, de proprio nudi, vestiti autem carminibus alienis, dumque qui ab hoc aut ab illo exquisitius, materno presertim caractere, dictum sit ingenti expressione pronuntiant, gratiam sibi nobilium et pecunias querunt et vestes et muera»), hasta sus días, dominados precisamente por el petraquismo, pasando por el *dolce stil nuovo*, cuyo máximo representante había sido «nostri eloquii dux vulgaris»: Dante. Tanto es así que Petrarca establece una jerarquía poética en el «foro» del «Parnaso» en la que se reserva para el Alighieri y para sí mismo los dos puestos de honor, no siendo sino Boccaccio, a quien se dirige la epístola, el tercero («Ut ego etenim te antistem (cui utinam par essem!), ut te preceda tulle nostri eloquii dux vulgaris, id ne adero moleste fers, ab uno vel altero, concive presertium tuo, seu omnino a paucissimis te preiri?»). Y lo hacía porque Donato Albanzani le había comentado que Boccaccio, arrepentido de su producción poética juvenil y en atención a conformar una nueva forma literaria cuyo fondo estuviera en sintonía con la madurez y la senectud, había arrojado sus escritos a las llamas. No era el primero, desde luego, pues ya Virgilio y Ovidio, por razones bien distintas, albergaron, sin éxito, el mismo propósito, ni sería el último, como lo corrobora el gran platónico Marsilio Ficino, quien disgustado con sus escritos mozos de filiación aristotélica y, por mediación de Lucrecio, epicúrea, haría lo propio desde la posición filosófica madura que anuaría en ponderada síntesis el hermetismo, el platonismo y el cristianismo. Pero tendría que haber tenido en cuenta, le exhorta Petrarca a Boccaccio, primero, que es difícilísimo encontrar un solo escritor que sepa valorar con justicia su propia obra, segundo, que el hombre está en constante estado de mutación, que la existencia es siempre incierta y que uno no puede rectificar ni evolucionar si no es partiendo de lo ya hecho: «qui hic ordo, quod corrigere velles exurere, ut sic quid corrigeres non extaret?», y, por último, que tal vez su acción no estuviera motivada por un acto de humildad al reconocer la superioridad de la poesía italiana de aquel a quien consideraba su maestro y amigo (el propio Petrarca), sino de soberbia encubierta. En cualquier caso, qué mejor ejemplo ponerle al autor del *Decamerón* que su particular peripecia. En efecto, él también, como cuenta en la familiar I: 1, quemó parte de sus escritos juveniles, pero no todos, dado que ya habían escapado a su control y eran de dominio público. Como sea, el hecho es que Petrarca, dice, haber comenzado su carrera literaria dedicado al estudio de la lírica vulgar por el simple motivo de que tanto la poesía como la prosa latina habían sido insuperablemente cultivadas por los maestros de la Antigüedad, de suerte que nadie podía añadirles nada nuevo de valor. Por el contrario, la lírica romance era un campo flamante en el que aún nada estaba finiquitado, sino que todo estaba *in fieri*, abierto a cualquier tipo de sugestión. Así que se puso manos a la obra: leyó cuanto se había escrito, acopió materiales y decidió componer una obra magna (tal vez los *Triunfos* en duelo con la *Divina comedia* de Dante). Pero, mira por dónde, caía en el cuenta de que su época no se caracterizaba sino por una estúpida soberbia y una magnífica ignorancia, hasta el grado de despreciar el más mínimo trabajo intelectual; por consiguiente, para qué dedicarle tanto esfuerzo a algo que toda vez que cayera en manos del vulgo sería vilmente lacerado. De resultas, cesó en su intento y mudó de propósito, tomando una senda más alta, más noble y más recta, aquella que caracteriza no a sus diseminados fragmentos líricos sino a sus obras mayores, las latinas: «Certe michi interdum, unde coniecturam hanc elicio, de vulgaribus meis, paucis licet, idem agere propositum fuit; fecissempe fortassis ni, vulgata undique, iam pridem mei ius arbitrii evasisent, cum, eidem michi, tamen aliquando, contraria mens fuisset totum huic vulgari studio tempus dare, quod uterque stilus altior latinus eousque priscis ingeniis cultus esset ut pene iam nichil nostra ope vel cuiuslibet addi posset, at hic, modo inventus, adhuc recens, vastatoribus crebis ac raro squalidus colono, magni se vel ornamenta capacem ostenderet ve augmenti. Quid vis? Hac spe tractus simulque stimulus actus adolescentie, magnum eo in genere opus inceperam, iactisque iam quasi edificio fundamentis, clacem ac lapides et ligna congesseram, dum, ad nostram respiciens etatem et superbie matrem et ignavie, cepi acriter advetere quanta esset illa iactantium ingentii vis, quanta pronuntiationis amenitas, ut non recitari scripta diceres sed discerpi. Hoc semel, hoc iterum, hoc sepe audiens et magis magisque mecum reputans, intellexi tandem molli in limo et instabili arena perdi operam, meque et laborem meum inter vulgi manus laceratum iri. Tanquam ergo qui, currens calle medio, colubrum offendit, substisti mutavique consilium iterque aliud, ut spero, rectius atque altius arripui; quamvis sparsa illa et brevía juvenilia atque vulgaria iam, ut dixi, non mea amplius sed vulgi potius facta

latina<sup>1793</sup>, antes al contrario tiende a velarlos, dado que, de algún modo, el poeta lírico es incompatible con el filósofo moral<sup>1794</sup>. Tal vez la excepción se deba a lo que Petrarca sentía como una emocionada despedida de Vaucluse, el idílico lugar en el que confrontó en soledad, como ordenaba el tópico, sus sentimientos con la naturaleza, cantó su amor y celebró a Laura<sup>1795</sup>. Lo más llamativo, en cualquier caso, es que Petrarca reúne todas sus facetas literarias cabe la corriente del *Sorgue*: descubre al erudito historiador del mundo antiguo, al poeta latino, al moralista laico y al lírico italiano en tanto allí hallaron concordia en la inspiración:

Illic –iuvat enim meminisse– *Africam* meam cepi, tanto impetu tantoque nisu animi, ut nunc limam per eadem referens vestigia, ipse meam audaciam et magna operis fundamenta quodammodo perhorrescam; illic et epystolarum utrisque stili partem non exiguam et pene totum *Bucolicum carmen* absolvi, quam brevi dierum spatio si noris, stupeas. Nullus locus aut plus otii prebuit aut stimulus acriores: ex omnibus terries ac seculis illustres viros in unum cantrahendi illa michi solitudine debet animum; solitariam vitam religiosumque otium

---

essent, maiora ne lanient providebo» (todas las citas corresponden a la edición de U. Dotti, Petrarca, *Le Senili*, t. I, V: 2, pp. 566-593, en concreto pp. 566-584). Sin embargo, Petrarca no sólo siguió enfrascado en la hechura y ordenación de sus «rime sparse» hasta el fin de sus días, sino que finalmente compondría su «magnum opuss»: los *Triunfos* (aunque podría ser también el mismo *Canzoniere*).

<sup>1793</sup> Así, por caso, en *La vida solitaria* elogiaba la conquista del espacio íntimo, individual, privado y personal, símbolo del hombre nuevo, y lo hacía por ser un ocio tan virtuoso cuanto fértil: “ca yo non loo este nombre sólo, es a saber, decir «vida sola e apartada», mas loo e alabo los bienes que della vienen; nin a mi delectan unos apartamientos así solos e vacíos, nin un silencio o callamiento así estrecho, mas deléctome estar apartado en mi libertat” (Petrarca, *La vida solitaria, Obras I. Prosa*, trad. anónima del siglo XIV, I, p. 356). En el *De ignorantia* hacía memoria de los lugares en los que repartió su vida antes de instalarse en Italia y rememoraba particularmente dos, que eran como la noche y el día, capítulo fundamental en la oposición corte-aldea: Avignon y Vaucluse; decía el «hombre opuesto» de su «pequeño rincón»: “mi Helicón transalpino, situado junto al manantial del *Sorgue*, rey de las corrientes [...]. En aquel lugar hallaba soledad, silencio y la tranquilidad que la meditación requiere [...]. En mi retiro, paseaba, rezaba, a pesar de mis pecados, y meditaba (acerca de las disciplinas liberales, casi siempre)” (Petrarca, *La ignorancia del autor y de otros muchos, Obras I. Prosa*, III, 175. Los otros entrecomillados pertenecen a la comedia de Lope, *El villano en su rincón*, edic. de Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 1999, [3ª ed.], acto primero, vv. 392 y 476, pp. 104 y 107). Pero ni en el tratado ni en la invectiva cabía hacer la más mínima concesión al *Cancionero* y su temática principal.

<sup>1794</sup> Umberto Bosco habla, en realidad, de que el *affaire* con Laura fue un episodio insignificante en la vida de Petrarca, al que no concedió importancia en su obra latina, pese a que lo elevara a mito poético en el *Rerum vulgarium fragmenta*: “Nelle opere in latino l’amore per Laura ha un posto modestissimo: ben altri interessi, morali-religiosi, politici, letterari, ben altre preoccupazioni d’ordine anche pratico, persino altri amori, ci sono testimoniati da esse, balenando anche nelle *Rime*: interessi e preoccupazioni confermati dai documenti esterni che i biografhi hanno potuto rintracciare a vagliare. Nella vita dell’uomo, dunque, l’amore per Laura non fu che un episodio; ma un episodio che il poeta lirico voule rappresentari come centrale e determinante; un episodio trasformato in ‘mito’ poetico” (Petrarca, p. 22). Ugo Dotti, que no niega realidad al caso, aunque advierte inmediatamente que Petrarca lo transformó en poesía, señala, con tino, que le confirió un alto significado moral al integrarlo en “una più generale concezione per la quale l’uomo, dopo aver attraversato le tempeste della passione e resosi esperto con esse, può cominciare a guardare più in alto e a rendersi meglio consapevole della vanità della vita e dei bene terreni” (*Vita di Petrarca*, p. 58). En este sentido, pues, adquiere un valor fundamental en la autobiografía ideal de Petrarca, y así es como hay que enterderlo (Véase también N. Mann, Introducción a Petrarca, *Cancionero*, edic. de J. Cortines, p. 69).

<sup>1795</sup> Célebres son, a este respecto, sonetos como *Solo et penoso i più deserti campi* (XXXV) o canciones como *Di pensier in pensier, di monte in monte* (CXXIX); vamos a recordar, sin embargo, el poema CXVI por cuanto compendia tales elementos retórico-líricos, al par que alude a su Helicón: “Pien di quella ineffabile dolcezza / che del bel viso trassen gli occhi miei / nel dí che volentier chiusi gli avrei / per non mirar già mai minor bellezza, / lassai quelch’i’ piú bramo; et ò sí avezza / la mente a contemplar sola costei, / ch’altro non vede, et ciò che non è lei / già per antica usanza odia et disprezza. / In una valle chiusa d’ogni ’ntorno, / ch’è refirgerio de’ sospir’ miei lassi, / giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo. / Ivi non donne, ma fontane et sassi, / et l’image trovo di quel giorno / che ’l pensier mio figura ovunque io sguardo” (Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, CXVI, p. 152).



singula ibi singulis voluminibus perstringenda et laudanda suscepi; denique, iuvenilem estum qui me multos annos torruit, ut nosti, sperans illis umbraculis lenire, eo iam inde ab adolescentia sepe confugere velut in arcem munitissimam solebam. Sed, heu michi incauto! ipsa nempe advexeram, curis incendentibus et in tanta solitudine nullo prorsus ad incendium accurrente, desperatius urebar. Itaque per os meum flamma cordis erumpens, miserabili, sed ut quidam dixerunt, dulci murmure valles celumque complebat; hinc illa vulgaria iuveniliū laborum meorum cantica<sup>1796</sup>.

Añade Petrarca, sin embargo, el arrepentimiento de su lírica amorosa y sus errores («quorum hodie pude tac penitet, sed eodem morbo affectis, ut videmus, acceptissima»), prácticamente superados desde el sentir presente, aun cuando centellee todavía algún rescoldo, pues son impropios de la edad madura y de sus tan sensatas cuanto circunspectas ocupaciones:

Est igitur, eritque dum vixero, sedes illa michi gratissima, commemoratione iuveniliū curarum, quarum usque ad hanc etatem in reliquiis elaboro. Veruntamen, nisi nosmet ipsos fallimus, alia quedam sunt viro tractanda quam puero, et ego aliud illa etate non videram nisi forsam in transitu, et siquid videram, obstabat tamen recto iudicio cecus amor; obstabat etatis imbecilitas paupertasque consilii<sup>1797</sup>.

Pero sobre todo se distancia de su existencia pasada, que a un tiempo la ve y la quiere como un capítulo cerrado, por la muerte del cardenal Giovanni Colonna, con cuya familia acababa de romper el patronazgo, y de Laura, de suerte que ya nada le ata a la Provenza, ya nada le impide permanecer por siempre en Italia, que se convierte en el símbolo, en la meta ideal de la nueva vida:

Nunc et illum, et quicquid dulce supererat, uno pene naufragio amisimus; quodque sine suspiro dici nequit, virentissima olim laurus mea vi repentine tempestatis exaurit, que una michi non Sorgiam modo sed Ruentiam Ticino fecerat cariorem; velumque, quo oculi me tegebantur, ablatum est, ut videam quid inter Vallem Clausam Venesini et apertas Italie velles collesque pulcerrimos et urbes amenissimas ac florentissimas intersit...

---

<sup>1796</sup>«Quivi –è bello ricordarlo– cominciai a scrivere la mia *Africa* con tanto impeto e tanta dedizione che ora, mentre sto lavorandovi di lima, provo in qualche modo paura per la mia audacia e la grandiosità dell'opera; lì ho composto una non piccola parte delle mie lettere in prosa e in versi e quasi tutto il *Bucolicum carmen*, in un tempo così breve che, se lo sapessi, ne stupiresti. Nessun luogo mi ha dato più riposo o più efficaci stimoli; quella solitudine mi diede il coraggio di raccogliere in un unico libro gli uomini illustri di tutti i luoghi e di tutti i tempi, ivi intrapersi a stringere e a celebrare in singoli volumi le singolari bellezze della vita solitaria e della pace del chiostro; infine, sperando di lenire tra la frescura di quelle ombre l'ardore giovanile che, come sai, mi bruciò per molti anni, solevo spesso qui rifugiarmi sino dall'adolescenza come in una rocca fortificatissima. Ma, ahimè! quei rimedi non sortivano effetto; bruciatio infatti da quegli stessi ardori che portavo con me e privo in tanta solitudine di chi mi aiutasse contro quel fuoco, ardevo più disperatamente. E così, erompendo dalla mia bocca, la fiamma del cuore riempiva il cielo e le valli di un mormorio infelice ma, come ad alcuni parve, anche dolce; da ciò nacquero quelle rime in volgare dei miei giovanile tormenti» (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. II, VIII: 3, pp. 1082-1084 y 1083-1085).

<sup>1797</sup>«Un luogo che mi è, e che sino a quando sarò in vita mi sarà, graditissimo per il ricordo di quei miei affanni giovanili le cui reliquie mi tormentano ancor oggi. Tuttavia, se non vogliamo ingannare noi stessi, un uomo maturo deve occuparsi di ben altre cose rispetto a quelle di cui si compiacque in giovinezza e io, in quella età, nulla vedevo se non forse di sfuggiata; e se pure vedevo qualcosa, al retto giudizio si opponeva la cecità dell'amore, si opponevano la debolezza dell'età e la pochezza del senno» (*Ibidem*, t. II, VIII: 3, pp. 1084 y 1085).

<sup>1798</sup>«Ora abbiamo perduto, quasi in un solo naufragio, e la nostra guida e ciò che di dolce ci era rimasto; e, cosa che non posso dire senza rimpianto, alla repentina violenza della tempesta si è disseccato quel lauro un giorno tanto verde che, solo, mi aveva reso più cara del Ticino non dico la Sorga, ma persino la Durenza. È caduto il velo che copriva i miei occhi, ed ecco che io posso vedere la differenza che corre tra la Valchiusa de' Vanassino e le aperte valli d'Italia, i suoi bellissimi colli, le sue emenissime e fiorentissime città...» (*Ibidem*, t. II, VIII: 3, pp. 1084-1086 y 1085-1087).

Bastante más severo que en esta hermosa epístola, aún dentro del mismo año, se muestra Petrarca con su amor y su poesía vulgar en la familiar X: 3, destinada a su hermano Gerardo, con quien se coteja y a quien exhorta a que siga por la vía recta, virtuosa y santa de la religión. Bien es cierto que esta carta, a diferencia de aquella, no está redactada en su estilo acostumbrado, sino que, pensando en su «caro fratello», “he adoptado –dice– un tono que bien podríamos calificar de monástico”<sup>1799</sup>. No de balde, pues, la epístola está embebida de un marcado acento moral que, sin despreciar un ápice la ética estoica, sobre todo la senequista, acuerda principalmente con la doctrina expuesta por san Agustín en el *De vera religione* y su teoría de los «phantasmata»:

Pero, aparte estas menudencias, has de recordar también (y así te dedicarás con mayor celo aún a dar gracias a Dios por haberte liberado de tan terrible Caribdis) todos aquellos desvelos y preocupaciones para dar a conocer nuestros desvaríos y para ser hablilla de las gentes. ¡Cuántos trastrueques de sílabas y palabras, y qué sinfín de recursos para cantar un amor que, si éramos incapaces de extinguir, hubiéramos debido, cuando menos, ocultar avergonzados! Valiánnos nuestros estudios grandes elogios, y en aquel delirio eran unidas nuestras cabezas con el óleo pecador; pero la inefable piedad de Dios guiaba ya tus pasos hacia el camino recto y castigaba con la saciedad tus perniciosos deseos de cosas percederas, a fin de que, por haber pasado parte de tu vida en Babilonia y parte en Jerusalén, conocieras bien el contraste entre una y otra. Oh Dios misericordioso, ¡cuán callada es tu vigilancia, discreto tu socorro, e insensibles tus remedios! ¿Qué perseguíamos nosotros, mi buen Jesús, con tanto empeño, sino un amor mortal –mejor dicho, mortífero–, cuya dulzura engañosa y sembrada de abrojos nos permitiese apurar hasta las heces, para evitar que, por no haberlas libado, nos pareciera algo extraordinario? Mas Tú, lleno de compasión, procuraste que no llegara a abrumarnos y, quitándonos de repente nuestras a nuestras amadas, arrancaste casi de raíz aquellas esperanzas terrenas. Les llegó la muerte en plena juventud, una muerte útil –o, al menos, eso espero– para ellas y necesaria para nosotros, pues así arrancaste a nuestras almas sus grilletes. La mente humana es, sin embargo, tan ciega, que a menudo dimos en quejarnos de esas muertes, como si el suceso del que nuestras vidas pendían hubiera llegado antes de tiempo, o como si la salvación pudiera ser inoportuna. ¡Cuántos suspiros, cuántos lamentos, cuántas lágrimas derramadas al viento! Insultando, como hacen los locos, a nuestro médico, rechazábamos Tu mano, que traía el mejor bálsamo para nuestras heridas. Dime ahora –me dirijo a ti, que de enemigo te has convertido en servidor y de adversario en súbdito de Dios, y que has renunciado a tu vida pasada al emprender esta nueva–, dime, pues, si puede haber semejanza alguna entre aquellas vacuas cancioncillas nuestras, llenas de falsos y obscenos panegíricos a las mujeres, que no eran sino torpe y abyecta confesión de lujuria, y estas divinas alabanzas y sacras vigiliias, en las que, colocados a lo largo de las murallas y baluartes de la ciudad de Dios, pasáis la noche como centinelas de Cristo, atentos a las asechanzas del maligno<sup>1800</sup>.

Todavía en la epístola métrica I: 1, de hacia 1350, incidía Petrarca tanto como insistía en exteriorizar su historia de amor, esta vez a Barbato da Sulmona, como un suceso pasado

---

<sup>1799</sup>Petrarca, *Familiares, Obras I. Prosa*, X: 3, p. 295.

<sup>1800</sup>*Ibidem*, X: 3, pp. 287-288. Esta carta es, evidentemente, de gran importancia en la construcción de la biografía de Petrarca, conforme al retrato que pinta de sí y de su hermano durante sus años abriles en Avignon como dos jóvenes de vida disoluta inmersos en el ambiente cortesano de la gran ciudad. Valga este cuadro, que se repetirá hasta la saciedad en la literatura posterior, incluida la cervantina, y que redundará en la conformación de tipos tales como el mozo pisaverde y el lindo: “No habrás olvidado, como digo, el vano atractivo que ejercía en nosotros –y que ejerce en mí todavía, lo reconozco, aunque cada vez menos– un vestido elegante; ni la enojosa fatiga de cambiar de atuendo por la mañana y por la tarde; ni el temor a que se despeinase un solo pelo o a que una suave ráfaga de viento enmarañara nuestras vistosas cabelleras; ni aquel hábito de esquivar a todo cuadrúpedo que por delante o por detrás se acercase para evitar que nuestra limpia y perfumada toga se arrugara o se manchara de barro. ¡Cuán vanas son las preocupaciones de los hombres, y, en especial, las de los adolescentes! [...] ¿Y qué te voy a decir de aquellos zapatos? ¡Cuán largo y terrible era el suplicio inflingido por ellos a los pies que habían de proteger! Del todo inútiles habrían quedado los míos, si cuando me acuciaba el dolor no hubiera yo preferido ofender un tanto la vista de los demás a quebrantar mis huesos y mis nervios. ¿Y qué de los rizos y peinados? [...] Ni el más feroz de los piratas nos hubiera sometido a torturas que con nuestras propias manos nos aplicábamos [...] Tales tormentos son gratos de sufrir, horribles de recordar, e increíbles para quien jamás los ha conocido” (*Ibidem*, X: 3, pp. 285-287).

que la mayor experiencia de vida, el paso del tiempo y el fallecimiento de Laura habían sepultado en tierra:

Iam quod non potuit ratio, natura diesque  
longa potest; vicere due cui cesserat una.  
Tempus edax minuit quem Mors exstinxit amorem,  
flamma furens annis, tumulo cessere faville.  
Nunc breve marmor habet longos quibus arsimus ignes,  
pectore nunc gélido calidos miseramur amantes,  
iamque arsisse pudet. Veteres tranquilla tumultus  
mens horret, relegensque alium putat ista locutum<sup>1801</sup>.

No es, pues, casual sino harto revelador que quien persigue abrazar la razón práctica como paradigma vital de la vejez a través del análisis interior se diga avergonzarse de la fama obtenida por sus bagatelas líricas: “Durum, sed et ipse per urbes / iam populo plaudente legor, nec Musa regressum / secreti iam callis habet, vetitumque lateres est”<sup>1802</sup>.

Con todo, siguió embebido en esas «nimiedades escritas en lengua vernácula», siguió enfrascado en la experimentación y el desarrollo de la inmensa potencialidad que ofrecía la lírica romance: un vasto terreno aún por explorar, y con ello sentó las bases de la lírica moderna, como dos siglos después harían Shakespeare y Lope con la dramaturgia y Cervantes con la novela.

De otra parte, Francisco Rico demostró con suficiencia y cautela, en torno a las concomitancias de forma y de fondo observables entre el soneto inaugural del *Cancionero* y las primeras epístolas de las *Familiares* y las *Métricas*, en cuanto cumplen el desempeño de proemio, que la defunción de Laura, relacionada con otros aspectos vitales e intelectuales acaecidos a Petrarca por los mismos años, se erigió no sólo en un fundamento de su *mutatio animo* y de su palingenesis, sino también y principalmente en el origen de la decisión, tomada hacia finales de 1349 y principios de 1350<sup>1803</sup>, de la estructura bipolar del *Rerum vulgarium fragmenta*, una parte, la más extensa, los poemas dedicados a Laura en vida (I-CCLXIII), la otra, los dedicados a ella en muerte (CCLXIV-CCCLXVI)<sup>1804</sup>, cuya ilación vendría

---

<sup>1801</sup>“Ciò che non poté fare la ragione, fecero la natura e l’età: vinsero in due dove una aveva ceduto; e il tempo che tutto consuma clamò quell’amore che la Morte aveva ucciso. L’infocata fiamma cadde davanti al tempo, e caddero davanti a una tomba le sue faville. Ora un breve marmo racchiude quel fuoco, onde così a lungo io arsi; ora con gelido cuore commiseriamo i fervidi amanti, e già proviamo vergogna dei nostri ardori. La mente, ormai tranquilla, prova orrore degli antichi affanni e, rileggendo i suoi scritti, li stima opera d’altri” (Petrarca, *Epistole metriche*, en *Rime, Trionfi e Poesie latine*, I: 1, vv. 58-45, pp. 708 y 709).

<sup>1802</sup>“È doloroso, ma i miei versi sono ormai sulla bocca di tutti tra il plauso del popolo, e la mia Musa non sa più dove rifugiarsi, e le è vietato nascondersi” (*Ibidem*, I: 1, vv. 70-72, pp. 708-710 y 709-711).

<sup>1803</sup>Véase, no obstante, Ernest H. Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*, pp. 340-343; Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, pp. 343-344; Nicholas Mann, Introducción a Petrarca, *Cancionero*, p. 67.

<sup>1804</sup>Comenta el petrarquista español que “en enero de 1350, pues, Petrarca sistematizaba las *Familiares* y escribía la carta prologal; en primavera o verano de 1350, sistematizaba las *Metriche* y escribía el oportuno proemio. Entre las dos fechas, en abril de 1350, sistematizaba el *Canzoniere* «ad premam manum», aplicándose básicamente a estructurarlo merced a los poemas que abren la segunda parte (es dato seguro y enjundioso), esa segunda parte cuya constitución como tal no sabríamos separar del soneto introductorio. En semejantes condiciones, ¿será excesivamente osado conjeturar que *Voi ch’ ascoltate* se escribió también entre invierno y verano de 1350 o en días no muy distantes? No pocas razones apoyan la hipótesis. Una evidencia vaya por delante: la primera *familiaris* y la primera métrica responden a un esquema rigurosamente paralelo al primer soneto del *Canzoniere*” (Francisco Rico, “«Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». Para el título y el primer soneto del «Canzoniere», art. cit., pp. 109-110; entre las pp. 110-116 repasa las concomitancias de fondo que confirman el concierto en la redacción de los dos poemas prologales y las dos epístolas). Unas páginas antes escribía que “prescindiendo del *I’ vo pensando* controvertido y a salvo de CCLXVI (excepción demasiado ostentosa para ser convincente), consta que las restantes piezas de la segunda parte no existieron sino

sutilmente dada por las reminiscencias, las analogías y las alusiones imperantes entre el poema I del *Cancionero*, que oficia de prólogo general, establece el cambio de actitud como piedra angular del conjunto («quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»): el tránsito del amor a la manumisión por medio de la interioridad y la piedad, y anuncia todos los temas que se abordarán: la apelación al lector a quien pretende avisar con su ejemplo («voi ch'ascoltate in rime sparse»); el amor («giovenile errore»); el diverso estilo del poemario («fra le vane speranze e 'l van dolor») que se corresponde con la división estructural en dos partes; la experiencia erótica que tal vez comparta con en él el lector, al que en todo caso ruega conmiseración («ove sia chi per prova intenda amore, / spero trovar pietà, nonché perdono»); las habladurías de que fue objeto («favola fui gran tempo»); el arrepentimiento («'l pentersi»); la interioridad, el examen de conciencia, el solipsismo: «di me medesimo meco mi vergogno», cuya aliteración de emes subraya con primor insuperable la angustiosa y dramática consciencia del poeta de ser a un tiempo la víctima y el verdugo, se trata, sin duda, de uno de los versos más soberbios de Petrarca, y, por fin, la vanidad de todo («quanto piace al mondo è breve sogno»)<sup>1805</sup>. El CCLXIV, que abre la segunda parte bajo el signo del arrepentimiento y un apremiante deseo de salvación («I' vo pensando, et nel penser m'assale / una pietà si forte di me stesso, / che mi conduce spesso / ad altro lagrimar ch'i' non soleva: / ché, vedendo ogni giorno il fin piú presso, / mille fiate ò chieste a Dio quell'ale / co le quai del mortale / carcer nostro intelecto al ciel si leva»; «vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre»), pese a que amor y gloria aún le detienen, le sujetan, le atan a la tierra («Che giova dunque perché turra spalme / la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli / è ritenuta anchor da ta' duo nodi?»)<sup>1806</sup>; ambos redactados por las mismas fechas, ambos impregnados de ética estoica y de moral agustiniana. Y el CCCLXVI, compuesto hacia el final de su vida<sup>1807</sup> e

---

tras la muerte de Laura. ¿Cómo decir entonces que la división se hizo «prima che il Petrarca sapesse che Laura era morta» [como defiende E. H. Wilkins]? *I' vo pensando* sí podría haberse redactado antes; mas la *división* no pudo hacerse antes, porque antes no había nada que dividir, porque faltaban los materiales para constituir la segunda parte [...]. El soneto inicial implica la bipartición del *Canzoniere* y, en consecuencia, igualmente debe ser posterior a la muerte de Laura” (pp. 105-106 y 107). Véase también K. Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, pp. 71-76; R. Antonelli, Introducción a Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, pp. VI-VII.

<sup>1805</sup>Comenta con maestría Marco Santagata: “A una attenta lettura, però, non può sfuggire l'equivocità dell'ultimo verso, la doppia valenza racchiuda nel «breve sogno». Il moralista è drastico nel proferir le bibliche sentenze sulla vanità del mondo; mal il poeta non può impediré che una nota nostalgica si insinui attraverso la parola «sogno», denotante, sì, l'inconsistenza di quel «vaneggiamento», ma, collocata com'è in punta di verso e ultima dell'intero testo, suscitatrice di risonanze e di rimpianti che eludono le strettoie della condanna etica. Quel «breve sogno» rima con «vergogno», ma assuona con «suono»: su di esso convergono la lucida disamina del discorso etico e insieme l'onda consolatoria di quello poetico. E poi, è un luogo comune che i «sogni» belli sino anche «brevi»” (*I frammenti dell'anima*, p. 105).

<sup>1806</sup>Sobre la relación de *I' vo pensando* y el *Segreto*, especialmente con el libro III, donde Agustín y Francesco examinan al detalle la fascinación que ejercern en el alma del poeta el amor y la gloria, las dos cadenas de oro que, con su falso brillo, lo alienan de sí y le velan el verdadero conocimiento, véase F. Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 256 y ss; E. Fenzi, Introducción a Petrarca, *Secretum-Il mio segreto*, pp. 69 y ss.

<sup>1807</sup>La canción a la Virgen aparece por vez primera en la séptima redacción del *Cancionero*, cuya copia Petrarca envía a Pandolfo Malatesta, de ahí que el manuscrito (en la actualidad el Vaticano latino 3195) haya sido bautizado como la «raccolta Malatesta», en abril de 1373, aunque se pueda datar en 1371 ó 1372, acompañada de una carta fundamental en la que el poeta explica y justifica la escritura de «nugellas meas vulgares»: «In quibus multa sunt excusationis egentia; sed benigni censoris iudicium subitura, veniam non desperant. In primis opusculi varietatem instabilis furor amantium de quo statim in principio agitur; ruditatem stili etas excuset, nam que leges magna ex parte adolescens scripsi», y establece la voluntad de dividir físicamente (formalmente ya lo había decidido con anterioridad) el libro de poemas en dos, al separar la primera de la segunda parte con un folio en blanco: «sed perraro, ideoque mandavi quod utriusque in fine bona spatia linquerentur; et si quidquam occurret, mittam tibi reclusum nichilominus in papyro» (Véase H. E. Wilkins, *Vida*

imbuido de moral cristiana<sup>1808</sup>, que sella el conjunto con su supuesta purificación final<sup>1809</sup> en tanto se ha resuelto por el amor divino mediante la intersección de la Virgen, tras comprender el error que fue su amor profano a Laura («mortal bellezza, atti et parole m'anno / tutta ingombrata l'alma»; «Medusa et l'error mio n'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante») y los excesos a que dio lugar, conformando así una tupida red de conexiones léxicas y temáticas. Entremedias se dispone la historia de amor, siempre sufrida y nunca consumada<sup>1810</sup>, contada y descrita fragmentariamente, pero en sucesión temporal desde 1327 hasta 1358, con la lógica escisión de 1348, año de la muerte de Laura, y el conflicto moral por ella ocasionado en el

---

*del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, pp. 365-370, de quien hemos tomado las citas de la epístola [p. 366], hoy la novena de las *Varie*).

<sup>1808</sup>«Tale canzone [...], costruita con estrema perizia linguistica e tecnica e piena di elementi eruditi derivati dai padri della Chiesa, chiude degnamente il libro petrarchesco» (U. Dotti, *Vita di Petrarca*, p. 421).

<sup>1809</sup>Se trata de la estructura circular del *Canzonero*, de la que habla, por ejemplo, Roberto Antonelli, Introducción a Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, pp. XII-XIV. Es preciso señalar que, en su artículo, el profesor Rico observa una cumplida confluencia de tono entre el soneto I, la canción CCLXIV y el título que Petrarca da al poemario, en tanto inciden en constatar la biografía lírica del poeta como un error desde la perspectiva de la moral estoica, desde el punto de vista del filósofo, y ello porque en los aledaños a 1350 nuestro hombre se acercó más que nunca, ya lo hemos dicho, a los preceptos de la escuela fundada por Zenón, que es cuando supuestamente redactó los dos poemas y barruntó el sintagma de «rerum vulgarium fragmenta» como membrete del *Canzonero* (««Rima sparse», «Rerum vulgarium fragmenta»...», pp. 116-137). En consecuencia, él no incluye la plegaria final a la Virgen; lo cual no implica, desde luego, que *Vergine bella* no se relacione con ellos, sólo que con el paso de los años, y pese a que no se deshizo nunca del saber de los maestros paganos, Petrarca fue evolucionando hacia posturas más religiosas, de suerte que el *vicium* estoico dio en el *peccatum* cristiano. Por lo tanto, se mantiene la circularidad estructural del *Canzoniere* que del error camina al anhelo de salvación, de la dispersión a la unidad interior, del amor humano a la filosofía moral.

<sup>1810</sup>De entre la multitud de poemas en que Petrarca enunció las penas del amor no correspondido y la consecuente ofuscación del alma enamorada, valga un solo ejemplo: la hermosa la canción CXXXV, aquella en la que el poeta, pertrechado «sotto un gran sasso / in una chiusa valle, ond'esce Sorga», equipara su apesadumbrado sentir con las más distintas y extraordinarias cosas que se dan en «stranio clima»: así el ave fénix; la piedra imán; el catoblepas, ese animal fantástico que «doglia et morte dentro agli occhi porta»; la fuente que «tien nome dal sole»; la de Dodona, en Epiro, y las dos de las «isole famose di Fortuna». Canta del imán: «Una potente piedra / en el Índico hay, que por natura / el hierro atrae y lo arranca / de las maderas hasta hundir los barcos. / Esto siento entre olas / de amargo llanto, pues el bello escollo / con su orgullo ha llevado / mi vida hacia el lugar donde ha de hundirse; / así desarmó al alma / (robando el corazón que antes fue duro, / y se mantuvo, y roto yace ahora) / una piedra que atrae / más la carne que el hierro. ¡Oh dura suerte, / que, siendo carne, hacia la orilla voy / por una viva y dulce calamidad!» (Petrarca, *Canzonero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. I, CXXXV, vv. 16-30, pp. 493-495) O aquella rara fuente cuya agua por la noche hierve y por el día hiela: «Surge en el mediodía / una fuente que el nombre del sol lleva, / y por natura suele / de noche hervir, y estar de día helada; / y tanto más se enfría / cuanto más sube el sol y está más cerca. / Así a mí me sucede, / que soy fuente de lágrimas y albergue; / cuando la luz hermosa / que es mi sol se distancia, y quedan tristes / y están solas mis luces, y es su noche, / entonces ardo; pero / si el oro y si los rayos del sol vivo / veo, siento cambiarme dentro y fuera, / y helarme, pues tan frío yo me vuelvo» (*Ibidem*, vv. 46-60, p. 495). (Recuérdese que el mismo motivo de la paradójica fuente, basamento estilístico de la concepción contradictoria, y aun antitética, del eros de Petrarca, en acuerdo con el alma atristada del poeta-amante, será retomado por Garcilaso en el comienzo de la égloga II: «En medio del invierno está templada / el agua dulce desta clara fuente, / y en el verano más que nieve helada. / ¡Oh claras ondas, cómo veo presente, / en viéndoos, la memoria de aquel día / de que el alma temblar y arder se siente! / En vuestra claridad vi mi alegría escurecerse toda y enturbiarse; / cuando os cobré perdí mi compañía. / ¿A quién pudiera igual tormento darse, / que con lo que descansa otro afligido / venga mi corazón a atormentarse? / El dulce murmurar de este ruido, / el mover de los árboles el viento, / el suave olor del prado florecido, / podrían tornar, de enfermo y descontento / cualquier pastor del mundo, alegre y sano; / yo sólo en tanto bien morir me siento» [*Poesía castellana completa*, edic. cit., vv. 1-18, p. 50]). No debe olvidarse, por otro lado, que esta canción petrarquesca sigue inmediatamente al célebre soneto CXXXIV, que citamos antes, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*, que puede ser considerado como un paso fundamental hacia el hastío amoroso por desdén antes de la muerte de Laura, cifrado en el precioso verso noveno: «et ò in odio me stesso, et amo altrui».

espíritu de Petrarca<sup>1811</sup>.

Ello es que “el *Canzoniere* cambia con Petrarca: es un paradigma de la evolución, la incertidumbre y el sentimiento ante la muerte”<sup>1812</sup>, es tanto su autobiografía sentimental y espiritual como poética<sup>1813</sup>. Y es ahí precisamente donde reside su excelencia y su valor imperecedero: en ser, como el epistolario, sólo que este no de la vida lírica del poeta como aquel, sino de la cotidiana del humanista, pero que en el fondo se abarzan mutuamente, un conjunto organizado y cohesionado de poemas que consignan un proceso en el que se cifran todas las obsesiones del poeta, desde el amor hasta a la poesía, desde el tiempo hasta la muerte, desde la fama hasta la virtud, desde la pasión por los clásicos hasta las lecturas devotas, desde la política de su tiempo hasta la profunda pasión por Italia, insertos en el curso de una vida<sup>1814</sup> que se abre con el «relámpago del amor» y se cierra en la senectud del poeta con la perspectiva de la muerte y la esperanza de la otra vida, y en el que cada «fragmento» lírico, sin perder un ápice de su especificidad ni de su individualidad, cobra mayor relieve y substancia en conexión con el resto. Nicholas Mann ha descrito con maestría la originalidad del *Rerum vulgarium fragmenta*, leamos sus palabras:

El *Canzoniere* es el primer poema extenso que no es narrativo en el sentido en que lo eran la *Divina Comedia* de Dante o los romances medievales; no cuenta ninguna historia, y sin embargo crea su propio dinamismo y su propia duración a partir de la yuxtaposición de fragmentos líricos a menudo estáticos, en evolución constante. Abarca las lecciones de la poesía clásica y de la vernácula, de las aspiraciones paganas y de las cristianas, uniendo finalmente la persecución de una Dafne que es toda vanagloria con la invocación a una Virgen que es toda salvación. Al articular una pasión que debe tanto a la literatura como al amor, Petrarca hace poesía a partir de las paradojas y de las tensiones del moralista, para quien la antigüedad y la soledad no bastan por sí solas<sup>1815</sup>.

Pero también en ser una obra lírica consciente de ser una obra lírica, tal como el *Quijote* será la primera novela en ser consciente de ser una novela, esto es por contener el propio proceso de redacción. Al *Cancionero*, por lo tanto, le viene como anillo al dedo la impresionante definición que de la poesía brinda Octavio Paz en el comienzo de su magnífico ensayo *El arco y la lira*, pues es, en efecto, “conocimiento, salvación, poder y abandono..., ejercicio espiritual, es un método de liberación interior..., plegaría al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación lo alimentan..., en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito..., confesión..., ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra

---

<sup>1811</sup>Siempre atento a su imagen y a la posteridad, el cantor de Laura, aun cuando estaría escribiendo y limando el *Cancionero* hasta el final de sus días, cierra su historia de amor en 1358, tres años antes de comenzar las *Seniles*, que rinden tributo al «vecchio Petrarca», más moralista, circunspecto y reflexivo que nunca.

<sup>1812</sup>Introducción a Petrarca, *Cancionero*, edic. cit., t. I, p. 68.

<sup>1813</sup>Véase Ernest H. Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*, pp. 335-385; Carlo Calcaterra, “Feria sexta aprilis”, *Nella selva del Petrarca*, pp. 209-245; Bortolo Martinelli, “«Feria sexta aprilis». La data sacra nel *Canzoniere* del Petrarca” y “L’ordinamento morale del *Canzoniere* del Petrarca”, *Petrarca e il Ventoso*, Minerva Italica, Bérghamo, 1978, pp. 103-148 y 217-300; Ugo Dotti, *Vita di Petrarca*, pp. 53-58, 60-66, 107-108, 343-353, 384-390, 420-423 y 455-466; Kenelm Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, pp. 71-112; Ángel Crespo, Introducción a su trad. del *Cancionero*, pp. 84-107; M. Santagata, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel “Canzoniere” di Petrarca*.

<sup>1814</sup>«La proiezione dell’amore per Laura sulla parabola «esemplare» dell’«io» del «Canzoniere», porta a un’altra innovazione decisiva: l’amore dei *R[erum] V[ulgarium] F[ragmenta]* è un «amore nel tempo», visto cioè nella durata di una vita, non la sublimazione di un periodo biografico limitato o la descrizione di una «vita rinnovata da amore»” (R. Antonelli, Introducción a Petrarca, *Canzoniere*, p. XVIII).

<sup>1815</sup>Introducción a Petrarca, *Cancionero*, edic. cit., t. I, p. 76.

humana!»<sup>1816</sup>.

Petrarca, hombre poliédrico de múltiples facetas y aristas, nunca logró vivir en paz con lo que tenía, ni tampoco sin ello, y el amor a Laura, amortiguado por el sufrimiento, templado por el paso de los años, arrinconado por la ética estoica y la moral cristiana y cortado de raíz por su óbito, siguió empero ardiendo en su pecho, («dejará la memoria, en donde ardía»): «Sol memoria m'avanza», subrayará en una desesperada canción; así como moviendo su pluma, pues, ya se sabe, amor y poesía son una y la misma entidad («cha'a parte a parte entro a' begli occhi leggo / quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo»), y Laura, como Cintia antes y Preciosa después, es su símbolo, su encarnadura y su ornato («su fama, que alienta / a causa de tu lengua en muchos sitios, / ruega que no se extinga, / mas que la voz aclare más su nombre», le encarece Amor en su pecho a Petrarca en nombre de Laura). Se trata de una justificación, la de seguir escribiendo poemas; pero también de una concesión: la confirmación de que la poesía en lengua vernácula es también un espacio apropiado para el subjetivismo, digno de admitir, por medio del análisis de la pasión en el tiempo de una vida, de la experimentación a través del sentimiento de la fatalidad de la existencia, las preguntas fundamentales del hombre. Ciertamente: el padre de los *studia humanitatis* es tan poeta como moralista, y así, su poesía rezuma reflexión moral, hasta el extremo de que, sin restar importancia al amor y a Laura, su alma, el descubrimiento de un reino del espíritu, es la verdadera protagonista, y eso, el espacio interior del sujeto libre, el lugar en el que analizar sus paradojas, contradicciones y temores, su individualidad, clave del humanismo, será una de las grandes herencias del petrarquismo lírico, que en nuestras letras hallará en la poesía de Garcilaso su más lograda formulación. Por eso el tono conmemorativo de antaño, pese al «dolorido alegre sentir», ha devenido elegíaco hogaño, las «rime sparse» son ahora también y principalmente «rime dolenti», como ya estaba anunciado en el soneto-prólogo: «del vario stile in ch'io piango et ragiono / fra le vane speranze e 'l van dolore»: del canto del amor al canto de la muerte:

Mi grave suspirar no cabe en rimas,  
y vence mi martirio todo estilo.  
¿A dónde ha ido mi amoroso estilo?  
A hablar de ira, a razonar de muerte.  
¿Dónde fueron los versos y las rimas  
que un sabio corazón oía ledo?  
¿En dónde el fabular de amor las noches?  
Ya no hablo, ni pienso más que en llanto<sup>1817</sup>.

---

<sup>1816</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 13.

<sup>1817</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCXXXII, vv. 11-18, p. 945. No deja de ser sintomático que el tono quejumbroso de los poemas dedicados *in morte* a Laura, que tienen mucho que ver con algunas de las elegías de Propertio, así como con las del confinamiento de Ovidio por el sonneto amargo, guarden una nítida vinculación con la situación anímica con la que arranca la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, pues uno y otro, ante hechos vitales de una honda repercusión, idean una *mutatio animo* por la que renunciar a las ocupaciones terrenales con el fin de adquirir la felicidad del sumo bien: Dios, de ganarse el cielo mediante la práctica de una filosofía moral que aúne el saber clásico con el cristianismo. Así, en la canción petrarquesca resuenan ecos de la elegía inaugural de la obra boeciana: “Yo, que, en otro tiempo, con juvenil ardor / compuse inspirados versos, / me veo ahora, ¡ay de mí!, obligado a entonar tristes canciones. / Aquí están para dictarme lo que he de escribir mis musas desgarradas, / mientras el llanto baña mi rostro, al son de sus tonos elegíacos, / pues ni siquiera el miedo pudo desanimarlas / para dejar de acompañarme en mi camino. / Ellas, que fueron antaño la gloria de mi feliz y verde juventud, / se acercan ahora a endulzar los tristes destinos/ de este abatido anciano” (Boecio, *La consolación de la Filosofía*, edic. cit., I, poema I, vv. 1-10, p. 33). Y, en efecto, veremos que el ejercicio poético, en ambos autores, comporta un beneficio terapéutico y consolatorio, al traspasar el mal que aqueja el pecho a la palabra escrita. Una práctica que, en paradójico contraste, es concebida al mismo tiempo como un entretenimiento con daño de barras, pues disturba al hombre de su ocupación

---

fundamental: filosofar, dedicarse a la vida contemplativa. Petrarca expone sus temores al respecto en su obra más íntima, el *Secreto*, donde Agustín desmontará punto por punto la erótica que informa el *Cancionero*, al par que acusará al poeta de perder el tiempo con semejantes niñerías. Pero el propio *Cancionero*, que se autocritica, también expone las vacilaciones espirituales y poéticas de su autor («che, scrivendo d'altrui, di me non calme»; «ché mortal cosa amar con tanta fede / quanta a Dio sol per debito convensi»). A Boecio se lo recordará su otro yo bajo el velo alegórico o la prosopopeya de la Filosofía, cuando, exasperada, expulsa a las musas poéticas de su alma: “¿Quién –dijo– ha permitido que estas rameritas histéricas lleguen hasta la cama de este enfermo? ¿Traen acaso remedios para calmar sus dolores y no más bien dulces venenos para fomentarlos? Son las mismas mujeres que matan la rica y fructífera cosecha de la razón; las que habitan a los hombres a sus enfermedades mentales, pero no los liberan. Las que adormecen la inteligencia, pero no la despiertan. Podría pensar que sería menos grave si vuestras caricias arrastraran a un hombre cualquiera, porque mi trabajo se vería entonces frustrado. Pero este hombre se ha alimentado con la filosofía eleática y académica. Alejaos, pues, sirenas, con vuestros hechizos de muerte. Apartaos, y dejad que mis musas lo cuiden y lo curen” (edic. cit., I, prosa 1, pp. 35-36). Que la Poesía está reñida con la Filosofía es un hecho evidente desde que los sofistas, allá por el siglo de Pericles, empezaron a cotizarse como educadores de las clases adineradas de los atenienses. A partir de entonces, los codazos entre poetas y filósofos por ser dueños de la pedagogía será una tónica, como luego también entre las distintas escuelas filosóficas al alzarse con el triunfo. A la sazón, el máximo exponente fue, qué duda cabe, Platón, a quien Sócrates, su guía y maestro, convenció para que abandonara la palabra rimada por el concepto especulativo y la dialéctica: “caí en la cuenta de que el poeta, si es que se propone ser poeta, debe tratar en sus poemas mitos y no razonamientos” (*Fedón*, trad. de Luis Gil, 61b, p. 39). Su transbordo fue tan brutal, que no se cansó de relegar la poesía, ya como una práctica extramuros de su urbe ideal, ya como instrumento pedagógico infantil, previo paso por la censura del maestro, en su urbe terrestre. Como contrapartida, y dado que el embrujo del ritmo se instala en el tuétano, nos legó una filosofía que rezuma poesía por los cuatro costados (no por acaso, “dice Aristóteles”, según mencionaba Diógenes Laercio, “que el estilo de sus escritos es intermedio entre la poesía y la prosa” [*Vida de los filósofos ilustres*, edic. cit., III, 37, p. 169]). Pues bien, esta misma controversia se da en Boecio y en Petrarca: ambos anhelan la conversión, el paso de una a otra, pero, sin embargo, no cesan de escribir poesía, y así, la obra filosófica de uno presenta una factura mixta de prosa dialogada especulativa y poemas, mientras que el otro simultaneó su filosofía en latín con la lírica en italiano, aun después de su reorientación intelectual a partir de los años cuarenta del 1300. Bien es cierto, sin embargo, que la poesía que intercala Boecio en su obra es de orden cósmico y teológico, que expresa desde la revelación del verbo lo mismo que la filosofía desde la razón, por lo que se inserta en una perspectiva distinta que la de Petrarca, cuya lírica no es sino aquella que se siente como invención, no como develamiento de la verdad última, y se centra además en la exposición anímica del sentimiento amoroso y sus consecuencias, pese a que a través de sus versos corre una veta de moralismo y de acentuación religiosa a partir del momento en que la *persona* del poeta duda, se arrepiente y busca su liberación y su salvación. (El tema de la filosofía y la poesía, con todo, es de los peliagudos y sus lindes, en verdad, no estuvieron, más allá de Aristóteles, nunca demasiado nítidas; véase, si no, E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, pp. 290-323, E. Garin, “Poesía y filosofía en el medioevo latino”, *Medioevo y Renacimiento*, pp. 39-51; M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios”, *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, pp. 179-290; A. Egido, “Las fronteras de la poesía en prosa”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, pp. 85-114; P. Dronke, *Poetry and Philosophy in the Middle Age*, Brill, Boston, 2001). Pero hay otro aspecto capital: ese que dice que la poesía es una ocupación de la juventud y la filosofía de la madurez y la senectud, pues desdice mucho un hombre con canas dedicado a contar sílabas en lugar de a preguntarse por los arcanos de la vida y el universo (a no ser que fuera poesía filosófica, alegórica, teológica o de exaltación cristiana, pero nunca profana y menos amorosa. Será Dante el que sepa conjugar poesía, alegoría, filosofía y teología en la *Divina comedia* [Garin recuerda el «*poesia esser teologia*»: “no otra cosa es la teología que una poesía de Dios”, con que Boccaccio define la poesía de Dante, en “Poesía y filosofía en el medioevo latino”, *Medioevo y Renacimiento*, pp. 43 y 46; y, en efecto, san Agustín había escrito que Dios dispuso “el orden admirable del Universo, como un hermoso poema, con sus antítesis y contraposiciones”, en *La ciudad de Dios*, edic. cit., XI, 18, p. 253a; y el mismísimo Petrarca, que estaba sobradamente al tanto de lo que media de un tipo de poesía a otra, le había escrito a su hermano Gerardo que la poesía, la verdadera, la de sustancia moral, y la teología son una y la misma cosa y tienen uno y el mismo origen, con la salvedad de que la primera habla del hombre y la última de Dios: “theologie quidem minime adversa poetica est [...]. Quid vero aliud parabile Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alienum, ut uno verbo exprimam, alieniloquim, quam allegoriam usitatori vocabulo nuncupamus? Atqui ex huiusce sermonis genere poetica omnis intexta est. Sed subiectum aliud. Quis negat? illic de Deo deque divinis, hic de diis hominibusque tractatur, unde et apud Aristotilem primos theologizantes poetas legimus”, en *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, X: IV, pp. 1406-1408; parejo arguye en el libro III de las *Invective contra*



Lloré y canté: no sé cambiar el verso;  
y el dolor de mi alma noche y día  
por la lengua y los ojos lo derramo<sup>1818</sup>.

Hasta el extremo de querer romper por hastío, aun celebrando la belleza sin par de Laura, con la lírica amorosa:

Los ojos de que hablé exaltadamente,  
los brazos, pies y rostro que no olvido,  
que me habían de mi mismo dividido  
y hecho desemejante de la gente;  
los crespos rizos de oro reluciente  
y el sonreír angélico encendido  
que al mundo en paraíso ha convertido,  
ahora son poco polvo que no siente.  
Yo en cambio vivo, y ello me impacienta,  
privado de la luz que amaba tanto,

---

*medicum* y en la tardía senil XV: 11. Véase, sobre la relación de lo poético y lo sagrado, O. Paz, “La revelación poética”, *El arco y la lira*, pp. 117-181; y, aunque aborde el tema muy tangencialmente, J. L. Borges, “El enigma de la poesía”, *Arte poética*, introducción de Pere Gimferrer, trad. de Justo Navarro, edición y notas de C.-A. Mihailescu, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 15-35], del mismo modo que supo compatibilizar el amor humano con el divino, otorgando a cada cual el lugar que le corresponde en el escalafón). Como nadie ignora, Cicerón dedicó los últimos años de su vida, de una prodigalidad asombrosa, a la filosofía, no sólo como redención de los sinsabores vitales que le acuciaban, sino también para legar un rico corpus filosófico latino a su querida Roma, que rivalizara con el griego. Virgilio, más afín a nuestro propósito, pretendía dedicarse a la filosofía tras terminar la *Eneida*, y tal vez por eso se embarcó en el viaje a tierras helenas que acabaría con su vida frustrando el propósito, y no sólo por conocer de primera mano los parajes por los que discurría el libro III de su poema, tan necesitado de una buena lima. Propertio, con la misma mala suerte que Virgilio, profetizaba una vejez dedicada al estudio de las esferas, mientras que ahora, aún en la primera madurez, estimaba más oportuno seguir con la práctica del dístico elegíaco, al que estaba adaptando a otros temas diferentes que el del amor. Horacio, en en le epístola I: 1, declaraba sin ambages su abandono de la lírica para auparse a empresas más altas, de mayor calado moral, aunque al final terminaría escribiendo un cuarto libro de odas. Y, por supuesto, san Agustín, como lo cuenta en las *Confesiones*. Se cuentan por decenas los trovadores que cantaron la palinodia, y una vez vistas las primeras arrugas en el espejo, abandonaron la *canso* a favor del libro de horas, el rezo y la meditación. Petrarca no fue una excepción, pero sí un sonado mentís, pues, como venimos insistiendo, en los últimos años de su vida estuvo dándole vuelta tras vuelta a la forma definitiva de sus *nugae vulgares*, a las que debe la mayor parte de su celebridad actual, aunque eso sí: consagrada a una significación más elevada que la mera sensualidad al incidir en el análisis del dolor, del horror a la muerte y del anhelo de salvación. Y lo mismo cabe decir del amor, pues aunque sea una emoción sublime, es excluyente y única, es, frente a la universalidad de la razón, insolidaria: o amas o filosofas, y el amor es la dispersión, mientras que la filosofía es la concentración, pues, como se lee en el *Secreto*: “toda fuerza disminuye en la dispersión en igual medida que aumenta al concentrarse” (*Obras I. Prosa*, III, p. 115). En efecto, así se lo expresaba la Razón a san Agustín: “Indagamos ahora cuál es su amor a la sabiduría, a la que deseas ver sin ningún velo y abrazarla con limpísima mirada tal como se da a sus rarísimos y privilegiadísimos amantes. Si amaras a una mujer hermosa y ella averiguase que tenías puesto el amor en otras cosas, fuera de su persona, con razón se te negaría; ¿y piensas que la castísima hermosa de la sabiduría se te mostrará si no es objeto único de tu afición?”. “Lo que no se ama por sí mismo no se ama («siquidem quod non propter se amatur, non amatur»)”, asegura el santo, “yo amo sólo la sabiduría por sí misma, y las demás cosas deseo poseerlas o temo que me falten sólo por ella: la vida, el reposo, los amigos” (San Agustín, *Soliloquios, Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, I, XII, 463). Séneca, por su parte, se lo había prescrito a Lucilio: “No sólo cuando estés desocupado has de filosofar, sino que para filosofar tienes que desocuparte. Es preciso descuidar todo lo demás a fin de entregarnos a este cometido” (*Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit. t. I, VIII, 72, p. 326). Y Pedro Abelardo le hacía saber al amigo innominado al que dirige la *Historia calamitatum* que “cuanto más dominado estaba por la pasión, menos podía entregarme a la filosofía” (*Cartas de Abelardo y Eloísa*, edic. cit., p. 49). Este será el gran conflicto no resuelto de Petrarca: amor o filosofía y lo que cada una representa en el ámbito humano. O tal vez sí, y la única solución fue la que adoptó, la de la calle de en medio: amor y filosofía.

<sup>1818</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCXLIV, vv. 12-14, p. 973.

en desarmado leño y con tormenta.  
Aquí concluya mi amoroso canto,  
que a mi ingenio su vena no alimenta  
y mi cítara entona sólo llanto<sup>1819</sup>.

En efecto, la segunda parte del *Cancionero* es sin duda uno de los mayores logros de la humanidad<sup>1820</sup>. En los ciento tres poemas de que se compone Petrarca describe con precioso examen psicológico y madura maestría poética la angustia que le sobrevino tras la muerte de Laura («ma io, lasso, che senza / lei né vita mortal né me stesso amor»), el recuerdo de la belleza y el amor, el cansancio de vivir («la mia vita stanca»), la inexorable carga del tiempo, la fugacidad de la vida («sí corre il tempo et vola»), el arrepentimiento por haber amado en exceso a una mujer de carne y hueso, el anhelo de Dios, el ánimo henchido de ardura y apremio “volando al alto cielo donde vea / juntamente a mi Dios y a mi señora”<sup>1821</sup>, la contrición final, en una palabra, las ironías de la condición humana matizadas desde el solipsismo de un *yo* que siente, padece y piensa: “¡O niebla o polvo al viento, / huyo por no ser más un vagabundo, / y sea así, si es este mi destino” (“Nebbia o polvere al vento, / fuggo per piú non esser pellegrino: / et cosi vada, s’è pur mio destino”)<sup>1822</sup>.

Petrarca, tristemente resignado, otea desde la lucerna de la imaginación y únicamente ve muerte, «sol de la memoria mi sgomento», no más que muerte, una sucesión de alegorías, la multiplicación del fin de Laura hasta la extenuación exasperante, es decir «monotonía / de lluvia tras los cristales»: “Estando un día solo en la ventana / desde la cual veía tantas cosas / que sólo de mirarlas me cansaba”, pues una tras otra repite siempre la misma historia, tanto que “«las seis visiones estas”<sup>1823</sup>, dirá la canción, “a mi dueño / le han hecho desear la dulce

---

<sup>1819</sup>Petrarca, *Cancionero*, trad. de Ángel Crespo, poema CCXCII, p. 486.

<sup>1820</sup>Conviene matizar rápidamente que esta apreciación no significa, desde luego, que despreciemos la primera parte, sino todo lo contrario, pues, como venimos diciendo, la mayor grandeza del *Cancionero* estriba en su coherencia interna y en el significado homogéneo del conjunto. Es más, la segunda parte no es sino la continuación lógica de la primera, que marca la evolución anímica del yo que abre el primer verso del primer poema desde el error juvenil del amor hasta su supuesta superación, después de un doloroso sentir («siempre está en llanto esta ánima mezquina», que cantará Garcilaso) y una penetrante meditación sobre la muerte. Sólo que, como intentamos demostrar en la páginas que siguen, la relación amorosa que se establece entre el poeta y su musa una vez fallecida no tiene parangón; mientras que los temas de la primera parte, fuera de los que inician su desgarrar interior y su cruel batalla entre el amor profano y su escrupulosidad religiosa, están firmemente arraigados en la tradición anterior, si bien él colaboró como pocos en la fijación de los *topoi* y les dio renovado impulso.

<sup>1821</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCXLIX, vv. 13-14, p. 983.

<sup>1822</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCCXXXI, vv. 22-24, pp. 939 y 938.

<sup>1823</sup>En efecto, la muerte de Laura, como en la canción CXXXV las penas de amor del poeta, viene simbolizada en confrontación con diversos elementos de la Naturaleza, todos sujetos a la aniquilación, a saber: una fiera «con fronte humana»; un navío «con le sarte di seta, et d’òr la vela, / tutta d’avorio et d’ebeno contesta»; un laurel, «di sua ombra uscian si dolci canti / di vari augelli»; una fuente «soavemente mormorando», a cuya ribera no arribaban «ma ninphe et muse a quel tenor cantando»; el ave fénix, que «volse in se stessa il becco»; y una «bella donna». Pero su significación metafórica va más allá de la correspondencia de la muerte de Laura con los elementos: apunta al paso gradual hacia una lírica de íntima reflexión moral, en tanto el poeta comienza a constatar que amaba a un ser mortal cual si fuera inmortal, a conceder una clara superioridad al alma sobre el cuerpo, que es lo que sobrevive a la muerte, o sea: el tránsito del amor humano o mixto típico del amor cortés al amor espiritual, ya tratado por los estilnovistas y Dante y que será relanzado, entreverado de platonismo, tiempo después por Ficino, y a sospechar la vanidad de todo. En la primera se representa la destrucción de la belleza casi divina («da far arde Giove») pero humana de Laura: «cacciata da duo veltri, un nero, un biancho; / che l’un et l’altro fiancho / de la fera gentil modean sí forte, / che ’n poco tempo la menaro al passo / ove, chiusa in un sasso, / vinse molta bellezza acerba morte; / et mi fe’ sospirar sua dura morte» (los dos perros, el blanco y el negro, que muerden los costados de la «fiera gentil» nos traen a la memoria las dos cadenas diamantinas que oprimen ambos costados de Francesco y no le dejan pensar: «duabus adhuc adamantinis dextris

muerte»<sup>1824</sup>. En consecuencia, el acerbo sufrimiento dejará paso al desprecio del mundo y a la desesperación:

En su edad más hermosa y más florida,  
cuando Amor es más fuerte entre nosotros,  
en la tierra dejando su corteza,  
se alejaba de mí mi vital aura.  
Y en el cielo desnuda, viva y bella  
de mí se adueña, y desde allí me fuerza.  
¿Por qué de lo mortal no me libera  
ese día, primero de otra vida?  
Que, igual que el pensamiento va tras ella,  
así leve, ligera, alegre el alma  
la siga, y abandone los afanes.  
Lo que tarde, será para mí pena,  
para hacerme yo mismo a mí más carga.  
¡Oh qué bello morir, hace hoy tres años!<sup>1825</sup>

Cuando bajar del cielo veo la aurora  
con la frente de rosas y oro el pelo,  
Amor me asalta, y pálido me vuelvo,  
y digo suspirando: «Allí está Laura».  
Oh Titono feliz, bien la hora sabes  
en la cual recuperas tu tesoro,  
mas el dulce laurel cómo encontrarlo,  
pues si lo quiero ver, he de morirme.  
Que nunca son tan duros los adioses  
de vosotros, pues vuelve cada noche  
quien no desdeña tu cabello sano;  
mas tristes son mis noches y mis días,  
que aquella se llevó mis pensamientos  
y de sí me dejó sólo su nombre<sup>1826</sup>.

---

levaque premeris catheris, que nec de morte de vita sinunt cogitare»). En la segunda, la muerte real de Laura ocasionada por la peste bubónica venida de oriente, que precipita al navío al fondo de las aguas: «poi repente tempesta / orientale turbò sí l'aere et l'onde, / che la nave percosse ad uno scoglio. / O che grave cordoglio! / Breve hora oppresse, et poco spatio asconde, / l'alte ricchezze a nul'altre seconde». En la tercera, la destrucción del mito poético de Petrarca, el laurel: «cangiosi 'l cielo intorno, et tinto in vista, / folgorando 'l percosse, et da radice / quella pianta felice / súbito svelse: onde mia vita è trista, / ché simile ombra mai non si racquista». En la cuarta, de su canto: «ivi m'assisi; et quando / piú dolcezza prendea di tal concento / et di tal vista, aprir vidi uno speco, / et portarsene seco / la fonte e 'l loco». En la quinta, en la que se asimila a Laura con el ave fénix, se describe cómo este, ante el estrago de su cuerpo, se suicida para volar renacido al cielo: «una strania fenice, ambedule l'ale / di porpora vestita, e 'l capo d'oro, / vedendo per la selva altera et sola, / veder forma celeste et immortale / prima pensai, fin ch'a lo svelto alloro / giunse, et la fonte che la tierra invola: / ogni cosa al fin vola; / ché, mirando le frondi a terra sparse, / e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco, / volse in se stessa il becco, / quasi sdegnando, e 'n un punto disparsse: / onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse» (repárese en el significado que denota «veder forma celeste et immortale / prima pensai» desde la perspectiva de Petrarca como filósofo moral). En la sexta y última, Laura es equiparada con Eurídice, o sea con el mito de su muerte y del fracaso de su resurrección por obra de la música de Orfeo, que es el fracaso de la poesía ante la vida: «Alfin vid'io per entro i fuori et l'erba / poensosa ir sí leggiadra et bella donna, / che mai nol pensò ch'i' non arda et treme: / humile in sé, ma 'ncontra Amor superba; / et avea indosso sí cantida gonna, / sí texta, , ch'oro et neve para insieme; / ma le parti supreme / eran avolte d'una nebbia oscura: / punta poi nel tallon d'un picciol angue, / come fior colto langue, / lieta si dipartio, noché sicura. Ahí, nulla, altro che pinato, al mondo dura»). Petrarca todavía alcanzará a infundirle un soplo de vida aunque no sea más que a través de la memoria y la palabra poética, pero de una honda repercusión, no sólo como forma de superar la trágica separación, sino también como consuelo y sobre todo como camino de expiación.

<sup>1824</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCCXXIII, vv. 1-3 y 74-75, pp. 913 y 917.

<sup>1825</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCLXXVIII, p. 823.

Huye la vida y no espera un momento,  
y la muerte la sigue velozmente,  
y lo que ya ha pasado, y lo presente,  
y hasta lo que vendrá, me dan tormento;  
recordar y esperar un sufrimiento  
es tan atroz que, verdaderamente,  
porque piedad de mí mi ánimo siente  
no está fuera de mí este pensamiento.  
La evoco, si dulzura el consternado  
pecho tuvo; y si miro la mar, noto  
que van a estar las olas muy turbadas;  
Fortuna está en el puerto, y va cansado  
mi barquero, y está el velamen roto,  
y aquellas luces que miré, apagadas<sup>1827</sup>.

Ni ver ir por el cielo las estrellas,  
ni por el mar navíos despalmados,  
ni caballeros por el campo armados,  
ni, en los bosques, alegres fieras bellas;  
ni noticias que aplacan las querellas,  
ni amorosos decires adornados,  
ni en las claras fontanas y en los prados  
oír honestos cantos de doncellas  
ni otra cosa en mi pecho tendrá asiento,  
porque las sepultó profundamente  
quien mi espejo y mi luz única era.  
Tan abrumado de vivir me siento  
que invoco el fin: pues quiero nuevamente  
ver a quien no haber visto más valiera<sup>1828</sup>.

En verdad sólo somos polvo y sombra,  
en verdad la pasión nos mata y ciega,  
en verdad que falaz es la esperanza<sup>1829</sup>.

Y la desesperación a la llamada de atención, que preludia la contrición final:

¡Ay! ¿qué piensas? ¿qué haces? o ¿qué miras  
cuando ya regresar no podrás nunca?  
Alma desconsolada, ¿por qué sigues  
echando leña al fuego que te abrasa?  
Las süaves palabras y miradas,  
que una a una pintaste y describiste,  
marcháronse del mundo; y tú bien sabes  
que es inútil buscarlas y que es tarde.  
No renueves aquello que nos mata,  
no sigas pensamientos engañosos,  
sino ciertos, que a fin bueno nos lleven.  
Pensemos en el cielo, si ya nada  
nos gusta: que mal fue ver su belleza,  
si la paz, viva o muerta, ha de quitarnos<sup>1830</sup>.

---

<sup>1826</sup> *Ibidem*, t. II, poema CCXCI, p. 849.

<sup>1827</sup> Petrarca, *Cancionero*, trad. de Ángel Crespo, poema CCLXXII, p. 466.

<sup>1828</sup> *Ibidem*, poema CCCXII, p. 506.

<sup>1829</sup> Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCXCIV, vv. 12-14, p. 835.

<sup>1830</sup> Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCLXXIII, p. 813. Nótese las concomitancias que se registran entre este soneto petrarquesco (también en otros) y el que copiamos de Cino da

Cuando me paro a contemplar los años,  
y veo mis pensamientos esparcidos,  
y el fuego en que ardí helándome apagado,  
y acabada la paz de mis afanes,  
rota la fe de engaños amorosos,  
dividido en dos partes mi bien todo,  
una en el cielo y otra aquí en la tierra,  
y perdido el provecho de mis males,  
en mí vuelvo, y me encuentro tan desnudo  
que envidia siento por cualquier destino:  
tanto dolor y miedo de mí tengo.  
¡Oh mi estrella, oh Fortuna, oh Muerte, oh Hado,  
oh siempre para mi dulce cruel día,  
cómo en tan bajo estado me habéis puesto!<sup>1831</sup>

Pues, efectivamente, Petrarca, antes de evidenciar que su amor fue demasiado humano, verifica la consunción y la fugacidad de la belleza física: “Este caduco y frágil bien que es viento / y sombra, cuyo nombre es la belleza”<sup>1832</sup>, lo que comporta y significa la transitoriedad de la vida, la brevedad de la existencia, o lo que es lo mismo, el horror a la

---

Pistoia, que hallan en el soliloquio y en la duda entre esta vida y la otra su principal razón: “«Hombre triste, que pensativo vas, / ¿qué te ocurre que vas tan pesaroso, / y, razonando en tu misma mente, / lanzas entre suspiros muchas quejas? / No parece que hayas visto jamás / algo que alegre el corazón en vida, / sino que parece que estés muriendo / a juzgar por tus actos y semblante. / Si no te reconfortas caerás / en una desesperación tan dura / que perderá este mundo y el otro. / Desdichado, ¿así quieres morir? / Suplica merced y te salvarás.» / Así me habla la gente apiadada” (en C. Alvar, *El dulce estil novo*, poema 5, p. 131).

<sup>1831</sup>“Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni / ch’anno fuggendo i miei pensieri sparsi, / et spento ’l foco ove agghiancciando io arsi, / et finito il riposo pien d’affani, / rotta la fe’ degli amorosi inganni, / et sol due parti d’ogni mio ben farsi, / l’una nel cielo et l’altra in terra starsi, / et perduto il guadagno de’ miei danni, / i’ mi riscuoto, et trovomi si nudo, ch’i’ porto invidia ad ogni extrema sorte: / tal cordoglio et paura ò di me stesso. / O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte, / o per me sempre dolce giorno et crudo, / come m’avete in basso stato messo!” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCXCVIII, pp. 863 y 862). Tal vez no sea impertinente recordar otra vez que el primer verso del poema del cantor de Laura será felizmente imitado por el gran introductor del petrarquismo lírico en España, Garcilaso (aunque no fue el primero): «Cuando me paro a contemplar mi estado», en cuyo soneto, aunque el tema sea otro, utiliza la misma imagen que el aretino de examinar desde el presente la senda recorrida, y hacer balance; es decir: tiempo, memoria y alma. En cualquier caso, el soneto de Petrarca es aterradoramente fabuloso, pues refleja con una dignidad literaria pasmosa las torturas y angustias del poeta, del hombre, su indigencia, su desamparo, su desvalimiento, su pánico, su horror, su soledad, su vacío existencial («tal cordoglio et paura ò di me stesso»), cuyo cenit se alcanza en el insuperable primer terceto, cuando, después de ver «miei pensieri sparse, / et spento ’l foco ove agghiancciando io arsi», y de constatar que ha perdido la fe en el amor, que Laura está dividida en cuerpo y alma («et sol due parti d’ogni mio ben farsi, / l’una nel cielo et l’altra in terra starsi»), y de que no hay provecho en su daño, “i’ mi riscuoto, et trovomi si nudo, / ch’i’ porto invidia ad ogni extrema sorte: / tal cordoglio et paura ò di me stesso” (*Ibidem*, CCXCVIII, vv. 9-11, p. 862, el subrayado es nuestro). Petrarca es indiscutiblemente un genio, el símbolo de un mundo nuevo que ubica todas las fuerzas del universo en el interior del hombre, donde cobran sentido y significado: sólo desde ahí, desde las entrañas, irrumpe a gritos el manantial que anhela la esperanza de la salvación y la eternidad. Francisco de Aldana sintió lo mismo y lo expresó, bien es cierto que a la zaga del cantor de Laura, con igual dominio de la palabra, del verso, del ritmo como expresión del alma: “Mil veces callo que romper deseo / el cielo a gritos, y otras tantas tiento / dar a mi lengua voz y movimiento / que en silencio mortal yacer la veo. / Anda cual velocísimo correo, / por dentro al alma, el suelo pensamiento, / con alto y de dolor lloroso acento, / casi en sombra de muerte un nuevo Orfeo. / No halla la memoria o la esperanza / rastro de imagen dulce y deleitable / con que la voluntad viva segura. / Cuanto en mí hallo es maldición que alcanza, / muerte que tarda, llanto inconsolable, / desdén del cielo, error de la ventura” (*Poesías castellanas completas*, LV, p. 389). Y qué decir de Quevedo: «Azada son la hora y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en mi vivir mi monumento».

<sup>1832</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCL, vv. 1-2, p. 985

muerte, el pánico a ese tener que «atravesar sin remedio el temido dintel del sepulcro»:

Mi tiempo, más veloz que ningún ciervo,  
huyó cual sombra y no vio más bonanza  
que una paz perdida sin tardanza,  
cuyo agrio y dulce gusto aún conservo.  
Mundo inconstante, mísero y protervo,  
ciego es quien en ti tiene confianza:  
que en ti robó a mi pecho la esperanza  
la que es tierra y desnudo hueso acerbo<sup>1833</sup>.

Ya se lo había asegurado Séneca a Lucilio: “Esto es lo único que sé: todas las obras de los mortales están condenadas a morir, vivimos en medio de cosas perecederas”<sup>1834</sup>. Pero sobre todo, ya se lo había advertido Agustín, sin escrúpulos, a Francesco en el *Secreto*: “la muerte ocupa el primer puesto en cuanto a trances temibles; hasta el punto de que su mismo nombre, casi desde siempre, se diría horrible y áspero de oír. Pero no bastarán esas dos sílabas si asidas apenas por el oído ni la memoria sucinta de tal realidad: hay que demorarse en ello largamente e irse imaginando, a través de una viva meditación, cada miembro moribundo: se le hielan las extremidades y, en tanto, el tronco se abrasa y corre un cruel sudor, se agitan las ijadas, el aliento vital se debilita ante la proximidad de la muerte... Luego, los ojos vacíos y vidriados, la mirada con lágrimas, la frente contraída y amoratada, las mejillas temblorosas, los dientes amarillentos, la nariz fría y afilada, los labios llenos de espuma, la lengua paralizada y arenosa, el paladar seco, la cabeza sin fuerza, el pecho jadeante, roncós estertores y tristes suspiros, repugnante fetidez de todo el cuerpo enajenado”<sup>1835</sup>. Y ello porque la continua *askésis* del morir revela la condición humana (“meditationem mortis humaneque miserie”<sup>1836</sup>), suscita, ante la contemplación de su descomposición y de la representación de su agonía, la superación de la carne y el desprecio del cuerpo, esto es suscita desligarse de sus cuidados y placeres, escapar del engaño de los sentidos; de lo que se sigue el vislumbre de un imperativo ético y metafísico: la vida *post mortem*. Del amor humano al amor divino: “Este [Amor] logró que a Dios amase menos / de lo debido, y yo no me cuidase; / por una mujer puse / todo mi pensamiento en entredicho”<sup>1837</sup>. En efecto, Petrarca hace balance, entona el *mea culpa* y desea la salvación:

---

<sup>1833</sup>Petrarca, *Cancionero*, trad. de Ángel Crespo, poema CCCXIX, vv. 1-8, p. 513. Compárese con este magnífico poema de Anacreonte en el que, sin esperanza de vida en el más allá, se refleja el paso del tiempo y la vecindad de la muerte sentidos agriamente por el poeta: “Ya tengo las sienas blancas / y con brillo la cabeza, / ya la juventud graciosa / se fue, y el diente está viejo. / De la dulce vida es poco / el tiempo que aún me queda; / por esto a menudo lloro: / el Tártaro me da miedo. / Pues del Hades el abismo / es terrible, y doloroso / bajar allí, y es seguro / que el que baja ya no sube” (Juan Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*, poema 40 de Anacreonte, p. 319). Un motivo viejo transformado ideológicamente en un motivo nuevo.

<sup>1834</sup>Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, edic. cit., t. II, epístola XIV: 91, 12, p. 131. Más rotundo y severo se había mostrado aún con Marcia: “¿A qué viene entonces este olvido de tu condición, que es la de todos? Has nacido mortal, has parido mortales. Tú, un cuerpo enfermizo y deleznable, presa constante de achaques, ¿esperaste con una materia tan endeble engendrar algo resistente y perdurable? Tu hijo ha muerto, esto es, ha llegado corriendo a la meta a la que se precipitan aquellos que condideras más afortunados que tu prole. Allí se dirige con paso distinto toda esa muchedumbre que pleitea en el foro, aplaude en el teatro y reza en los templos: una única ceniza igualará tanto lo que estimas como lo que desprecias” (Séneca, *Consolación a Marcia*, *Diálogos*, edic. cit., 12, 1-2, p. 327).

<sup>1835</sup>Petrarca, *Secreto*, en *Obras I. Prosa*, edic. cit., I, pp. 58-59.

<sup>1836</sup>Petrarca, *Secretum-Il segreto mio*, edic. de E. Fenzi, I, p. 106.

<sup>1837</sup>“Questi m’ à fatto men amare Dio / ch’ i’ non deveva, et men curar me stesso: / per una donna ò messo / egualmente in non cale ogni pensiero” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCLX, vv. 31-34, pp. 1011 y 1010).

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,  
 lieto nel foco, et nel duol pien di speme;  
 poi che madonna e 'l mio cor seco in seme  
 saliro al ciel, dieci altri anni piagendo.  
 Omai son stanco, et mia vita reprendo  
 di tanto error che di vertute il seme  
 à quasi spento, et le mie parti extreme,  
 alto Dio, a te devotamente rendo:  
 pentito et tristo de' miei sí spesi anni,  
 che spender si devaneo in miglior uso,  
 in cercar pace et in fuggir affanni.  
 Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,  
 tràmemme, salvo da li eterni danni,  
 ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso<sup>1838</sup>.

Ahora bien, la excelsitud de la segunda parte del *Cancionero*, y por ende del *Cancionero* mismo, no depende tanto de estos temas esbozados en evolución íntima por la *persona* del poeta, pues aunque serían de por sí suficiente bagaje, no dejan de ser, si bien sumamente relabrados por la ética y la cultura del humanismo, lugares comunes medievales, como el *ubi sunt*, el *contemptu mundi*, la *cogitatio mortis*, etcétera<sup>1839</sup>, cuanto de la supervivencia de la pasión, de la prosecución de la historia de amor. En efecto, Laura muerta continúa viva en la mente de Petrarca<sup>1840</sup>, no así el recuerdo de su cuerpo, que también, sobre

---

<sup>1838</sup>“Túvome Amor ardiendo veintiún años, / feliz y esperanzado entre las llamas; / y llorando otros diez desde que aquélla / al cielo fue llevándose mi corazón. // Cansado estoy ahora, y me arrepiento / de todos los errores que apagaron / de la virtud el germen, y te entrego, / oh mi Señor, aquello que me queda, // contrito por los años malgastados / que debieron gastarse en mejor uso, / en buscar paz y en rechazar afanes. // Señor que en esta cárcel me has metido, / ponme Tú a salvo del eterno daño: / reconozco mi error y no lo excuso” (*Ibidem*, t. II, poema CCCLXIV, pp. 1024 y 1025). Uno no puede sino recordar el fascinante soneto final del *Heráclito cristiano* de Francisco de Quvedo: “Amor me tuvo alegre el pensamiento, / y en el tormento, lleno de esperanza, / cargándome con vana confianza / los ojos claros del entendimiento. / Ya del error pasado me arrepiento; / pues cuando llegue al puerto con bonanza, / de cuanta gloria y bienaventuranza / el mundo puede darme, toda es viento. / Corrido estoy de los pasados años, / que reducir pudiera a mejor uso / buscando paz, y no siguiendo engaños. / Y así, mi Dios, a Ti vuelvo confuso, / cierto que has de librarme destos daños: / pues conozco mi culpa y no la excuso” (*Poesía origina completa*, edic. de J. M. Blecua, 49 [Salmo XXVIII], p. 36).

<sup>1839</sup>Pues, efectivamente, tal y como observa Guido M. Cappelli, el “proyecto literario [de Petrarca] es innovador y a la vez classicista o, mejor dicho, innovador *a través* del classicismo. La literatura medieval no es simple y llanamente rechazada, lo que sería ciertamente imposible, sino que es renovada “desde dentro”, gracias a la inserción, en los géneros y en los tópicos tradicionales, de poderosas dosis de literatura clásica, que confieren a la obra petrarquesca un sabor inconfundiblemente nuevo respecto a la producción de su época” (Introducción a los *Triunfos*, edic. cit., p. 29).

<sup>1840</sup>En el *Secreto*, la obra clave en la en la evolución anímica e intelectual de Petrarca por cuanto, como sugiere Rico, “es un prólogo a la vejez, el ‘manifiesto’ de la compleja «mutatio» que permitirá afrontar serenamente una limpia senectud” (*Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, p. 508), se libra un inclemente combate entre los dos interlocutores (el *bellum civile* de Petrarca con Petrarca) en torno al tema del amor humano, concebido por Agustín como un pecado que se funda en una transgresión inaceptable: amar a un ser mortal como se habría de amar a Dios, que Francesco no termina de aceptar del todo (lo corrobora ampliamente el *Cancionero* y lo certifican los *Triunfos*: “Petrarca nunca dejó de ser, en un sentido u otro, el poeta de Laura” [K. Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, p. 241]), aunque sí conviene en el incremento de conciencia que le permita mirar con hondura por y para sí, pensar en el inexorable paso del tiempo, en la inevitable realidad de la muerte y en el reclamo de la voz de Dios, aspectos todos sobre los que construirá su autobiografía intelectual ideal. Así, en el momento de la discusión en que barajan la posibilidad de que Laura fallezca antes que él, Francesco, de algún modo, anuncia lo que hará en la segunda parte del *Rerum vulgarium fragmenta*: “¿Qué otra cosa podría ante la calamidad sino llamarme desdichadísimo y procurarme algún consuelo con el recuerdo de los tiempos pasados?” (*Secreto, Obras I. Prosa*, III, p. 103). Es más, ante la dura recriminación de Agustín de querer seguir obstinado en someterse a un bien caduco por mortal, a un vano

todo en sus apariciones, aun cuando su imagen desecha por la muerte quede a veces reducida a polvo y cenizas, cuanto su espíritu: «la forma miglior, che vive ancora, / et vivrà sempre, su ne l'alto cielo, / di sue bellezze ognor piú m'innamora». La segunda parte del *Cancionero* se erige en un monumento a la memoria, al amor imaginado y a las fantasías del poeta:

Hablan de amor las aguas, auras, ramas,  
pajarillos y peces, flores, hierbas,  
rogando todos que de amar no deje<sup>1841</sup>.

¡Cuántas veces huyendo de los otros  
y de mí, si es posible, en mi refugio  
voy mojando con llanto hierba y pecho,  
y el aire con suspiros voy rompiendo!  
¡Y cuántas veces lleno de sospechas  
por lugares umbríos me he adentrado,  
buscando con la mente el gran deleite  
que Muerte me ha quitado, a la que llamo!<sup>1842</sup>

De encontrar paz o tegua ya era hora  
de tanta guerra; estaba en el camino,  
mas los pasos alegres se torcieron  
por aquella que a todos nos iguala;  
que, cual niebla que la viento disipa,  
transcurrió así la vida de repente  
de aquella que a sus ojos me guiaron,  
y ahora el pensamiento ha de seguirla<sup>1843</sup>.

Ello es que el alma bienaventurada de Laura («spirito ignudo sono»), ora en sueños, ora en la imaginación, se le aparece al poeta y le habla, viene a consolarle por su pérdida, a decirle que no desespere, que trascienda su amor mundano y que mire a cimas más elevadas:

Alzóme el pensamiento donde estaba  
la que busco y no está sobre la tierra;  
y, entre aquellos que encierra el tercer cielo,  
más hermosa la vi, menos altiva.  
Cogió mi mano, y dijo: «En esta esfera  
de nuevo me hallarás, si no me engaño;  
yo soy la que te diera tanta guerra  
y cumplió su jornada antes de tiempo.  
Mi bien no cabe en una mente humana;  
a ti sólo te espero, y lo que amaste  
allá abajo quedó, mi velo bello.»  
Ay, ¿por qué se calló y quitó su mano?  
Que al son de unas palabras tan piadosas  
casi llego a quedarme allá en el cielo<sup>1844</sup>.

---

espejismo, Francesco le asegura que, «moribus humana transcendentibus delectatum», ama su virtud, la cual no se extinguirá con la muerte; es decir, del algún modo prelude sus apariciones, pues tiene escrito en su alma su gesto (Recuérdese el soneto XCIV, donde escribía: “Quando giunge per gli occhi al cor profondo / l'imagin donna ogni altra indi si parte, / et le virtù che l'anima comparte / lascian le membra, quasi immobil pondo. / Et del primo miracolo il secondo / nasce talor, che la scacciata parte / da se stessa fuggendo arriva in parte / che fa vendetta e 'l syo exilio giocondo” [Petarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, XCIV, vv. 1-8, p. 127).

<sup>1841</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCLXXX, vv. 9-11, p. 827.

<sup>1842</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCLXXXI, vv. 1-8, p. 829.

<sup>1843</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCCXVI, vv. 1-8, p. 899.

<sup>1844</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCCII, p. 871.



Nunca piadosa madre al hijo amado,  
 ni nunca amante esposa a su marido  
 dio con tantos suspiros ni temores  
 un consejo tan fiel ante la duda,  
 como a mí quien mirando mi destierro  
 desde el refugio suyo eterno y alto  
 con frecuencia regresa cariñosa  
 y con doble piedad en su mirada;  
 ya madre, ya mujer; ya teme y arde  
 en fuego honesto; y al hablar me enseña  
 lo que en este viaje seguir debo,  
 contando casos de la vida nuestra,  
 pidiendo que mi alma eleve pronto,  
 y sólo encuentro paz cuando ella habla<sup>1845</sup>.

Nace entre ellos, pues, una relación nueva, original, basada en el cariño afectuoso y maduro, lejos del amor pasión y del arrebato del principio, si bien Laura, que se le representa bajo su figura de viva, le tiene que reprender algún impulso («quel che tu cerchi è terra, già molt'anni, / ma per trarti d'affanni / m'è dato a parer tale»), lo cual sugiere tanto que no ha superado su condición humana para convertirse, como la Beatriz de Dante, en una abstracción alegórica, como que el poeta-amante aún ha de purificar su sentimiento, así como en la comprensión, la confianza y la complicidad. Son como dos esposos que se respetan y se aman: «contando i casi de la vita nostra». Esta admirable “intimidad espiritual de un hombre y una mujer”<sup>1846</sup> nos evoca, por encima de las divergencias y el carácter marcadamente dispar de los géneros, los estilos, los tiempos y las intenciones, a la exquisita escena de alcoba que culmina la reunión, después de larguísima espera, de Ulises y Penélope en la *Odisea* (canto XXIII) de Homero. De manera que, frente a la primera parte del *Rerum vulgarium fragmenta*, en el que domina el tema del amor insatisfecho y sus contradicciones, según el código *courtois*, las innovaciones estilnovistas, la influencia clásica y las rectificaciones petrarquistas, y su perfeccionamiento a través del reconocimiento ético de la castidad de la dama, en esta segunda impera la correspondencia o la reciprocidad, la vida de pareja<sup>1847</sup>. Los instantes son mágicos: Laura, más bella que nunca, irrumpe, llega porque “tristes ondas / de llanto del que nunca te has saciado, / con auras de suspiros, gran espacio / del cielo cruzan, y mi paz perturban”<sup>1848</sup>, y se sienta, piadosa, en el borde del «lecto in ch'io languisco», y “con la mano que tanto deseaba / mis ojos seca, y con su voz me ofrece / la dulzura que nadie sintió”<sup>1849</sup>, y él entonces renace: «e 'nsomma tal ch'a morte i' mi ritoglio, / et vivo, e 'l viver piú non'è molesto»<sup>1850</sup>, pues “lo que más hace amar es ser amado”<sup>1851</sup>. Dialogan, entablan

<sup>1845</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCLXXXV, p. 837.

<sup>1846</sup>Haciendo nuestras las certeras palabras de Kenelm Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, p. 114.

<sup>1847</sup>Sobre la evolución de Laura como personaje y del amor del poeta-amante, véase M. Santagta, *I frammenti dell'anima*, pp. 209-242.

<sup>1848</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCLIX, vv. 14-17, p. 1003.

<sup>1849</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCCXLII, vv. 9-11, p. 969.

<sup>1850</sup>En efecto, Laura, la poesía, se ofrece como consuelo para hoy y esperanza para mañana: una terapia para el alma atristada del poeta. Recuérdese que en la *Consolación* de Boecio la Filosofía actúa en el comienzo de la obra como la amada de Petrarca: se le aparece en la imaginación como una mujer dignísima y respetadísima, aunque con el atuendo algo rasgado, que viene a alentarle como una madre; y si en primera instancia la descubre sobre su cabeza, a renglón seguido “ella, acercándose más, se sentó al borde de mi lecho y clavó sus ojos en mi rostro, atravesado por el dolor y sumido en la tristeza” (edic. cit., I, prosa 1, p. 36). Pero no se detiene ahí, antes bien “al verme no sólo callado, sino sin lengua y mudo, extendió suavemente su mano sobre mi pecho”; y le habla, viene a traerle la palabra vivificadora que sane su dolencia: “No temas –me dijo–, no hay peligro. Sufres un letargo, enfermedad común a todos los desengañados. Te has olvidado por un momento de ti

conversaciones, las que no pudieron tener en vida, en la imaginaria<sup>1852</sup>, en las que ella como una madre le adoctrina, le enseña que la muerte no es más que un tránsito, un paso hacia la vida verdadera («ch'or fostú vivo, com'io non son morta!»); le tranquiliza de sus tribulaciones («vengo sol per consolarti»); le exhorta a que se subleve de las vanas cosas mortales («quanto era meglio alzar da terra l'ali, / et le cose mortali») y mire a Dios: «vuélvete a Él, y pídele socorro»<sup>1853</sup>. De tal forma que el amor termina por ser una manera de conocimiento, pues amar verdaderamente no es otra cosa, como decía Platón, que deseo del bien: «la posesión constante de lo bueno»<sup>1854</sup>, en una palabra: Dios, que «es la fuente límpida, dulce, deliciosa e inagotable de todo bien»<sup>1855</sup>. Es decir: el alma de Laura le enseña a ver a través de su belleza intrínseca intelectualmente, le adoctrina desde su posición de bienaventuranza en la visión interior, que no puede sino terminar en la contemplación de los misterios divinos<sup>1856</sup>. De hecho, como una amante «d'onesto foco ardente» se dirige a su «fedel mio caro», le revela su amor, para hacerle comprender que sus desdenes, su inmaculada castidad, no eran sino la forma de salvaguardar la honra de ambos y la pureza de su alma: «per nostro ben», «salvando in seme tua salute et mia». Así lo reconoce el poeta:

---

mismo. Pero te acordarás fácilmente” (*ibidem*, I, prosa 2, pp. 37 y 37-38). De hecho, Laura, como iremos viendo, propiciará con su amor espiritual de muerta y su labor de *consolatrix* la superación de su amor, abriéndole al poeta las puertas de la *beata vita*; del mismo modo que la Filosofía hará posible la conversión de Boecio. Pero lo más sorprendente es su parecido con la muda Verdad del *Secreto*, que igualmente se le aparece al enfermo moral como una mujer “inerrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta”, que “nisi celitus tamen venire nequissime certus eran”, cuya arribada es en su auxilio: “Noli trepidari –le dice a Francesco–, neu te species nova perturbet. Errores tuos miserata, de longinquo tempestivum tibi auxilium latura descendi”. Ante ella Francesco, como Petrarca ante el espíritu de Laura (“vien tal ch’a pena a rimirar l’ardisco” [*Canzoniere*, edic. de G. Contini, CCCXLII, v. 7, p. 425]), se conturba y se avergüenza, no osa mirarla: “Itaque videndi avidus respicio, et ecce lumen ethereum acies humana non pertulit. Rursus igitur in terram oculos deicio”. Pero ella, que se da cuenta, con la palabra rompe el silencio y le da confianza, hasta que él se rinde subyugado por la dulzura: “dum mira dulcedine captus inhereo” (Petrarca, *Secretum-II mio segreto*, edic. de E. Fenzi, “Prohemius incipit”, pp. 94 y 96). No será sin embargo la Verdad, en el *Secreto*, la consoladora, sino Agustín. Él, como Laura muerta en el *Cancionero*, ambos pensamientos íntimos de Petrarca, intentará sanar el ánimo del paciente, hacerle comprender que, entre la turba de «fantasmas» que le velan el genuino conocimiento que conduce a la eternidad, el amor humano es una vana ilusión que perjudica seriamente al verdadero amor, que es el amor a Dios; o sea, uno y otra, en sus papeles de *consolator* y *consolatrix*, se erigen en los médicos del alma del proficiente, en sus guías hacia la luz. La diferencia es que Agustín habla desde la posición de la filosofía moral, o sea, desde la razón, mientras que Laura lo hace desde el sentimiento lírico, desde el corazón del hombre. De ello se deduce el prodigioso engrandecimiento de la figura de Laura y la dignificación de la poesía romance.

<sup>1851</sup>B. Castiglione, *El Cortesano*, edic. cit., I, XI, p. 150.

<sup>1852</sup>“Cercano era el momento del encuentro / de Amor y Castidad, y a los amantes / era dado que hablasen los dos juntos. / Y tuvo envidia Muerte de mi estado, / más bien de la esperanza; y le hizo frente / como armado enemigo en el camino” (Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCXV, vv. 9-14, p. 897).

<sup>1853</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCCLIX, v. 54, p. 1005.

<sup>1854</sup>Platón, *Banquete*, trad. de Luis Gil, 206a, p. 59. En el *Alcíades I*, en pregunta retórica, concluía Sócrates: “Entonces ¿no es posible ser feliz si no se es sabio y bueno?” (Platón, *Diálogos VII*, edic. cit., 134a, p. 83. Antes, en efecto, había sostenido que «el conocerse a sí mismo» era el principio universal de la «sabiduría moral», por cuanto “mirando a la divinidad empleamos un espejo mucho mejor de las cosas humanas para ver la facultad del alma, y de este modo nos vemos y nos conocemos mejor a nosotros mismos” (*Ibidem*, 133c, p. 81); un conocimiento, por supuesto, espoleado por el amor que, peldaño a peldaño, asciende del cuerpo al alma y del alma a la divinidad que es el reino puro del Ser.

<sup>1855</sup>Petrarca, *La ignorancia del autor y de muchos otros*, *Obras I. Prosa*, IV, p. 200.

<sup>1856</sup>Se lo advertía la Razón al Gozo: “Sino amas sino lo que se puede ver, nunca podrás amar cosa grande [...]: no ames «las cosas que se ven, mas las que no se ven, porque las visibles son temporales y las invisibles eternas»” (Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, I, LXIX, p. 434).

Dulces desdenes, plácidas repulsas,  
 llenas de casto amor y compasiones,  
 tiernos desdenes que el deseo ardiente  
 templaron, aunque insulso ahora veo;  
 habla gentil donde brillaron claras  
 la honestidad y cortesía sumas;  
 flor de virtud y fuente de hermosura  
 que el pecho arrancó toda bajeza;  
 santo mirar que al hombre feliz vuelve,  
 ya fiero al refrenar la mente osada  
 que con toda justicia se reprende,  
 ya dispuesto al consuelo de mi vida:  
 el bello cambio la raíz ha sido  
 de mi salud, que erraba su camino<sup>1857</sup>.

Y le encarece, «s'è ver che tanto m'ami», que la siga, puro, a la otra vida:

Si aquel aura suave de suspiros  
 que le escucho a quien fuera mi señora,  
 que está en el cielo ahora, aunque parece  
 que aún vive, siente, va, y ama, respira,  
 pudiese retratar, ¡qué ardientes ansias  
 mi decir movería! tan piadosa  
 a donde estoy regresa, con temores  
 de que me vuelva atrás, me canse o me pierda.  
 A ir derecho me enseña; y yo, que entiendo  
 su casto halago y sus plegarias justas  
 con dulce mulmurar piadoso y bajo,  
 he de seguir la senda que me indica,  
 por la dulzura que su hablar me ofrece,  
 que a una piedra llorar hacer podría<sup>1858</sup>.

---

<sup>1857</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCLI, p. 987. De todos modos, el reconocimiento de la pureza de Laura, la «vera donna» que todo lo desprecia, aun la belleza «se non quanto il bel tesoro / di castità par ch'ella adorni et fregi», ya había sido el tema que cerró la primera parte del *Cancionero* en tanto informa los cuatro últimos sonetos, del CCLX al CCLXIII, cuyo significado no es otro que el tránsito del amor pasión al amor espiritual experimentado por el poeta-amante. A tal caso, conviene señalar que Laura adquiere vida propia en uno de los poemas aludidos, con objeto de defender su visión de la mujer en diálogo con una anciana. En efecto, ante la invitación de la «madre mia» a que disfrute de los gozos de la vida antes que vigilar la honestidad, arguye Laura: “«El orden cambias, madre, porque nunca / existió una belleza deshonestas; / y aquella que se priva de su honra / no es mujer ni está viva, si cual antes / aparece, su vida es más infame / que la muerte, y con penas más amargas”. Tanto es así, que “de Lucrecia”, sentencia, “tan sólo me sorprende / que para darse muerte precisara / el hierro, y el dolor no le bastase”. «Venga quanti filosopi fur mai, / a dir di ciò: tutte lor vie fien base; et quest'una vedremo alzarsi a volo», concluye, sin ocultar su admiración ni su regocijo, el poeta (*Ibidem*, t. II, poema CCLXII, vv. 3-11, pp. 770-771). Más circunspecto, pero no menos exaltador, se muestras en el triunfo del amor ante la inminente victoria de la castidad de Laura: “Mas no pude alcanzar de quien me llena / el corazón de cuitas, hoja o ramo / pues tan amargas fueron sus raíces; / y, aunque de vez en cuando me lamente / como hombre ofendido, lo que vieron / mis ojos el dolor ha de frenarme” (*Triunfos*, edic. cit., *Triunfo del Amor* IV, vv. 82-87, pp. 169-171), tanto que la reconocerá como «la più casta v'era la più bella». No es necesario volver a citar las palabras de Preciosa ante Andrés y ante los gitanos, baste decir que las heroínas cervantinas miden, por norma, su calidad en la barra de la pureza; mas por si acaso sirvan por todas estas palabras de Transila: “¿qué dote puede llevar más rico una doncella que serlo, ni qué limpieza puede ni debe agrandar más al esposo que la que la mujer lleva a su poder en su entereza? La honestidad siempre anda acompañada con la vergüenza, y la vergüenza con la honestidad, y, si la una o la otra comienzan a desmoronarse y a perderse, todo el edificio de la hermosura dará en tierra y será tenido en precio bajo y asqueroso” (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de C. Romero, I, XII, 207). Lo cual no quiere decir, obvio es señalarlo, que Cervantes no sea más que comprensivo con los deslices del corazón, que «mi fe, tu hermosura, amor, / darán del yerro disculpa»; máxime cuando es rarísimo encontrar en su obra una condena explícita de la conducta ajena, a no ser que violente la voluntad de otra.

<sup>1858</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCLXXXVI, p. 839.

Por lo que Laura deriva de amada a maestra de perfeccionamiento moral y espiritual. Pero también es receptiva, le escucha y se condeue de sus miserias:

Recordando el mirar que hoy honra al cielo,  
la dorada cabeza, aquella cara,  
y aquella voz angélica y humilde  
que me endulzaba, y ahora me acongoja,  
no comprendo que pueda seguir vivo,  
si aquélla, que más bella o más honesta  
en duda nos dejara, no llegase  
en mi socorro al despuntar la aurora.  
¡Qué dulces y piadosas acogidas!  
¡Y cómo atentamente escucha y sigue  
la larga historia de mis penas todas!  
Después cuando la hiere el claro día,  
regresa al cielo, sin poder perderse,  
con las mejillas húmedas de llanto<sup>1859</sup>.

Para obrar este fascinante efecto, Petrarca tuvo que convertir a Laura de objeto de la pasión en un sujeto con vida propia, dotado de personalidad<sup>1860</sup>. Kenelm Foster lo ha explicado

---

<sup>1859</sup>*Ibidem*, t. II, poema CCCXLIII, p. 971.

<sup>1860</sup>En efecto, no es usual, fuera del *alba* o la *pastorela*, en el amor cortés, ni en el *dolce stil nuovo* ni el petrarquismo que la amada tenga voz propia, máxime cuando en el desarrollo de la lírica de los trovadores a Petrarca se va pasando del amor tratado externamente a la descripción anímica del poeta, a la introspección, al solipsismo. Curiosamente, tanto Dante como Petrarca infundieron un soplo de vida a Beatriz y a Laura una vez muertas, aunque sus funciones son dispares, y aun contrapuestas. Se trata, por tanto, de una erótica fuertemente masculinizada o vista y vivida únicamente desde la perspectiva del yo del poeta, que es el activo anímicamente frente a la pasividad de la amada (recuédese que la condesa de Dia, en la memorable epístola amorosa *A chantar m'er de so q'ieu no volria* invierte su posición respecto a la de su amado, de suerte que de *domina* pasa a vasallo, y así, por ejemplo, le acusa de altivez a su «amigo»: “mi faitz orguoill en digz et en parvenessa, / e si etz francs vas totas autras gens. / Meravill me cum vostre cors s'orguoilla, / amics, vas me, per q'ai razon que m duoilla” [“Conmigo os mostráis altivo en palabras y en el trato, y sois amable con todos los demás. Amigo: me asombra que vuestra personase enorgullezca conmigo, por lo que tengo razón para lamentarme”] [M. de Riquer, *Los trovadores*, t. II, 156, vv. 13-16, pp. 800-801]). En la poesía erótica española del Siglo de Oro tampoco es frecuente, si exceptuamos los extraordinarios sonetos dialogados de Francisco de Aldana, en los que, ora Tirsis y Galatea, ora Damón y Filis, viven escenas de amor mutuo en fluido intercambio de voces, cuerpos y almas (porque a veces, no muchas, si *il y a d'amour heureux*). En estos poemas, por ende, la *domna* goza, sufre, se queja, ama y habla, tiene voz y vida propia. El ejemplo más conspicuo es el, no sin motivo, célebre *Cuál es la causa, mi Damón, que estando*; no obstante lo cual: “De sus hermosos ojos, dulcemente, / un tierno llanto Filis despedía / que, por el rostro amado, parecía / claro y precioso aljófar trasparente; / en brazos de Damón, con baja frente, / triste, rendida, muerta, helada y fría, / estas palabras breves le decía, / creciendo a su llorar nueva corriente: / «¡Oh pecho duro, oh alma dura y llena / de mil durezas!, ¿dónde vas huyendo?, / ¿do vas con ala tan ligera y presta?» / Y él, soltando de llanto amarga vena, / della las dulces lágrimas bebiendo, / besóla, y sólo un ¡ay! fue su respuesta” (*Poesía*, edic. de R. Navarro, 14, p. 16). El contraste de los poemas con voz femenina de Petrarca y Aldana es evidente, tal vez porque la belleza desnuda del espíritu de Laura «con su luz vence las tinieblas del cuerpo», tal vez porque él ha aprendido a encaminar su amor, lejos de la juventud, «con el juicio y la razón»: el frenesí ha dado paso a la tranquilidad del ánimo; en todo caso, están lejos de la voluptuosidad juguetona o pasional de «la lucha de amor» de los de Aldana. Ambos poetas, sin embargo, dando alma a la mujer, han creados bellísimos cuadros de intimidad amorosa, que, no obstante, tienen su precedente en algunos poemas de Catulo (recuédese el número 46) y en determinadas elegías, principalmente de Propertio. Sin embargo, el «divino capitán» también compuso un magnífico soneto consolatorio, invirtiendo la posición vida-muerte de amante-amada en amante-amado, y como Petrarca, este en contrapición al amor eslabonado que de lo humano va a lo divino según Dante, Aldana, en contraste con el platonismo ficiniano que postulaba que el amor humano es en realidad un reflejo del amor divino, de la pasión del alma por Dios, de suerte que por medio del amor y a través de los círculos de la Belleza el alma regresa a la fuente primigenia de Luz, sostiene que el amor

estupenda y satisfactoriamente: “La creación de un personaje tan original como el de Laura de la segunda parte del *Canzoniere* es un importantísimo logro poético; posiblemente lo mejor de Petrarca [...]. Ahora está *dentro de él* [...]. Y la interiorización de su presencia va acompañada del gran cambio de la propia Laura, el cambio principal que tiene lugar en todo el *Canzoniere*, al transformarse de «Laura-objeto», como es en la 1.<sup>a</sup> parte [...] a «Laura-sujeto» en la 2.<sup>a</sup> [...]. Así, la mayor parte del *Canz.* II está dominado por Laura, ya muerta, pero de alguna manera más viva que nunca, indudablemente más presente que nunca en la poesía, como un centro de conciencia de por sí, como un «Yo», una mujer que habla, no meramente una mujer de la se habla”<sup>1861</sup>.

Estos inolvidables poemas, los más hermosos, a nuestro parecer, del *Cancionero*, por ese sosegado espacio de la confabulación íntima al que arriban los amantes, por ese amor templado, suave, honesto y virtuoso, aunque todavía palpita la emoción, por esa serenidad de ánimo, no exenta de cierta tensión y nostálgica melancolía, por esa sobria belleza y elegancia madura que logra el poeta, expresión de su alma, encierran en sí la mayor contradicción, pues Laura, que había sido la enajenadora de Petrarca, la que le había sacado de sí (“era dulce – recuerda el poeta– y hermoso morir cuando, / muriendo yo, vida no moría, / mas vivía de mí la mejor parte”<sup>1862</sup>), la que había sido causa de su desviación moral, de su extravío, la que le había confinado a escribir bagatelas líricas en romance (“Dove se’or, che meco eri pur dianzi? / Ben è ’l viver mortal, che sì n’agrada, / sogno d’infermi, e fola di romanzi!”<sup>1863</sup>), desempeña ahora, en cambio, el papel de incitadora de su salvación, de guía que lo conduce a la eternidad, con la esperanza de, una vez superado su amor, tal vez unirse con ella en el cielo («te solo aspetto»). En efecto, Laura no sólo espoleó a Petrarca, con su conducta superior, a elevarse del cuerpo al espíritu –como se describe en fases en la primera parte del *Cancionero*, a la zaga del *fino amor* provenzal y de la *donna angelicata* estilnovista, a partir de la canción LXX<sup>1864</sup> –, sino que ya muerta –en la segunda–, su ideal rectitud lo estimula y le guía en el tránsito ganado del amor humano al amor divino, aun cuando en este proceso coadyuven el arrepentimiento y la vida íntima del pensamiento del poeta, al tomar progresivamente conciencia de su error, como se cifra ya en el soneto inaugural.

---

humano y el amor divino son incompatibles, dado que el amor humano no se alimenta sólo del alma, antes se puede tener por cierto que precisa asimismo del cuerpo: “«Pues cabe tanto en vos del bien del cielo / que en vuestros ojos hay de su alegría, / cese el tiempo de dolor, señora mía, / que os da la privación de un mortal velo. / Aquel que amastes tanto acá en el suelo / goza la luz do nunca muere el día, / cuya clara visión no convenía / mostrar que escureció vuestro consuelo.» / Esto yo dije, y respondiome luego / ella: «Revuelve Amor con llama presta / los extremos y el medio en un instante; / yo gozo al resplandor del santo fuego / y peno al vivo ardor.» ¡Ved qué respuesta / dina dina de los ángeles se cante!” (*Poesía*, edic. de R. Navarro, 19, p. 21). De manera que, tanto el italiano de Arezzo como el español de Nápoles, bien que por sendas distintas, arriban a una misma conclusión: no hay consuelo para el amante vivo hasta que no se reúna con su otro yo en el cielo, hasta que rotas las cadenas corporales no se transfiguren en gloria celestial.

<sup>1861</sup>Petrarca. *Poeta y humanista*, pp. 68, 115 y 138. Dice, por otro lado, Marco Santagata: “Mai Laura aveva avuto una personalità così completa: fosse oggetto di Desiderio o di ammirata venerazione, ci era quasi sempre apparsa parcellizzata nel ruolo di volta dominante, sostanzialmente passiva. La morte, paradossalmente, riesce dove l’amore, falliva, cioè a conferirle unità e autonomia, a riscattarla dalla dipendenza dall’occhio dell’amante” (*I frammenti dell’anima*, p. 238).

<sup>1862</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCXXXI, vv. 43-45, p. 941.

<sup>1863</sup>Petrarca, *Triunfos, Triunfo del Amor IV*, vv. 64-66, p. 166.

<sup>1864c</sup>“De nada yo os acuso, / ojos sobre el mortal curso serenos, / ni a quien me tiene preso con tal nudo. / [...] / Si os fuese conocida / la belleza divina e increíble / de la cual hablo, como a quien la mira, / mesurada alegría / no tendría el corazón... / [...] / ¡Dichos quien suspira por vosotros, / luces del cielo, que volvéis la vida / sólo por vuestra causa detestable. / [...] / Digo que a veces siento, / como mercedes vuestras, en el alma / una dulzura inusitada y nueva / la cual toda otra carga / de graves pensamientos de allí expulsa” (Petrarca, *Cancionero*, edic. de J. Cortines, t. I, LXX, vv. 49-51, 61-64, 76-80, pp. 315-317).

Laura, dechado de virtudes, es, pues, en su papel un personaje original, novísimo y único, muy diferente de la *domina* del amor cortés, si bien comparte con ella que la pasión que acarrea en el amante es un apartamiento del camino recto que conduce a Dios, así como de la *donna angelicata* del dulce estilo nuevo, que por su caracterización celeste como espectacular reflejo de la gloria del Creador, al menos en Dante, no obra como desviación sino como paso, grado y aliento en la vía ascendiente por la cadena del ser del amante a la salvación: a través de ella se compatibiliza el amor humano con el divino<sup>1865</sup>; y ello porque Laura, pese a ser lejana, huidiza, a veces, como en la hermosísima canción CXXIX, fantasmagórica en su belleza idealizada, esquiva e infranqueable, no vive situada en una olímpica altivez, sobre todo al cobrar vida en la mente del poeta tras la muerte; en el mismo grado en que no es exactamente una intercesora entre el suelo y el cielo, ni una alegoría de la divinidad, ni la transfiguración de la sabiduría teológica: su configuración no es celestial sino ideal; aunque el poeta raye la idolatría en su pasión por ella, es siempre humana, nunca alegórica, aun cuando sea un símbolo del laurel (o de la poesía), más sensual y deseable, y, por consiguiente, más moderna, tanto que su amor únicamente puede solventarse con su muerte y con su superación<sup>1866</sup>. Importa subrayar aquí, por tanto, que en esto Petrarca se desmarca nítida y decididamente de Dante, para quien la muerte de Beatriz en la *Vita nuova* había significado la espiritualización de su amor, una purificación que en la *Divina comedia*, aunque el personaje de ella obre diferente, le propiciará alcanzar el *bonum omnis boni*, la *beatitudo*: la revelación intelectual de Dios como principio y causa de la creación, la contemplación del misterio de la Encarnación y la gracia de divina<sup>1867</sup>; e inicia, consiguientemente, el aretino con ello el camino de la renovación y la actualidad, empezando

---

<sup>1865</sup> Cuando Beatriz deja su puesto de guía celestial a san Bernardo, lo a Dante: “Dama en quien mi esperanza alta destella, / y que por mi salud has soportado / en los infiernos imprimir tu huella, / en tantas cosas que se me han mostrado / veo que tu poder y tu bondad / la virtud y la gracia me han prestado. / Yo era siervo y me has dado libertad / por cuanta vía y modo vio tu ciencia / que tenías de hacerlo potestad. / En mí custodia tu magnificencia, / y mi alma se desnude, por ti sana, / del cuerpo con tu santa complacencia” (Dante, *Divina comedia*, trad. de Á. Crespo, “Paraíso”, XXXI, 79-90, p. 806). Y, efectivamente, Erich Auerbach decía: “En Beatriz, el motivo cristiano-oriental de la divina perfección encarnada, la parusía de la Idea, dio un giro que a la postre fue definitivo para toda la poesía europea [...]. La dama esotérica de los miembros del Stil Nuovo aparece ahora para todos en su significado; está en su puesto como eslabón necesario y previsto por la voluntad divina de la salvación; la bienaventurada Beatriz es, como sabiduría teológica, la mediadora necesaria de la salvación para el ser humano necesitado de conocimiento” (Dante, *poeta del mundo terrenal*, pp. 102-109, p. 105).

<sup>1866</sup> M. Santagata ha escrito que “la sua Laura ha forse una maggiore capacità di innervarsi enl dettato, di riempire di sé la scrittura, facendosi inesausta produttrice di segni linguistici, di figure, di invenzioni. Beatrice è più strutturata e più ricamente dotata di capacità simboliche; la sua solidità di personaggio le consente di reggere pesi maggiori, di aspirare a ruoli più elevati, al punto da farsi lei stessa, non solo segno divino, ma angelo, miracolo, incarnazione della Grazia. A questa sfera Laura non può assurgere, e Petrarca lo sa bene” (*I frammenti dell’anima*, p. 201).

<sup>1867</sup> Gracia abundante en la que audaz lanzóse / mis rostro a sostener la luz eterna, / tanto que allí mi vista consumiósese! / En su profundidad vi que se interna, / con amor en un libro encuadernado, / lo que en el orbe se encuaderna; / sustancias y accidentes, todo atado / con sus costumbres, vi yo en tal figura / que una luz simple es lo por mí expresado. / [...] / Oh eternal luz que en ti sola te inflames, / sola te entiendes, y por ti entendida / y entendedora, te complaces y amas. / En la circulación que concebida / lucía en ti cual lumbre reflejada, / por mis ojos un tanto circuida, / dentro de sí, por su color pintada, / me parecía ver nuestra figura / y de ella no apartaba la mirada. / Lo mismo que al géometra le apura / el círculo medir, pero no acaba / de encontrar el principio que procura, / ante la nueva vista, así me hallaba: / ver quise de qué forma convenía / la efigie al cerco, y cómo en él estaba; / mas mi vuelo tal fuerza no tenía: / sino que golpeada fue mi mente / de un fulgor que colmó la avidez mía. / Y la alta fantasía fue importante; / mas a mi voluntad seguir sus huellas, / como a otra esfera, hozo el amor ardiente / que mueve al sol y a las demás estrellas” (Dante, *Divina comedia*, trad. de Á. Crespo, “Paraíso”, XXXIII, 82-90 y 124-145, pp. 818 y 819-820). Sobre la metáfora del libro, véase simplemente E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, pp. 423-489; sobre el símbolo en Dante, pp. 457-466.

por ser el epígono severamente crítico de una forma de entender el amor que, desde las cortes señoriales del mediodía francés, se había ido sublimando, hasta desembocar, en las *comuni* italianas, de mano de los poetas del dulce estilo nuevo, en ser una función capital de la *gentilezza* humana, pues, por su virtud, nobleza, armonía y excelencia, no sólo no podía ser incompatible con el amor a Dios, sino que era la forma de acceder a él, por medio de la semejanza<sup>1868</sup> y la nostalgia del paraíso. En el *Cancionero* el amor humano se concibe como un impedimento del amor divino, como un error del que el poeta mismo se avergüenza («onde sovente / di me medesimo meco mi vergogno»). Lo grandioso, lo más sublime es que el amor que Laura le profesa *in morte* no persiga sino engendrar su olvido, no sea sino la causa de su aniquilación, de tal forma que el poeta se trascienda a Dios. Hay, pues, un deslinde, no una fusión en grados; un deslinde por lo demás tan brusco cuanto elocuente, cifrado en el paso del soneto CCCLXII, en el que Laura le lleva en presencia de Dios («menami al suo Signor»), luego de haberle dicho: ««Amigo, ahora te amo y honro / porque el pelo y la costumbre ya cambiaste» («Amico, or t'am'io et or t'onoro / perch'à' i costumi variati, e 'l pelo»)<sup>1869</sup>, al CCCLXIII, donde asegura el poeta que, «stanco di viver», vuelve a Dios. Por otro lado, la divinidad en Petrarca, al contrario de lo que sucede en Dante, es una máxima aspiración, un vehemente anhelo, un ardiente deseo que se resuelve en una esperanza sin consumación, pues queda sin completarse jamás<sup>1870</sup>:

---

<sup>1868</sup>En efecto, escribía Étienne Gilson en su magistral estudio “El amor y su objeto”: “En la base de todo este orden de relaciones se halla, pues, una relación fundamental de analogía que da su sentido propio a cada una de las relaciones derivadas que luego pueden establecerse entre la criatura y su creador. Si se dice, por ejemplo, que Dios es el bien universal, se quiere decir necesariamente que Dios es el soberano Bien, causa de todo bien. Si se dice que cada bien es sólo un bien particular, quiere decirse necesariamente, no que esos bienes particulares son partes separadas de un todo que sería el Bien, sino que son análogos del Bien creador que les ha dado la existencia. En ese sentido es, pues, cierto, decir que amar un bien cualquiera es siempre amar su semejanza a la bondad divina, y como esa semejanza a Dios es lo que hace que ese bien sea un bien, puede decirse que lo que lo que se ama en Él es el soberano Bien. En otros términos: es imposible amar la imagen sin amar al mismo tiempo al modelo, y si se sabe que esa imagen no es más que una imagen, como lo sabemos, es imposible amarla sin preferir el modelo” (*El espíritu de la Filosofía Medieval*, pp. 273-274). Dante, de alguna manera, obra así, pero hay quien, mucho más irreverente, propone el amor a la *donna angelicata* como sinónimo del amor a Dios, como es el caso de Guido Guinizzelli: “Luce a la inteligencia del cielo / Dios creador más que el sol a nuestros ojos: / aquella reconoce a su autor en todas partes / y, haciendo girar el cielo, le obedece; / y del mismo modo que logra al punto / el perfecto cumplimiento de lo dispuesto por el justo Dios, / así debería recompensar / la bella dama fiel a su servidor, / pues desde el momento en que brilla a sus ojos / no tiene otro deseo que obedecerle. // Señora, Dios me dirá: «¿Qué presunción tienes» / –cuando mi alma esté ante Él– / «No te limitaste al cielo, sino que llegaste a Mí: / pensabas poder reconocerme en una vano amor; / a Mí me corresponden las alabanzas / y a la Reina del digno reino, / que hace cesar todo engaño». / Yo le contestaré: «Parecía ángel / de tu reino; / no pequé si en ella puse mi amor” (Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, en Carlos Alvar, *El dulce stil novo*, edic. cit., vv. 50-70, pp. 17-19. Véanse los sucintos pero reveladores comentarios que realiazan de este poema M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios”, *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, p. 261, y P. Dronke, *La lírica en la Edad Media*, pp. 199-200).

<sup>1869</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCLXII, vv. 7-8, pp. 1021 y 1020. Ello es que Petrarca, como vimos, estaba obsesionado, en atención a la deliberada construcción de su autobiografía ideal, con presentarse firmemente alejado de la convención del «luxuriosus senex», como, por caso, el rey Policarpo del *Persiles* cervantino. Ya Anacreonte había escrito un pulcro poema en el que el Amor desprecia la vejez: “Eros, viendo que empieza a encanecer / mi barba, con el soplo / de sus alas que brillan como el oro / me pasa por el lado” (Juan Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*, poema 27 de Anacreonte, p. 313).

<sup>1870</sup>Escribía G. Contini que, frente al teocentrismo de Dante, en Petrarca “è quel Dio che interviene a sedare il tedio e consolare la stanchezza, s'introduce insomma come tema psicologico [...]. Psicología: è proprio in questi paraggi che si rivela il paradosso di Petrarca” (“Preliminari sulla lingua del Petrarca”, en Petrarca, *Canzoniere*, p. XXXIV).

Oh Virgen en quien pongo mi esperanza  
 y quieres ayudarme en mi indigencia,  
 en el último paso no me dejes.  
 Mira a Aquél, y no a mí, que me ha creado;  
 su imagen que están en mí, y no mis méritos,  
 te muevan a cuidar de un hombre bajo.  
 El error y Medusa me volvieron  
 en piedra que gotea.  
 Oh Virgen, tú de santas  
 lágrimas llena el corazón cansado,  
 que mi último llanto sea devoto,  
 sin el terrestre fango  
 y sin la insania que el primero tuvo.  
 Oh Virgen enemiga del orgullo,  
 que del común principio amor te mueva;  
 apiádate de un pecho arrepentido.  
 Pues si poca y mortal tierra caduca  
 he sabido con tanta fe quererla,  
 ¿por ti que no haré entonces, dulce cosa?  
 Si de mi bajo estado miserable  
 resurjo por tus manos,  
 oh Virgen, yo consagro  
 a tu nombre el ingenio y el estilo,  
 la lengua, el corazón y los sollozos.  
 Enséñame el camino  
 y acepta de buen grado mis deseos.  
 Llega el día que no ha de estar ya lejos,  
 tal corre el tiempo y vuela,  
 oh Virgen que eres única,  
 y empuja al corazón muerte o conciencia.  
 Te ruego que le pidas a tu hijo,  
 hombre y Dios verdadero,  
 que mi postrer aliento en paz acoja<sup>1871</sup>.

En efecto, escribía san Agustín: “todo el que ha hallado a Dios y lo tiene propicio es dichoso; todo el que busca a Dios, lo tiene propicio, pero no es dichoso aún; y todo el que vive alejado de Dios por sus vicios y pecados, no sólo no es dichoso, pero ni tiene propicio a Dios”<sup>1872</sup>. Pues bien, ajustándonos a su aforismo, se podría decir que mientras que Dante es «beatus»; Petrarca, «nondum sit beatus». Por eso el *Cancionero*, como las *Elegías* de Propercio y los *Amores* de Ovidio, se entiende como una historia de amor al completo, no en acción continuada sino dispuesta en fragmentos líricos ordenados en una secuencia temporal, desde el nacimiento de la llama hasta su extinción; mas también como el reflejo de una evolución espiritual y poética, en la que el canto al amor va dando paso a la reflexión íntima, personal, al replegamiento y al recogimiento en sí mismo, de una vibrante intensidad emocional desacostumbrada. Pero por eso también el *Cancionero* es una obra metafictiva, tanto porque enjuicia críticamente la tradición lírica del amor (la de los elegíacos y, sobre todo, la de trovadores y estilnovistas) como la respuesta que propone el propio Petrarca.

Ahora bien, si en el *Cancionero* tal vez se resuelve la traumática dicotomía espiritual de Petrarca, como sugieren los cuatro poemas finales, aunque la libertad conseguida sea tan

<sup>1871</sup> *Ibidem*, t. II, poema CCCLXVI, vv. 105-137, pp. 1035 y 1037.

<sup>1872</sup> San Agustín, *De la vida feliz, Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, III, 21, p. 566.



dulce como amarga («mi trovo in libertate, amara et dolce»), o tal vez no<sup>1873</sup>, y como concluye «sonriendo» la Razón ante la querrela alegórica de Petrarca y Amor: “«Me ha gustado escuchar vuestras querellas, / mas requiere más tiempo tal litigio»” (“–Piacemi aver vostre questione udite, / ma piú tempo bisogna a tana lite–”<sup>1874</sup>), lo cierto es que en el postrer de los *Triunfos*, el que cierra esa “alegoría de la condición humana”<sup>1875</sup>, “el último brote de la fértil hueste de los *de rerum natura*”<sup>1876</sup>, el *Triunfo de la Eternidad*, los versos finales, prácticamente lo último que escribió Petrarca, están dedicados a Laura y a la rememoración de su amor<sup>1877</sup>, pues, como le recordaba con sapiencia Hécuba a Menelao en *Las troyanas* de Eurípides, «no hay amante que pierda el amor para siempre», o Agustín a Francesco en el *Secreto*, «el leve parpadeo de unos ojos despierta el amor dormido»:

Mas delante de todas las que vuelvan  
 está la que llorando el mundo llama  
 con mi pluma cansada y con mi lengua;  
 y a la que entera el cielo ver desea.  
 A la orilla de un río, en Monginevra,  
 Amor me dio por ella tan gran lucha,  
 que el corazón se acuerda todavía.  
 ¡Feliz la losa que su rostro cubre!  
 Que, después de volver a su belleza,  
 si fue dichoso quien la vio en tierra,  
 ¿qué no ha de ser al verla allá en el cielo?<sup>1878</sup>

En cualquier caso, tiene razón Guido M. Cappelli al comentar lo que sigue sobre los *Triunfos* que, a nuestro entender, se puede hacer extensible al *Cancionero*: “Para que se realice la superación del amor por Laura se necesita el amor por Laura. Escribir sonetos de

---

<sup>1873</sup> Observa Marco Santagata en su excelente estudio del *Cancionero* que “il libro, alla fine, risulta ambiguo; la sua storia irrisolta; la lezione morale contraddittoria [...]. La parola del moralista è sopraffatta del sospiro dell’innamorato legato piú che mai alle sue «catene»” (*I frammenti dell’anima*, pp. 240-241).

<sup>1874</sup> Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, t. II, poema CCCLX, vv. 156-157, pp. 1017 y 1016. Más deslumbrante aún es la pavesa de Laura que echa por tierra la súbita develación anímica del poeta motivada por la *contemplatio senis*, en el soneto CCCLXI: “Dicemi spesso il mio fidato specchio, / l’animo stanco, et la cangiata scorza, / et la scemata mia destrezza et forza: / –Non ti nasconder piú: tu se’ pur vèglio. Obedir a Natura in tutto è ol meglio, / ch’a contender con lei il tempo ne sforza.– / Súbito allor, com’acqua ’l foco amorza, / d’un lungo et grave sonno mi risveglio; / et veggio ben che ’l nostro viver vola / et ch’esser non si pò piú d’una volta; / e ’n mezzo ’l cor mi sona una parola / di lei ch’è or da suo bel nodo sciolta, / ma ne’ soui giorni al mondo fu sí sola, / ch’a tutte, s’i’ non erro, fama à tolta”) (Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Cotini, CCCLXI, p. 450). Reuérdese a tal caso el soneto de Aldana *Al capitán Escobar*, en el que el poeta asegura haber trascendido su amor; y sin embargo...: “Juro, Escobar, por aquel lazo eterno, / nudo de amor, que entre los dos ha dado / tras discreta elección fuerza de hado, / tras discreta elección fuerza del hado, / en cuya luz la vuestra amo y discierno, / que ya, que ya del amoroso infierno / el fugitivo pie libre he sacado, / y en puerto de salud llevó el cuidado / áspero temporal de helado invierno, / hecha su redención, vuelve a su gloria / el alma, adonde por oficio tiene / perpetüar la risa de su llanto, / ¡muera Filis malvada en mi memoria! / Mas, ¡ay triste de mí!, ¿de dónde viene / nombre tan duro enternecerme tanto?” (*Poesíaa castellanas completas*, edic. de Lara Garrido, XXXII, p. 250).

<sup>1875</sup> Ángel Crespo, Introducción a Petrarca, *Cancionero*, p. 108.

<sup>1876</sup> Guido M. Cappelli, Introducción a Petrarca, *Triunfos*, edic. cit., p. 42.

<sup>1877</sup> Véase Kenelm Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, pp. 53-66, especialmente pp. 64-66, donde el petrarquista británico llega a decir incluso que los versos finales del *Triunfo de la Eternidad* son una palinodia respecto de la parte del libro III del *Secreto* en que se enjuicia demoledoramente su amor por Laura y de la canción a la Virgen que cierra el *Cancionero*: “Da la impresión, por lo tanto, de que este *Triunfo* es una especie de palinodia cristiana del igualmente cristiano, pero anti-Laura, poema *Vergine bella*, y lo que es más, de la postura adoptada veinte años atrás, antes del *Secretum* III (lo más anti-Laura que jamás escribió)” (p. 64).

<sup>1878</sup> Petrarca, *Triunfos*, edic. bilingüe de G. M. Cappelli, *Triunfo de la Eternidad*, vv. 135-145, p. 337.

amor tiene su premio. En un cierto sentido, Petrarca escribe los *Triunfos* para demostrar la superación del amor mundano por Laura; pero, al mismo tiempo, sin el amor mundano por Laura no hubiera escrito los *Triunfos*... Si la poesía moderna nace de un sentimiento de contradicción no resuelta, de una insatisfacción estructural y constitutiva de la poesía misma, Petrarca es sin duda el primer poeta moderno<sup>1879</sup>. Porque, efectivamente, Petrarca es el primer poeta en tener conciencia de sus vacilaciones y el primero en convertirlas en la materia esencial de su poesía. Así su concepción del amor, tanto en lo que tiene de fiel a la tradición cortesana, su talante humano (*eros*) en tanto la facultad espiritual más digna del hombre en la tierra, como en su crítica moral, como extravío de sí y del amor de Dios (*ágape*), es discrepante y contradictoria (mas no incoherente): un abismo insuperable entre dos desiguales, una lucha dramática en el alma del poeta entre su apego a la pasión y su aspiración a una beatitud permanente<sup>1880</sup>. Pero tanto en su tajante escisión, una desavenencia que estriba en la disimetría que hay entre los dos tipos de amor puestos en relación, dado que desde su óptica son excluyentes y antitéticos ética y filosóficamente, como en su honda tensión psicológica no hay sino un reconocimiento absoluto de su poder, de su influencia, de su fascinación ... y de su expresión<sup>1881</sup>:

Si Virgilio y Homero hubiesen visto  
 aquel sol que yo veo con mis ojos,  
 todas sus fuerzas para darle fama  
 habrían puesto, mezclando los estilos.  
 Por lo cual estaría triste Eneas  
 con Aquiles, Ulises y otros héroes,  
 y el que al mundo rigió cincuenta y seis  
 años tan bien, y aquel que mató a Egisto.  
 La flor antigua de armas y virtudes  
 ¡qué estrella tan igual tuvo como esta  
 nueva flor de recato y de belleza!  
 Ennio a aquella cantó con rudo canto,  
 a esta otra yo; ¡oh no le sea molesto

<sup>1879</sup> Introducción a Petrarca, *Triunfos*, p. 45.

<sup>1880</sup> Francisco de Aldana, cuya vida describe un arco similar a la de Petrarca, escribirá en la *Epístola a Galiano*: “¡Donosa conversión de dos que buscan / los cuerpos convertir, como las almas, / uno en el otro y ser nuevo andrógino! / No es esa conversión por Dios trazada, / mas un extremo opuesto al convertirse: / no porque el yelo queme a la verdura / y la pueda quemar también el fuego, / por eso el yelo es fuego y el fuego es yelo, / no porque vos llegarades al punto / de efectuar lo mismo que pensastes, / fuera divino amor la causa dello, / mas su contrario dél, que es el mundano, / y dado que a ese amor y a ese otro llamen / también amor, sabrás que para siempre / son y serán amores paralelos / que no pueden juntarse a ningún término” (*Poesías castellas completas*, edic. de J. Lara Garrido, L, vv. 430-445, p. 371). Cervantes también presentará la lucha entre el amor humano y el amor divino tanto en *La española inglesa* como en el *Persiles*, a través del episodio del portugués Manuel de Sosa y Leonor y de la historia principal, para decantarse meridianamente por el amor humano, tal vez en confluencia con la teoría epicúrea, aristotélica o naturalista, pues, pese a que se sirve de la casuística del amor cortés y, sobre todo, de la platónico-petrarquista, lo cierto es que promulga la inserción del amor en el ciclo de la generación, del individuo y de la sociedad. Exceptuando la figura de don Quijote, en la obra de Cervantes no hay amor por amor, ni tan siquiera en *La Galatea*, dado que sus personajes siempre tienen como meta la correspondencia y el matrimonio, aun en los casos más desinteresados, como, por ejemplo, la historia de Elicio y Galatea.

<sup>1881</sup> Así lo reconoció la posteridad; y, por ejemplo, recuerda J. G. Fucilla que “en la *Questión de Amor*, impresa durante el mismo año en Valencia [1513], leemos: «Más sabía Petrarca que ni tu ni yo, mas ya sabes lo que respondió siendo juzgado porque a cabo de veynte años que madama Laura era muerta le plañía y le servía»” (*Estudios sobre el petrarquismo en España*, edic. cit., pp. XIV-XV). Por otro lado, Plutarco, en su *erótikos*, había asegurado: “En nada me ha sorprendido ya que esta pasión tiene tan gran influencia y estimación. Y aquellos que consideran conveniente expulsarlo de todas partes y reprimirlo, éstos precisamente lo ensalzan y lo celebran” (*Sobre el amor*, en *Obras morales y de costumbres*, 755f, p. 297).

Más allá de esta *recusatio* al modo de los elegíacos romanos, una tan emocionante cuanto sugestiva afirmación del subjetivismo lírico que instaura el *Cancionero* en derredor del amor y su psicología se halla en el grupo que conforman los tres poemas finales de los *Bucólicos carmen*, las églogas IX, X y XI, escritas hacia 1348 bajo la terrible conmoción interior que suscitaron las pérdidas ocasionadas por la peste, singularmente la de Laura. Pues, efectivamente, la última de ellas, denominada *Galatea*, trasunto poético de su amada, sugiere la promesa de erigir culto permanente a su memoria. La égloga es una penetrante exposición de la compleja personalidad del poeta, en la que entran en agónico conflicto psicológico sus facetas contrapuestas. Petrarca finge una conversación entre tres ninfas, Niobe, Fusca y Fulgida, que vienen a representar tres actitudes de su alma: Niobe refleja los sentimientos del poeta, consumido por el dolor; Fusca, «tenebrosa» por sobria, crítica y fría, simboliza la razón que lucha por desembarazarse de los afectos y apetitos humanos y se supone autárquica; mientras que Fulgida es la fe que exhorta a la salvación en la luz eterna; simbolizan, pues, los tres estadios por los que irá pasando la trayectoria de la *persona* lírica de Petrarca, con idas y vueltas, pasos hacia delante y hacia atrás, o en continuo zigzag, en el *Rerum vulgarium fragmenta*: la pasión; su mitigación por medio de la «filosofía de las cosas humanas» de raigambre estoica, siguiendo principalmente el esquema de las perturbaciones del ánimo que expone Cicerón en el libro III de las *Disputaciones Tusculanas*, y por la doctrina moral agustiniana de los «phantasmata» tal como la describe el santo en *De la verdadera religión*, y el anhelo de salvación por arbitraje divino, «ca el perfecto conocimiento de Dios non se alcanza por estudio humano, mas por gracia celestial». Su estructura se erige sobre una sucesión de confrontaciones dialécticas acumulativas y en orden creciente entre dos de las ninfas. Niobe, que es harto significativamente la encargada de abrir y cerrar esta alegoría del alma lacerada, es conducida, a petición suya, por Fusca ante el sepulcro en que reposan en sueño eterno los restos de Galatea<sup>1883</sup>. Allí se pasma ante la negrura: «Heu nimis arcta domus,

---

<sup>1882</sup>Petrarca, *Cancionero*, edic. de J. Cortines, t. II, CLXXXVI, p. 603.

<sup>1883</sup>El agón de Niobe y Fusca, que comprende los versos 1-54, ha de entenderse como una disputa entre los sentimientos y la razón ante una situación de dolor extremo. Petrarca, que efectúa un agudo y comprensivo examen del alma, incide en que la pasión no aniquila del todo la capacidad de razonar ni de enfrentar la situación con lúcida voluntad, pero observa que las pasiones pueden influir en la decisión con más fuerza que la razón. Así Fusca no puede dejar de preguntarse por qué Niobe desea alimentar su tormento, avivar su pena; a lo que esta contesta: “Est gemitus magni solamen grande doloris, / afflictamque animam relvant suspiria, questus. / Enecat arctatus mentem dolor; optima mesti / pectoris est medicina palam lugere. Fuisset / idem animus semper!” (“Il pianto è grande sollievo in un grave dolore; i sospiri i lamenti alleggeriscono l’anima afflitta. Il dolore contenuto è morte dell’anima; piangere apertamente è la migliore medicina d’un cuore triste. Fosse stato questo il mio animo sempre!”) (Petrarca, *Egloghe*, en *Rime, Trionfi e Poesie latine*, edic. cit., XI, vv. 3-7, pp. 826 y 827). En la familiar VIII: 7, redactada casi a la par que la égloga, Petrarca no negaba a su caro Sócrates estar sonrojado («nec me tamen erubuisse negaverim») por dejarse llevar por los sentimientos ante tal cúmulo de desgracias, aun estando en conocimiento de la fórmula para sobrellevarlos: “Cunta presentio nilque me horum, frater, fallit; scio viri esse primum quidem dolorem propellere, proximus extinguerere, tertium moderari, ultimum abscondere. Sed quid agam? moriar nisi dolorem in fletum ac verba profundo” (“Già mi pare di sentiré tutto ciò, fratello, né posso ingannarmi: so che sarebbe pù degno di un uomo, anzitutto, resistiré al dolore, quindi estringerlo, in terzo lugo moderarlo e da ultimo nasconderlo. M’acho posso fare? Morirei se questo dolore non lo esprimessi in parole e in lacrime”) (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 7, pp. 1128 y 1129). Y, en efecto, la farmacopea que expone Fusca, impregnada de estoicismo, no es sino la aceptación resignada de la muerte como un hecho inevitable mediante un constante ejercicio de meditación, de suerte que se comprenda que el amor humano, aquí entra también san Agustín, se ve obligatoriamente constreñido por los límites finitos de la existencia terrena: “Placeant presentia; frustra / preteritum expectes; tuta est oblivio amanti. / Nempe hesterna diez ulla nequit arte reverti; / mors adimit curas, mors omnia vincla resolvit. / Iam satis est fletum, nostros mors fregit amores” (“Rassegnati al presente; invano brameresti ciò che è passato; più sicuro è l’oblio per chi ama.

tanto domus atra fefellit!»; allí el silencio la conturba: «Nil michi respondes, anime pars altera nostre, / optimes pars eadem?»; allí ruega clemencia: «Dextras adhibete precanti, / siqua fides mundo est, pietas seu prisca superstes»; allí promete celebración permanente:

Heu! Lapidem infestum qua nunc, soror, arte revolvam?  
Irruam in amplexus, figam oscula; dulce cadaver  
hoc referam moribunda sinu, fotumque sacellis  
inferam et archanis divum penetralibus abdam.  
Addam perpetuos celebret quos mundus honores;  
virgineos addam cetus, ritusque verendos  
et sua sacra dee, nec fax nec carmina deerunt,  
femineas longe lateque sonantia laudes<sup>1884</sup>.

Fusca primero y Fulgida después, cada una con sus armas, intentan consolar a Niobe, atajar su dolor, con la única medicina posible: la reveladora *cogitatio mortis*, esto es la serena aceptación de que amaba a un ser terrenal<sup>1885</sup>, que le permitirá transponer su dolor y lograr la tranquilidad de ánimo. Es entonces cuando la razón y la fe se enzarzan en una discusión sin solución de continuidad<sup>1886</sup> que zanja Niobe con la demanda a Fulgida de que componga un

---

Ché certo per nessun'arte il giorno di ieri può ritornare. La morte porta via gli affani, la morte scioglie ogni vincolo. Già abbastanza fu pianto! Morte troncò i nostri amori”) (Petrarca, *Egloghe*, en *Rime, Trionfi e Poesie latine*, XI, vv. 45-49, pp. 828-829). Niobe transige: «miseramque fefellit. / Vivo, sed infelix, et luctus servor in omes». El coloquio, además, presenta no pocas coincidencias de bulto con el *Secreto* y con múltiples poemas del *Cancionero*, como la canción *I' vo pensando, et nel penser m'assale*.

<sup>1884c</sup>Ahi! con quale arte, o sorella, potrò ora rivolgere questa odiosa pietra? Mi getterò ad abbracciarla, a vaciarla; esanime, riporterò in questo mio seno il dolce corpo e dopo averlo scaldato lo porrò nei santuari, lo nasconderò nei segreti penetranti degli dei. Aggiungerò onori perpetui da celebrare in tutto il mondo, aggiungerò schiere di vergini e venerandi riti e un suo culto divino; non mancheranno faci, nè carmi che facciamo risuonare per lungo e per largo le lodi di tal donna” (*Ibidem*, XI, vv. 34-41, pp. 828 y 829).

<sup>1885</sup>Fulgida, en efecto, amonesta a Niobe: “Quid gemitis? Moritura fuit Galatea; deinceps / immortalis erit” (“A che i pianti? Galatea era destinada a morire; dopo sarà immortale”), de forma que aceptada su condición mortal, roto el ligamen que la vinculaba a ella, pueda elevar sus miras a cotas más elevadas: “Vos desinite, ac meliora tenentem / suspicite, et celum terris optate relictis” (“Voi cessate, e guardate in alto a lei che abita luoghi migliori, e, abbandonata la terra, volgete i vostri desideri al cielo”) (*Ibidem*, XI, vv. 62-63 y 67-68, pp. 830 y 831).

<sup>1886</sup>Se trata del duelo en rasguño entre la soberbia de la razón y la sabiduría de la piedad, entre la ignara inteligencia y la docta ignorancia, que Petrarca desarrollará ampliamente, como hemos visto, en su obra de corte moral, cuya exposición más acabada serán, sin duda, el *Secretum meum*, las cuatro *Invective contra medicum*, el *De ignorantia* y una elevada porción de cartas de su epistolario. A renglón seguido de que Fulgida anime a Niobe a que eleve su mirada al cielo, exclama Fusca: “Fabula! Quis alis certum terrestria prendent?” (Favole! con que ali i terrestre potranno giungere al cielo?). Responde Fulgida: “Ethereis; sic terra suun, sic astra reposcunt” (“Con ali celesti; come la terra richiede ciò che è suo così lo richiendono gli astri”). Fusca no aviene, antes desprecia: “Credulitas vulgata quidem, nos certa probamus” (“Ingenua fede se pur diffusa; io mi attegno alle cose certe”). Concluye Fulgida: “Fusca, locis imis habitas; non summa tenemus, / et celi tereque situm speculamur ab alto” (“Fusca, tu abiti in basso; io sto nei luoghi più eccelsi e dall’alto contemplo la sede del cielo e della terra”) (*Ibidem*, XI, vv. 69-73, pp. 830 y 831). Petrarca, como hemos comentado más arriba, postula que la razón sola conduce al hombre a la tragedia de la existencia: a la aceptación del carácter ineluctable de su condición finita y exclusivamente terrena, lo cual supone condenarlo a un estado permanente de carestía, de carencia de sentido, de vanos denuedos. Es la fe en una vida superior la que aporta la esperanza, la que trae luz a la vida, cuya certidumbre se vislumbra en la filosofía pagana y se encuentra en la moral cristiana, aquella que postula que filosofar es amor de Dios, una invitación a ver la realidad con los ojos de alma, donde resplandece la divinidad. A tal respecto hay una un fragmento inolvidable en el *Secreto* que Petrarca pone en boca de Agustín, al calor de una cita del *De senectute* que menciona Francesco en la que Cicerón reivindicaba la inmortalidad del alma: “Naturalmente, incluso si el alma fuera mortal, sería mejor suponerla inmortal, y podría parecer saludable yerro el que despertara amor por la virtud; y pese a que ésta debe buscarse por su propio valor, aun sin esperanza de recompensa, el deseo de bien obrar sin duda se debilitaría ante el pensamiento de la mortalidad del alma;

epitafio, en cuyo verso final declara que Galatea desnuda de cuerpo y de todo adorno ha regresado a su morada original («nuda, domum repetens, e carcere fugit amato»). Niobe se rebela, da un respingo: Galatea no va despojada de todo, le aderezan en su viaje al más allá la fama alcanzada por su intachable virtud, su incólume pureza y su belleza sin parangón, y si no, sus versos se encargarán de garantizar la memoria de ella en el corazón de los hombres hasta el fin de los días<sup>1887</sup>:

Nuda quidem minime, quam gloria vestit, amictus  
clarior assidue longisque recentior annis.  
Hanc quecunque sibi vultuque animoque per evum  
aut cantu aut sermone placens, cupiensque placere,  
deferet ante oculos; hanc nos, dum spiritus iste  
artubus herebit miseris et viviré coget,  
hanc, vel apud Manes nebulosaque flumina Lethes,  
exemplarque pudicitie formamque decoris,  
corde sub hoc Semper memori pietate feremus.  
Tum nostro, Galathea, tuum de pectore nomem  
exibit, fugient propriis dum sedibus astra,  
mellis aspes studium linquent, nidosque columbe,  
coniugium turtur, predam lupus, arbute capre,  
custodia dolos mulier, mendacia servus<sup>1888</sup>.

Petrarca sabía que todo lo humano, todo lo terrestre, está condenado a la destrucción; lo había aprendido tanto en el estudio, principalmente de Séneca y de san Agustín, como en los sinsabores de la vida cotidiana, y lo había hecho letra, por caso, en el *Africa* y en los

---

viceversa, la promesa –incluso si falaz– de una vida futura no dejaría de resultar eficaz estimulante para el ánimo de los mortales” (*Obras I. Prosa*, III, pp. 100-101). Pero aquí aún no como fórmula, sino como tensión psicológica, como «ambages veteres et inenodabile verum». (Lógicamente, esta discusión entre razón y fe, más allá del replanteo que realiza Petrarca en torno a sí, se inserta en el corazón del debate humanista y renacentista sobre la inmortalidad del alma o sobre la ambigua naturaleza del hombre, ser fronterizo entre el suelo y el cielo, entre lo temporal y lo eterno. Véase de P. O. Kristeller, “La inmortalidad del alma”, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, pp. 245-262).

<sup>1887</sup> A fe que lo consiguió; y ello porque Petrarca era más que sobradamente consciente de que “bajo la forma de escritura –como sabiamente aduce Emilio Ledó– todo tiempo es ya futuro, a la espera de un posible lector [...]. El escrito comienza a serlo realmente, cuando es leído por unos ojos que proyectan, sobre él, el complicado mundo de esos procesos mentales que convierten a la escritura en lenguaje y, a lo dicho, en *lógos*, en comunicación y sentido [...]. Esa originalidad radica, en primer lugar, en las especiales características de un lenguaje que, aunque surja también al hilo del tiempo y como expresión de ese diálogo que el «autor» lleva consigo mismo, no actúa en el presente de su creación. El lenguaje escrito no se comunica en el instante en el que surge. Con ello deja ver una importante diferencia frente a la oralidad, frente a la originaria inmediatez comunicativa con la que el lenguaje hablado actúa. La escritura se proyecta hacia otro tiempo que aquel en el que surge. Las letras adquieren así una misteriosa cualidad. Escritas desde el concreto y motivado presente del autor, y emergiendo de su pasado, se dirigen al borroso horizonte futuro en el que, tal vez, encuentren lector y respuesta. Al moverse la escritura hacia ese impreciso futuro se afirma, sin embargo, como memoria, se convierte en memoria. El futuro en el que, posiblemente, actuará ese diálogo que las letras prometen en el alargamiento del presente de la escritura hacia el imaginario y siempre imprevisible lector” (*El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 44, 45 y 195).

<sup>1888c</sup> Nuda no, poiché Gloria la cinge d'una veste che si fa sempre più splendida, più fresca nei lunghi anni. Per secoli, qualunque donna piaccia a sé e desideri piacere nel volto e nell'animo per il canto o per le parole, si porrà questa davanti agli occhi; e così noi, finché questo spirito resterà nelle misere membra e ci costringerà a vivere; così anche presso le ombre dei morti e la caliginosa corrente del Lete sempre, con minore pietà la porteremo nel cuore, esempio di pudicizia, modelo di bellezza. Solo allora, o Galatea, il tuo nome uscirà del nostro petto, quando gli astri fuggiranno dalle loro sedi, le api trascureranno la cura del miele, le colombe i nidi, quando la tortola abbandonerà il suo compagno, il lupo la preda, la capra il corbezzolo, la donna custodirà gli'inganni e il servo lee menzogne” (*Ibidem*, XI, vv. 89-102, pp. 832 y 833).

*Triunfos* («un'ora sgombra / quanto in molt'anni a pena si raguna»). No en balde, Agustín, en el *Secreto*, amonestaba a Francesco por su entusiasmo por la gloria mundana haciéndole comprender que “los libros, como todo lo demás, están sujetos a innumerables estragos por parte de la naturaleza y la fortuna; y aun no dándose tales estragos, también los libros tienen su vejez y su muerte”<sup>1889</sup>. Mas Francesco no se doblega; ya antes había argüido que “de lo mortal me sirvo como de cosa mortal, no pretendo violentar mi naturaleza con desmesuradas y vastas ambiciones. Aspiro, pues, a la gloria humana sabiendo que ella y yo somos mortales”, y, después, franquea la admonición con la promesa de, una vez dado punto y final a las obras que tiene a medio hacer, dedicarse a más altas empresas, “tomar la recta salvación, dejando los desvíos”<sup>1890</sup>, mas haciendo confesión de que “no soy capaz de frenar mi deseo”<sup>1891</sup>. Ciertamente: Petrarca fue, es y será siempre el poeta de Laura, y “harto sabemos que «il nome che nel cor scrisse Amore» es en la obra petrarquesca, por gracia de la textura fonética o la interpretación sabia, centro de un complejo sistema de símbolos (incluso: símbolo de símbolos), cuya trinidad estructural forman amor, gloria y poesía”<sup>1892</sup>. Bríosamente se lo advertía Petrarca al médico rudo, al que invitaba a que probase «con silogismo terrible que la poetría non es necesaria», “que la natura ordena que los poetas sean raros, porque todas cosas raras juntamente sean amadas y claras. Verlos he resplandecer por gloria e inmortalidad de nombre, la cual non para sí solos, mas aun para otros”<sup>1893</sup>.

La muerte de Laura, conjugada con otros aspectos, se convierte, en suma, en la experiencia vivencial que marca la obra de Petrarca en italiano. Así, tanto el *Cancionero* como los *Triunfos*<sup>1894</sup>, iniciados en su juventud, adquieren un nuevo concepto, un profundo

---

<sup>1889</sup>Petrarca, *Secreto, Obras I. Prosa*, III, p. 137.

<sup>1890</sup>No se nos escapa que estas palabras aluden principalmente al «deseo» de Petrarca de querer concluir cuanto antes el *De viris* y el *Africa* para dedicarse por completo a la filosofía. Pero el amor, o sea la poesía, el *Cancionero* en concreto, es un factor de primer orden en lo que atañe a la gloria mundana, a la inmortalidad a través de la fama como escritor, de suerte que también palpita en observación de Francesco. Petrarca, después de retomar el *Africa*, desistiría en su empeño de terminarlo; a partir de 1366, pese a que ya antes se había enfrascado en la hechura de una nueva biografía de Escipión, reinicia con empeño su labor de historiador, bien es cierto que bajo unas coordenadas distintas, magistralmente descritas por Guido Martellotti; y el *Cancionero*, pues en realidad el *Cancionero* como tal, como «libro-romanzo» de la experiencia sentimental de su autor-protagonista, nació aproximadamente por las mismas fechas, en coalescencia con la voluntad de reunir sus cartas, en prosa y en verso, en sendos volúmenes. Salvo por la lengua empleada y lo que ello comporta, el poemario y el epistolario son dos líneas paralelas en la madurez y vejez de Petrarca que confluyen en la intención y el sentido.

<sup>1891</sup>*Ibidem*, III, pp. 132-133 y 142. El 19 de enero de 1364 Petrarca anotaba la apostilla privada (que nos ha servido de título) en el manuscrito donde estaba componiendo el *Triunfo de la Fama*, que delata no sólo su sinceridad, como en el *Secreto*, sino su angustia, la lucha sin cuartel entre los dos hombres que hay en él: “Dum quid sum cogito, pudet hoc scribere, sed dum quid fieri cupio, crevit pudor torporque omnis abscedit: scribo enim non quasi ego, sed quasi alius...” (“Mientras pienso en qué soy, me da vergüenza escribir estas cosas; pero cuando pienso en qué querría ser, la vergüenza, sí, aumenta, pero me exalto, y acabo escribiendo como si no fuera yo, como si fuera otro...”) (citado por G. M. Cappelli en la nota 21 de la p. 28 de su Introducción a los *Triunfos*).

<sup>1892</sup>Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 254-255.

<sup>1893</sup>Petrarca, *Invectivas contra el medico rudo y parlero, Obras I. Prosa*, trad. de Hernando de Talavera, I, p. 380.

<sup>1894</sup>Véase G. M. Cappelli, Introducción a los *Triunfos*, pp. 24-28. Ya Ugo Dotti, citando a Giovanni Ponte, lo había confirmado: “La scomparsa di Laura fu anche, molto probabilmente, il motivo della ripresa dei *Trionfi* e i due già composti –quello d’Amore e della Pudicizia– divennero perciò «le prime parti di un poema più vasto, in cui fossero raffiguarte tutte le labili vicende umane e fosse mostrato all’evidenza che supremo interesse dell’uomo è ‘fondare in loco stabile sua spene’, vale a dire raggiungere ciò che non passa a traverso ciò che passa»” (*Vita di Petrarca*, p. 200. El trabajo que cita de Ponte es “Datazione e significato dell’epistola metrica petrarchesca *Ad seipsum*”, *Rassegna della Letteratura Italiana*, LXV (1961), pp. 453-463, en particular la nota 20 de la p. 461).

replanteamiento que, en sintonía con la maduración de su cambio de vida, determina su posterior estructura, su contenido y su estilo. Dos obras, las más famosas<sup>1895</sup>, que no se culminarían sino en las postrimerías de la vida del autor, hasta el extremo de que no tuvo tiempo de pulir como le hubiera gustado, de forma semejante a como le ocurrió a Platón con las *Leyes* o a Virgilio con la *Eneida* y a como le sucederá a Cervantes con el *Persiles*, los *Triunfos*. Pero lo realmente significativo, pese a sus dudas, pese al decoro, es que dotó a su lírica en romance de la misma sustancia intelectual que impregna su poesía latina y su filosofía moral como espacio de reflexión en el que analizar desde el *yo* la naturaleza filosófica del amor y su psicología, las perturbaciones anímicas del ser humano, su existencia mortal, su paso y su posición en el mundo, en el tiempo, en la historia, así como su relación con la divinidad. Dicho de otro modo, estableció con su «poesía volgare» y sus cartas sobre todo, pero también con sus tratados, inmensamente leídos, traducidos, manoseados y aprovechados durante los siglos XIV y XV, y aun en la primera mitad del XVI, tanto el cauce expresivo en que exteriorizar los sentimientos como la forma de consignar la libertad de la autoconciencia y de la autorrealización: hablar en primera persona de lo que piensa y de lo que siente, con la seguridad de que puede convertirse, «¿qué ciencia hay sin palabras?», en algo bueno, útil, placentero, en una compleja obra arte («soy yo mismo la materia de mi libro») tal vez digna de recuerdo y consideración<sup>1896</sup>: «Fuerit tibi forsan de me aliquid

---

<sup>1895</sup>Pues, efectivamente, como reconoce G. Billanovich, “le poesie italiane del Petrarca furono sempre lette. Invece i suoi scritti latini prima costituirono una lettura obbligatoria in tutta l’Europa, poi finirono imbalsamati nelle stampe cinquecentesche degli *opera omnia* e lí restarono sepolti per secoli” (“Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 168).

<sup>1896</sup>En las *Invective contra medicum*, justo al tiempo de comentar que ya no lee poesía, aunque la lleva impresa en el alma, porque está consagrado a otros fines, dice que «yo non me atribuyo nombre de poeta», lo cual no quiere decir que reniegue de su labor poética, sino que, en uso del tópico de la falsa modestia, matiza que «sé grandes varones con mucho estudio non haber alcanzado», para afirmar a continuación que «si por ventura adelante me viniere, non lo menospreciaré, y non me niego en otro tiempo, seyendo mancebo, haberlo deseado». Ello es, en efecto, que a lo largo todo el libro III de esta obra polémica Petrarca defiende con pasión el alto valor de la poesía, de las «artes quae ad humanitatem», como sabiduría moral: “Pues cerca de los poetas, oh rudo en todas cosas, mora la majestad del estilo y dignidad; nin a los que lo puede tomar han envidia, antes, con dulce trabajo proponiéndolo, dan consejo y ayuda juntamente a la delectación y a la memoria” (*Invectivas contra el médico rudo y parlero*, *Obras I. Prosa*, trad. de Hernando de Talavera, III, p. 391). Es decir, las directrices que terminó por infundir al *Cancionero*; es decir, las directrices que informan su filosofía: “quod de morali philosophie parte dixit Aristotiles, ad omnes traho” (Petrarca, *Le Familiari*, edic de U. Dotti, t. I, I: 3, p. 66). Con todo, es más que probable que Petrarca aluda a su faceta de poeta latino, representanda principalmente por el *Africa*, mas también por los *Salmos penitenciales*, los *Bucólicos carmen* y las *Epístolas* en verso; aunque para la época en que se redactan las *Invectivas* ya había tomado la decisión de disponer «in ordine» los *vulgarium fragmenta*. En cualquier caso, es lícito recordar, si de apología de la poesía y de su altísimo valor se refiere, el texto de cabecera del humanismo: «la fondamentale *Pro Archia* de Cicerone» que, “ab extremis olim Germanie advectam, dum loca illa visendi ardore iuveniliter peragrarem” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. III, XIII: 6, p. 1854; véanse, además, las familiares I: 4-5, donde narra el viaje por el norte de Europa que emprendió en 1333 a G. Colonna), por cuanto en el célebre discurso, con arrebatador entusiasmo, el arpinate tuvo a bien dirigirse al tribunal para confesar su profundo amor por la poesía como norma de vida: “Me preguntarás, Gratio, por qué me complazco tanto en este hombre. Porque él me proporciona la posibilidad de rehacer el espíritu de este estrépito del foro y dar descanso a los oídos destrozados del griterío. ¿O crees tú que yo tendría qué decir a diario en asuntos tan distintos, si no cultivara mi espíritu con la doctrina, o que el ánimo podría soportar un tan continuo esfuerzo si no le hiciera descansar con esta doctrina? Yo confieso que me he entregado a estos estudios; que se avergüencen de ello los que se han encerrado en las letras de tal modo que no pueden con ellas aportar nada de provecho común, ni sacar a la luz pública? [...] Se me ha de reconocer que con este mismo estudio crece la facultad de oratoria, que en cuanto existe en mí, nunca ha faltado en los momentos difíciles de mis amigos. Si a alguien le parece liviana cosa, yo sé por lo menos de qué fuente bebo los principios más elevados. [...] todos los libros, las palabras de los sabios, el pasado, están llenos de modelos; todos ellos yacerían en las tinieblas si les faltara la luz de las letras. ¿Cuántas imágenes de héroes nos han dejado moldeadas los escritores griegos y latinos, no sólo para contemplarlas, sino también para imitarlas! [...] Yo también sostengo que cuando a un

auditum; quanquam et hoc dubium sit: an exiguum et obscurum longe nomen seu locorum seu temporum perventurum sit. Et illud forsitam optabis nosse: quid hominis fuerim aut quis operum exitus meorum, eorum maxime quorum ad te fama pervenerit vel quorum tenue nomen audieris. Et de primo quidem varie erunt hominum voces; ita enim ferme quisque loquitur, ut impellit non veritas sed voluptas...»

En efecto, Petrarca perfiló numerosos retratos de sí mismo a lo largo y ancho de su extensísima producción literaria desde el punto y hora en que decidió convertirse en la materia de ella que, en sus ambigüedades, matizaciones, fluctuaciones, tensiones y rectificaciones, no revelan sino su evolución intelectual, artística y vital, esa perpetua capacidad de cambio, de ir variando con el tiempo, de hacer historia que caracteriza al ser humano y en la que reside su libertad de «esse quod velit». Pero en su imaginación dibujó la figura que siempre anheló ser: el hombre de letras, el poeta y el humanista o el filósofo, que, en el ubérrimo ocio de la soledad, está consagrado, en comunión con la naturaleza, al estudio, a la creación literaria y al desarrollo espiritual. Y con esa pintura, que marca el inicio de una nueva época en la historia de la humanidad, queremos cerrar este extenso discurso:

Videbus autem modicis sed umbrosis ortulis angustoque contentum hospitio, sed quod tanti hospitis adventu factum putes angustius; videbis quem desideras, optime valentem, nullius egentem rei, nil magnopere de fortune manibus expectantem; videbis a mane ad vesperam solivagum herbivagum montivagum fontivagum silvicolam ruricolam; hominum vestigia fugientem, avia sectantem, amantem umbras, gaudentem antris roscidis pratisque virentibus, execratem curas curie, tumultus urbium vitantem, abstinentem liminibus superbiorum, vulgi studia ridentem, a letitia metitiaque pari spatio distantem; totis diebus ac noctibus otiosum, gloriantem musarum consortio, cantibus volucrum et nimpharum murmure, paucis servis sed multis comitatum libris; et nunc domi essem nunc ire, nunc subsistere, nunc querula in ripa nunc tenero in gramine lassatum caput et fessa membra proicere; et que non ultima solatii pars est, neminem accedere nisi perraro, qui vel millesimam vaticinari possit suarum particulam curarum; ad hec, modo obnixum defixumque oculis tacere, modo multa secum loqui, postremo se ipsum et mortalia cuncta contemnere<sup>1897</sup>.

---

natural selecto y brillante se añade una metódica formación cultural, entonces suele darse ese no sé qué preclaro y singular [...]. Aunque no se prometiera tan gran fruto y en esos estudios se buscara tan sólo placer, creo que juzgarías este esparcimiento del espíritu como el más propio de un hombre, y de un hombre libre. Las demás distracciones no son propias de todas las circunstancias, ni de todas las edades ni lugares; pero estos estudios alimentan la juventud, alegran la ancianidad, adornan la prosperidad, proporcionan refugio y consuelo en la adversidad, deleitan en casa, no estorban fuera, velan con nosotros, viajan con nosotros, nos acompañan al campo” (Cicerón, *Defensa del poeta Arquías*, en *Defensa de Ligario. Defensna del poeta Arquías*, edic. bilingüe de A. Fontán, VI-VII, 12-16, pp. 78-86). Aquí la poesía es, pues, esa «doncella» que hermosea a «otras muchas doncellas», “pues todas las disciplinas que pertenecen al ámbito de las humanidades tienen un cierto vínculo común y están enlazadas entre sí por una especie de parentesco natural” (*Ibidem*, I, 2, p. 64), y es, por eso, que el licenciado Vidriera “admiraba y reverenciaba la ciencia de la poesía, porque encerraba en sí todas las demás ciencias, porque de todas se sirve, de todas se adorna y pule, y saca a luz sus maravillosas obras con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, edic. de J. García, p. 282).

<sup>1897</sup>“Mi vedrai content di un piccolo, ombroso giardino e di una piccola casa, ma tale che all’arrivo di tanto ospite sembrerà farsi ancora più piccola: vedrai colui che tu cerchi in buona salute, senza bisogno di nulla e che nulla si aspetta dalle mani della fortuna. Lo vedrai da mattina a sera passeggiare solitario tra prati monti e sorgenti e abitare nei boschi in el verde; lo vedrai evitare le orme degli uomini, cercare i sentieri fuori mano, amare i luoghi umbroso, godere degli angoli rugiadosi e dei parti verdeggianti; lo vedrai maledire le mene della Curia, evitare il tumulto delle città, stare lontano dalle soglie dei superbi, farsi beffe degli affari del volgo, restare a metà satrada tra letizia e tristezza. Lo vedrai ancora in piena libertà trascorrere lietamente i suoi giorni e le sue notti, felice della compagnia delle Muse, del canto degli uccelli, del mormorio delle ninfe, povero di servi ma rico di libri; e lo vedrai ora rimanere in casa, ora passeggiare, ora soffermarsi, ora adagiare il capo stanco e la membra affaticare tanto sulla riva di un ruscello gorgogliante quanto sulla tenera erba; e vedrai che, non ultima ragione di conforto, nessuno, se non raramente, osa disturbarlo per presagirgli anche la millesima parte delle sue preoccupazioni; e oltre a ciò, lo vedrai ora immobile e assorto tacere, ora a lungo parlare con se stesso e infine disprezzare e sé e tutto ciò che è mortale” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 3, pp. 838-840 y 839-841). Aunque la primera imagen del sabio en fértil retiro en el mundo occidental fue la de Eurípides, que



«RETIRADO EN LA PAZ DE ESTOS DESIERTOS, / CON POCOS, PERO DOCTOS LIBROS JUNTOS, / VIVO EN CONVERSACIÓN CON LOS DIFUNTOS / Y ESCUCHO CON MIS OJOS A LOS MUERTOS»<sup>1898</sup>: DE AMOR Y LITERATURA.

La vida de Petrarca es una compleja y dilatada obra de arte en la que se funden ponderadamente ecos biográficos, criterios estéticos e intenciones doctrinales. Salir a su encuentro significa sumergirse en un infinito arsenal de palabras cargadas de múltiples resonancias ideológicas y semánticas. Pues frente a la escuálida e insulsa documentación histórica, que no obstante aporta importantes, cuando no reveladores, datos objetivos para su cabal intelección, el tuétano de su singladura se halla inserto en los libros, desperdigado en las miles de páginas que con renovado entusiasmo, enérgico coraje, puntilloso perfeccionamiento y contradicciones leyó, anotó, escribió y reescribió.

Ello es, en efecto, que a partir de un momento determinado, probablemente sugerido por el descubrimiento de los epistolarios de Cicerón; motivado por el deseo de dar cauce expresivo a las diferentes facetas de su personalidad, o lo que es lo mismo, a establecer una concordia eficaz, aunque no exenta de tensión y sin solución de continuidad, entre el cristianismo y los *studia humanitatis*<sup>1899</sup>; y precipitado por diversas experiencias vitales que tienen en 1348, año de la peste, su centro, Petrarca empezó a convertirse en el protagonista absoluto de su producción literaria, a narrarse a sí mismo con el designio de conformar un personaje ideal, de dar una imagen ejemplar a sus lectores contemporáneos y, por supuesto, a la posteridad, de superar el tiempo y vencer a la muerte. Construyó, por consiguiente, una vida y una obra canónicas, cimentadas sobre un hondo compromiso moral efecto de un madurado proceso de introspección, dado que “para la virtud”, como decía su querido Cicerón, “no hay teatro más importante que la conciencia”<sup>1900</sup>; sobre paradigmas éticos especulativos, tales como el docto emblema de la letra pitagórica, la taxonomía estoica de las «perturbaciones del alma», la doctrina agustiniana de los «phantasmata», la concepción

---

tantos caminos enseñó al helenismo, la más célebre, aun en el seno de la sociedad, fue y es la inolvidable instantánea de Sócrates en extático raptó contemplativo que Alcibiades, ebrio de alcohol y de amor, describió para Agatón y sus invitados: “Mas que acción además realizó y soportó este esforzado varón, allí, una vez, en el ejército, vale la pena de oírse. Habiendo concebido algo en su mente, se había quedado plantado en el mismo sitio desde el amanecer reflexionando, y como no daba en la solución no cejaba en su empeño, sino que seguía inmóvil buscándola. Era ya mediodía y los hombres se habían dado cuenta, y admirados se decían los unos a los otros: «Sócrates, desde el alba, está inmóvil pensando en algo.» Por último, algunos de los jonios, cuando llegó la tarde y hubieron comido, sacaron al exterior sus jergones —era entonces verano, y al tiempo que descansaban al fresco, le observaban a ver si permanecía también de pie sin moverse durante la noche. Y de pie, sin moverse, estuvo hasta que vino el alba y se levantó el sol. Entonces se retiró tras haber elevado una plegaria al sol” (Platón, *El Banquete*, trad. de L. Gil, 220c-d, p. 81).

<sup>1898</sup>«Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos. / Si no siempre entendidos, siempre abiertos, / o enmiendan, o fecundan mis asuntos; / y en músicos callados contrapuntos / al sueño de la vida hablan despiertos. / Las grandes almas que la muerte ausenta, / de injurias de los años vengadora, / libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta. / En fuga irrevocable huye la hora; / pero aquélla el mejor cálculo cuenta / que en la lección y estudio nos mejora” (Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edic. de J. M. Blecua, 131, p. 98). “Altera est, quod et michi scribo, et inter scribendum cupide cum maioribus nostris versor uno quo possum modo; atque hos, cum quibus iniquo sidere datum erat ut viverem, libentissime obliviscor; inque hoc animi vires cuntas exerceo, ut hos fugiam, illos sequar” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VI: 4, p. 844).

<sup>1899</sup>Escribe Ugo Dotti que “molta dell’opera petrarquesca può ritenirse, nei confronti del cristianesimo (e cristiano Petrarca indubitablemente fu), una continua, sottile ma alla fine anche eversiva opera di trasgressione” (“L’uomo di Petrarca”, Introducción a *Le Familiari*, t. I, p. VIII).

<sup>1900</sup>Cicerón, *Disputaciones Tusculanas*, edic. cit., II, 26, 64, p. 256.

alegórica de la vida como una travesía y el principio ideológico clásico y sobre todo medieval de la *mutatio vitae* o el cambio de actitud, que preceptuaba que a cada edad, a cada etapa de la existencia, le correspondiera una forma de comportamiento específica así como una determinada actividad literaria, cuyo punto de inflexión se situaba en torno a la madurez; y, por fin, sobre el precepto estético-retórico de la «imitatio», que le lleva a conformar su autobiografía a emulación de la de los grandes hombres del pasado, principalmente la de san Agustín según se recoge en las *Confesiones*. De manera que su obra, venero de sus exégetas y biógrafos, ofrece, principalmente los epistolarios, las *Rime* y el *Secretum*, un deliberado retrato de su persona, programático, ambiguo y marcadamente literario<sup>1901</sup>.

Pero el escritor fue también y substancialmente un “lettore avidissimo e intelligentissimo”<sup>1902</sup> («deseo que la muerte me sorprenda leyendo o escribiendo»). No en balde poseía un exhaustivo conocimiento de la literatura antigua tanto pagana como cristiana, a la que se dedicó en cuerpo y alma durante toda su existencia y fue fuente permanente de reflexión, imitación, inspiración y creación<sup>1903</sup>, así como de la moderna, fundamentalmente de la poesía en lengua vernácula provenzal e italiana, que empezó a cultivar desde la juventud. Su pasión por la lectura y el estudio, incitados desde la niñez por su padre, ser Petracco di Parenzo, notario de profesión, que, sin éxito, pretendió que su hijo se dedicara a las leyes<sup>1904</sup>,

---

<sup>1901</sup> Así, por ejemplo, Francisco Rico, en los preliminares a su extraordinario estudio del *Secretum*, comenta: “Por lo menos, sabemos que Petrarca escribió caudalosamente sobre sí mismo: y la simple evidencia de que también llamó mucho ya obliga a hacerse problema de que lo escribiera y a investigar con rigor el calibre de lo escrito” (*Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, p. XVI). Por otro lado, dice Kenelm Foster: “Dos cosas hay que nos hacen recelar de Petrarca como hombre, independientemente de su mérito como hombre de letras: su costumbre de confesarse y la curiosa coincidencia de ambigüedades, circunstanciales o provocadas, de su existencia: ferviente italiano que pasa la mitad de su vida en Provenza; clérigo, aunque no sacerdote ni pastor de almas, que virtualmente fue laico; investigador e intelectual que nunca tuvo que enfrentarse a un aula de estudiantes; apasionado enamorado, aunque platónicamente, de la mujer de otro; célibe que tuvo dos hijos. Naturalmente que no podemos censurar algunas de estas ambigüedades, o, si acaso, no demasiado; pero la impresión que dan es de una persona menos comprometida que la mayoría a un determinado rol social, religioso o secular, y con mayor libertad que la habitual, sin responsabilidades domésticas o cívicas” (*Petrarca. Poeta y humanista*, p. 185).

<sup>1902</sup> Tomando prestadas las palabras de G. Billanovich, “Petrarca e il Ventoso”, *Petrarca e il primi umanesimo*, p. 169.

<sup>1903</sup> Nicholas Mann ha explicado la esencia y el fin del arte de Petrarca mediante la expresiva imagen del enano subido a hombros del gigante: “En los escritos de Petrarca se ponen ampliamente de manifiesto los procesos intelectuales que todo ello implica: primero, la lectura inicial de la obra; segundo, la digresión de dicha lectura: su absorción y modificación por contraste con otras lecturas; finalmente, el acto de escribir. Estas tres actividades forman un ciclo perpetuo en la vida literaria de Petrarca: estaba continuamente leyendo y releendo, reflexionando y comparando, y, por supuesto, escribiendo. Pero hay una etapa final que ha dejado huella en todas sus obras: su escrutinio autocrítico al que se ve sometida toda palabra escrita; es el momento en que la mente consciente toma el control y aplica los criterios teóricos de la imitación, eliminando todo lo que pueda parecer demasiado cercano a su modelo, y reescribiendo interminablemente en busca de la perfección. El dilema subyacente es consustancial a la tradición clásica, y fue resumido gráficamente por un erudito del siglo XII, Bernard de Chartres, que describió a sus contemporáneos como enanos subidos a los hombros de gigantes, capaces de ver más allá que sus antecesores, pero sólo porque estaban alzados sobre hombros colosales. El humanista (en el sentido original de estudioso de los clásicos) del siglo XII, al igual –evidentemente– que su sucesor del XIV, era continuamente consciente de todo lo que hacía posible su posición elevada, y al mismo tiempo, sin embargo, de lo que implicaba esa posición: ocupaba un lugar inmejorable para brillar por encima de sus modelos. Progresar más allá de la tradición de la que había surgido constituye una aspiración fundamental de Petrarca” (Introducción a Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, pp. 35-36. Sobre esta anécdota de Bernard de Chartres, véase E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*, pp. 168-169 y la nota 131 de las mismas páginas).

<sup>1904</sup> Cuenta Petrarca en la *Posteritati* que, después de haberse iniciado en los estudios elementales de gramática, dialéctica y retórica, de la mano del maestro florentino Convevole da Prato, en Carpentras, localidad vecina de Avignon, donde había arribado con su familia en 1312, pasó, por voluntad paterna, a estudiar

hicieron de él un experto bibliófilo, un concienzudo rastreador de códices y manuscritos. Petrarca, en efecto, es su biblioteca, el eco y la resonancia de los libros, de sus libros: en ellos, de alguna manera, se espejea la radiografía de su alma, se consigna su progreso vital, intelectual y espiritual. El humanista no sólo los escrutaba con fruición, sino que, pluma en mano, los anotaba atenta, metódica y profusamente, en los márgenes, entre líneas, en cualquier espacio libre. Así, las notas de posesión, las glosas, los comentarios, los marginalia, las apostillas, los reclamos, rinden cuentas del rigor del erudito, de sus gustos y preferencias estéticas e ideológicas, en la misma medida que debelan al hombre: hablan del diálogo silencioso del tenaz lector con la palabra escrita<sup>1905</sup>.

Aparte de su precoz lectura de Cicerón y otros escritores latinos, la primera gran aventura libresca de Petrarca fue sin duda la conformación del majestuoso Virgilio Ambrosiano, costeadó íntegramente por su padre. Giuseppe Billanovich ha demostrado con tanta pericia como brillantez que el imponente códice únicamente pudo ser acometido en Avignon, sede pontificia desde 1309, no sólo por ser un cruce de caminos entre Italia y Francia, sino sobre todo por haber devenido, al arrimo del papa, el foco político, económico y cultural de la Europa del siglo XIV. Pues exclusivamente allí, en la ciudad provenzal, pudo haber obtenido los pingües beneficios con que sufragar el pergamino, las ligaduras y un ducho copista que hicieran realidad un ejemplar «di molto lusso». Solamente allí, flamante residencia de banqueros, comerciantes, mercantes, juristas, teólogos, prelados, clérigos, intelectuales, artistas, mecenas, hombres de mundo, se caldeaba el ambiente que propiciara la ideación de semejante empresa, el alumbramiento de una nueva época:

Il Virgilio Ambrosiano è il documento capitale di una vicenda che pesò sulla retorica italiana almeno

---

durante cuatro años, de 1316 a 1320, leyes en Montpellier y luego tres más en la Universidad de Bolonia, a la sazón la más importante de Europa en ambos derechos (en realidad fueron seis años, entre 1320 y 1326, con varias interrupciones o estancias en Avignon), pero que, nada más fallecer su padre, abandonó los estudios para dedicarse definitivamente a las letras, bajo el patronazgo de los Colonna: “namque hoc tempore Carpentoras, civitas parva et illi ad orientem proxima, quadriennio integro me habuit; inque his duabus aliquantulum gramatice dyialectice ac rethorice, quantum etas potuit, didici; quantum scilicet in scolis disci solet, quod quantulum sit, carissime lector, intelligis. Inde ad Montem Pessulanum legum ad studium profectus, quadriennium ibi alterum; ine Bononiam, et ibi triennium expendi et totum iuris civilis corpus audivi: futurus magni propectus adolescens, ut multi opinabatur, si cepto insisterem. Ego vero studium illud omne destitui, mox ut me parentum cura destituit” (en *Prose*, edic. cit., pp. 8-10). No obstante, como afirma G. Billanovich, ser Petracco no sólo quiso que su hijo estudiara derecho como él, sino que también le inculcó su pasión por Cicerón y le obsequió con no pocos libros: “Ora Petracco, acquistato nella capitale della cristianità un saldo benessere, riprese i cari Studi, specialmente sui testi preferiti di Cicerone, e fornì ottime scuole e libri costosi al suo primogenito, del quale, se non approvò la vocazione esclusiva alle lettere, almeno divinò l’ingegno prodigioso. Prima egli aiutò Francesco a trascurare la vile mercanzia della scuola gotica, i *Libri minores*, e invece inebriarsi prestissimo con il vino forte di Cicerone” (“L’alba del Petrarca filologo. Il Virgilio Ambrosiano”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 7-8).

<sup>1905</sup>Es Giuseppe Billanovich el máximo especialista en el estudio de los códices que conformaron la extensa biblioteca de Petrarca y de sus amigos, de sus lecturas, del enorme impacto intelectual que supusieron en el humanista y de la luz que arrojan sobre su biografía y su obra, cifrado, entre otros trabajos suyos, en los ya citados *Petrarca letteraro, I. Lo scrittoio del Petrarca*; “Dalle prime alle ultime letture del Petrarca”, en *Il Petrarca ad Arquà*, pp. 13-50; *La tradizione del testo di Livio e le origini dell’Umanesimo. I: Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo; Petrarca e il primo umanesimo*. Muy importante también es el trabajo pionero de Pierre de Nolhac, *Petrarque et l’humanisme*, así como otros posteriores al del petrarquista galo, tal, por caso, el de Guido Martellotti, “Linee di sviluppo dell’umanesimi petrarchesco”, *Scritti petrarcheschi*, pp. 110-140; o el de Francisco Rico, “Petrarca y el *De vera religione*”. Por otro lado, es justísimo lamentar que no podamos realizar la misma operación con Cervantes, que no se conserven ni sus autógrafos ni los libros que poseyó y que a buen seguro anotó con pasión, más allá de lo que explícita o implícitamente se cifra en su discurso literario, de suerte que no podemos acercarnos con seguridad a la comprensión y la interpretación que el escritor hacía de sus lecturas.

quanto lo stil nuovo; o addirittura questo Virgilio si alza a miglio d'oro nella storia della cultura italiana, e anzi europea: ma à posteriore allo stil nuovo di piú di trent'anni, e fu formato non a Firenze, invece dentro un círculo luminoso di prelati e di notai strettosí presso la curia papale trasmigrata sulla riva del Rodano. Insomma questo libro complicado e costoso dovette estere costruito tanto tardi in Avignone, fontana di ricchezze per la finanza e per gli Studi, ser Petracco, lí cresciuto a consulente legale di mercanti che bene lo pagavano e di cardinali che protessero lui e il suo figliolo, poté esserme il dovizioso committente e il suo precocissimo Francesco l'eccelso architetto<sup>1906</sup>

Dicho y hecho: padre e hijo se pusieron manos a la obra y echaron la casa por la ventana para sacar un vistoso volumen que no desmereciera un ápice ni en su aspecto exterior ni en el interior «dei libri piú nobile»; y así, usaron un folio de primerísima calidad de gran formato (mm 415x265) y una escritura «in caratteri tanto imponenti»; contrataron los servicios de un único amanuense, sin duda toscano, que introdujo al joven Francesco en los entresijos de la transcripción y en la confección de un códice:

Questo copista, probabilmente anciano –tanto che finora lo si ritocesse a prima del tramonto del Duecento–, acutamente scelto per un accordo tra il comitante Petracco e il sovrintendente Franceso e, crederemo, stipendiato generosamente, rivela cervello e mano di energico professionista della penna [...]. E il principiante anche molto imparò, nei mesi di immediata collaborazione, da questo maturo maestro di arte scrotoria: che lo inrodusse nei segreti difficilli della scrittura e nei segreti ancora piú difficilli della costruzione di un codice<sup>1907</sup>

A poco de la muerte de ser Petracco, acaecida en 1326, el poeta, engañado por las albaceas, que mermaron notablemente su patrimonio, perdería el códice de sus amores, para recuperarlo años después, en 1338, como delcara la nota de posesión que redactó en el «foglio di guardia»<sup>1908</sup>, el mismo en el que incluiría las notas obituarías de Laura, de su hijo y de varios amigos. Sería por entonces o un poco después cuando Simome Martini, recién llegado a Avignon, iluminaba el manuscrito, en cuyo frontispicio figuraría la miniatura en que Servio, el comentarista de Virgilio, acompañado de un pastor (*Bucólicas*), un campesino (*Geórgicas*) y un soldado (*Eneida*), descorre un telón que descubre a un poeta laureado. Tres paredados en latín, escritos por el propio Petrarca, revelan el enigmático significado de la estampa.

El Virgilio Ambrosiano no se compone simplemente de las tres obras del «monarca della poesia latina» y de las glosas de su eximio intérprete. Petrarca incluyó además, en caluroso homenaje a su poeta predilecto, que a Homero «di par seco giostra», la *Aquileida* de Estacio, el gran admirador e imitador del matuano, que acompañó a Dante en el Purgatorio, con las explicaciones oportunas; cuatro odas de Horacio, el insigne camarada del cantor de Eneas, con sus respectivos escolios, y un comentario al libro III del *Ars maior* de Elio Donato, el «grammaticus clarissimus» glosador asimismo de la obra del vate romano y hacedor de una biografía suya, aunque en muchos aspectos no fuera sino un calco de la de Suetonio.

Por todo ello el grandioso códice dibuja los perfiles mayores del joven Petrarca y sus preferencias: la poesía latina y la gramática, fermento de los *studia humanitatis*. De hecho, no se limitó a ser un fiel transcriptor de los manuscritos, sino que realizó esclarecedoras enmiendas a los textos, que delatan las primicias de lo que constituirá su mayor logro filológico de aquellos años de formación y consolidación literaria: la restauración de las décadas I, III y IV de los *Ab urbe condita* de Tito Livio, entre 1326 y 1329. Igual de

---

<sup>1906cc</sup>L'Alba del Petrarca filólogo. Il Virgilio Ambrosiano”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 6.

<sup>1907</sup>*Ibidem*, p. 11.

<sup>1908cc</sup>“Liber hic fructo michi subreptus fuerat anno domini M<sup>o</sup>III<sup>o</sup>XXVI<sup>o</sup> in kalendis Novembris ac deinde restitutus anno M<sup>o</sup>III<sup>o</sup>XXXVIII<sup>o</sup> die XVII Aprilis apud Avinionem” (citado por G. Billanovich, *Ibidem*, p. 22).

significativo es el hecho de que prefiriera las *Odas* de Horacio a las *Epístolas* y a las *Sátiras* o al *Arte poética*, que habían hecho las delicias, bien es cierto que siempre en una posición secundaria respecto de Ovidio y Virgilio, de tantas generaciones del Medievo<sup>1909</sup>, incidiendo en el cambio de valoración de la lírica del venusino que habría de darse más tarde y que comportaría su resurrección definitiva en el Renacimiento<sup>1910</sup>. Esto es, Petrarca ponía, si no en un plano superior, sí al menos en paridad la poesía lírica y ética de Horacio. De entre sus *carmina* seleccionó simplemente cuatro, a saber: las odas II: 3, 10, 16 y IV: 7. “Per la unica ragione, immagino”, comenta Billanovich, “che le preferí fra tutte”<sup>1911</sup>. Eso seguro; pero quizá se pueda afinar un poco más.

Los ámbitos temáticos de la *Odas* de Horacio son muy variados, responden tanto a la tradición secular de la lírica griega como a sus propias particularidades; rinden tributo a la tradición al mismo tiempo que son un reflejo de la vida pública de la Roma augústea y de la privada del poeta lírico. De suerte que hay poemas de banquete, de exaltación del vino y los placeres o del *carpe diem*; mitológicos o de tipo hímico en alabanza de dioses y héroes; elogios a la labor restauradora emprendida por Augusto; cantos a la amistad; al amor, en los que prevalece casi siempre una visión desengañada o escéptica de sus efectos; al paisaje, que se concretan en los encantos naturales de su adorada finca de Sabina, que cumple en su vida el mismo desempeño que Vaucluse para el humanista toscano); metapoéticos o de reflexión del hecho literario mismo, de la fama imperecedera que obtendrá el poeta a través de su labor, como las de los hombres y cosas que celebra; y de filosofía práctica, imbuida de epicureísmo y de estoicismo, en los que Horacio consigna sus lecciones de riguroso moralismo, sus obesiones y sus reflexiones sobre la muerte, el paso del tiempo, la fragilidad de la vida humana<sup>1912</sup>. Pues bien, de entre tan variado elenco de temas y motivos, el joven Petrarca eligió harto significativamente cuatro odas de orden estrictamente ético, pues como destacaría mucho tiempo después de Horacio, su “áspero estilo encierra pensamientos muy sabrosos”<sup>1913</sup>: la II: 3, *Aequam memento rebus in arduis*, es una exhortación a la ecuanimidad de ánimo ante las alegrías y las tristezas, en función de la inexorabilidad de la muerte, cuyos versos finales (“omnes eodem cogiuntur, omnium / versatur urna serius ocius / sors exitura et nos in aeternum / exsilium impositura cumbae”<sup>1914</sup>) serían recordados por el humanista en la familiar VIII: 4<sup>1915</sup>. La II: 10, *Rectius vives, Licini, neque altum*, predica la *aurea mediocritas*

<sup>1909</sup> Así, por ejemplo, al arribar a la «bella scola», Virgilio le presenta a Dante a aquellos cuatro hombres que querían honrar «l'altissimo poeta»: “«Mira a aquel que se acerca espada en mano / y a los otros parece presidir: / es Homero, poeta soberano; / el satírico Horacio luego avanza; / detrás, Ovidio; el último, Lucano»” (Dante, *Divina comedia*, trad. de Á Crespo, “Infierno”, IV, vv. 86-90, p. 184).

<sup>1910</sup> Escribía M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel que “el imperio de Horacio empieza de veras con el Renacimiento, cuando surge el problema de la forma literaria con planeto semejante al que tuvo para Horacio mismo: las lenguas modernas se hallan, en efecto, ante el latín como el latín de la época de Augusto ante el griego; pero no hubo modelo griego único que elevara la poesía latina en la medida en que las *Odas* de Horacio elevaron la expresión poética moderna” (“Horacio en la literatura mundial”, *La tradición clásica en España*, pp. 255-267, en particular p. 259).

<sup>1911</sup> “L'alba del Petrarca filologo. Il Virgilio Ambrosiano”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 13.

<sup>1912</sup> Véase Vicente Cristóbal, Introducción a Horacio, *Odas y Epodos*, edic. bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, pp. 29-42; José Luis Moralejo, Introducción a Horacio, *Odas. Epodos*, edic. de J. L. Moralejo, Gredos, Madrid, 2008, pp. 137-144.

<sup>1913</sup> *La ignorancia del autor y la de otros muchos, Obras I. Prosa*, IV, p. 198.

<sup>1914</sup> “Todos / vamos allá: se agita en la urna el lote / que pronto o tarde nos embarque / con dirección al eterno exilio” (Horacio, *Odas y Epodos*, edic. de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, oda II: 3, vv. 25-28, pp. 182-183).

<sup>1915</sup> “Amici, qui pro nostra vita ituri ad mortem si res posceret videbantur, mestam nobis et nimis solitariam morte sua vitam effecerunt. Non illi nos hic perpetuos reliquere, sed eodem properantes prevenere, et sorte sua in tempore usi sunt. Utemur nostra, nan ut ait Flacus: «Omnes eodem cogimur, omnium / Versatur urna

como norma de vida, la templanza o la frugalidad: “sperat infestis, metuit secundis / alteram sortem, bene praeparatum / pectus”<sup>1916</sup>, un tema que, por medio de la clasificación estoica de las perturbaciones del ánimo, informará el *De remediis*, donde “para todos los goces que la vida parece ofrecer, la Razón tiene alguna preocupación que tomar, para todas las desgracias, algún consuelo”<sup>1917</sup>; pero más relevante aún: Petrarca citará los versos 5-12 de este *carmen* en el *Secreto* durante el análisis de la acidia que embarga a Francesco, pues, si bien dice conocer y haber pretendido seguir el precepto horaciano, Agustín le hace ver que, en efecto, está inserto en él, sólo que se ha alejado de sus postulados por culpa de una errada opinión y de la enfermedad, que le velan su situación<sup>1918</sup>. La II: 16, *Otium divos rogat in parenti*, es la celeberrima oda de la tranquilidad que, aunque impregnada de filosofía epicúrea, insiste en la serenidad de ánimo, en la medianía y en la resignación como fórmula ética para sortear los sinsabores de la vida: “laetus in praesens animus quod ultra est / oderit curare et amara lento / temperet risu; nihil est ab omni / parte beatum”<sup>1919</sup>. La «reina de las odas», la IV: 7, tomando como motivo contrastivo la concepción dinámica de la naturaleza, versa sobre los temas más absorbentes y persistentes del gran lírico romano, la fugacidad de la vida y la inexorabilidad de la muerte:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis  
arboribusque comae;  
mutat terra vices, et decrecentia ripas  
flumina praeteretunt;  
Gratia cum Nymphis germinisque sororibus audet  
ducere nuda choros.  
immortalia ne speres, monet annus et alium  
quae rapit hora diem:  
frigora mitescunt Zephyris, ver preterit aestas  
interitura simul  
pomifer Autumnus fruges effuderit, et mox  
bruma recurrit iners.  
damma tamen celeres reparant caelestia lunae;  
nos ubi decidimus  
quo pater Aeneas, quo Tullus dives et Ancus,  
pulvis et umbra sumus.

---

serius ocios / Sors exitura». Exivit ocios sors illorum, exhibit nostra serius, sed confestim; nulla mora est” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. de U. Dotti, t. II, VIII: 4, p. 1096).

<sup>1916</sup>“El alma bien dispuesta en los desastres / espera y teme un cambio de la suerte / cuando todo va bien” (Horacio, *Odas y Epodos*, edic. de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, oda II: 10, vv. 13-15, pp. 196-197).

<sup>1917</sup>Nicholas Mann, Introducción a Petrarca, *Cancionero*, edic. de J. Cortines, p. 87.

<sup>1918</sup>Dice Francesco a Agustín, aludiendo a la muda Verdad que preside la escena: “ella, como quien penetra siempre el fondo de los pensamientos, conoce bien la constante de todas mis reflexiones –limitadas a la capacidad humana –sobre los diversos estados del hombre: la tranquilidad y serenidad del alma (preferibles a cualquier otro bien, a mi juicio) no se encuentran en la cima suprema de la fortuna. Y consecuencia cierta es que, aborreciendo una vida abrumada por afanes e inquietudes, sobriamente me haya decantado por la mediocridad y asentido no sólo con palabras, sino también con el alma, a los versos horacianos: «Quien ama la dorada medianía / carece, sin temor, de las miserias / de un techo ruin y sórdido / y carece a la vez, en su medida, / de un palacio envidiable.» El fondo no me satisfizo menos que la expresión: «Más veces hiere el viento al fuerte pino, / las torres eminentes se derrumban / con más dura caída, / y fulminan los rayos implacables / las cumbres de los montes.» Si de algo me duelo, sí, es de no haber logrado nunca semejante medianía” (*Secreto, Obras I. Prosa*, II, pp. 89-90). Sobre el examen de la aegritudo, véase F. Rico, *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”*, pp. 197 y ss.

<sup>1919</sup>“Contenta el alma con lo actual deteste / el temor del futuro y la amargura / temple tenaz sonrisa: no hay fortuna / completa en todo” (Horacio, *Odas y Epodos*, edic. de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, oda II: 16, vv. 25-28, pp. 214-215).

quis scit an adiciant hodiernae crastina summae  
tempora di superi?  
cuncta manus ávidas fugient heredis, amico  
quae dederis animo.  
cum semel occideris et de te splendida Minos  
fecerit arbitria,  
non, Torquate, genus, nonte facundia, non te  
restituēt pietas;  
infernīs neque enim tenebris Diana pudicum  
liberat Hippolytum,  
nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro  
vincula Perithoo<sup>1920</sup>.

Cierto: se trata de un protréptico a la «meditatio mortis humaneque miserie». “De la juventud a la vejez”, afirma Francisco Rico, “Petrarca tuvo siempre la «cogitatio mortis» como práctica e ideal en continua exigencia de perfeccionamiento”<sup>1921</sup>; y, naturalmente, esta oda de Horacio fue citada hasta en dos ocasiones por Agustín para llamar la atención a su pupilo de que mirara por su salud a través de la interioridad y una constante reflexión sobre su condición mortal, de que se volviera hacía sí como terapia para alejarse de las vanas ilusiones de este mundo, única vía para la salvación del espíritu. La primera dice así:

Quien tiene un año por vivir tiene algo seguro, pese a ser poco; quien se haya bajo el equívoco dominio de la muerte –como lo estáis los mortales– no tiene certeza ni de un año ni de un día ni aun de una hora entera. A quien ha de vivir un año, si pierde seis meses, aún le queda otro semejante de un plazo; pero a ti, si pierdes el día de hoy, ¿quién te responde del mañana? [...] Lo que te pregunto, pues, lo que pregunto también a todos los mortales, que embobados con lo porvenir no os cuidáis de lo presente, es esto: ¿quién sabe «si los dioses del cielo añadirán / al vivir de hoy el día de mañana?».

La segunda, pese a que se citan sólo tres versos, es una estupenda reelaboración de toda la oda<sup>1922</sup>, penetrada de un acento personalísimo, pues Petrarca toma pero recrea con suma

---

<sup>1920</sup>«Se fueron las nieves, ya vuelve la yerba a los campos y al árbol / su cabellera; cambia / de modos la tierra y los ríos decrecen corriendo de nuevo / por los cauces de siempre; / la Gracia y las Ninfas, hermanas gemelas, desnudas se atreven / a dirigir sus coros. / «No esperes nada inmortal» acosenjan el año y las horas / que al nuevo día raptan. / Expulsan el frío los Zéfiro; la primavera al verano / cede, que, por su parte, / morirá al traer su fruto el pomífero otoño; y la punto la inerte / bruma vendrá. Pero ágil / repara la luna en el cielo sus menguas; nosotros, en cambio, allí una vez caídos / donde Eneas el padre se encuentra con Tulo el dichoso y con Anco, / polvo y sombra ya somos. / ¿Quién sabe si van a agregar un mañana a la edad transcurrida / los dioses de allí arriba? / El regalo amistoso que a tu alma hayas dado, a las ávidas manos / escapará de quienes / a heredarte se apresten. En cuanto estés muerto y dictado haya Minos / su sonora sentencia / sobre tu alma, ya nunca, Torcuato, traeránte a este mundo tu estirpe / o facundia o piedad. / Así s Hipólito el casto no pudo Diana librar de la noche / infernal ni capaz / de romper las leteas cadenas que al caro Pirítoo ligaban / fue el poder de Teseo” (*Ibidem*, IV: 7, pp. 344-347).

<sup>1921</sup>*Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del “Secretum”, p. 84*

<sup>1922</sup>Recuérdese que el humanista confesaba al médico rudo y parlero que ya no leía poesía, pero «leílos mientras las edad lo sufrió; y en tal manera en los meollos me son fincados, que no se pueden arrancar aunque yo quiera». Agustín le encarecía a Francesco en el *Secreto* cómo habría de leer: “Cuántas veces en el curso de tus lecturas tropieces con sentencias beneficiosas y sientas cómo te estimulan el ánimo o lo refrenan, no confíes en las fuerzas de la inteligencia: consérvalas al abrigo de la memoria y pon el máximo interés en familiarizarte con ellas; y así, tal los médicos expertos, en cualquier lugar o tiempo que se declare una enfermedad que no sufra largas, tendrás los remedios como escritos en el alma”. A lo que le responde Francesco: “Perfecto; pero verás cómo no sólo he sacado sustancia de las obras filosóficas, sino también de las poéticas” (*Secreto, Obras I. Prosa*, II, p. 94). Y Petrarca le confesaba a Tomás de Mesina el valor salutífero que hallaba en la lectura: “Yo no sabría expresar el valor que para mí tiene recordar y, sobre todo, pronunciar ciertas palabras conocidas y familiares con las que suelo desvelar de sus letargos a mi espíritu; o el deleite que siento al releer de vez en cuando los escritos de otros y los míos; o el alivio que es para mis preocupaciones más graves y acerbos dicha

pericia, convierte en panales de miel el néctar extraído de múltiples flores:

Cuida no pase día ni noche sin traerte a la memoria el momento supremo. Todo cuanto se te ofrezca a los ojos o a la inteligencia en la meditación, refiérelo a este único aspecto. El cielo, la tierra, los mares cambian; ¿qué va a esperar el hombre, el más débil de los animales? Los días alternan en su ir y venir a la carrera, sin detenerse jamás; si crees poder detenerte tú, te equivocas. Ya lo dice Flaco elegantemente: «Las pérdidas del cielo se remedian / con las rápidas lunas, mas nosotros, / nada más caer...» Cuantas veces veas las mieses del verano tras las flores de la primavera, la suavidad del otoño tras los soles del estío, las nieves del invierno tras las vendimias otoñales, di entre ti: «Pasaron pero volverán una y otra vez; yo mi voy sin retorno». Cuantas veces, al ponerse el sol, en el ocaso, contemples crecer las sombras de los montes, repite: «Huye la vida ahora y se extiende la sombra de la muerte; mañana el sol será el mismo, pero el hoy se me habrá escapado sin remedio»<sup>1923</sup>.

De manera que en el Virgilio Ambrosiano, finalmente, no sólo se vilumbra al poeta latino, que con el tiempo intentaría dar cuerpo en el *Africa* a las cuidadosas lecturas del mantuano, y al filólogo, en su intento de comprender las obras clásicas en su contexto histórico-cultural, en su exquisita sensibilidad gramatical y estilística, sino también al moralista en ciernes que redactaría el *Secreto*, el *De remediis* o las *Seniles*.

Giuseppe Billanovich ha señalado con exactitud que la conformación del código custodiado en Milán fue realizada durante la primera mitad de 1325, en un prolongado paréntesis de sus estudios boloñeses<sup>1924</sup>. Ese año es de capital importancia en la proyección intelectual de Petrarca e igualmente fructífero para la comprensión de su persona: su padre le regalaba, traído de un viaje a París, las *Etimologías* de san Isidoro, el actual Parisino latino 7595, y le financiaba, amén del Virgilio, la compra efectuada a Cinzio Arlotti, cantor en la catedral de Tours<sup>1925</sup>, de un ejemplar de *La ciudad de Dios* de san Agustín por la importante suma de doscientos florines, hoy custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Bolonia como el código 1490<sup>1926</sup>, otro de las *Epístolas* de san Pablo, perteneciente a la biblioteca del Collegio S. Luigi de Nápoles<sup>1927</sup>, y un tercero de la obra completa del poeta de Venusia, el actual manuscrito M. 404 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York. Se deduce, en consecuencia, que el joven Petrarca no sólo era un ferviente lector de obras paganas, sino también de edificación espiritual cristiana («lego non ut eloquentior aut argutior sed ut

---

lectura. Y surge, a veces, de mis propias obras el mejor consuelo, porque son el bálsamo más adecuado a mis dolencias, como aplicado por un médico que sufre la enfermedad y siente en sí mismo el dolor. Mas nada conseguiría si esas palabras salvíficas no recrearan mi espíritu e, induciéndome a releerlas su natural dulzura, no penetraran poco a poco en mi alma, por sus oscuros dardos traspasada» (Petrarca, *Familiares, Obras I. Prosa*, I: 9, pp. 246-247). Es probable que Petrarca, entre otras, aluda al *Secreto*, su confesión íntima no destinada a la publicación sino escrita como un estímulo permanente a la meditación: “Y así, tú también, mínimo libro mío, huyendo del trato de los hombres, estarán contento de haberte quedado conmigo, sin echar en olvido tu propio nombre: ere *mi secreto*, tal han de llamarte; y cuando me halle atareado en más altos trabajos, como guardaste en tu interior cuanto en reserva se dijo, en reserva me lo recordarás” (*Secreto, Obras I. Prosa*, Proemio, pp. 43-44). No obstante, ya Platón había sentenciado que “el saber estriba en adquirir el conocimiento de algo y en conservarlo sin perderlo” (*Fedón*, en *Fedón. Fedro*, edic. de L. Gil, 75d, p. 67).

<sup>1923</sup>*Secreto, Obras I. Prosa*, III, pp. 133-134 y 139.

<sup>1924</sup>*La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo. I: Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, pp. 57-96.

<sup>1925</sup>Véase G. Billanovich, “Dalle prime alle ultime letture del Petrarca”, *Il Petrarca ad Arquà*, pp. 24-35, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo. I: Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, pp. 64-75. Billanovich destaca, al calor de este hecho y de los manuscritos que obtendría para cotejar las décadas de la *Historia de Roma* de Livio, que Petrarca se nutría de viejos códigos pertenecientes a religiosos, bibliotecas monacales o eclesiásticas, pues eran menos costosos que encargar copias nuevas.

<sup>1926</sup>*Ibidem*, pp. 59-60; “L'Alba del Petrarca filólogo. Il Virgilio Ambrosiano”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 18.

<sup>1927</sup>Véase G. Billanovich, “Un San Paolo de Petrarca”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 59-62.



melior fiam», escribía en una carta), de suerte que desde el principio compaginó el estudio de los maestros de la antigüedad clásica con la de los primeros pensadores cristianos y los Padres de la Iglesia, aun cuando él sostuviera a lo largo de su obra lo contrario y afirmara que experimentó una evolución en sus lecturas de las profanas a las sagradas; y aun cuando su primera etapa literaria estuviera firmemente dedicada al estudio del mundo antiguo y a la experimentación con la poesía en lengua vernácula. De hecho, consta que se enfrascó de inmediato en la asimilación y anotación de *La ciudad de Dios* y de la gran enciclopedia del santo español, postergando las de Virgilio y Horacio, y entre 1333 y 1337 enriquecía su conocimiento del obispo de Hipona con las reveladoras lecturas de las *Confesiones*, el *De la verdadera religión* y las *Enarraciones*.

Sin embargo, el Horacio Morgan jugó un papel crucial en la andadura de Petrarca como poeta lírico en romance. El estudio del vestuto códice, que se fue conformando a lo largo de varios siglos antes de llegar a las manos de nuestro hombre<sup>1928</sup> y que le sirvió de plantilla para copiar las cuatro odas y los escolios que pasaron a formar parte del Virgilio Ambrosiano<sup>1929</sup>, tal vez fuera la chispa que irradió la idea de compilar sus poemas italianos en un *liber*, como parece atestiguarlo la apostilla que anotó a los versos 10-12 del *carmen* II: 9<sup>1930</sup> y como parece certificarlo el magistral análisis de Giuseppe Billanovich:

---

<sup>1928</sup>È un codice con II0 fogli in pergameno [...] di grandezza mediocre: mm 220x140 [...]. Il codice contiene tutte le operi di Orazio; disposte in un ordine che, meno la procedenza concessa in coda ai *Sermones* sulle *Epistulae*, corrisponde a quello del cosí detto grupo I: Ir-42r, *Carmina*; 42r-50v, *Epodon Liber*; 50v-51v, *Carmen saeculare*; 51v-57v, *Ars poetica*; 57v-86v, *Sermones*; 87r-II0r, *Epistulae* [...]. La sezione originaria è rappresentata dai fogli Ir-72v: che furono scritti in carolina, con 37-38 linee per pagina, piuttosto alla fine del secolo XI che all'inizio del XII, da un delicato copista italiano, anzi, per la correttezza ortografica, italiano del centro: però, per la sua scrittura, piuttosto del Lazio che della Toscana, il quale riportò, insieme con el testo, anche il commento, ma con alcuna intermittenze, da Ir a 55b. Poi a 57v-64r appose fitte postille marginali un lettore del secolo XII: attento, ma piuttosto disordinato nella disposizione delle note en ella scrittura. Qualque generazione dopo, nella seconda metà del secolo XII, un altro copista, fornito di educazione grafica tutta diversa e che perciò poté provenire da altra zona, continuò a copiare, con 38 linee per pagina, da 73v a 80v dentro i *Sermones*. Quindi un terzo copista aggiunse il fascicolo irregolare, el sesterno, e vi finí, a 81r-86v con 31-32 linee per pagina, i *Sermones*: credo già nel secolo XIII. Una mano tarda, nella seconda metà del Quattrocento, sostituí, per restaurarlo, il f. 87; e vi copiò l'inizio delle *Epistulae*, a 32 linee per pagina, con scrittura artificiosa, nella lusinga di adattarsi alle vecchie scritture che già occupavano il codice, e infatti con ortigrafia umanistica [...]. Nei fogli originari di questo fascicolo e nei due fascicolo successivi, di pergamena grossa e ruvida, un copista, che operva nel secolo XIII, aveva trascritto, egli pure con 32 linee per pagina, tutto il resto delle *Epistulae*: anche aggiungendo postille marginali e glosi interlineare tra I03r e II0r [...]. In testa, a Ir, fu colorita una grande e discreta iniziale in rosso; poi ci si accontentò di collocare davanti a ogni libro e a *Carmina* né portavano un titolo in principio, né erano divisi in libri: ma nel margine superiore di Ir il commento incomincia con «Primus (?) Liber (?) incipit. Carmen est...»; e nemmeno ricevertero titoli gli *Epodi*, il *Carmen saeculare*, l'*Ars poetica*, i due libro dei *Sermones* e i due delle *Epistulae*. Il giovane Petrarca, secondo il suo rigoroso costume, apportò un po' di ordine: distinse i libri II, III, IV dei *Carmina* segnandovi all'inizio i titoli; e cosí davanti agli *Epodi* e al *Carmen saeculare* R(ubrica)" (G. Billanovich, "L'Orazio Morgan", *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 41-58, en particular pp. 43-46).

<sup>1929</sup>Véase G. Billanovich, "L'alba del Petrarca filologo", pp. 13-14; "L'Orazio Morgan", p. 42.

<sup>1930</sup>La oda de Horacio es una invitación a su amigo Valgio para que abandone el tono lastimero de su poesía por la muerte de su amado Mistes, por cuanto no hay nada imperecedero en la naturaleza, sujeta como está al cambio, mientras que su amor, por el contrario, prosigue intacto, y para que se dedique a celebrar las recientes victorias de Augusto. Copiamos la primera parte de la oda, pero esta vez por la traducción en prosa de J. L. Moralejo: "No siempre caen lluvias de las nubes sobre los campos reseco, ni maltratan sin cesar al mar Caspio las borrascas tornadizas; ni por todos los meses dura en los confines de la Armenia, Valgio amigo, el hielo inherte, ni con los aquilones sufren los encinares del Gargano, ni los quejigos se ven despojados de sus hojas. Tú, en cambio, no paras de agobiar con aires lastimeros a tu perdido Mistes; y no se te calman los amores cuando el Véspero surge, ni cuando del violento sol escapa" (*Odas. Epodos*, oda II: 9, vv. 1-12, pp. 338-339; el subrayado es nuestro).

Almeno una di queste prime postille risulta fortemente memorabile: perchè, appena uscito dell'apprendistato filologico e retorico, il Petrarca assorbì alcuni versi radiosi di Orazio, «nec tibi Vespero / surgente decedunt amores / nec rapidum fugiente solem» (*Carm.*, II 9, 10-12: 16r), dentro l'anima sua attarverso un commento tanto vivo e impegnato da far apparire fredde e remote le postille che qualche anno prima aveva versato del *De civita Dei* padovano, nell'Isidoro parigino, nel Livio Harleiano: «*Nota pro amantibus sine intermissione: facit pro eo quod scribemus in libello. Gravius iure etiam de sequenti sene (Nestore) agere, iuxta illud Ovidii «Iam michi deterior» et reliqua in Ponto (Ov., Ex Ponto, I 4, I), et de eo quod est infra «quid bellicosus», idest «fugit retro» etc.* (Orazio, *Carm.*, II 12, I e 5)» [...]. *Quod scribenus in libello*; qui il Petrarca sembra aver echeggiato un passo del *De oratore* di Cicerone, I 21, 94, presente anche nel testo, da lui usato, dei codici 'mutili': «*Scripti etiam illud quodam in libello*». Invece non aveva richiamato con segno e postilla nel Livio Harleiano, XXIX 19, 12, il rimprovero, difficile da intendere e quindi da commentare, rivolto a Scipione mentre stava per trasferite l'esercito in Africa: «*libellis... palestrequae operam dare*». Ma specialmente questo forte lettore aveva rilevato che i suoi poeti insistevano a definiré *libellus* le loro raccolte di versi: così appunto Orazio e insieme Ovidio; e anche Catulo: che gli arrivò più tardi dall'archetipo della cattedrale di Verona, ma il cui inizio della dedica, «Cui dono lepidum novum *libellum*...» (I, I), aveva subito incorporato di rimbalzo nelle *Etymologiae* di Isidoro (VI 12, 3) che il padre gli donò dentro il Parigino lat. 7595 nei primi mesi del 1325. Non credo disponesse allora di Properzio: che certo più tardi possedette; e dove dunque incontrò pure *libellus*. D'altronde egli conobbe i carmi dell'*Apendix Vergiliana* attraverso il ramo degli «*Iuvenalis ludi libellus*». Poi trovò *libellus* fittamente ripetuto nei versi e nelle prose di Ausonio del suo Parigino lat. 8500; e fittamente ripetuto anche in Marziale. Come *Liber Homeri* o *Liber Aviani* correvano da secoli e indicare altre opere in versi. Per la costanza di questa tradizione il sublime, e però tanto meno influenzabile, predecessore del Petrarca, già era arrivato a chiamare, in volgare, 'libello' il primo libro dei suoi versi, la *Vita nuova* [...]. Il libro, o libretto, che in questa sua postilla il Petrarca dichiarava di attendere a formare, «*Facit pro eo quod scribemus in libello*», non era un'opera latina: che a questa altezza ci giungerebbe del tutto inaspettata; ma piuttosto, se vi si doveva discutere su chi ama senza intermissione e magari anche sul contrasto tra l'amore e l'incalzare del tempo, e insieme se lo richiamava con la rituale definizione classica di *libellus*, era una raccolta di poesie in volgare. Insomma già in questi anni che finora sembravano antelucani il Petrarca attendeva a apprestare quello che, progredendo di tappa in tappa, sarebbe diventato prima, passando da *libellus* a *Fragmentorum liber*, nella redazione che il Boccaccio si trascrisse nel Vaticano Chingiano L v 176, il «*Francisci Petrarce de Florentia Rome nuper laureati Fragmentorum liber*» e finalmente nell'originale e senile Vaticano lat. 3195 i *Rerum vulgarium fragmenta*<sup>1931</sup>.

Amor sin interrupción. Es factible suponer que Petrarca entrara en contacto directo con la lírica trovadoresca durante sus años de estudio en Montpellier, incluso que aprendiera el provenzal. Mas es prácticamente seguro que en la animosa Bolonia, acompañado de su hermano Gerardo y de su amigo de la infancia Guido Sette («ambo, confestimque qualem etas illa patitur amicitia iuncti usque ad exitum duratura, unum vite iter arripuimus») conoció de primera mano tanto la poesía amorosa de los trovadores, que la frecuentaban de la misma manera que concurrían en otras ciudades y cortes, como la de los estilnovistas, dado que la ciudad universitaria daba cobijo a la más bulliciosa juventud italiana y europea:

Venerat iam etas ardentior; iam, adolescentiam ingressus, et debito et solito plus audebam. Ibam cum equevis meis; diez festos vagabamur longius sic ut sepe nos in campis lux desereret, et profunda nocte revertebamur, et patentes erant porte; siquo casu clause essent, nullus erat urbi murus; vallum fragile iam disiectum senio urbem cingebat intrepidam. Nam quid muro seu quid vallo tanta opus erat in pace?<sup>1932</sup>

Todavía Cervantes se hará eco del ambiente lúdico que se disfrutaba en la ciudad italiana:

<sup>1931</sup> *Ibidem*, pp. 48-52.

<sup>1932c</sup> «Era ormai giunta l'età più appassionata con l'ingresso nella giovinezza e io osavo più di quanto fosse lecito e di quanto fossi solito fare. Andavo con i mei coetanei; nei giorni di festa facevano passeggiate così lunghe che spesso il sole tramontava mentre ancora ci trovavamo per i campi; si tornava a notte inoltrata e la porte erano ancora aperte; e se per qualche motivo erano state chiuse non c'erano mura attorno alla città: solo un debole staccato ormai smantellato dal tempo cingeva la pacifica Bologna. E che bisogno c'era in tanta pace di mura e fossati?» (Petrarca, *La Senili*, edic. de U. Dotti, t. II, X: 2, pp. 1222 y 1223).

Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros principales de una edad, muy discretos y grandes amigos, siendo estudiantes en Salamanca, determinaron de dejar sus estudios por irse a Flandes, llevados del hervor de la sangre moza y del deseo, como suele decirse de ver mundo [...]. Pasaron a Bolonia, y admirados de los estudios de aquella insigne universidad, quisieron en ella proseguir los suyos [...]. Y desde el primero día que salieron a las escuelas, fueron conocidos de todos por caballeros, galanes, discretos y bien criados. Tendría don Antonio hasta veinte y cuatro años, y don Juan no pasaba de veinte y seis; y adornaban esta buena edad con ser muy gentiles hombres, músicos, poetas, diestros y valientes [...]. Tuvieron luego muchos amigos, así estudiantes españoles, de los muchos que en aquella universidad cursaban, como de los mismos de la ciudad y de los extranjeros. Mostrábanse con todos liberales y comedidos, y muy ajenos a la arrogancia que dicen que suelen tener los españoles. Y como eran mozos y alegres, no se desgustaban de tener noticia de las hermosas de la ciudad...<sup>1933</sup>

Allí conoció, de hecho, a Luca Cristianni (recuérdese que en la familiar VIII: 5 invitaba a su caro amigo a recorrer con los ojos de hoy las calles de la Bolonia de ayer) a Mainardo Accursio, a Tommaso Caloiro, al que menciona en el cuarto *Triunfo del Amor*, llamados a ser grandes correligionarios suyos; allí estrechó lazos con Giacomo Colonna, el segundón de la «gloriosa columna» Stefano Colonna, familia para la que trabajaría desde 1325<sup>1934</sup> hasta 1347; allí, “qua nil puto iocundius nilque liberius toto esset orbe terrarum. Meministi plane qui studiosorum conventus quis ordo, que vigilantia, que maiestas preceptorum”<sup>1935</sup>, es probable que asistiera a la clases que impartía el célebre amigo y corresponsal de Dante, Giovanni del Virgilio, que enseñaba las normas de la versificación latina sobre textos de Virgilio, de Ovidio, de Lucano; allí, en la urbe de Guido Guinizelli, entró en contacto, pues, con los cenáculos poéticos en italiano y quizá se familiarizara con la obra del gran estilnovista Cino da Pistoia, que tanta influencia ejercería en su lírica vulgar y a quien lloraría en el hermoso soneto *Piangete, donne, et con voi pianga Amore* («Piangan le rime anchor, pianganò i versi, / perché 'l nostro amoroso messer Cino / novellamente s'è da noi partito»). Es decir, en Bolonia no sólo estudiaría leyes y leería con piadosa atención y altura de pensamiento el *De civitas Dei* y las *Etymologiae*, sino que también incrementaría su fervor por las letras latinas al par que iniciaba su gusto por la poesía en lengua vulgar, que desarrollaría, si no en Avignon, a su vuelta definitiva en 1326, a causa del aciago fallecimiento de ser Petrarco, sólo algunos años más tarde<sup>1936</sup>.

En la familiar X: 3, destinada a su hermano Gerardo y escrita a imitación del estilo agustiniano de las *Confesiones*, al trazar su biografía juvenil de petimetre, rememoraba la redacción de «aquellas vacuas cancioncillas nuestras, llenas de falsos y obscenos panegíricos a las mujeres, que no eran sino torpe y abyecta confesión de lujuria»<sup>1937</sup>. Y, efectivamente, de

---

<sup>1933</sup>La señora Cornelia, *Novelas ejemplares*, edic. de J. García, pp. 481-482. Curiosamente, Tomás Rodaja la da de lado en su viaje turístico por Italia, del mismo modo que queda a trasmano de los enamorados peregrinos del *Persiles*.

<sup>1934</sup>Véase G. Billanovich, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo. I: Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, p. 187; “L'alba del Petrarca filologo”, *Petrarca e il primo umanesimo*, pp. 18-19.

<sup>1935</sup>“Città dell quale non credo possa esservi al mondo qualquale fosse l'affluencia degli scolari, quale l'ordine, la disciplina, la dignità degli insegnamenti” (Petrarca, *Le Senili*, edic. cit., t. II, X: 2, pp. 1220 y 1221).

<sup>1936</sup>“È significativo che, a tutt'oggi, nessuno dei componimenti volgari preventivi possa essere ritenuto, con qualche sicurezza, anteriore al 1327. Una così vistosa carenza di documentazione, nettamente contrastante con la ricchezza dei dati che accompagna il resto della sua attività lirica, rivela una volontà d'autore: Petrarca, cioè, vuole che la Storia della sua poesia il volgare cominci esattamente quando comincia quella dell'amore per Laura. Noi non possiamo credere che il 6 de april del 1327 dall'improvvisa passione nascesse, già formato e maturo, un poeta d'amore, e che poeta, poi! Come tutti, lui pure sarà passato attraverso una fase di ricerca e di apprendimento” (M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, p. 24).

<sup>1937</sup>Ya Anacreonte, hablando de la persuasión que suscita la palabra poética, había escrito que: “Por mis palabras y canciones / podrían quererme los muchachos; / canto, es verdad, con cierta gracia / y sé decir cosas amables” (Juan Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*, poema 48 de Anacreonte, p. 323). Dante, como recuerda

amar el cuerpo y no el alma le ascusará Agustín a Francesco en el *Secreto*; un cuerpo, el de Laura, que sin duda deseó con ardor (“con lei foss’io da che si parte il sole, / et non ci vesse’altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l’alba; / et non se transformasse in verde selva / per uscirmi di braccia, come il giorno / ch’Apolo lo seguía qua giù per terra”<sup>1938</sup>), pero que aprendería, no sin tormento, a trascender, a transformar en un amor espiritual<sup>1939</sup>, desde aquel fatídico día de abril «ch’al sol si scolorano / per la pietà del suo fattore i rai» en que «vostr’occhi, donna, mi legaro» a primera hora de la mañana al lado de la iglesia de Santa Clara. Tras su belleza, como le habían enseñado los poetas de la *cortezia* y de la *gentilezza*, iría, «lasso», como «il vecchierel canuto et bianco» que abandona casa y familia para ir en peregrinación a Roma «per mirar la sembianza di colui / ch’ancor lassú nel ciel vedere spera», grabada en el paño de la Verónica<sup>1940</sup>. Amor y poesía. Amor sin intermisión. Tiempo después, en la familiar VIII: 3, recordaría con primor, para Luca Cristiani, aquellas escapadas a Vaucluse, donde esperaba mitigar el fuego en que ardía, pero cuyo efecto, sin embargo, se tornaba el opuesto, por cuanto la voluptuosidad de la naturaleza, la soledad del campo, el murmullo de la fuente no hacían sino incendiar aún más su pecho enamorado: «hinc illa vulgaria iuveniliū laborum meorum cantica»<sup>1941</sup>. Se trata justamente de una vinculación de necesidad: el amor engendra la poesía, la poesía es el cauce expresivo del amor: “*Eros sabe hacer un poeta, incluso si antes era un total desconocido de las musas*”<sup>1942</sup>. Puede, en efecto, que su «nugae vulgares» estuvieran dictadas por una pasión

---

Martín de Riquer, sugiere en un capítulo fundamental de la *Vita nuova* que la poesía en lengua vernácula nace para celebrar a las mujeres y cantar al amor: “Antiguamente no había poetas de amor en lengua vulgar; más bien, hubo ciertos poetas de amor en lengua latina; entre nosotros, digo, aunque quizá entre otras gentes ocurría, o todavía ocurre, como en Grecia, que no poetas en lengua vulgar, sino instruidos, trataban estos temas. Y no han pasado muchos años desde que por primera vez aparecieran estos poetas en lengua vulgar; pues escribir rimado en vulgar es tanto como hacerlo en latín [...]. Y la causa por la que algunos hombres toscos tuvieron fama de saber decir con rima es que casi fueron los primeros en hacerlo en lengua de sí. Y el primero que comenzó a decir como poeta vulgar lo hizo porque quería hacerse entender por una dama, a la cual le era difícil comprender los versos latinos”; de suerte que, concluye Dante, “tal manera de hablar fue ideada desde un principio para tratar de amor” (*La vida nueva*, en Dante, *La vida nueva*. Cavalcanti, *Rimas*, XXV, pp. 101-103. Véase M. de Riquer, “Introducción a la lectura de los trovadores”, *Los trovadores*, t. I, p. 77, donde, amén de la cita de Dante, afirma que “la cansó de los trovadores es casi exclusivamente amorosa, y está concebida por lo general para el servicio de las damas”). Castiglione lo suscribe y lo confirma: “Volvamos a nuestro Cortesano, el cual querría yo que fuese en letras más que medianamente instruido, a lo menos en las de humanidad, y tuviese noticia, no sólo de la lengua latina, mas aun de la griega, por las muchas y diversas cosas que en ella maravillosamente están escritas. No dexé los poetas ni los oradores, ni cese de leer historias; exercítese en escribir en metro y en prosa, mayormente en esta nuestra lengua vulgar; porque demás de lo que él gustará dello, terná en esto un buen pasatiempo para entre mujeres, las cuales ordinariamente huelgan con semejantes cosas” (*El cortesano*, I, IX, p. 132). Recuérdese, por fin, a los enamorados de Costanza, la fregona ilustre, especialmente el hijo del Corregidor, que cada noche vienen a la puerta del mesón del Sevillano a cantarle los poemas que le han escrito bajo el influjo del amor y la inspiración de su belleza sin par.

<sup>1938</sup>Petrarca, *Camzoniere*, edic. de G. Contini, XXII, vv. 31-36, p. 25.

<sup>1939</sup>S’onesto amor pò meritar mercede, / et se Pietà ancho pò quant’ella suole, / mercede avrò, ché piú chiara che ’l sole / a madonna et al mondo è la mia fede. / Già di me paventosa, or sa (nol crede) / che quello stesso ch’or per me si vòle, / sempre si volse; et s’ella udia parole / o vedea ’l volto, or l’animo e ’l cor vede” (*Ibidem*, CCCXXXIV, vv. 1-8, p. 417).

<sup>1940</sup>“Vida fra mille donne una già tale, / ch’amorosa paura il cor m’assalse, / mirandola in imagini non false / e li spirti celesti in vista eguale. / Niente in lei terreno era o mortale, / sí come a cui del ciel, non d’altro, calse. / L’alma ch’arse per lei sí spesso ambedue l’ale” (*Ibidem*, CCCXXXV, vv. 1-8, p. 418).

<sup>1941</sup>No se olvide que el paje poeta le aseguraba a Preciosa que la poesía “es amiga de la soledad; las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran...” (Cervantes, *La gitanilla*, *Novelas ejemplares*, edic. de J. García, p. 60).

<sup>1942</sup>Escribía con admiración Eurípides, según cuenta Plutarco, “aunque es conocedor de las cosas de Amor” (*Sobre el amor*, en *Obras morales y de costumbres*, 762b, p. 315).

auténtica; pero no es menos cierto que sus poemas amorosos se adecuan perfectamente a la tradición clásica y a la medieval, siempre sujeta a una casuística convencional y marcadamente ideológica. Se dice que tal vez los primeros trovadores, aquellos grandes señores como Guillermo de Aquitania, celebraban en sus *cansos* sus amores reales, pero que con el tiempo y la profesionalización del arte de trovar terminarían desembocando en una ficción poética extremadamente formalista y con un alto valor propedeúico<sup>1943</sup>, pues “el código de la cortesía está íntimamente ligado al código de la galantería; ambas son tentativas para regular, en el espacio cerrado del palacio, el juego de las pasiones, sin ahogarlas y limitando, hasta donde era posible, los estragos de su violencia”<sup>1944</sup>; y precisamente eso será lo que destaque Garcilaso de la Vega de *El cortesano* de Castiglione en la publicación de la excelente traducción castellana de Juan Boscán, su valor cívico, “porque una de las cosas de que mayor necesidad hay, doquiera que hay hombres y damas principales, es de hacer, no solamente todas las cosas que en aquella su manera de vivir acrecientan el punto y el valor de las personas, más aun de guardarse de todas las que puedan abaxalle”<sup>1945</sup>. En cualquier caso, sería injusto no recordar las palabras con que Abelardo culmina la descripción de su fidedigno delirio amoroso con Eloísa en la misma época en que triunfaba en la poesía profana el *fin’amors*: “sí, por casualidad, lograba hacer algunos versos eran de tipo amoroso, no de secretos filosóficos”, tantos “que buena parte de esos poemas [...] los siguen cantando y

---

<sup>1943</sup>Véase M. de Riquer, “Introducción a la lectura de los trovadores”, *Los trovadores*, t. I, pp. 86-87, donde el maestro catalán dice que “el amor cortés es el *ars amandi* de la cortesía [...]. Como la *domina-domna* está situada en la cumbre de la jerarquía feudal más próxima al trovador, y por lo general es la esposa del *dominus-senher*, el trovador se halla ante diversas posibles situaciones, obligaciones y conflictos. Si está vinculado a la corte como vasallo o servidor (y en el siglo XIII a veces como funcionario del tipo poeta áulico), celebrar la hermosura, el juicio, la bondad y la nobleza de la dama casi es una obligación. Pero como es muy difícil ponderar las virtudes morales y las bellezas físicas de una mujer sin que en ello entre, real o fingido, el afecto, forzosamente en la poesía ha de surgir el amor cortés, o *fin’amors* (es decir: un amor depurado). Las damas del mediodía de las Galias, de Cataluña y del norte de Italia, en los siglos XII y XIII, esposas de señores feudales de mayor o menor rango, aceptaron ese homenaje y esta manifestación de amor, por lo general tolerados por los maridos. En los trovadores el afecto puede convertirse en amor real y hasta apasionado. Son hombres de cierta sensibilidad, a los que fácilmente deslumbra la poderosa dama, a menudo altiva. Lo que algunas veces pudo nacer como una ficción de amor también se puede convertir en un amor verdadero disimulado con otras ficciones [...]. Pero la dama es poco accesible amorosamente, y no es raro que le complazca hacerse inalcanzable, actitud profundamente femenina, pero también propia del gran señor que hace caro su favor. El trovador, pues, se ve precisado a acentuar dos aspectos. Por un parte ha de demostrar que la *fin’amors* ha acrecentado en él todos los valores y virtudes de la cortesía, perfección motral y social que intentará alcanzar gracias a su empeño en hacerse merecedor del premio de la dama, que sólo estará dispuesta a otorgárselo si lo cree digno de ella. Por otra parte, el trovador se impone una especie de noviciado, calcado del religioso, pero aún más del que daba acceso a la caballería, que podrá llevarlo a un estado de enamorado perfecto”. Ya hemos comentado que esta galantería perduraría hasta bien entrado el siglo XIX, como se refleja aún en *La regenta* de Clarín con el triángulo don Víctor Quintanar, Ana Ozores y Álvaro Mesía, que Martín Gaité estudió admirablemente en *Usos amorosos del dieciocho en España* como el «cortejo» o «chichisveo», una costumbre importada de Italia por la que “ciertos maridos de condición principal permitiesen, más o menos tácitamente, a sus mujeres, con el beneplácito de contertulios y parientes, anudar una estrecha amistad con determinada persona del sexo contrario. Esta persona, que generalmente tenía libre entrada en la casa y era tan conocida en ella como el marido, no parece, sin embargo (o al menos la ambigüedad era una de las reglas del juego), que traspasase casi nunca los linderos del amor platónico, limitándose a dedicar a la señora una serie de atenciones, galaterías y obsequios tan determinados y obligatorios que acabaron por perder su cariz inicial de pasión contenida, al ajustarse a un código casi tan tedioso y rígido como el del matrimonio, aun cuando sus leyes pareciesen más atractivas” (p. 1).

<sup>1944</sup>Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, p. 135.

<sup>1945</sup>Dedicatoria “A la muy Magnífica Señora Doña Gerónima Palova de Almogávar”, B. Castiglione, *El cortesano*, p. 39.

repitiendo todavía en muchos lugares»<sup>1946</sup>. Una vez más, por tanto, es pertinente traer a colación la sentencia de Lotario: los poetas, la verdad, «en cuanto poetas no la dicen; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos», o, como reza uno de los privilegios, ordenanzas y advertencias de Apolo: «que el más pobre poeta del mundo, como no sea de los Adanes y Matusalenes, pueda decir que es enamorado, aunque no lo esté». En efecto, nunca sabremos del todo si la enfermedad que oprimía a Petrarca era la del amor o la de la poesía, aquella misma dolencia que padecían sus amigos y con la que deseaban acrisolarse; mas no obstante a Barbato da Sulmona, después de indicarle que él entonces era «altr'uom da quel ch'i' sono», lo que le envía como testimonio de ello son esas majaderías líricas salidas de la pluma de su Musa juvenil, de las que está completamente arrepentido, ahora que se dedica a asuntos de mayor hondura, calado y gravedad:

Veteres tranquilla tumultus  
mens horret, relegensque alium putat ista locutum.  
Sed iam necquicquam latebas circumspicit: ardens  
turba permit comitum, quos par insania iactac,  
dulce quibus conferre suis aliena; nec illos  
submovisse sat est; acies nam maior apertam  
protrahit in lucem. Durum, sed et ipse per urbes  
iam populo plaudente legor, nec Musa regressum  
secreti iam callis habet, vetitumque latere est.  
Prodeat impexis ad te festina capillis  
ac fluxo discincta sinu, veniamque precetur,  
non laudem. Veniet tempus dum forte superbis  
passibus atque alio redeat spectanda paratu.  
Nunc tibi qualis erat sub prima etate, priusquam  
figeret in thalamo speculum, vultumque comasque  
inciperet cohibere vagas, occurrit, amice,  
cui semper –rex quantus Amor!– non seria tantum  
sed nuge placuere mee. Tu consule, queso,  
parva licet, magni; nam dum maiora paramus  
hunc tibi devoveo studii iuvenilis honorem<sup>1947</sup>.

Tal vez la «raccolta di poesie lirica» que le envía con la epístola en verso a Barbato da Sulmona fuera ya la primera compilación orgánica del *Cancionero*, dividido en dos partes y con la autorreforma moral como tema cardinal, pues los planteamientos estéticos e ideológicos del poeta en torno a 1350 inciden precisamente en la superación del amor por Laura y de la fama poética mediante un ejercicio de introspección, de concentración y de

---

<sup>1946</sup>*Historia calamitatum*, en *Cartas de Abelardo y Eloísa*, edic. cit., p. 49. Lo confirmará Eloísa con vehemencia en una de sus extraordinarias cartas, cuando ya estaban separados, él volcado en sus estudios, ellas de monja en el convento: “Tenías –de de confesarlo– dos cualidades especiales que podían deslumbrar al instante el corazón de cualquier mujer: la gracia de hacer versos y de cantar, cosa que no vemos floreciera en otros filósofos. Compusiste muchos poemas amatorios por su ritmo y medida, como simple diversión a tu profesión de filósofo. Pronto consiguieron la popularidad, merced al embrujo de sus palabras y melodías. Se oían por todas partes y tu nombre estaba, incesantemente, en labios de todos. Lo pegadizo de tu melodía hizo que ni siquiera los analfabetos desconocieran tu nombre. Fue esto, sin duda, lo que más suscitó el amor de las mujeres por ti. Y comoquiera que la mayor parte de las canciones hablaban de nuestro amor, pronto dieron a conocer mi nombre en muchas regiones, suscitando la envidia de muchas mujeres sobre mí. Pues, ¿qué clase de bien del alma o del cuerpo dejaba de adornar tu adolescencia? ¿Y entre las mujeres que me envidiaban entonces, podría haber ahora alguna que no se moviera a compasión por mi desgracia o a compadecerme por lam pérdida de tales goces? ¿Qué hombre o mujer que fuera entonces mi enemigo no se movería ahora a compasión por mí?” (*Carta 2, Cartas de Abelardo y Eloísa*, p. 102).

<sup>1947</sup>*Epistole metriche*, en *Rime, Trionfi e Poesie latine*, I: 1, vv. 64-83, pp. 708-710.

dedicación a la filosofía<sup>1948</sup>, y es, en consecuencia, no sólo cuando compone e idea *Voi ch'ascoltate* como prólogo del «libro-romanzo», sino también cuando destina la canción *I' vo pensando* como obertura de la segunda parte<sup>1949</sup>. Tal vez los poemas a los que alude en la carta familiar a Olimpo se escribieran tiempo atrás, hacia 1336-1338, época de ubérrima fertilidad literaria, dado que es el momento en que la indagación histórica y filológica sobre la *Historia de Roma* de Livio paraba en la creación del *De viris illustribus* y el *Africa*. Los otros, los que menciona en la epístola a su hermano, hubieron de competir con la restauración de la décadas del historiador romano. Años en los que Francesco no sólo buscaba una profesión tomando los hábitos con la que ganarse el sustento, sino también en los que apostaba firmemente por ser lo que siempre deseó ser: un hombre de letras. Por consiguiente, tales poemas, con toda probabilidad de celebración de su amor y de glorificación de Laura, aunque dada la tendencia de Petrarca a la moralización y a la duda no hay que desdeñar la posibilidad de que ya consignaran la dialéctica íntima entre el deseo y la razón que singulariza a su poesía romance, no pasarían de ser meros ejercicios retóricos de aquilatación al verso y a la lengua italiana fundamentalmente autónomos, de forma similar a como concebían, aunque hay notables excepciones, sus *cansos* los trovadores y sus *rime* los estilnovistas, en el que cada poema es una unidad arquitectónica y semántica cerrada en sí misma<sup>1950</sup>; muy lejos todavía de conformar un conjunto articulado como partes integrantes de un libro de poemas: el *Cancionero*, como los *Triunfos*, es obra de madurez, aunque la idea de urdir el *corpus* de poemas en un *liber* tal vez le rondara la cabeza tiempo atrás.

Ernest Hatch Wilkins<sup>1951</sup>, en su importante estudio sobre la formación del *Cancionero*, sostenía que la primera agrupación poética, si bien derivada más de su peculiar forma de escribir que de una precisa intencionalidad artística<sup>1952</sup>, no se produjo sino en Vaucluse entre

---

<sup>1948</sup>No sólo porque como se preguntaba Séneca: “¿cuál ha de ser la vida del sabio, si queda sin amigos, metido en prisión, o abandonado entre gente extraña, o detenido en una larga travesía, arrojado a una playa desierta?” para responder: “Cual es la de Júpiter, cuando destruido el mundo, confundidos los dioses en uno, quedando poco a poco inactiva la naturaleza, se recoge en sí mismo entregado a sus pensamientos. Algo similar hace el sabio: se concentra en sí mismo, vive para sí” (*Espístolas morales a Lucilio*, edic. cit., t. I, I: 9, p. 34); sino también porque como aseguraba san Agustín en la interioridad habita la verdad: “No quieras desparramarte fuera; entra dentro de ti mismo, porque en el hombre interior reside la verdad; y si hallaras que tu naturaleza es mudable, trasciéndete a ti mismo, mas no olvides que, al remontarte sobre las cimas de tu ser, te elevas sobre tu alma, dotada de razón” (san Agustín, *De la verdadera religión, Obras completas, IV. Obras apologéticas*, XXXIX, 72, p. 141). Y, efectivamente, Petrarca sabía que sin coherencia es imposible dotar de recio rigor a la sabiduría, “pues si antes no se acomodan entre sí nuestros deseos –y no olvides que tal armonía no la puede lograr sino el sabio–, es indudable que, no concertando los anhelos, menos concertarán las actitudes o las palabras. Una mente bien ordenada, en cambio, está siempre tranquila y en paz, a guisa de serenidad inmutable: sabe lo que quiere y persevera en sus empeños” (*Familiares, Obras I. Prosa*, I: 9, pp. 242-243).

<sup>1949</sup>Véase F. Rico, “*Rime sparse, Rerum vulgarium fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*”, pp. 101-138; “Prólogos al *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta, I-III)*”, *Estudios de literatura y otras cosas*, pp. 111-142; K. Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, pp. 126-142; M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel “Canzoniere” di Petrarca*.

<sup>1950</sup>Véase M. de Riquer, “Introducción a la lectura de los trovadores”, *Los trovadores*, t. I, pp. 11-19.

<sup>1951</sup>*Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*, pp. 335-336.

<sup>1952</sup>«Il poeta soleva ricorrere, per la composizione originale delle sue poesie italiane, ai fogli bianchi di carta che aveva sottomano, oppure a fogli su cui era già stato scritto qualcosa, ma che avevamo spazi bianchi. Sono di questo tipo le cc. 2r (in parte), 13 e 14 conservate nel manoscritto *Vat. lat. 3196*. Dall'esame di questi fogli appare chiaramente che la composizione originale presupponeva una grande quantità di cambiamenti e revisioni. Il risultato fu che le pagine che erano state usate per la composizione divenivano difficili da leggere. In alcuni, e presumibilmente in molti, di questi casi, il Petrarca presto otardi trascrisse le poesie difficilmente leggibili, in tutto o in parte, su altri fogli, sui quali gli sarebbe stato possibile, se e quando l'avesse desiderato, introdurre nuove revisione [...]. A un certo momento, avendo accumulato sui fogli sparsi un numero considerevole di poesie che a suo parere avevano raggiunto almeno approssimativamente la forma finale, il Petrarca le ricopiava chiaramente e le riuniva in una raccolta, senza però cercare di dar loro un ordine

1336 y 1338, compuesta por veinticuatro sonetos y parte de una canción (los versos 1-89 de la número XXIII, la célebre *Nel dolce tempo*). Sin embargo, G. Billanovich, en función de la apostilla de Petrarca a la oda II: 9 de Horacio del manuscrito M. 404 de la Pierpont Morgan Library, cuya lectura y anotación hubo de producirse en 1330 durante la feliz estancia en Lombez, al borde de los Pirineos, mientras acompañaba a Giacomo Colonna a tomar posesión de su flamante sede episcopal, unos meses de serena tranquilidad y de fértil ocio que supusieron el conocimiento de dos de sus más sólidos amigos: Angello di Pietro Stefano dei Tosetti, a quien afectuosamente apelaría Lelio en honor al protagonista del *De amicitia* de Cicerón, y Ludwig van Kempen, «il suo Socrate», que era a la sazón el cantor de la capilla del cardenal Giovanni Colonna, piensa que fue entonces cuando se produjo la gestación o, al menos, la ideación de escribir un «‘libellus’ dei versi italiani»<sup>1953</sup>. Es decir, adelanta en seis años las doctas suposiciones del petrarquista norteamericano y desdice su conclusión de que la reunión de poemas fuera capricho del azar o de los hábitos del poeta de Arezzo, al tiempo que observa pertinentemente que la acotación marca dos aspectos cruciales en el devenir literario del humanista: la cronología interna del *Cancionero* en torno a los poemas de aniversario y el apremio de la vejez, con lo que ello comporta como animadversión y repelencia del tipo del viejo lujurioso que siempre destestó ser Petrarca:

Con questa nota precoce il Petrarca annunciava due motivi che poi riuscirono fondamentali nelle sue rime e nelle sue prose: dell’ «amor sine intemissione», con qui per esempio ispirò a resse i sonetti d’anniversario che impiegò a scandire la cronologia dentro i *Rerum vulgarium fragmenta*; e dell’incalzare della vecchiaia: «nonne vultum tuum variari in dies singulos et intermicantes temporibus canos animadversisti?»<sup>1954</sup>.

La hipótesis de Billanovich es ciertamente tentadora pero sumamente arriesgada, pues la primera prueba fehaciente de que Petrarca había decidido incorporar los poemas escritos en italiano en un libro con una disposición específica y una coherencia temática precisa data de entre noviembre de 1349, según la nota que acompaña a la *canzone* CCLXVIII, *Che debb’io far?*, y abril de 1350, que es cuando decide transcribir «in ordine» la número XXIII, ya completada<sup>1955</sup>. A lo que hay que añadir que la segunda parte sólo pudo ser acometida tras el

---

artísticamente motivato, al solo scopo di preservarle e di rendere facile la loro consultazione” (*Ibidem*, pp. 335-336).

<sup>1953</sup>«Verso il 1330 press’a poco sui venticinque [...], conquistò il pieno dominio nella lettura dei classici e dei Padri e insime nella composizione, ormai sublime, dei versi italiani, che allora già raccolse in un ‘libelis’” (G. Billanovich, “L’alba del Petrarca filologo”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 29).

<sup>1954</sup>«L’Orazio Morgan”, *Petrarca e il primo umanesimo*, p. 51.

<sup>1955</sup>Conviene indicar que del *Cancionero* se conservan tres manuscritos, todos ellos peretenecientes a la biblioteca del Vaticano: el Vaticano latino 3195, que es la copia que dejó Petrarca al morir en julio de 1374, divide en dos partes, compuesta de 366 poemas y rotulado como *Rerum vulgarium fragmenta*, o sea la versión definitiva; el Vaticano Chigiano L. V. 176, que es la primera versión que se nos ha transmitido completa, aunque compuesta por 215 poemas: 174 conforman la primera parte y 41, la segunda, denominado *Fragmentorum liber*, y que podría denominarse la *editio princeps* del *Cancionero*; y el Vaticano latino 3196, que es, digámoslo así, su taller de trabajo, un manuscrito autógrafa que se conforma de los folios en los que Petrarca componía, repasaba y pulía sus poemas antes de pasarlos a limpio en otra copia diferente, y que está compuesto, entre numerosas anotaciones en latín, fragmentos de poemas y el *Triunfo de la Eternidad*, de 60 rimas, la mayor parte de las cuales formaron parte integrante de la versión final, esto es: del V. lat. 3195. Son precisamente las notas de este manuscrito las que han permitido observar las distintas fases por las que fue pasando el *Cancionero*. Ello es, como ya hemos indicado, que el *Cancionero*, de modo semejante a las colecciones epistolares, se fue haciendo en el tiempo, de suerte que el trabajo de revisión caminaba en paralelo al de ordenación y selección de los materiales poéticos. Pues bien, escribe Wilkins: “Sulla c. 13r del 3196, sopra al primo abozzo del n. 268, il Petrarca scrisse: «Transcriptum, non in ordine, sed in alia papiro. 1349. Novembris 28, mane». Alla c. 11v, sopra un abozzo di una parte del n. 23, scrisse: «post multos annos. 1350, Aprilis 3 mane: quoniam triduo exacto institi ad supremam manum vulgarium, ne diutius inter tot curas distrahar, visum este et hanc in ordine



fallecimiento de Laura y en sintonía con la reforma moral que proyecta el humanista y que conlleva el distanciamiento de los errores juveniles.

No obstante lo cual, a favor de la conjetura de Billanovich subviene la mención que efectúa Petrarca de «Lelio» y de «Sócrates» en el cuarto triunfo del amor<sup>1956</sup>; así como que de la colectánea de poemas que se puede aventurar fue escrita entre 1326 y 1342 no sólo hay muestras de celebración del amor por Laura y de su radiante belleza, sino que también se expresa nítidamente el sentimiento de vergüenza del poeta, el arrepentimiento por sentir una pasión demasiado terrenal, el conflicto entre el cuerpo y el alma, entre la atracción del mundo y la aspiración a Dios y la conmoción y la contradicción internas<sup>1957</sup>. Buena prueba de ello, aparte de rimas ya citadas como el soneto LXII, *Padre del ciel*, fechado el seis de abril de 1338, son el LXXXI, *Io son sí stanco sotto 'l fascio antico*<sup>1958</sup>, o el XXXII, *Quanto piú m'avicino al giorno extremo*, que es una magistral muestra del solipsismo de Petrarca, de su tendencia a la autoconfesión o al monodílogo interior, de la constatación de la presuntuosa vanidad del amor<sup>1959</sup>. Pues, de un lado, la afectuosa mención subraya que el inicio de la familiaridad con Angelo di Pietro y Ludwig van Kempen está íntimamente ligado a su poesía en lengua vernácula; y de otro, la tensión psicológica entre el deseo y la razón delinea en bosquejo los perfiles de la *mutatio animi* sobre la que habrá de cimentarse la arquitectura definitiva del *Rerum vulgarium fragmenta*. Al menos así lo quiere el aretino si hacemos caso de la epístola del Ventoso y así lo presupone su lectura de *Las confesiones* en 1333, del *De la verdadera religión* en 1335, el mismo año en que redactaba la *Oratio quotidiana*, dolida plegaria de pecador, y de la adquisición de las *Enarraciones* en 1337. Esta situación anímica de *dissensio* que se sigue de las rimas concuerda, por tanto, con el contradictorio retrato

---

trascribere; sed prius hic ex aliis papiris elicitam scribere». Dalle parole «in ordine», contenute in queste due note, si ricava che alle date indicate il Petrarca stava attendendo alla preparazione di una raccolta ordinata dell' poesie” (*Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*, pp. 340-341. Véase también M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, sobre todo a partir de la p. 243.

<sup>1956</sup>“Del camino común salía apenas, / cuando encontré a Sócrates y a Lelio: / debo emprender con ellos mejor senda. / Qué pareja de amigos, que ni en prosa / ni en verso alabar podré bastante, / si la virtud se estima juntamente. / Con ellos dos busqué montes diversos, / siempre los tres andando como uncidos; / a los dos les abrí todas mis llagas. / Ni tiempo ni lugar podrá de aquéllos / separarme, según es mi deseo, / hasta no ser ya fúnebres cenizas. / Por ellos alcancé el glorioso ramo / que temprano ciñó quizás mi frente / en memoria de aquella que amo tanto” (Petrarca, *Triunfos, Triunfo del amor IV*, vv. 67-81, p. 169).

<sup>1957</sup>Véase U. Dotti, *Vita di Petrarca*, pp. 60-66. No obstante, M. Santagata piensa que este grupo de poemas tendría un fuerte sabor clasicista en función de que predominaría por encima de todo el simbolismo de Laura con el laurel y con el mito de Apolo: “La figura del dio classico sembrerebbe in effetti riassumere il carattere laico e fervidamente classicista di un libro che possiamo immaginare strutturato su un duplice piano. La donna crudele e imprevedibile genera angoscia e frustrazione; ma dalla mancabaza e della tensione desiderante nasce la poesia e in conforto del «dire»” (*I frammenti dell'anima*, pp. 133-137, en particular p. 135).

<sup>1958</sup>“Estoy tan cansado bajo el yugo / de mis malas costumbres y pecados / que tengo miedo de perder la senda, / y caer en poder de mi enemigo. / Bien es verdad que vino a liberarme / un gran amigo con bondad suprema; / después voló tan lejos de mi vista, / que por verlo me afano inútilmente. / Pero su voz aún suena aquí debajo: / «Vosotros que sufrís, he aquí el camino; / venid a mí, si nadie os cierra el paso.» / ¿Qué gracia, amor o suerte han de prestarme / las plumas, a manera de paloma, que me calmen y eleven de la tierra?” (Petrarca, *Cancionero*, edic. de J. Cortines, t. I, LXXXI, p. 349). No cabe duda de que las «penne in guisa di colomba» no son sino una de esas «mille fiata ò chieste a Dio quell'ale / con le quai del mortale / carcer nostros intelletto al ciel si leva» que declara el poema ni más ni menos que en la canción CCLXIV, el pórtico de la segunda parte del *Cancionero*.

<sup>1959</sup>“Cuanto más me aproximo al día extremo / que la humana miseria abreviar suele, / más veo cómo el tiempo leve vuela, / y que esperar en él es falso y necio. / «No iremos ya —le digo al pensamiento— / hablando más de amor, que el duro y grave / peso terreno como fresca nieve / derritiéndose va, y paz tendremos; / porque con él caerá aquella esperanza / que tanto tiempo delirar me hiciera, / y las iras, los miedos, llanto y risa; / después veremos claro que a menudo / se afanan otros por dudosas cosas, / y que en vano, frecuente, se suspira” (*Ibidem*, t. I, XXXII, p. 215).

intelectual que resulta de las dispares lecturas y empresas del joven Francesco: la devoción por los clásicos paganos y cristianos, difíciles de armonizar desde la perspectiva moral medieval, y la experimentación con la poesía vulgar, dominada casi exclusivamente por los temas del amor y la gloria mundana, cuya absorbente dedicación contraviene las normas elementales de la fe católica, como se encargará de advertirle Agustín a Francesco en el *Secreto*<sup>1960</sup>. Por todo ello, no es decabellado suponer que la idea seminal de componer un libro articulado de poemas en el que enfrentar un amor sin intermisión con el más estricto rigor ético que en fases progresara sobre actitudes anímicas enfrentadas surgiera de la lectura de las *Odas* de Horacio. Una idea que se iría madurando con el tiempo, a propósito de hallazgos tan significativos como los libros de *Elegías* de Propercio<sup>1961</sup> en París en 1333 o de los poemas de Catulo<sup>1962</sup> en Verona, al que quizá cita por vez primera en 1338, y que tomaría cuerpo definitivamente hacia 1349-1350, tras el fallecimiento de Laura y otros aspectos de honda repercusión intelectual, ideológica y vital, aunque el poeta continuara introduciendo cambios y modificaciones hasta el final de sus días.

En cualquier caso, lo verdaderamente relevante es que, aparte Laura, la lírica erótica de Petrarca, como el resto de sus obras, es descendiente directa del atento estudio y de su gigantesca erudición, que le conducen a establecer una original línea de continuidad entre la tradición poética amorosa de la antigüedad clásica, principalmente la romana, y la medieval, redundando en su renovación y modernización tanto morfológica como temáticamente. Así, la noción del *Cancionero*, que bien pudo nacer mediante el minucioso escrutinio de la poesía de Horacio, según apunta Billanovich, cobra substancia en el tiempo en función, entre otros aspectos, de la emulación de los libros de elegías de los poetas augústeos, tal y como subraya con acierto Francisco Rico:

A partir del capital período de hacia 1349-1350 en que concibe el plan definitivo del *Canzoniere* y se concentra en los comienzos de la primera y la segunda parte, es decir, en dos puntos de máxima importancia estructural [...], Petrarca ve primordialmente su producción poética *sub specie libri*, como destinada a nutrir el complejo organismo «n ordine» a que tantos desvelos entregó. La operación es de una sencillez tal, que nos desconcierta y acaso nos cuesta reconocerla: el simple hecho de componer un «libro de poemas» es un acto de imitación clásica. Porque, efectivamente, mientras el vehículo propio de la lírica medieval es el poema aislado, los clásicos se difunden casi exclusivamente en colecciones cerradas y preparadas por los propios autores. Petrarca, pues, procede como un clásico y reserva sus «rime» para una *raccolta* equiparable a las de la Antigüedad. Justamente para subrayar la vinculación con estas, construye un prólogo, los tres primeros sonetos, elaborado sobre el arquetipo que le suministran ciertas coincidencias diáfanas y ciertas afinidades posibles entre proemios de Horacio, Propercio y Ovidio. Es como decir que el *Fragmentorum liber* pertenece al mismo linaje que las *Odas*, las *Elegías* y los *Amores*<sup>1963</sup>.

---

<sup>1960</sup>«Nada es capaz de engendrar tanto olvido y menosprecio de Dios como el amor por lo mundano; sobre todo el que suele llamarse *amor* con nombre exclusivo e incluso (y ellos trasciende todo sacrilegio) *dios* – quizá para presentar una disculpa sobrenatural a los desvaríos humanos y pecar más sin freno con la excusa de la instigación divina», porque “todo lo creado debe quererse por amor del Creador”, que es lo eterno e inmutable; mientras que el amor humano está condenado a la finitud: “Ciego –le dice el santo a Francesco–, ¿aún no comprendes cuán gran locura es someter el ánimo a bienes mortales, que lo encienden primero con las llamas del deseo y luego no saben apagarlo ni son capaces de permanecer hasta el final y, por añadidura, prometiéndole mimos, le torturan con continuos agobios?” Pues, en efecto, “nuestras palabras van a versar sobre una mujer mortal” (*Secreto, Obras I. Prosa*, III, pp. 111, 105, 103 y 101).

<sup>1961</sup>Sobre la lectura de las *Elegías* de Propercio y su impacto en la obra de Petrarca, véase G. Martellotti, “Precisazioni intorno alla decima egloga”, *Scritti petrarcheschi*, pp. 384-402.

<sup>1962</sup>Véase Guido Billanovich, “Petrarca e il Catulo di Verona”, en *Petrarca, Verona e l'Europa*, Giuseppe Billanovich y Giuseppe Frasso eds., Antenore, Padova, 1997, pp. 179-220.

<sup>1963</sup>«Prólogos al *Canzoniere*...», *Estudios de literatura y otras cosas*, p. 141. Continúa el profesor Rico arguyendo que “Petrarca no era inmune a las fuerzas que estaban reorientando el curso de la literatura romance, ni, en concreto, le eran extraños los múltiples experimentos que desde un siglo atrás venían intentando infundir

Por consiguiente, el *Rerum vulgarium fragmenta* es formalmente deudor de las colecciones de los *poetae novi*, principalmente de Catulo y su lírica amorosa de ocasión, y, en mayor medida, de Horacio y de los elegíacos latinos, con Propertio y Ovidio a la cabeza, pues el conocimiento petrarquesco de Tibulo es probablemente fragmentario y parcial; mientras que temáticamente se inserta en la corriente retórica, idelógica y espiritual de la lírica provenzal y la estilnovista. Sin embargo, este esquematismo conceptual entre *dispositio* y *elocutio* no es rígido ni unívoco, antes bien está sujeto a contaminaciones: de la misma manera que no le pudo ser ajeno el «libro de la memoria amorosa» de Dante en la configuración estructural del *Cancionero*<sup>1964</sup>, tampoco pasaría por alto la doctrina erótica de los poetas romanos, que presumiblemente pudo ejercer una significativa influencia en su concepción del amor, en la medida en que quizás coadyuvó, al lado de otros factores más conspicuos como la taxonomía estoica de las «perturbaciones del ánimo» y la teoría agustiniana de los «phantasmata», a rebajar, con su amor terrenal, la alegoría sentimental de un amor desinteresado que a través de la amada conduce a Dios en que había derivado la estilización y espiritualización del eros provenzal por parte de los poetas del *dolce stil nuovo* y de Dante, para devolverla al ámbito estrictamente humano y transformarla en tensión psicológica, en la que el amor es a un tiempo bienaventurado y atormentador, gozo extático y lamentación desengañada; pero también, en convergencia con las teorías médico-fisiológicas medievales que hunden sus raíces en la tradición secular griega y romana, en su visión como una fuertísima emoción que subyuga al alma, disturba la razón y corroe la voluntad, reduciendo a la persona a un estado de inconsistencia mental que conduce a la melancolía: la *aegritudo amoris*, esto es tanto al alejamiento de sí mismo como una barrera que se interpone entre el hombre y Dios<sup>1965</sup>. Un mal, pues, que es, más que físico, psicológico y moral: el

---

savia nueva en el árbol añoso de la tradición trovadoresca, dar alguna cohesión a los dispersos hábitos de la lírica, con resultados tan varios –pero de orígenes tan parejos– como el *Liber Documentorum Amoris*, la *Vita nuova* o el *Libro del buen amor*. Los ensayos de *ordo* de la poesía medieval, por otro lado, hubieron de parecerle tanto más estimables y dignos de ser aprovechados cuanto que en más de un caso partían de los mismos motivos presentes en los prólogos latinos que inspiran el principio del *Canzoniere*. Sin embargo, frente a la posible tentación de recurrir a un *ordo* demasiado rígido o mecánico, el ejemplo de las colecciones clásicas, con su libérrima distribución de los materiales (pero también con sus matizadas insistencias, con sus sutiles ciclos, a veces con su «Dramatic unity of the subject-matter»), significaba una guía que Petrarca supo utilizar con infalible tino” (*Ibidem*, pp. 141-142). Véase también Marco Santagata, *I frammenti dell’anima*, pp. 109-115.

<sup>1964c</sup>Lesse e rilesse tutto Dante, ne assorbì la lezione, ne fece il maestro indiscusso della sua poesia in volgare. Contini ha scritto che Dante gli aveva «salato il sangue». E in effetti nessun altro poeta volgare ha contato più di lui nella formazione di Petrarca” (M. Santagata, *I frammenti dell’anima*, pp. 193-209, p. 195).

<sup>1965</sup>En efecto, en el libro tercero del *Secreto* Agustín le expone a Francesco la fenomenología del mal de amores que le ha convertido en el esclavo de un deseo absolutamente irracional, dando la vuelta a la casuística emocional que informa la erótica provenzal, estilnovista y petrarquista, al menos de la primera parte del *Cancionero*: “Piensa ahora cuán de repente, desde el momento en que esa dolencia se adueñó de tu alma, caíste, deshecho en gemidos, en una miseria tal como para alimentarte de lágrimas y suspiros, con destructora complacencia. Piensa en las noches de insomnio, sin írsete de los labios ni un instante el nombre de la amada; en el desprecio de todo, en el aborrecimiento de la vida, en el deseo de la muerte; en aquel lamentable amar la soledad y huir de los hombres; no menos propiamente podía decirse de ti lo que de Belerofonte trae Homero: «triste y lloroso erraba por los campos extraños, / el corazón royéndose, evitando a los hombres». De ahí el perder su color, el secarse y marchitarse la flor de la mocedad; de ahí vino todo: los ojos pesados y eternamente húmedos, la inteligencia confusa y el desasosiego del sueño; el dormir entre quejas conmovedoras y a la vez quebradiza, ronca a fuerza de lamentos; el habla débil y balbuciente, en fin, lo más caótico que imaginarse pueda. ¿Te parecen tal vez estas señales de buena salud? ¿Qué decir si ella determinaba el principio y el fin de tus días de fiesta y de los de luto? A su llegada brillaba el sol, a su ida volvía la noche. Un cambio de su cara cambiana tu ánimo; te alegrabas o te entristecías al compás de su variar. En resumen, pendías todo de su capricho. No ignoras que cuanto recelo es bien cierto y hasta el vulgo lo sabe. ¿Cabe mayor locura que no

punto de inflexión que suscita la contrición por la que el poeta-amante pasa del desorden amoroso al equilibrio espiritual e intelectual<sup>1966</sup>. Por tanto, este paradigma histórico-literario no es más que el territorio de partida, el humus destinado a integrar el proyecto autobiográfico de dar cauce a los «frammenti dell'anima» en una estructura moralista, aunque no exenta de modernísima ambigüedad, que transita del amor humano al amor espiritual y de al amor espiritual al amor divino.

Queda aún por añadir que el Virigilio Ambrosiano guarda en su interior otra pepita oro que arroja preciosa información sobre el motivo por el que el padre fundador de los *studia humanitatis* y esclarecido precursor del Renacimiento, que había cimentado el ideal constitutivo del humanismo sobre las «latine litere»<sup>1967</sup>, se embarcó en la empresa de componer poesía en lengua vernácula. En efecto, en la epístola proemio a las *Familiares*, al comentar a Ludwig van Kempen que recogería sus diversos y dispersos escritos juveniles en ordenadas colecciones, observaba sobre la poesía vulgar lo que sigue:

Et erat pars soluto gressu libera, pars frenis homericis astricta, quoniam ysocraticis habenis raro utimur;

---

contentarte con la imagen real y presente del rostro de donde provinieron todos estos males y, así, agenciaste otra pintada por el genio de un artista ilustre y llevarla contigo adonde fueses, para tener siempre ocasión de lágrimas inmortales? Temías que llegaran a secarse y buscaste con desvelo todos los medios para excitarlas, perfectamente despreocupado de lo demás. Y si no [...] ¿quién podrá condenar como se merece, a quién le sorprenderá ya la mentecatez de un enajenado, cuando tú, no menos preso en el esplendor del nombre que en el cuerpo de la amada has venerado con increíble vanidad cuando recordara su sonido? Tomaste tanta afecto al laurel –fuera imperial, fuera poético– porque ella llevaba su nombre, y desde entonces apenas has sacado a luz un poema sin mención del lauro, tal si vivieras en la ribera del Peneo o fueras sacerdote de la cumbre de Cirra. Y, en fin, como no te era dado esperar el imperial, pusiste tu pasión en el laurel poético que te prometía el mérito de tus estudios, no amándolo con más mesura que si de tu misma dama se tratará [...]. No se me oculta, viéndote preparado a contestar y dispuesto ya a abrir la boca, lo que te anda rondando por dentro. Piensas, bien lo sé, que te dedicaste a tales estudios bastante antes de enamorarte, que aquel poético honor llamaba a tu ánimo desde los años de la niñez; ni lo niego ni lo ignoro [...]. Ahora bien, si a alguien se le antoja que todo esto no arguye sino regular locura, yo no dudaré en tenerle por loco más que regular. Aposta dejo a un lado, pues, aquellos versos que a Cicerón no avergonzó tomar del *Eunuco* de Terencio: «Heos aquí los males del amor: / injurias y sospechas, malquerencias, / treguas, guerra y después de nuevo paz...» En palabras del poeta verás reflejados tus propios desvaríos, y acusadamente los celos que –como decía del amor entre las pasiones– en esta enfermedad ocupan sin disputa el primer puesto. Pero tal vez quieras llevarme la contraria y decir: «No te lo discuto; con todo, la intervención de la razón podrá templar esos defectos con su influjo». Ya había previsto Terencio tu réplica cuando añadió: «Si quieres reducir con tus razones / estas incertidumbres a certezas, / no obras de otro modo que empeñándote / en dar en loco razonablemente». Dicho esto, que no puedes sentir sino certísimo, ya que se te ha cerrado –no creo engañarme– todo camino de huida. Estas y otras por el estilo son las miserias de amor: quien las ha experimentado no necesita que se las enumeren prolijamente; para quien no las ha probado resultarán increíbles. No obstante, la más terrible de todas –volveré a mi propósito– es la que produce el olvido de Dios y, a la vez, de uno mismo. ¿Y cómo va a llegar a esa única, purísima fuente del auténtico bien, un alma arrastrándose bajo el peso de tantos males? (Petrarca, *Secreto*, *Obras I. Prosa*, III, pp. 111-114). Véase también *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, *Obras I. Prosa*, LXIX, pp. 432-438.

<sup>1966</sup>Ya lo decía Séneca: ««El principio de la salud es la conciencia de culpa». Esto lo dijo Epicuro, a mi modo de ver, admirablemente; porque quien ignora su falta, no quiere se corregido; es preciso que descubras tu falta antes de enmendarte». De hecho, tal ves en esta epístola reside el estímulo, o uno de ellos de obra tan sugestiva y asombrosa como el *Secretum*: «Algunos –prosigue Séneca– se vanaglorian de sus vicios; ¿crees tú que les preocupa algo su curación a esos que cuentan sus defectos como virtudes? Por ello, cuanto te sea posible, investiga sobre ti; cumple primero el oficio de acusador, luego el de juez, por último, el de intercesor. Alguna vez procura un disgusto» (*Epístolas morales a Lucilio*, t. I, III: 28, 9-10, p. 124).

<sup>1967</sup>Así, dice Gianfranco Contini que «el volgare è solo sede di esprienze assolute, la sua pluralità e curiosità Petrarca le sposta verso il latino» («Preliminari sulla lingua del Petarca», en Petrarca, *Conzoniere*, p. XXXIII). Sólo un poco antes había asegurado que «anche un umanista può darsi alla pluralità di avventure [...], m asimile carriere sono donimante in partenza da una costante classica: costante di demiurgia, costante antropocentrica» (p. XXXII).

pars autem, mulcendis vulgi auribus intenta, suis et ipsa legibus utebatur. Quod genus, apud Siculos, ut fama est, non multis ante seculis renatum, brevi per omnem Italiam ac longius manavit, apud Grecorum olim ac Latinorum vetustissimos celebratum; siquidem et Athicos et Romanos vulgares rithmico tantum carmine uti solitos accepimus<sup>1968</sup>.

Se trata, efectivamente, del primitivo verso «saturnio», anterior a la adaptación del hexámetro griego, sujeto a las leyes del ritmo y la cuantificación, que llevaría a cabo Ennio en sus *Anales*; antes el saturnio fue el metro que señaló el inicio de la literatura latina al ser el utilizado por Livio Andrónico para verter la *Odisea* al latín, allá por el siglo III a. C., y poco después el empleado por Nevio en su *Bellum Punicum*<sup>1969</sup>. Pues bien, en el Virgilio Ambrosiano, sobre una definición que del primitivo verso latino da Servio en torno a un pasaje de las *Geólicas*, apostilla Petrarca: «Rithmum solum vulgares componere solitos». “Petrarca abbia creduto –arguye Marco Santagata– di avere in mano la prove storiche, filologiche, che la sua esperienza di lirico volgare trovava giustificazione nell’universo culturale antico. E perciò, lui poteva coltivare la poesia volgare amorosa, in parallelo a quella latina quantitativa, perchè nel farlo ripristinava le condizioni vigente nell’antichità. I poeti moderni non lo sapevano, il loro concetto di tradizione non si spingeva tanto lontano; il lirico-umanista può invece giocare sui due tavoli perché è consapevole che la tradizione lirica è una, seppure variegata al suo interno, e che i moderni, ancora una volta, non fanno che rivivere ciò che gli antichi per primi avevano vissuto<sup>1970</sup>”.

Filólogo, filósofo y poeta, Petrarca fue asimismo un excelente crítico e historiador de la literatura. No llegó a escribir nunca un recetario de doctrina literaria, aun cuando su obra rezuma sapiencia, sino que dispersó sus ideas atinentes a la retórica, la estética, la poética y la historia a lo largo y ancho de sus epístolas-ensayo, de sus invectivas y de su producción lírica. De suerte que eliminó las fronteras entre la teoría, la práctica y la reflexión literarias, en tanto incluyó en numerosas ocasiones sus consideraciones e ideas sobre el arte que practica en la misma obra que las contiene, como tiempo después hará Cervantes. Pero es que además la autocrítica va de la mano de la autoconfesión, por lo que estableció una relación perentoria entre ética y estética, vida y literatura. En el *Cancionero* embebió la convención amorosa precedente; en los *Triunfos*, por el contrario, la marcó explícitamente a fin de incluirse en la serie histórico-literaria de la lírica erótica, con ánimo de trascenderla.

Los *Triunfos* son un ambicioso poema en el que Petrarca intentó abrazar la totalidad del destino humano sobre su experiencia individual como poeta y humanista. Se trata, efectivamente, de una suma alegórica de la vida, de su amor por Laura y de su erudición sistematizada desde una perspectiva filosófico-moral, encuadrada en un marco clasicista y en nítida confrontación con Dante. “Un poema in terzine”, advierte Marco Santagata, “il cui protagonista, coincidente con il narratore, racconta la visione di una serie di procesioni

---

<sup>1968</sup>“Ed erano parte in libera prosa, parte regolati dal metro d’Omero (raramente ho usato delle cadenze d’Isocrate); e ce n’erano anche di rivolti a lusingare l’orecchio del volgo, posti sotto il vincolo dei leggi loro proprie. Un genere questo che, risorto como è noto non molto tempo fa presso i Siciliani, si è rapidamente diffuso per tutta Italia e oltre, comune una volta presso le antichissime popolazioni greche e latine, giacché sappiano che i poeti volgari attici e romani usarono comporre soltanto poesia ritmica” (Petrarca, *Le Familiari*, edic. cit., t. I, I: 1, pp. 18-21).

<sup>1969</sup>Véase Agustín García Calvo, “Pequeña introducción a la prosodia latina”, *Estudios Clásicos*, II (1953-1954), pp. 117-130, 166-178, 234-258.

<sup>1970</sup>*I frammenti dell’anima*, p. 113-114, la cita en la p. 114. Añade el gran estudioso del *Cancionero*: “In appendice, si può qui osservare che l’aver riservato il volgare solo alla poesia, se in parte poteva rispondere a una inclinazione personale, poteva forse derivare proprio dal fatto che le fonti non attestavano un uso prosastico di più basso livello, parallelo a quello poetico, presso i latini. Nessuna giustificazione culturale garantiva quindi la legittimità della prosa volgare: questa appariva come un’altra provincia, non annettibile al dominio classico. E pertanto, Petrarca evita accuramente di visitarla” (p. 115).

snodantisi fra diversi luoghi di una geografia simbolica, può essere stato concepito solo in gara con la visione dantesca. Oggetto di emulazione può essere stato anche Boccaccio – autore di un poema in terzine, con larghi inserti trionfali, intitolato *Amorosa visione*–, ma che il modello con il quale misurarsi fosse quello dantesco non vi sono dubbi. Fra i *Trionfi* e la *Commedia* vige lo stesso rapporto che tra *Fragmenta* e la *Vita Nova*: di stimolo, se non a fare meglio, e innovare in senso moderno. Dante andava attaccato sul terreno della classicità, per quanto arricchita di suggestioni classiche (soprattutto virgiliane), era tuttavia il punto terminale di una lunga serie di viaggi ultraterreni scaglionata per l'intero corso della letteratura medievale. Petrarca opponeva la visione umanistica di un trionfo romano. Ancora una volta ritroviamo i caratteri propri del suo classicismo: rinnovare dall'intento la tradizione vigente (ed ecco infatti che sia il genere 'visione', sia il metro dantesco sono salvaguardati) scavalcando il grande mare mediolatino e ricorrendo ai modelli classici<sup>1971</sup>.

El poema se divide en seis partes de variable extensión que se corresponden con un triunfo, a saber: el *Triunfo del Amor*, conformado por cuatro capítulos; el *Triunfo de la Castidad*, el *Triunfo de la Muerte*, compuesto de dos; el *Triunfo de la Fama*, distribuido en tres; el *Triunfo de la Muerte* y, por fin, el *Triunfo de la Eternidad*, que se disponen concatenadamente: el amor vencedor es vencido por la castidad, sobre la que triunfa la muerte, que a su vez es derrotada por la fama, la cual es subyugada por el tiempo, que finalmente es abolido por la eternidad. De tal forma que la acción no progresa tanto lineal o ascensionalmente, como sucede en la *Divina comedia*, cuanto a través de la sinuosa superación de los diversos elementos o fuerzas que la conforman, hasta arribar a la eternidad, que no sólo anula a todos los anteriores, símbolos de la condición humana y terrenal, sino que induce a la contemplación extática del ser.

No nos vamos a detener en un análisis minucioso del poema, pues rebasa nuestra intención actual, que no atiende sino a soslayar el ejercicio de historia y crítica de la literatura erótica que efectúa Petrarca, en tanto nos sirve de colofón a esta historia del amor al repasar temas, autores y movimientos. No empezaremos, en consecuencia, desde el principio mismo, sino desde el momento en que el narrador deja de ser un estupefacto observador del mundo que contempla en sueños para entrar a formar parte actante del él, y nos detendremos con el triunfo del amor; aún cuando después, durante el triunfo de la castidad, Petrarca describa a través de esa encarnizada lucha entre el Amor y Laura<sup>1972</sup> su debate entre el deseo y la razón, entre el amor mixto, que une cuerpo y alma, y el amor espiritual, el de alma con alma: “Combattea in me co la pietà il desire, / che dolce m'era sì fatta compagna, / duro a vederla in tal modo perire. / Ma virtù, che da' buon non si scompagna, / mostrò a quel punto ben come a gran torto / chi abandona lei, d'altrui si lagna”<sup>1973</sup>; aún cuando después, en el triunfo de la eternidad, sólo el brillante espíritu de Laura expela un rayo de luz en ese paraíso exento de lo humano, donde «non fia in cui / vostro sperare e rimembrar s'appoggi», donde «non sarà più diviso a poco a poco, / ma titto insieme, e non più state o verno, / ma morto il tempo».

Avea color d'uom tratto d'una tomba,  
quando una giovenetta ebbero dallato,  
pura assai più che candida colomba.

Admiración y dolor, predestinación y zozobra. “Dicunt enim stuporem amoris esse

<sup>1971</sup> *I frammenti dell'anima*, pp. 201-202.

<sup>1972</sup> “Non con altro romor di petto dansi / duo leon feri, o duo folgori ardenti / che cielo e terra e mar dar loco fansi, / ch'i' vidi Amor con tutti suoi argomenti / mover contra colei di chi'io ragiono, / e lei presta assai più che fiamme o venti...” (Petrarca, *Triunfos, Triunfo de la Castidad*, vv. 19-24, p. 182).

<sup>1973</sup> *Ibidem*, vv. 43-48, p. 184).

principium”<sup>1974</sup>. El amor puede ser considerado como un deseo de belleza; un anhelo de completud; un apetito concupiscente; un don innato de trasponer ciertas resistencias entre lo propio y lo extraño, entre el yo y el tú; una perturbación del ánimo que infunde temor y esperanza; un accidente de la persona humana; un desequilibrio psicofisiológico; una superación de los límites de la carne y el deseo; un camino de perfeccionamiento; un regreso al origen; un simulacro del amor de Dios y otras tantas cosas más. Pero la fatal atracción, la instantaneidad, el flechazo inexplicable, la conmoción del primer encuentro son un misterio hermético, insondable, enigmático: «to hear with eyes», cantará Shakespeare. “Ciertamente – escribía Plutarco– muchos ven a la misma persona y la misma belleza, pero sólo uno, el enamorado, queda prendado”<sup>1975</sup>:

Ella mi prese; ed io, ch'avrei giurato  
difendermi d'un uom coverto d'arme,  
con parole e con cenni fui legato.

Sabedor de que ama y no es amado, de inmediato el poeta-protagonista exclama sus celos y su envidia:

Io era un di color cui più dispiace  
de l'altrui ben che del suo mal, vedendo  
chi m'avea preso, in libértate e 'n pace;  
e, come tardi dopo 'l danno intendo,  
di sue bellezze mia morte facea,  
d'amor, di gelosia, d'invidia ardendo.

Se trata de la concepción amorosa de los poesía neotérica y elegíaca, en la que la pasión erótica del amante está ligada a los celos, o lo que es lo mismo, sujeta a la libertad de la persona amada, que de objeto deviene sujeto dotado de albedrío: la *domina*, cuyo destino es el sufrimiento, el frenesí de un sentimiento nunca apaciguado, de un vacío no colmado y la súplica. Un mito que renacerá con brío en la cortes señoriales de la Provenza en el siglo XII, donde se canta, en limpia cortesanía, a una amada cruel e imposible: la *belle dame sans merci*, de donde redunda el servicio de amor, la obediencia, el desinterés, la paciencia, la fascinación por el sujeto de la pasión, la exclusividad erótica:

Gli occhi dal suo bel viso non torcea,  
come uom ch'è infermo, e d'ital cosa ingordo  
ch'è dolce al gusto, a la salute è rea.  
Ad ogni altro piacer cieco era e sordo,  
seguendo lei per sì dubbiosi passi  
ch'i' tremo ancor, qualor me ne ricordo.

Que termina en la enfermedad y en la escritura, pues el amor, en efecto, conduce a la poesía, que se siente a un tiempo como terapia y alimento de los sufrimientos:

Da quel tempo ebbsi gli occhi humidi e bassi,  
e 'l cor pensoso, e solitario albergo  
fontii, fiumi montagne, boschi e sassi.  
Da indi in qua cotante carte aspergo  
di pensieri, e di lagrime, e d'inchostro,  
tante ne squarcio, e n'apparecchio, e vergo.

---

<sup>1974</sup> Petrarca, *Secretum-Il mio segreto*, edic. de E. Fenzi, III, p. 220.

<sup>1975</sup> *Sobre el amor*, en *Obras morales y de costumbres*, edic. cit., 763b, p. 318.

Amor y escritura fijan la experiencia del amante al describirla, de suerte que puede presentarse como un enamorado a ese lector innominado e indeterminado a quien dirige sus versos; una vertiente pública de su intimidad emocional que le convierten, cual un Propercio, cual un Ovidio, en un *praeceptor amoris*:

Da indi in qua so che si fa nel chiostro  
d'Amore, e che si teme, e che si spera,  
e, chi sa legger, ne la fronte il mostro.

Qué decir, qué contar, qué expresar, pues empezar por «il primo motore»: Laura, por la exaltada descripción de su belleza física y espiritual (la *descriptio puellae*), obra maestra de la naturaleza, suma del cosmos, de la creación, que en su esplendor, en su magnificencia es incluso capaz de doblegar al dios amor y, por supuesto, de transformar el dolor del amante en alegría, tanta que casi diríamos escuchar la *joi* provenzal:

E veggio andar quella leggiadra fera,  
non curando di me né di mie pene,  
si sue vertuti e di mie spoglie altera.  
Da l'altra parte, s'io discerno bene,  
questo signor, che tutto 'l mondo sforza,  
teme di lei, ond'io son fuor di spene,  
ch'a mia difesa non ò ardir né forza,  
e quello in ch'io sperava, lei lusinga,  
che me e gli altri crudelmente scorza.  
Costei non è chi tanto o quanto stringa,  
così selvaggia e rebellante suole  
da le 'nsegne d'Amore andar solinga.  
E veramente è fra le stelle un sole,  
un singular suo proprio portamento,  
suo riso, suoi disdegni, e sue parole;  
le chiome accolte in oro, o sparse al vento,  
gli occhi, ch'accesi d'un celeste lume  
m'infiamman sì ch'i' son d'arder contento.  
Chi poria 'l mansueto alto costume  
aguagliar mai, parlando, e la vertute,  
ov'è 'l mio stil quasi al par mar picciol fiume?  
Nove cose, e già mai più non vedute,  
né da veder già mai più d'una volta,  
ove tutte le lingue sarien mute!

Descrita la amada, el poeta-narrador, desde su propio sentir y saber, fruto de la experiencia y de la reflexión sobre el sentimiento, refiere poéticamente la compleja casuística del eros desde la más remota antigüedad hasta sus días, desde Platón hasta la *gentilezza del cor* de los estilnovistas, desde los elegíacos a los trovadores, *amor omnibus idem*:

Cosí preso mi trovo, ed ella è sciolta;  
io prego giorno e notte –o stella iniqua!–,  
ed ella a pena di mille uno escolta.  
Dura legge d'Amor! ma benché obliqua,  
servar convensi, però ch'ella aggiunge  
di cielo in terra, universale, antiqua.  
Or so come da sé 'l cor si disgiunge,  
e come sa far pace, guerra e tregua,  
e coprir suo dolor, quand'altri il punge;



e so come in un punto si dilegua  
 e poi si sparge per le guance il sangue,  
 se paura o vergogna aven ch'el segua.  
 So come sta tra' fiori ascoso l'angue,  
 come sempre tra due si vegghia e dorme,  
 come senza languir si more e langue.  
 So de la mia nemia cercar l'orme,  
 e temer di trovarla; e so in qual guisa  
 l'amante ne l'amato si transforme.  
 So fra lunghi sospiri e brevi risa  
 stato, voglia, color cangiare spesso,  
 viver, stando dal cor l'alma divisa.  
 So mille volte il dì ingannar me stesso.  
 So, seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge,  
 arder da lunge, ed agghiacciar da presso.  
 So come Amor sovra la mente rugge,  
 e come ogni ragione indi discaccia;  
 e so in quante maniere il cor si strugge.  
 So di che poco canape s'allaccia  
 una anima gentil, quand'ella è sola  
 e non v'è chi per lei difesa faccia.  
 So come Amor saetta, e come vola,  
 e so com'or minaccia, ed or percote,  
 come ruba per forza, e come invola,  
 e come sono instabili sue rote,  
 la mani armate, e gli occhi avolti in fasce,  
 sue promesse di fe' come son vote,  
 come nell'ossa il suo foco si pasce,  
 e ne le vene vive occulta piaga,  
 onde morte e palese incendio nasce,  
 che poco dolce molto amaro appaga.

Después de esbozar la fenomenología del amor, que hacen del narrador un experto poeta enamorado, traza la historia de la poesía erótica desde sus oscuros orígenes hasta la contemporánea, enhebrando el hilo que une el mundo clásico con el suyo, naturalmente para incluirse con derecho en la serie, o más bien, para asumirla, asimilarla e integrarla en una estructura moral emblemática (la letra pitagórica) en torno a su experiencia personal:

Poscia che mia fortuna in forza altrui  
 m'ebbe sospinto, e tutti incisi i nervi  
 di libertà, ov'alcun tempo fui,  
 io, ch'era più salvatico che i cervi,  
 ratto domesticato fui, con tutti  
 i miei infelice e miseri conservi;  
 e la fatiche lor vidi, e i lor frutti,  
 per che torti sentieri, e con qual arte  
 a l'amorosa greggia eran condutti.

Como no podía ser de otro modo, Petrarca comienza su «florilegio» por Orfeo, el cantor por excelencia, padre de la música y de la poesía, que murió, según el epilio virgiliano inserto en el libro IV de las *Geórgicas*, despedazado por las mujeres tracias, envidiosas de su tenaz fidelidad a la memoria de Eurídice:

Vidi colui che sola Euridice ama,  
 e lei segue a l'inferno, e, per lei morto,  
 con la lingua già fredda ancho la chiama.

A renglón seguido, principia la sucesión histórica remontándose a los líricos arcaicos griegos, en los que incluye sorprendentemente a Píndaro, tal vez por influencia de Horacio:

Alceo conobi, a dir d'Amore sì scorto,  
Pindaro, Anacreonte, che rimesse  
à le sue muse sol d'Amore in porto.

Para continuar con los latinos, olvidándose de poetas helenísticos tan importantes en el desarrollo de la poesía amorosa como Calímaco, Apolonio de Rodas y Teócrito:

Virgilio vidi; e parmi intorno avesse  
compagni d'alto ingegno e da trastullo,  
di quei che volentier già 'l mondo lesse:  
l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo,  
l'altro Propertio, che de amor cantaro  
fervidamente, e l'altro Tibullo.

Como colofón del panegírico poético del mundo clásico Petrarca elige a Safo, a la que tal vez no conociera directamente, pero que sin embargo había sido respetada, celebrada, reverenciada y románticamente mitificada por toda la Antigüedad<sup>1976</sup>:

Una giovene greca a paro a paro  
coi nobili poeti iva cantando,  
ed avea un suo stil soave e raro.

Para un humanista como Petrarca, y dado su permanente impugnación del mundo contemporáneo, ubicar en primer orden a los poetas griegos y romanos no es tanto un criterio cronológico, que también, cuanto jerárquico. La misma razón impera en el catálogo de poetas en lengua vernácula que prosigue, estructurado en italianos y provenzales, cuyos señeros son en puridad Dante y Arnaut Daniel, respectivamente. En efecto, la escisión es nítida y elocuente:

Così, or quince or quindi rimirando,  
vidi gente ir per una verde spiaggia  
pur d'amor volgarmente ragionando.

De la lírica amorosa italiana Petrarca destaca sobre todo a Dante y a Cino da Pistoia, acompañados de sus musas; recuerda a Guittone d'Arezzo, precursor de los estilnovistas; menciona a Guido Guinizzelli y a Guido Cavalcanti; homenajea a la escuela boloñesa en la figura de Onesto degli Onesti; rinde tributo a la poesía siciliana, aquel grupo de poetas cultos que, al arrimo de la corte de Federico II, marcaba el umbral de la poesía itálica<sup>1977</sup>, fuertemente influenciada por la lírica provenzal, mas evidenciando al tiempo, como ha destacado Peter Dronke, “la existencia de una rica y vigorosa tradición poética, y de una

---

<sup>1976</sup> Así, por caso, Plutarco decía que “es justo, al pie de las Musas, recordar a Safo. Los romanos cuentan que el hijo de Hefesto, Caco, despedía al exterior por la boca corrientes de fuego y de llamas, y esta poetisa emite palabras mezcladas verdaderamente con fuego y por medio de sus versos revela el calor de su corazón” (*Sobre el amor*, en *Obras morales y de costumbres*, edic. cit., 762f, p. 317).

<sup>1977</sup> En efecto: “la scuola siciliana –dice G. Contini–, ossia l'italiano come lingua letteraria nazionale, ha una forma probabile, quella del Notaio da Lentini, e perfino una data probabile, quella medesima dei documenti che lo mostrano attivo nel decennio fra il 1230 e il '40” (“Preliminari sulla lingua del Petrarca”, en *Petrarca, Canzoniere*, p. XXIX).

cantidad impresionante de arte poético, anterior y sin relación con el de la corte de Federico”<sup>1978</sup>, de la que, no obstante, no se conserva vestigio alguno; y termina con la mención de rimadores de su misma generación:

Ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,  
ecco Cin da Pistoia, Guitton d’Arezzo,  
che di non esser primo par ch’ira aggia;  
ecco i duo Guido che già fur in prezzo,  
Honesto Bolognese, e I Cicilliani,  
che fur già primi, e quivi eran da sezzo;  
Sennuccio e Franceschin, che fur sì humani  
come ogni uom vide.

Acto seguido, Petrarca ofrece una no desdeñosa lista de trovadores (Arnaut Daniel, al que tanto él como Dante consideraban el trovador de mayor calidad literaria<sup>1979</sup>, y de ahí que, al igual que había hecho con el Alighieri, lo cite en primer lugar encabezando el grupo; Peire Vidal, Peire Roger; Arnaldo de Maroilh; Raimbaut d’Aurenga; Rambaut de Vaqueiras; Giraut de Borneilh; Peire d’Alvernhe; Folquet de Marselha; Jaufré Rudel; Guilhen de Cabestany; Aimeric de Peguilhan; el gran Bernat de Ventadorn, tal vez el mejor poeta de amor del heterogéneo conjunto; Uc de Saint Circ y Gaucelm Faidit. Aunque faltan figuras tan sobresalientes como Guillermo de Aquitania, reconocido como el primer trovador; o el célebre cínico y moralista Marcabré, padre del *trobar clus* y eximio opositor del *fin’amors* y el *fals’amors*), a los que conocía bien directamente por la lectura de su producción poética recogida en cancioneros, bien a través de las célebres *Vidas y razós*, que constituyen “la más bella muestra de prosa provenzal”<sup>1980</sup>:

E poi v’era un drappello  
di portamenti e di volgari strani:  
fra tutti il primo Arnaldo Daniello,  
gran maestro d’amor, ch’a la su aterra  
ancor fa honor col suo dir strano e bello.  
Eranvi quei ch’Amor si leve afferra:  
l’un Piero e l’altro, e ’l men famoso Arnaldo;  
e quei che fur conquisi con più guerra:  
i’ dicol’uno e l’altro Raymbaldo  
che cantò pur Beatrice e Monferrato,  
e ’l vecchio Pier d’Alvernia con Giraldo;

---

<sup>1978</sup> La *lítica en la Edad Media*, pp. 191-192.

<sup>1979</sup> «Oh hermano mío, aquel que allí discerno», / dijo de uno que estaba a nuestro alcance, / «fue el mejor forjador de hablar materno (Dante, *Divina comedia, Obras completas I*, trad. de Á Crespo, Purgatorio, XXVI, vv. 115-117, p. 560). Es más, Dante introduce unos cuantos versos en provenzal: “«Tanc m’abellis vostre cortes deman, / qu’ieu no me puesc ni voill a vos cobrar. / Ieu sui Arnaut, que plor a vau cantan; / consiros vei la pasada folor, / e vei jausen lo jorn qu’esper, denan. / Ara vos prec, per aquella valor / que vos condus al som de l’escalina, / sovenha vos a Temps de ma dolor!»” (*Ibidem*, vv. 140-147, p. 561).

<sup>1980</sup> M. de Riquer, “Introducción a la lectura de los trovadores”, *Los trovadores*, t. I, pp. 26-30, p. 29. Dice Martín de Riquer que “el tipo corriente de Vida suele dar el lugar de nacimiento del trovador, a veces precisando el señorío o diócesis, su condición familiar (barón, caballero, pobre caballero, burgués, «de paubra generación», etc.), sus estudios o comienzos de carrera (aprendió letras, fue juglar), las cortes que visitó o los viajes que hizo, los señores y damas que celebró en sus poesías, en ocasiones descubriendo qué nombres se ocultan bajos las senhals o pseudónimos poéticos, alguna circunstancia de su fin (si ingresó en alguna orden religiosa, dónde murió) y, en determinados textos, un sintético juicio sobre el valor de su obra o sobre su aceptación. Las *razós* intentan precisar los motivos y circunstancias que movieron a un trovador a escribir determinada poesía, aclarar los hechos históricos en ella aludidos e identificar a los personajes que se citan o a los que se hace referencia, a veces en acertada forma narrativa, incluso con diálogos” (pp. 26-27).

Folco que' ch'a Marsilia il nome à dato  
ed a Genova tolto, ed a l'extremo  
cangiò per miglior patria habito e stato;  
Giaufrè Rudel, ch'usò la vela e 'l remo  
a cercar la sua morte, e quel Guilliemo  
che per cantar à 'l fior de' suoi di scemo;  
Ameringo, Bernardo, Ugo, Gauselmo,  
e molti altri ne vidi, a cui la lingua  
lancia e spada fu sempre, e targia ed elmo.

Cierra su documentro histórico el amante de Laura recordando a su amigo Tomasso Caloiro de Mesina, compañero de estudios en Bolonia:

E, poi conven che 'l mio dolor dintingua,  
Volsimi a' nostri, e vidi 'l bon Thomasso,  
ch'ornò Bologna, ed or Messina impingua,

que le sirve, en perfecta circularidad, para devolver la narración a su particular novela sentimental:

O fugace dolcezza! o viver lasso!  
Chi mi ti tolse sì tosto dinanzi,  
senza 'l qual non sapea moveré un passo?

Desde la cual, erigido ya en representane genérico de la condición universal del enamorado, emite un juicio de valor sobre la vanidad del amor, un sueño propio de los fabulosos reinos de la ficción:

Dove se' or, che meco eri pur dianzi?  
Ben è 'l viver mortal, che sì n'agrada,  
sogno d'infermi, e fola di romanzi!

Bien se sabe que al declinar el siglo XII la concepción amorosa de los trovadores se bifurcó en una doble dirección: de un lado, traspasó la muralla alpina para descender a las florecientes urbes italianas donde, aunada a la tradición poética siciliana y florentina, que también habían sido infectadas por ella, derivaría en el *dolce stil nuovo*, cuya esencia define Dante, en el Purgatorio, en conversación con Forese Donati, quien reconoce que ni los poetas sicilianos, representados por el Notaio, el gran rimador Giacomo da Lentino, ni los de Florencia, cifrado en el severo moralista Guitonne d'Arezzo, supieron, como Dante y sus amigos, cantar la esencia del amor en una pulcra adecuación de forma y fondo:

Mas dime si estoy viendo al contemplarte  
al que hizo nuevas rimas comenzando:  
«Damas que del amor sabéis el arte».  
Le contesté: «Yo soy uno que, cuando  
Amor me inspira, escribo, y el acento  
que dicta dentro voy significando».  
«¡Ay!», me dijo, «ya sé qué impedimento  
al Notario, a Guitón y a mí ha vedado  
el dulce estilo nuevo que ahora siento.  
Veo que vuestras plumas el dictado  
siguen del dictador sísn desviarse,  
cosa que con las nuestras no ha pasado;

y aquel que en algo más quiera fijarse  
no ve lo que hay del uno al otro estilo»<sup>1981</sup>.

De otro, se trasladó a las cortes señoriales del norte de Francia, sobre todo a la región de Champagne presidida por la brillante María, hija de la magnífica Leonor de Aquitania y nieta del primer trovador del Languedoc, donde en confluencia con las leyendas del ciclo artúrico y con la tradición ovidiana, dio lugar a la *cortesía* y derivó en un ideal de vida. Le correspondió al genio de Chrétien de Troyes armonizar la nueva sensibilidad erótica con la épica de sustrato céltico, conformando así el *roman courtois*<sup>1982</sup>, cuyo paradigma no es otro que *El caballero de la carreta*, donde se narran con primor los amores ilícitos de la altiva reina Ginebra con el esforzado y sumiso Lanzarote del Lago:

[Lanzarote] ante ella se postra, y la adora: e ningún cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada. La reina le encuentra en seguida con sus brazos, le besa, le estrecha fuertemente contra su corazón y le atrae a su lecho, junto a ella. Allí le dispensa la más hemorsa de las acogidas, nunca hubo otra igual, que Amor y su corazón le inspiran. De Amor procede tan cálido recibimiento. Si ella siente por él un gran amor, él la ama cien mil veces más: Amor ha abandonado todos los demás corazones para enriquecer el suyo. En su corazón ha recobrado Amor la vida, y de una forma tan plétórica que en los demás se ha marchitado. Ahora ve cumplido Lanzarote cuanto deseaba, pues que a la reina le son gratas su compañía y sus caricias, y la tienen entre sus brazos y ella a él entre los suyos. Tan tiernos y agradables son sus juegos, tanto han besado y han sentido, que les sobreviene en verdad un prigio de alegría: nadie oyó hablar jamás de maravilla semejante. Pero nada diré al respecto: mi relato debe guardar silencio. De entre las alegrías, quiere la historia mantener oculta y en secreto la mas selecta y deleitable<sup>1983</sup>.

---

<sup>1981</sup>Dante, *Divina comedia, Obras completas I*, trad. de Á. Crespo, Purgatorio, XXIV, vv. 49-62, p. 543.

<sup>1982</sup>«El escritor que de un modo inolvidable y airoso introduce los temas artúricos en la tradición de la novela europea es Chrétien de Troyes, «el padre de la novela francesa» (G. Cohen) [...] En sus novelas, escritas en octosílabos pareados, con estilo «desenvuelto, nítido, directo, sutil», Chretien recoge motivos y figuras de vario origen y las integra en sus relatos hábiles y elegantes haciendo confluir el encanto de los misteriosos «cuentos de aventuras» con las enseñanzas refinadas de los trovadores del amor cortés. «Es sin duda el poeta más grande del Medievo occidental anterior a Dante» (A. Viscardi), que sabe expresar con agudeza y sensibilidad los anhelos y aspiraciones de su época y traducirlos en un conjunto de brillantes imágenes, luminosas figuras de un universo romántico y cortesano, en ese momento de un temprano humanismo que algunos estudiosos modernos califican como «el Renacimiento del siglo XII [...]». En las novelas de Chrétien se expresa una visión optimista de la existencia en el marco del mundo cortés, civilizado y fabuloso. Existen conflictos y pasiones, pero el amor y el arrojo heroico consiguen conciliarse en un final feliz, y los amantes pueden albergar su dicha en el reino idealizado de sus anhelos. El ideario caballeresco se combina con una concepción humanista de la vida noble, que halla en la «aventura» la senda hacia la perfección caballeresca» (Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda. Análisis de un mito literario*, Alianza, Madrid, 2003, pp. 73-74).

<sup>1983</sup>Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, edic. cit., pp. 119-120. Conviene recordar que, en efecto, Lanzarote llega al cuarto y más alto escalafón del amor: convertirse en *drutz*. Dice Martín de Riquer: «el anónimo autor de un *salut d'amor*, que se puede fechar entre 1246 y 1265, explica que en el amor hay cuatro «escalones», que corresponden a cuatro situaciones en que se encuentra el enamorado respecto de la dama: la de *fenhedor*, «tímido»; la de *pregador*, «suplicante»; la de *entendedor*, «enamorado tolerado», y la de *drutz*, «amante». En el primer escalón el enamorado, temeroso, no osa dirigirse a la dama; pero, si ella le da ánimos para que el exprese su pasión, pasa a la categoría de *pregador*. Si la dama le otorga dádivas o prendas de afecto («cordon, centur'o gan») o le da dinero («son aver»), asciende a la categoría de *entendedor*. Finalmente, si la dama lo acepta en el lecho («e-l colg ab se sotz cobertor»), se convierte en *drutz*» («Introducción a la lectura de los trovadores», *Los trovadores*, pp. 90-91). O. H. Green notó que estas conocidas etapas del amor cortés podían sufrir una significativa modificación si el amante en lugar de alcanzar a ser *drutz* daba en la dolorosa alternativa del *desdeñado* (*España y la tradición occidental*, I, p. 213), que o bien conduce al desengaño amoroso, o bien a la desesperación. Un bello ejemplo es esta cantiga de Juan Rodríguez de Padrón: «Bive leda, si podrás, / non esperes atendiendo / que, según peno sufriendo, / non entiendo / que jamás / te veré nin me verás. / ¡Oh dolorosa partida / de triste amador, que pido / licencia, que me despido / de tu vista et de mi vida! / El trabajo perderás / en haver de mí más cura / que según mi gran tristura, / non entiendo / que jamás / te veré nin me verás. / Pues

La novela de la galante y sublimada pasión adúltera<sup>1984</sup> que cifra el amor cortés fue escrita a petición de María, a quien por las mismas fechas dedicaba Andreas Capellanus su famoso *Tractatus de Amore*, docta versión teórica del refinado sentimiento. Antes, sin embargo, de quedar sublimada esta ordenada ética de los sentidos, el Medievo conoció la salvaje pasión fatal de Tristán e Isolda, reflejo de un mundo primitivo y apenas cristianizado: “Señores, ¿os agradecería oír un hermoso cuento de amor y de muerte? [...] Escuchad cómo, entre grandes alegrías y penas, se amaron y murieron el mismo día, él por ella y ella por él [...]. Su memoria dudará mientras exista el mundo”<sup>1985</sup>. Tristán e Isolda, en efecto, representan a la pareja infernal, adúltera y abosultamente antisocial. Su amor, a contrapelo de las normas de urbanidad y cortesanía fruto de una nobleza estilizada, se opone en buena medida al ideal benéfico del código caballeresco: la pasión que los une es incompatible con el heroísmo, las leyes de vasallaje y del matrimonio, y, en su amoralidad, los aparta de la sociedad y de la religión, los sume en el retiro inhóspito del bosque de Morrois. Simbolizado en el brebaje mágico que beben por error, su irracional enardecimiento, sensual y espiritual a un tiempo, les conduce, en vez de a la purificación por medio de la *joi* y la *mezzura*, a la grandeza sombría de la muerte por amor: “Se extiende [Iseo] contra él. Lo abraza, lo besa en la boca y en el rostro, lo estrecha contra sí, cuerpo contra cuerpo, boca contra boca. Rinde así el alma y se extingue junto a su amigo. Iseo muere por amor a Tristán”<sup>1986</sup>. Una muerte que, no obstante, trascienden: “En la capilla del monasterio, a la derecha y a la izquierda del ábside, hizo levantar sus tumbas. Por la noche, de la tumba de Tristán surgió un viño que se cubrió de hojas y ramas verdes. Sobre la tumba de Iseo creció un hermoso rosal de una semilla traída por un pájaro slavaje; las ramas de la viña pasaban por encima del monumento y abrazaban el rosal, mezclando sus flores, hojas y racimos con los capullos y las rosas. Y los antiguos decían que estos árboles enlazados habían nacido de la virtud del filtro y eran símbolo de los amores de Tristán e Iseo, a quienes la muerte no había podido separar”<sup>1987</sup>. Tristán e Isolda, convertidos por la fascinación de lo prohibido en un mito romántico de resonancia universal, constituyen la máxima expresión del amor-pasión, de la vinculación fatal de eros y tánatos<sup>1988</sup>. La influencia del *roman courtois* fue inmensa: los caballeros de la Tabla Redonda, como dice A Valle-Arce, “ya no hallarán descanso por los siglos de los siglos”<sup>1989</sup>. Excelente prueba de ello es el episodio de la *Divina comedia* en que Dante, en el segundo círculo del infierno, el de los lujuriosos, se encuentra con Paolo y Francesca. Interrogado por el poeta de Beatriz, Francesca relata su historia de amor y muerte, de ese sentir que no controlado, racionalizado y depurado por el tamiz cristiano, conduce a la ruina y a la degradación:

Amor, que en nobles corazones prende,

---

que fustes la primera / de quien yo me cativé, / desde aquí vos do mi fe: / vos serés la postrimera” (en V. Beltrán, *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, poema 81, pp. 285-286).

<sup>1984</sup>“En toda sociedad en que el matrimonio sea puramente utilitario, la idealización del amor sexual tiene por fuerza que comenzar por ser una idealización del adulterio” (C. S. Lewis, *La alegoría del amor*, p. 12).

<sup>1985</sup>*Tristán e Iseo*, versión de Alicia Yllera, Alianza, Madrid, 2003 [4ª reimpresión], p. 37.

<sup>1986</sup>*Ibidem*, p. 194.

<sup>1987</sup>*Ibidem*, p. 194.

<sup>1988</sup>“El amor dichoso no tiene historia en la literatura occidental. Y el amor que no es recíproco no se tiene por un amor verdadero. El gran hallazgo de los poetas de Europa, lo que los distingue ante todo en la literatura mundial, lo que expresa más profundamente la obsesión del Tristán, el amor-pasión a la vez compartido y combatido, ansioso de una dicha que rechaza magnificado por su catástrofe, el amor recíproco desdichado” (D. Rougemont, *El amor y Occidente*, pp. 42-43).

<sup>1989</sup>“*Amadís de Gaula*”: *el primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p.

a éste obligó a aque amase a la persona  
que perdí de manera que aún me ofende.  
Amor, que a nadie amado amar perdona,  
por él infundió en mí placer tan fuerte  
que, como ves, ya nunca me abandona.  
Amor nos procuró la misma muerte:  
Caína al matador esta esperando<sup>1990</sup>.

No satisfecho Dante, ansía saber cómo surgió la chispa de la pasión, «a come concedette amore / che conosceste i dubbiosi disiri?». Francesca le responde que un día, mientras leían juntos el libro de los amores de Lanzarote y Ginebra, descubrieron que se conocían tan de tiempo, «te vi, me has visto, y ahora...»:

Cómo el amor de Lanzarote hiriera,  
por deleite, leíamos un día:  
soledad sin sospechas la nuestra era.  
Palidecimos, y nos supendía  
nuestra lectura, a veces, la mirada;  
y un pasaje, por fin, nos vencería.  
Al leer que la risa deseada  
besada fue por el fogoso amante,  
éste, de quien jamás seré apartada,  
la boca me besó todo anhelante.  
Galeoto fue el libro y quien lo hiciera:  
no leímos ya más desde ese instante<sup>1991</sup>.

Más poeta que teólogo, el Alighieri se apidada del amor-pasión que encadena por siempre jamás a estos amantes que se rebelan del castigo divino («al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati, / che di trestizia tutto mi confuse»). Sin embargo, su erótica persigue no la oposición sino la integración de amor y cristianismo, la concepción depurada del eros mediante la cual alcanza el amante su perfección individual y su ascensión al paraíso. Pues bien, Petrarca no resistió el embrujo de esa «fola di romanzi»; y así, pese a que condenó sistemáticamente las demasías del *roman courtois* y, en general, la inverosimilitud de la literatura medieval, dio cobijo en los versos de sus *Triunfos* a estos célebres amantes del Medioevo:

Ecco quei che le carte empion di sogni:  
Lacinlotto, Tristano e gli altri erranti,  
ove conven che 'l vulgo errante agogni.  
Vedi Ginevra, Isolda, e l'altre amanti,  
e la coppia d'Arimino, che 'nseme  
vanno facendo dolorosi pinati<sup>1992</sup>.

Reanudando el hilo, el poeta-amante-narrador se aparta un momento del camino para rendir un caluroso homenaje a sus queridos amigos Lelio y Sócrates, con los que buscó la sabiduría y por los que alcanzó el «glorioso ramo» que ciñó con premura su frente. Y lo hace también para adelantar, en prolepsis narrativa, la victoria de la virtud de Laura sobre el amor, o lo que es lo mismo, la transmutación de su pasión en amor espiritual, que comporta la superación de la poesía amorosa precedente. Antes, sin embargo, de la apoteosis, «materia di coturni, e non

---

<sup>1990</sup>Dante, *Divina comedia*, trad. de Á Crespo, “Infierno”, V, vv. 100-107, pp. 191-193.

<sup>1991</sup>*Ibidem*, V, vv. 127-138, pp. 193-194.

<sup>1992</sup>Petrarca, *Triunfos, Troinfo del Amor III*, vv. 79-84, pp. 142-144.

di socchi, / veder pres colui ch'è fatto deo / da tardi ingegni, rintuzzati e sciocchi!» En efecto, el narrador refiere el proceloso viaje de las almas a través de los tormentos y las miserias del amor hasta arribar, conducidas por el dios, a la cárcel de la pasión que se sitúa en la mítica isla de Chipre, santuario de Afrodita:

In quel loco, e 'n quel tempo ed in quell'ora  
che più largo tributto agli occhi chiede,  
triumphar volse que' che 'l vulgo adora.  
E vidi a qual servaggio, ed a qual morte,  
a quale stratio va chi s'innamora.  
Errori e sogni ed imagini smorte  
eran d'intorno a l'arco triumphale  
e false oponioni in su le porte,  
e lubrico sperar su per le scale  
e dannoso guadagno ed util danno,  
e gradi ove più scende chi più sale,  
stanco riposo e siposato affanno,  
chiaro disnore e gloria oscura e nigra,  
perfida lealtate e fido inganno,  
sollicito furor e ragion pigra,  
carcer ove si vèn per strade aperte,  
onde per strette a gran pena si migra,  
ratte scese a l'entrare, a l'uscir erte,  
dentro confusión turbida e mischia  
di certe doglie e d'allegrezze incerte.  
Non bolli mai Vulcan, Lipari od Ischia,  
Strongoli o Mongibello in tanta rabbia;  
poco ama sé chi 'n tal gioco s'arrischia.  
In così tenebrosa e stretta gabbia  
rinchiusi fumo, ove le penne usate  
mutai per tempo e la mia prima labbia;  
e 'ntanto, pur sognando libértate,  
l'alma, che 'l gran disio fea prronta e leve,  
consolai col veder le cose andate.  
Rimirando er'io fatto al sol di neve  
tanti spirti e sì chiari in carcer tetro,  
quasi lunga pictura in tempo breve,  
che 'l pie' va inanzi, e l'occhio torna a dietro.

Celebrado el triunfo del Amor, efectuada la historia y crítica de la poesía amorosa, el poeta-amante prosigue su zigzagueante andadura individual de triunfo en triunfo hasta el de la eternidad, donde, es ese extraño océano sin tiempo ni esperanza, conmemora la victoria de Laura, que es la suya y la de su lírica: «Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo, / se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo?» Y se cierra el círculo, que es el círculo del eros: el amor nace de la vista de un cuerpo hermoso, los grados del amor van de lo físico a lo espiritual y a través de la belleza de la amada como vía el amante se remonata a la contemplación de las formas puras.

Petrarca, “in un'epoca decisamente poco felice per la poesia”<sup>1993</sup>, revolucionó la lírica amorosa al infundirle los ideales del humanismo. Pues, efectivamente, nutrida de fuentes clásicas y medievales, tuvo la capacidad de sintetizar ambas corrientes a un mismo nivel y darles un cauce expresivo original en el que se coordinaran íntimamente la pasión del lenguaje y las humanas pasiones. De tal suerte que Nicholas Mann tenía razón: “el enano que

---

<sup>1993</sup>En palabras de Marco Santagata, *I frammenti dell'anima*, p. 33.



se afanaba por sacar todo el partido posible del gigantesco edificio literario sobre el que se hallaba sentado, desarrollando al mismo tiempo una visión que lo trascendiera, se ha convertido finalmente en un gigante”<sup>1994</sup>.

## SEGUNDA PARTE: EL AMOR COMO REESCRITURA EN LA OBRA DE CERVANTES.

*Lo que importa es el desarrollo momentáneo de todas  
las dimensiones; ponerlas de relieve separadamente  
unas de otras en forma que puedan converger.  
Lo que se persigue es la unidad total.*

THOMAS MANN

El amor es uno de los temas esenciales y recurrentes de la producción literaria de Cervantes. Impregna la práctica totalidad de su obra, desde sus primeros ensayos dramáticos conservados, *El trato de Argel* y *La Numancia*, y su primer texto impreso, *La Galatea*, hasta su novela póstuma, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

El eros es una potencia todopoderosa, un estupendo motor de acción que enciende los corazones y acciona la mayor parte de sus personajes, origina los conflictos y genera sus textos. Es un vehemente anhelo de búsqueda y de perfección individual que permite la fusión gozosa y espiritual con el otro, tanto como una irresistible e invencible fuerza destructora que conduce a todos los extremos y locuras, inclusive a la muerte. Es por ello uno de los motivos por los que el escritor puede reflejar y tratar la antítesis humana entre la fría razón y la pasión fogosa, el severo combate entre el dominio y los infinitos demonios que habitan y perturban el espíritu del hombre, la descripción, en fin, de la complejidad psicológica del alma humana y su problemático existir.

La variada casuística sentimental de Cervantes oscila en notable grado de diversidad entre el más elevado ideal y el más bajo apetito concupiscente. Mas nunca sobrepasa los parámetros de lo estrictamente humano, por cuanto siempre se traspone al plano de la vida, donde las pasiones amorosas se ven dolorosamente afectadas por las normas sociales y morales de la época. De este modo, el furor erótico no sólo es clave para la descripción psicológica del personaje y su relación con la otredad, sino que, por ser el origen de conflictos sociales al estar vinculado a un tiempo concreto, un espacio definido y una mentalidad ideológica específica, es la vía que permite al escritor indagar en la situación del hombre en el mundo, que se proyecta en el modo en que la realidad interviene y se interpone entre el deseo del individuo y el logro de sus objetivos. Esta dimensión social y moral del amor se observa particularmente en su correspondencia con el honor, la situación marginal de la mujer y el matrimonio. Sólo al final de sus días Cervantes enfrentará el amor humano con el amor divino, para decantarse por el amor honesto, sencillo, puro y limpio: ley natural que enlaza a los seres humanos.

El deseo erótico en la obra de Cervantes, dada la época en que vive el escritor, es fundamentalmente de signo heterosexual y persigue la unión sexual y sentimental de un

---

<sup>1994</sup>Introducción a Petrarca, *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, p. 42. Dice E. Panofsky que “con relación a la Antigüedad la Edad Media experimentó una sucesión cíclica de etapas asimilativas y no asimilativas. Desde el Renacimiento la Antigüedad ha estado siempre con nosotros, nos guste o no nos guste. Vive en nuestras matemáticas y en nuestras ciencias naturales. Ha construido nuestros teatros y cines, frente a los escenarios de los misterios medievales. Se ha introducido en el lenguaje de nuestros taxistas –por no mencionar nuestros mecánicos del motor o técnicos de radio–, frente al del campesino medieval. Y está firmemente atrincherada tras las paredes de cristal, delgado pero todavía entero, de la historia, la filología y la arqueología” (*Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*, p. 166). Esto es, pues, lo que le debemos a Petrarca: ser el precursor del mundo en el que vivimos.

hombre y una mujer; mas cuando se dan combinadas los amantes se suelen insertan en el ciclo de la vida bajo la égida del matrimonio. Sin embargo, de forma sutil y subliminal, se pueden registrar algunas pasiones homoeróticas, casi siempre disfrazadas de genuina amistad, si bien es cierto que el deslinde entre un sentimiento y otro es francamente borroso y tal vez arbitrario; pero también por medio de la curiosidad morbosa que suscita la contemplación de la belleza masculina o por la caracterización andrógina de algunos personajes. Mecanismos tales como el travestismo masculino y femenino potencian la posibilidad de la apreciación y coadyuvan a la vaguedad y la anfibología. Sólo se trata abiertamente la homosexualidad masculina, vista como una aberración degradante y bajo la forma de la pederastia, en los textos cervantinos acaecidos en lugares exóticos, principalmente en los dominios del Imperio Turco.

Cervantes es heredero de toda esta tradición histórica y de sus metamorfosis que desde Homero hasta Ficino y sus divulgadores impregnan su época. Tal vez fuera la filografía ecléctica aunque esencialmente platónica de León Hebreo la que más influencia ejerció en su pensamiento, al lado de las doctrinas de Erasmo en lo religioso y en lo que concierne a su posición respecto del matrimonio, tema de especial resonancia en su obra. Mas sin embargo, le infundió su propia visión, que es a la vez regresiva y progresiva, una vuelta hacia el pasado y hacia el futuro, en la que no hay una idea prefijada, una fórmula, un arquetipo, sino varios encarnados en sus distintos personajes, pues así es como se refleja la ambigüedad misma de la existencia. «Entremos», pues, «más adentro en la espesura».

## EL AMOR IDEAL.

### *EL TRATO DE ARGEL: AURELIO Y SILVIA.*

La primera historia de amor ideal que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*<sup>1995</sup>.

Antes de iniciar el análisis de la historia de amor propiamente dicho, hemos de dejar constancia de la forma elegida por Cervantes para transmitírnosla, que no es otra que la dramática, dado que *El trato de Argel* es una de las “veinte comedias o treinta”<sup>1996</sup> que dice que escribió en el período comprendido entre 1580 y 1587, época “en la que representó y no publicó”<sup>1997</sup>.

En principio, el hecho de que la historia de amor de Aurelio y Silvia acontezca en un

---

<sup>1995</sup>Hemos de tener en cuenta que la obra que nos ocupa, junto a *La Numancia*, nunca fue publicada por nuestro autor, que es el orden cronológico en el que nos basamos a la hora de analizar cada una de las distintas historias, dada la tremenda dificultad que existe para establecer una cronología precisa de las obras de Cervantes, por lo que para datarla nos hemos de basar en algunos datos y en posibles conjeturas. Lo cierto es que parece que *El trato de Argel* no presenta excesivas dificultades para ubicarla entre unas fechas más o menos plausibles, 1581-1585, como consecuencia del asunto del que trata, de la mención de algunos acontecimientos históricos que se sitúan entre 1577 y 1580, de la nula influencia que ejercen las *Comedias y tragedias* (1583) de Juan de la Cueva, que sí se dejan sentir en *La Numancia*, como ha estudiado Jean Canavaggio en *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977, pp. 20-21. Es decir, es muy probable que *El trato de Argel* sea la pieza dramática primeriza de Cervantes, quizás anterior a 1583, y, aparte de algunas composiciones poéticas, la obra más antigua conservada, aunque tampoco hay que desdeñar la posibilidad de que algunos de los cuatro episodios laterales intercalados en *La Galatea* pudiesen ser anteriores y/o contemporáneos en su redacción.

<sup>1996</sup>Cervantes, Prólogo al lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, en *El gallardo español. La casa de los celos*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 13), Madrid, 1997, p. 14.

<sup>1997</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a la edic. citada, p. IV.

ensayo dramático no significa que la aporte alguna peculiaridad especial con respecto a otras, más allá de plantearse desde la acción y el diálogo; y, no obstante, sí está condicionada por lo que Cervantes quería manifestar y reflejar en *El trato de Argel*, que no es sino un “*trasunto / de la vida de Argel y trato feo*”<sup>1998</sup>. En efecto, en su primera comedia nuestro autor quiso mostrarnos unos cuantos cuadros y situaciones de la vida de los cristianos cautivos en la ciudad norteafricana; para ello utiliza una “técnica semejante a la utilizada en *Numancia*, en que las formas de sufrimiento individual, dramatizadas en varias escenas, constituyen la tragedia colectiva en sus múltiples facetas”<sup>1999</sup>. De este modo, entonces, podemos decir que *El trato de Argel* presenta un esquema compositivo<sup>2000</sup> sustentado en dos tramas<sup>2001</sup>: por un lado, una intriga amorosa e individual, la historia de Aurelio y Silvia, completamente ficticia y muy literaturizada; por otro, una intriga colectiva, la del cautiverio argelino, de tono veraz y realista. Empero, aunque las dos tramas corren paralelas, se aúnan al final, terminan convergiendo en una sola, hasta dotar de plena coherencia y unidad a la estructura de la obra, no sólo por el hecho de que Aurelio y Silvia formen parte de esa colectividad de cautivos, de ese “coro protagonista”<sup>2002</sup>, sino también porque la situación general del cautiverio afecta poderosamente al desarrollo de la historia de amor<sup>2003</sup>.

Ahora bien, no es éste el único condicionamiento que registra la historia de Aurelio y Silvia. Y es que, para su recreación, como ya demostrara S. Zimic<sup>2004</sup>, Cervantes toma como principal fuente la novela bizantina clásica, especialmente el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y, en menor grado, el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro; pero también la renacentista española<sup>2005</sup>, tanto el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso como *La selva de Aventuras* de Jerónimo de Contreras<sup>2006</sup>, la novela corta italiana<sup>2007</sup> y la tradición celestinesca y Juan de Mena.

De este modo, entonces, la historia de amor ideal de Aurelio y Silvia se ve doblemente condicionada en su desarrollo: 1-por compartir protagonismo con otra trama o intriga, que termina por englobarla, y 2-por estar sujeta a los patrones genéricos de la novela bizantina.

Ambos condicionantes quedan evidenciados en el inicio del texto, cuando Aurelio, en un extenso parlamento, se queja amargamente de su desafortunada situación como esclavo cautivo y preso absoluto del amor:

Pondérase mi dolor  
con decir, bañado en lloros,  
que mi cuerpo está entre moros

---

<sup>1998</sup>Cervantes, *El trato de Argel*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 2), Madrid, 1996, jornada IV, vv. 2534-2535, p. 104 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que únicamente pondremos al lado de la cita la jornada, los versos y la página correspondientes).

<sup>1999</sup>S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 37-38.

<sup>2000</sup>Véase sobre la estructura de la comedia el excelente análisis de A. Rey y F. Sevilla en la Introducción de su edición, pp. XVI-XXV.

<sup>2001</sup>“Una doble intriga enlaza a los personajes y hace progresar la acción.” F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza, Madrid, 1967, p. 140.

<sup>2002</sup>F. Meregalli, “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, en *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 395-409, la cita en la p. 404.

<sup>2003</sup>Véase Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, p. 69, y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El trato de Argel*, pp. XXVIII-XXIX.

<sup>2004</sup>En “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas historias cervantinas”, *BBMP*, XL (1964), pp. 361-387.

<sup>2005</sup>Véase J. González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 157-201.

<sup>2006</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El trato de Argel*, p. XVI.

<sup>2007</sup>Véase J. Canavaggio, *Op. Cit.*, p. 68.

Es decir, Cervantes nos presenta a Aurelio siendo ya un esclavo cautivo en Argel y estando ya preso en las redes del amor.

En efecto, la primera característica importante que hemos de destacar de la historia de amor de Aurelio y Silvia es que se nos escamotea el momento en el que se produce su enamoramiento, o, lo que es lo mismo, su historia de amor es anterior al inicio del desarrollo de los acontecimientos del *El trato de Argel*. Y esto es así es como consecuencia del asunto que quería tratar Cervantes en su pieza dramática -el cautiverio en Argel y el trato comercial con los esclavos-; pero también porque el patrón genérico al que se afilia ésta, su primera historia de amor ideal, como marca de la casa, requiere un inicio *in medias res*<sup>2008</sup>; y, aunque se rescatarán algunos momentos de su pasado, a través de las analepsis completivas que efectuarán Yzuf, Zahara y Aurelio, nada se nos contará de la gestación de su enamoramiento.

Las quejas iniciales de Aurelio son semejantes a las de Ricardo en *El amante liberal*<sup>2009</sup>, historias que guardan un sinfín de paralelismos, puesto que el protagonista masculino de la novela ejemplar también se encuentra en cautiverio y enamorado; a los que se suma Periandro en el *Persiles*: curiosa y precisamente las tres historias son bizantinas. Además los tres no sólo están presos y bajo los efluvios del amor, sino que en el instante en el que comienzan sus historias respectivas ninguno conoce el paradero de su amada, ni siquiera si está aún con vida. No obstante, la situación de Aurelio, de partida, es aún peor que la de sus congéneres, pues ha de hacer frente a un tercer problema: el amor que despierta en su ama, la mora Zahara. En efecto, en su parlamento inicial, Aurelio se queja amargamente de su cautiverio y del poder del amor, al que se rinde de buen grado, pues “desde agora claro entiendo / que el poder que en ti se encierra / abraza cielo y tierra, / y más que no comprehendo” (I, 49-52, 11), o sea, el tópico del omnia vincit Amor ovidiano, y de lo que se siente plenamente satisfecho, ya que “yo no pido que salgas / de mi pecho, pues no puedes; / antes, te pido que te quedes” (I, 61-63, 11), como todos los amadores de estirpe petrarquista, y al que solicita su ayuda, porque “del lugar do me pusiste, / me quieren derribar” (I, 69-70, 12), puesto que, aún siendo un “esclavo enamorado y roto, hambriento y maltratado, es el centro de un deseo incontenible”<sup>2010</sup>.

Una de las características más habituales de la novela bizantina es la belleza ideal, casi divina, de la pareja protagonista, que despierta el desahogado deseo de todos aquellos que se cruzan en su camino. Esta situación les sirve para calibrar y mostrar la naturaleza de su sentimiento, por cuanto, ante los envites amorosos que han de padecer, se mantienen firmes, incólumes y fieles para con el otro: es la gran prueba que han de superar. Aurelio no es una excepción. Así, nuestro personaje ha de soportar las continuas importunaciones lascivas de su ama, “ya viene Zahara y su arenga” (I, 73, 12), de las que de una manera u otra siempre sale airoso. Y eso a pesar del viraje que experimentaría su cautiverio, pues sus necesidades más acuciantes -encadenamiento, hambre, vestimenta- serían paliadas, e, inclusive, se le otorgaría la libertad, si aceptase las proposiciones deshonestas de su ama. No obstante, la pasión de Zahara no sólo sirve para reflejar las virtudes que atesora Aurelio y el ideal amor que siente por Silvia, sino que, dado el propósito que persigue Cervantes con *El trato de Argel*, también sirve para oponer y contrastar dos mundos inconciliables: el cristiano y el musulmán<sup>2011</sup>. No

---

<sup>2008</sup>Para este recurso típico de la novela bizantina véase el estudio de J. González Rovira, *Op. Cit.*, pp. 80-86.

<sup>2009</sup>“Los tratos de Argel había que relacionarla con *El amante liberal*”, J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, p. 77.

<sup>2010</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 220.

<sup>2011</sup>Véase S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas”,

en vano, Aurelio advierte a Zahara de que en su desdén “te hago favor, / si con el compás de honor / lo compasas y lo mides” (I, 110-112, 13), ya que ella está casada con su amo, el renegado español Yzuf; pero, sobre todo, por el hecho de que, como la afea su criada confidente, Fátima, esté “de un cristiano enamorada / una mora tan hermosa” (I, 122-123, 14), siendo además “un cristiano que es tu esclavo” (I, 128, 14). Y si Aurelio no acepta sus demandas no es sólo por lo que debe a su amada Silvia, sino, principalmente, por su fidelidad religiosa, “quitando al cuerpo este hierro, / cairé en otro mayor hierro, / que al alma fatigue más” (I, 166-168, 15); en contraposición a Zahara, quien está dispuesta a vulnerar los preceptos musulmanes con el fin de conseguir sus deseos amorosos, pues como ella misma le dice, “¡Déjame a mí con Mahoma, / que agora no es mi señor, / porque soy sierva de Amor, / que el alma sujeta y doma!” (I, 229-232, 17). Es decir, frente al amor verdadero de Aurelio se sitúa el adúltero y lascivo de Zahara, frente a la auténtica fe del español se contraponen la falsa de la mora, o, lo que es lo mismo, mientras que el cristiano armoniza religión y amor perfectamente, sin mezclarlos ni confundirlos, la musulmana se hace esclava de su pasión. Sin embargo, en sus intentos por conseguir lo que busca de Aurelio, Zahara se muestra noble, ya que nunca hace prevalecer su superioridad social, no fuerza al español, que al fin y al cabo no deja de ser su esclavo, sino que pretende que él acepte sus proposiciones por sí mismo, voluntariamente. Este hecho, presionar e insistir pero no obligar, posibilita que se produzca cierta equiparación entre ama y esclavo<sup>2012</sup>, una ligera nivelación en cuanto a sus respectivas situaciones se refiere, por cuanto Zahara se convierte en esclava de su pasión, de su amor por Aurelio, hasta el punto de tratarle como si fuera su igual, en vez de su siervo cautivo, ya que “el amor todo lo iguala: / dame por señor la mano” (I, 115-116, 13). La equiparación entre Aurelio y Zahara se observa perfectamente en la comparación entre el trato que le dispersa al español la dama mora y la criada confidente de ésta, Fátima, quien siempre se dirige a él con el apelativo despectivo de *perro* y mediante un lenguaje sumamente agresivo.

Ahora bien, la mirada realista que Cervantes efectúa en *El trato de Argel* le lleva a no idealizar por completo el comportamiento de los españoles, pues si Aurelio es capaz de mantenerse correctamente en su conducta amorosa y religiosa, otros no, como es el caso de Leonardo, quien se jacta de vivir cómodamente en el cautiverio porque “a mi patrona tengo por amiga” (I, 360, 22). Por tanto, la conducta de Aurelio no sólo se contrasta con la de Zahara, sino también con la de Leonardo, por lo que sus victorias no son colectivas, sino plenamente individuales, como le corresponde al protagonista de una historia de amor que no está al alcance de todos, veremos que lo mismo acontece con la historia de Morandro y Lira en *La Numancia*.

Esta será, como veremos, una de las características más recurrentes de Cervantes a la hora de retratar una historia de amor ideal: su oposición con otra de amor vulgar, que sirve para contrastarla y relazarla, como, por ejemplo, acontece en la Primera parte del *Quijote*, donde el amor de Cardenio y Luscinda se ve enfrentado a la lascivia de don Fernando; en *La gitanilla*, pues frente al amor ideal de la pareja protagonista se encuentra el mal amor de la Carducha; en *La ilustre fregona*, ya que frente a la ordenada pasión de Avendaño por Costanza se sitúa la desordenada de la Argüello por Carriazo; en *La señora Cornelia*, donde el amor del duque de Ferrara y Cornelia se ve contrastado con el de la otra Cornelia y el paje Santisteban; etc.

La primera de las analepsis completivas, que sirve para ir paliando el inicio *in medias res* de la historia de amor ideal, es la información que le proporciona Yzuf a Aurelio al inicio de la segunda jornada, que enlaza con la última aparición del español en escena durante la

---

pp. 368-369.

<sup>2012</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El trato de Argel*, pp. XXVI-XXVII.

primera, en la que se encomendaba a Dios y a la Virgen para poder resistir los envites amorosos de Zahara y donde se preguntaba por el paradero de su amada Silvia. En el diálogo entre amo y esclavo, el marido de Zahara le confiesa que ha comprado una esclava española de la que se ha enamorado perdidamente, aunque se ve incapacitado por sí mismo para conseguir su amor, dado que la esclava destaca por su castidad, belleza y honestidad<sup>2013</sup>:

Allí [en Silvia] se ve la bondad  
junto con la crueldad  
mayor que se vio en la tierra;  
y juntas, sin hacer guerra,  
belleza y honestidad (II, 734-738, 38).

No obstante, para seducirla, Yzuf le pide a Aurelio que realice labores celestinescas, ya que “quizás tú podrás movella, / siendo, como ella, cristiano” (II, 752-753, 38), otorgándole como premio la libertad. De este modo, al cautivo español se le abre la posibilidad de variar su trágica situación sin tener que aceptar las pretensiones de Zahara. Empero, no acaban ahí su sorpresa, ya que, inmediatamente, Yzuf le informa que la joven cautiva es Silvia. Es decir, la desordenada pasión de su amo, que tiene su paralela en la de su mujer Zahara, les otorgan la posibilidad a Aurelio y Silvia de reunirse cuando tenían perdidas todas las esperanzas de reencontrarse; sin embargo, el pretendiente de Zahara se guarda mucho de revelar a Yzuf que Silvia es su amada y, sin ningún empacho, recurre a la mentira<sup>2014</sup> para advertir a su amo que en el barco en el que él viajaba cuando fue capturado iba Silvia, “que es hermosa sin mentir, / y que no es tan cruda altiva, / que su condición esquiva / a ninguno hace morir” (II, 775-778, 39). Por otro lado, hemos de dejar constancia de lo poco que parece importarle a Aurelio el hecho de que Yzuf esté enamorado de Silvia, hasta el punto de que parece tener “una sincera compasión”<sup>2015</sup> de él, ya que “está conocido / que quien la supo mirar / es imposible escapar / de preso o malherido” (II, 805-808, 40).

Después de ver en escena a Aurelio, de conocer las pretensiones que alberga Zahara para con él y del requerimiento que le demanda Yzuf para que medie en su amoríos, tan sólo nos resta por ver en el proscenio a Silvia para completar el cuadrángulo amoroso que se desgrana en la tragicomedia cervantina. Antes de su salida a la palestra “la descubrimos *in absentia* al hilo de los discursos respectivos que mantienen sobre ella Aurelio e Yzuf”<sup>2016</sup>. Su irrupción física acontece en el momento en el que el renegado español, siguiendo las recomendaciones de Aurelio, la lleva a su casa. El diálogo que acontece entre amo y esclava es similar al de Zahara con Aurelio, es prácticamente su duplicación<sup>2017</sup>, ya que el mahometano le cuenta la pasión que siente por ella, aunque su investida sea menos acuciante que la de su mujer con el español, más comedida; no obstante sigue los mismos derroteros, pues a ella le avala su castidad y firmeza, y él, en su desafortado deseo de poseerla, no sólo no la violenta, sino que la encumbra como su señora:

[...] no os compré para esclava,

---

<sup>2013</sup>Véase sobre el retrato de Silvia y su función en *El trato de Argel* el artículo de J. Canavaggio, “La cautiva cristiana, de *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, en *Cervantes entre vida y creación*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2000, pp. 109-121, concretamente, pp. 111-114.

<sup>2014</sup>“La necesidad del engaño como único medio para solucionar conflictos” es otra marca de la novela bizantina. J. González Rovira, *Op. Cit.*, p. 120.

<sup>2015</sup>J. Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 229.

<sup>2016</sup>J. Canavaggio, “La cautiva cristiana, de *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, p. 111.

<sup>2017</sup>“Tan pasmosa situación [la de Zahara y Aurelio] se reduplica, y sucede exactamente igual, en perfecto paralelo, en el caso de Silvia frente a Yzuf.” A. Rey y F. Sevilla, *Op. Cit.*, p. XXVI.

sino para ser señora (II, 1037-1038, 48);

hasta, como antes Zahara, invertir los términos de la situación real en la que están los dos:

[...] el Amor, que se mejora  
en mostrar su fuerza brava,  
me ha hecho esclavo de mi esclava,  
esclava que es mi señora (II, 1083-1086, 49).

De la misma forma que aconteciera entre Yzuf y Aurelio, Zahara, cuando tiene la oportunidad de hablar con su nueva cautiva, la cuenta, sin ocultar nada, el amor que siente por Aurelio y los continuos desdenes de él<sup>2018</sup>. Pero no sólo eso, Zahara, antes de contar su pasión, inquiere a Silvia con varias preguntas, que sirven para completar lo poco que aún sabemos de la historia de amor de los dos españoles cautivos, objetos de los deseos sexuales de sus amos. Así, nos enteramos de que están casados, aunque todavía no han podido saborear las mieles de su matrimonio: “casada soy y doncella” (II, 1131, 51); de que fue Aurelio quien primero se rindió, es decir: es el miembro activo de la relación, y de la segura fidelidad amorosa de ella, pues “primero querida fui / del que quise, querré y quiero” (II, 1193-1194, 53); de su patria, “soy de Granada” (II, 1175, 53); de su linaje y buena posición social: “dicen que fui rica un tiempo” (II, 1179, 53) y de su integridad moral, puesto que nunca estaría con un moro, ya que “es cosa reprobada, / y a cristianas no está bien” (II, 1201-1202, 53). En suma, que Silvia, como antes Aurelio, se nos revela como la perfecta antítesis de Zahara e, indirectamente, de Yzuf; son, por lo tanto, parejas antitéticas: “mientras que la pareja española se mantiene fiel a su amor, leal a su patria y firme en su fe, armonizando sin fisuras la defensa de sus sentimientos con el ejercicio de las virtudes cristianas y nacionales, la pareja musulmana, al contrario, se muestra completamente carente de todos estos valores morales, puesto que son infieles, a pesar de estar casados, y ponen el deseo amoroso por encima de sus deberes sociales, políticos y religiosos”<sup>2019</sup>. De este modo, el amor ideal de Aurelio y Silvia refulge aún más al medirse con el vulgar de Yzuf y Zahara, pues de eso se trata en cierto sentido, de que éste le sea su contrapunto a aquél. Pero la actuación de Zahara no ha terminado todavía, no se limita a contar a Silvia su caso y a preguntarla sobre su estado, sino que, al narrarla su pasión, continúa completando el inicio *in medias res*, que había iniciado Yzuf al dar buena cuenta al español de la compra de su amada; en su relación, la mora narra cómo aconteció la captura de Aurelio -también la de Silvia-, tras el asalto turco a la galera cristiana en la que viajaban hacia Génova y la tormenta que primero les había asolado y diezmado, y, lo que es más importante, y, de nuevo, en perfecto paralelismo con lo que antes aconteció entre Yzuf y Aurelio, le revela a Silvia que el cristiano del que está prendida es, precisamente, su amado esposo, y de que espera su ayuda y mediación para poder alcanzar su deseo con la libertad como premio. Ante la buena nueva, la española se comporta exactamente igual que Aurelio: dice conocerle, aunque oculta su amor, la engaña con respecto a su condición social y accede a los ruegos de su ama.

De este modo se cierra perfectamente el cuadrángulo de la historia de amor de la comedia, el esquema que sustenta la trama individual y ficticia de *El trato de Argel*<sup>2020</sup>: el

---

<sup>2018</sup>“Dos mujeres enamoradas cara a cara; se miden inmediatamente. La mahometana es la señora circunstancial, la cristiana es la cautiva. (...) Son dos amores. Son dos mujeres, dos civilizaciones.” J. Casalduero, *Op. Cit.*, pp. 234 y 235.

<sup>2019</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El trato de Argel*, p. XXVII.

<sup>2020</sup>Véase para sus implicaciones como fórmula que supera el teatro español del quinientos y que precede al de Lope, con lo que eso supone, J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 192-194, y en la Introducción a su edic. del texto de A. Rey y F. Sevilla, las pp. I-XXV.

entrecruzamiento amoroso de dos parejas, en el que una representa el amor ideal -Aurelio y Silvia- y la otra el vulgar -Yzuf y Zahara-; en el que los miembros de la primera son esclavos de los de la segunda -Aurelio y Silvia de Yzuf y Zahara; en el que los formantes de la segunda se enamoran de los de la primera -Yzuf de Silvia y Zahara de Aurelio-, y, tras las continuas frustraciones, deciden -Yzuf y Zahara- pedir a sus esclavos -a Aurelio y a Silvia, respectivamente- que intercedan por ellos, que acometan labores celestinescas. Este esquema, procedente de la novela bizantina<sup>2021</sup> y típico de las comedias de cautivos cervantinas<sup>2022</sup>, será repetido por nuestro autor, con las oportunas variantes, pues ya sabemos que Cervantes se reescribe, aunque nunca lo haga exactamente igual, en obras tales como *El amante liberal*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y el *Persiles*. No obstante, el esquema amoroso cuadrangular, aunque en vez de entrecruzamiento de dos parejas acontezca un entrelazamiento, se recreará en otras historias, tales como las de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio y Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca en *La Galatea*, Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando en la Primera parte del *Quijote*, Teodosia, Leocadia, Marco Antonio y Rafael en *Las dos doncellas*, etc.

Lo más importante del entrecruzamiento resultante entre Aurelio y Silvia e Yzuf y Zahara es que la pareja musulmana, al desconocer el amor que siente la pareja cristiana, dé la posibilidad a Aurelio y Silvia no sólo de reencontrarse cuando se encontraban en la situación más patética, sino que les otorgan la esperanza de poder idear su fuga o, cuanto menos, de esperar juntos a ver cómo evoluciona su estado. Así, en la primera oportunidad en la que tenemos de ver a Aurelio y Silvia juntos en escena, los amantes españoles se felicitan de su suerte, se aseguran de su fidelidad, especialmente Aurelio, que es él que pregunta a Silvia, que conserva intacto “el casto velo” (III, 1613, 69), preceptivo obligado de la bizantina<sup>2023</sup>, y se dan buena cuenta del amor que despiertan en sus amos y de la labor de mediadores que les han pedido que aborden. Ante esta nueva tesitura en la que se encuentran, Silvia, usurpándole esta misión a Aurelio, se erige en el miembro fuerte de los dos, ya que es ella la que pide engañar a sus amos, diciéndoles que están prosperando en las misiones amorosas que les han encomendado:

SILVIA. Si en este caso, Aurelio, nos bastase  
mostrar a éstos voluntad trocada,  
sin que el daño adelante más pasase,  
tendríalo por cosa yo acertada.  
Dirás a Zahara que por causa mía  
no te muestras tan áspero, y yo al moro  
diré que mucho puede tu porfía (III, 1643-1651, 70).

Por eso resulta tan chocante que, después de encontrarse con Silvia, Aurelio tenga dudas sobre su firmeza en cuanto a los requerimientos amorosos de Zahara se refiere, aunque su momentánea flaqueza esté auspiciada por la terrible necesidad que padece y por la ocasión que se le brinda en pleno cautiverio; pensamientos escondidos<sup>2024</sup> que le asaltan al cristiano,

---

<sup>2021</sup>Véase S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas” y “El *Persiles* como crítica de la novela bizantina”, *Acta Neophilologica*, III (1970), pp. 49-64; y J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 113-114.

<sup>2022</sup>Véase A. Rey Hazas, “Las comedias de cautivos de Cervantes”, en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*, Actas de las XVI Jornadas del Teatro Clásico de Almagro, Ciudad Real, 1994, pp. 29-56 y “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, especialmente, pp. 122-129.

<sup>2023</sup>Véase J. González Rovira, *Op. Cit.*, pp. 109-112.

<sup>2024</sup>Véase sobre la utilización cervantina de las figuras morales el ya clásico artículo de E. C. Riley, “



tras la celebración del rito demoníaco de Fátima, la criada y primera confidente de Zahara. Por lo tanto, compartimos la opinión de S. Zimic de que “anticiparíamos esta escena de tentación en el momento más crítico, de más grande desesperación para el cautivo, es decir, antes de reaparecer Silvia”<sup>2025</sup>. Por otra parte, la utilización de la magia<sup>2026</sup> con fines amorosos será otra de las constantes cervantinas en este tipo de historias, como veremos y como lo demuestran, a modo de ejemplo, la madre de Lamberto en *La española inglesa*, “la dama de todo rumbo y manejo” de *El licenciado Vidriera*, Malgesí en *La casa de los celos* o la morisca Cenotia y la mujer del judío Zabolón en el *Persiles*. En todo caso, aunque varían los modos, los resultados son siempre los mismos: el fracaso, “como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío”<sup>2027</sup>, ya que “un pecho cristiano, que se ar[r]ima / a Cristo, en poco [esti]ma hechicerías” (II, 1487-1488, 64).

Superada la tentación por Aurelio, el instante más conflictivo de la pareja cristiana desde su reencuentro es cuando son pillados por Yzuf y Zahara abrazándose. Esta escena cobra un singular relieve por la tremenda facilidad con la que se dejan engañar los mahometanos por sus esclavos, a los que creen porque quieren creer que así sea lo que les dicen; cegados por una pasión, que hasta les impide disimular uno delante del otro, ni siquiera darse cuenta de sus respectivas infidelidades; es más, cuando Yzuf le dice a Zahara que el rey de Argel quiere conocer a los esclavos idean juntos una artimaña para engañarle y quedarse con ellos.

Más arriba hemos dejado constancia de lo condicionada que está la historia de amor de Aurelio y Silvia por la situación del cautiverio y del trato de los esclavos en la ciudad de Argel que quería plasmar Cervantes en esta su, posiblemente, primera incursión en el teatro; además de la imbricación final de las tramas amorosa y colectiva y de cómo infiere la segunda en el desarrollo de la primera. Y es que, la difícil situación en la que se encuentran Aurelio y Silvia, ante su cautiverio y ante la pasión desaforada de sus amos, se resuelve como consecuencia de la participación del cuadrángulo de personajes de la trama individual en la vida colectiva de Argel y por la actuación de algunos miembros de la intriga colectiva. No en vano, es Yzuf el primero en ir despejando la resolución del conflicto amoroso desde su dimensión colectiva al negarse en rotundo a satisfacer las demandas exigidas por Hazán Bajá, rey de Argel, de que construya unos fosos y levante unas empalizadas para defender la ciudad de una posible invasión de las tropas de Felipe II, lo que levanta contra él la ira del rey; quien no dudará en reclamarle sus esclavos cristianos, Aurelio y Silvia, tras la denuncia y la traición que un cautivo español, Pedro, le dice al revelarle que son gente de rescate, tal y como este personaje le reconoce a Sayavedra:

En esta casa grande do Yzuf mora,  
renegado español que está casado  
con Zahara, la ilustre hermosa mora,  
está un cativo, que es llamado  
Aurelio, y una Silvia, hermosa dama,  
de quien está el Aurelio enamorado.  
Los dos de principales tienen fama,  
y helo dicho yo al rey... (IV, 2084-2091, 88).

---

The «Pensamientos escondidos» and «Figuras morales» of Cervantes”, en *Homenaje a W. L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, p. 623-631.

<sup>2025</sup>“El amante celestinesco y los amores entrecruzados en lagunas obras de Cervantes”, p. 375.

<sup>2026</sup>Un nuevo recurso típico de la bizantina. Véase J. González Rovira, *Op. Cit.*, pp. 146-149.

<sup>2027</sup>Cervantes, *El licenciado Vidriera*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 8), Madrid, 1996, p. 80.

Será, finalmente, el rey el que solucione el conflicto, “en prelopesca función de “vicediós” justiciero”<sup>2028</sup>, al liberar a la pareja española con la condición de que le envíen el precio estipulado de su rescate y el que castigue la osadía de Yzuf. Pero su función también es otra: propiciar que Aurelio complete su historia de amor con Silvia, debido al consabido inicio *in medias res* y tras las analepsis completivas de Yzuf y Zahara, así como la información ofrecida por Silvia ante las preguntas de su ama. De este modo nos enteramos que, en el fondo, la historia de los cristianos españoles no es sino uno de los temas más caros a Cervantes: la disputa que se produce entre padres e hijos a la hora de elegir cónyuge, que, como veremos, recorre toda la producción literaria del autor del *Quijote* en sus tres variantes: 1-se impone la determinación de los padres; 2-se llega a un consenso entre ambas partes; 3-se impone el gusto de los hijos. En nuestro caso, triunfa el parecer de los hijos:

A su padre la pedí  
muchas veces por mujer,  
pero nunca a mi querer  
sólo un punto le rendí;  
y, viendo que no podía  
por aquel modo alcanzalla,  
determiné de roballa,  
que era la más fácil vía (IV, 2402-2409, 99-100);

además de una forma violenta y contundente, como hará Artandro con Rosaura en *La Galatea*, por lo que parece que el robo de la amada era muy del gusto cervantino cuando comenzó su carrera de escritor, durante la década de los ochenta del quinientos, y de la que participaría sin ningún empacho don Quijote, pues la infanta de su cuento tendrá que admitirle “por señor y por esposo; y si no, aquí entra el roballa y llevalla”<sup>2029</sup>; ya que, al fin y al cabo, es más noble que comprala, como hacen Carrizales con Leonora en *El celoso extremeño* u Ortel Banedre con Luisa “la talaverana” en el *Persiles*.

En definitiva, como consecuencia de la incidencia de la trama colectiva y real en la individual y ficticia y de las muchas virtudes que atesoran Aurelio y Silvia, nuestros protagonistas no sólo logran la libertad, sino que, como recompensa, prolongan su incondicional e ideal amor más allá del propio texto de *El trato de Argel*.

Tan sólo nos resta para concluir, dejar constancia de que no hemos incluido esta historia en el apartado de las matrimoniales porque la condición de esposos que se profesan Aurelio y Silvia responde al asunto del casamiento secreto anterior a las normativas derivadas del Concilio de Trento y, por lo tanto, no válido institucionalmente. Por otra parte, este tipo de bodas será otra de las constantes, que trataremos, en la literatura cervantina. A lo mejor, no obstante, el matrimonio secreto de Aurelio y Silvia y su huida son castigados por Cervantes con el cautiverio, como ellos mismo parecen reconocer al decir que “pues fuiste la causa [Amor] / de acabarme y destruirme” (I, 57-58, 11) y que “al estado en que me veo [el cautiverio], / el crudo Amor me ha traído” (II, 1185-1186, 53), respectivamente.

Las características que reúne la historia de amor de Aurelio y Silvia son las siguientes: 1-el desarrollo de su caso está plenamente condicionado por las intenciones que albergaba Cervantes con *El trato de Argel* y con la afiliación de su historia a las convenciones típicas de la novela bizantina. 2-Se nos escamotea el proceso por el cual se enamoran Aurelio y Silvia, con los que su amor es anterior al inicio del texto, más allá de por la incidencia del comienzo

---

<sup>2028</sup>Por expresarlo con las palabras de A. Rey F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XXIV.

<sup>2029</sup>Cervantes, Primera parte del *Quijote*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, cap. XXI, pp. 253-254.

*in medias res*. 3-Tan sólo sabemos que fue Aurelio el primero en enamorarse y el que, en principio, se erigía como miembro fuerte de los dos, como el personaje activo. 3-Su historia dirige sus miras a la situación conflictiva que se produce entre padres e hijos a la hora del matrimonio de éstos, resuelto en nuestro caso en favor del gusto de los hijos. 4-Las dos grandes pruebas que han de superar Aurelio y Silvia son el cautiverio y la pasión amorosa que despiertan en el matrimonio musulmán de Yzuf y Zahara, mediante las que muestran las virtudes que atesoran y los quilates de su amor incondicional y verdadero. 5- Por tanto, su caso de amor se ve aderezado con otro de amor vulgar, que sirve para que brille aún más. 6- Durante el cautiverio y ante las labores celestinescas que se ven obligados a acometer, se invierten los papeles, por lo que Silvia se erige como miembro fuerte de la pareja, desplazando a Aurelio. 7-Finalmente, como recompensa a su fidelidad, recuperan la libertad perdida y su amor sobrevive al texto.

-LA NUMANCIA: MORANDRO Y LIRA.

La segunda historia de amor ideal que recrea Cervantes en su producción literaria es la que protagonizan Morandro y Lira en la tragedia de *La Numancia*.

En cuanto a la forma se refiere, este segundo caso de amor se vincula estrechamente con el de Aurelio y Silvia, dado que ambas se desarrollan en ensayos dramáticos, que, además, pertenecen a la primera época de la dramaturgia de nuestro autor, aquella en la que, según nos dice él mismo, “se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia*”<sup>2030</sup>, “*La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*”<sup>2031</sup>; y todas “con general y gustoso aplauso de los oyentes [...], que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas”<sup>2032</sup>. Pero no exclusivamente por eso, sino también por las peculiaridades de ambas piezas teatrales, en las que Cervantes quiso “analizar la libertad individual y colectiva del hombre cuando está amenazada por las más adversas circunstancias (...), en las situaciones de mayor peligro para ella, (...); en definitiva (...), sostener la libertad en el presidio, mantener la dignidad en la adversidad, triunfar, en fin, sobre la más hostil y opresiva realidad”<sup>2033</sup>, por cuanto en *El trato de Argel* recrea el sometimiento, padecimiento y trato comercial de los cristianos cautivos españoles por parte de los turcos, mientras que en *La Numancia* representa el cerco que sufren los numantinos hasta su destrucción por parte del ejército romano, liderado por el general Escipión. Es decir, ambas historias de amor ideal se insertan en obras de carácter colectivo, que, como cabría esperar, condiciona bastante su desarrollo. Sin embargo, la de Aurelio y Silvia está mucho más individualizada que la de Morandro y Lira, hasta convertirse en una trama paralela a la del cautiverio, como ya vimos, por lo que, una vez más, vemos que Cervantes se reescribe, pero nunca lo hace de la misma manera, siempre introduce matices que terminan por diferenciar unas historias de otras.

---

<sup>2030</sup>Cervantes, Prólogo al lector que antecede a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, en *El gallardo español. La casa de los celos*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 13), Madrid, 1997, p. 13.

<sup>2031</sup>Cervantes, Adjunta al Parnaso, en *Viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), Madrid, 1997, pp. 166-167.

<sup>2032</sup>Cervantes, Prólogo al lector, *El gallardo español. La casa de los celos*, p. 14.

<sup>2033</sup>A. Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, la cita en la pp. 121-122.

En cuanto al contenido, las historias de Aurelio y Silvia y Morandro y Leoncio presentan varios paralelismos, como el ser anteriores al inicio de sus respectivos textos; el verse magnificadas en comparación al amor vulgar; el amarse mutuamente las dos parejas todo el tiempo que ocupa el desarrollo argumental de sus historias y en algunos otros aspectos menores de diversa índole que ya iremos comentando a lo largo del análisis del caso amoroso de los dos arévacos. Empero, en lo más importante, presentan numerosas diferencias; al mismo tiempo que las dos se vinculan, gracias a la reescritura, con otras historias de amor de otros textos cervantinos.

De la misma forma que en *El trato de Argel*, en *La Numancia*, Cervantes enfrenta dos colectivos distintos y completamente opuestos en su caracterización: los romanos y los numantinos, de los cuales, evidentemente, los grandes protagonistas son los segundos<sup>2034</sup>, vistos y tratados como un todo unitario y sin fisuras<sup>2035</sup>. A estos dos colectivos hay que sumar las figuras alegóricas, que aparecen al final de la jornada segunda y durante la cuarta - España y el Duero; la Guerra, la Enfermedad y el Hambre y la Fama-, con lo cual se crean dos tramas paralelas distintas o, mejor dicho, dos perspectivas diferentes sobre un mismo acontecimiento. En efecto, por un lado hay que situar el enfrentamiento bélico entre romanos y arévacos, acaecido en un tiempo concreto, el siglo II a. C., y en un espacio determinado, la ciudad de Numancia y sus alrededores; por otro, la visión que de ese enfrentamiento tienen los personajes abstractos y la lección que obtienen, que se “sitúa en una tesitura y una perspectiva diferente a la de los demás personajes; habla desde una dimensión ucrónica y utópica, al situarse por encima del tiempo, y al margen de cualquier forma espacial definida”<sup>2036</sup> y que podría trastocar la tragedia de los numantinos en tragicomedia, al revelar que la España Imperial es la heredera del sacrificio del pueblo arévaco<sup>2037</sup>; a la par se consigue “una variante del teatro dentro del teatro”<sup>2038</sup> y una polifonía de voces, novedad absoluta en el tratamiento de la tragedia<sup>2039</sup>. Es decir, a grandes rasgos podemos decir que en *La Numancia* coexisten dos tipos de personajes: los reales -romanos y numantinos- y los alegóricos. Sin embargo, los primeros, sobre todo los arévacos, se pueden subdividir en dos bloques: los de dimensión colectiva, aquellos que se denominan bajo términos de índole genérica, como *numantino primero*, *segundo*, *sacerdote primero*, *madre*, *hijo*, *mujer primera*, etc., y los individualizados, aquellos que tienen nombre propio, como Teógenes, Corabino, Marquino, Leoncio, Morandro y Lira. Esta diferenciación, empero, no afecta en absoluto a la dimensión colectiva de Numancia, pues simplemente “encarnan una serie de funciones dramáticas imprescindibles para que la colectividad parezca auténtica y adquiriera vida con caracteres de realidad”<sup>2040</sup>, además de otorgar mayor patetismo a la tragedia, vista siempre “a

---

<sup>2034</sup>No obstante, hay quien piensa, erróneamente desde nuestro punto de vista, que es el general latino Escipión el gran protagonista de la obra, como F. A. de Armas, “Classical Tragedy and Cervantes’ *La Numancia*”, *Neophilologus*, LVIII (1974), pp. 34-40.

<sup>2035</sup>“Siempre se ha dicho que *La Numancia* es la tragedia de un pueblo y que no tiene protagonista”, A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973, p. 375.

<sup>2036</sup>Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000, p. 186.

<sup>2037</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La Numancia*, Alianza (Obra Completa, Vol. 3), Madrid, 1996, pp. XVII-XIX.

<sup>2038</sup>*Ibid.*, p. XVI.

<sup>2039</sup>Sobre las innovaciones que introduce Cervantes en su tragedia con respecto a la clásica, que la convierten en la primera tragedia moderna, véase el excelente análisis que efectúa González Maestro en *La escena imaginaria*, pp. 121-198. Sobre la relación de *La Numancia* con la tragedia neosenequista española véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977, p. 196.

<sup>2040</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XIII.

escala humana”<sup>2041</sup>. La historia de amor ideal de Morandro y Lira es, precisamente, una de esas funciones, individualizada por mor a la necesidad y a la verosimilitud, dado que este tipo de amor nunca puede ser colectivo, no está al alcance de cualquiera. De este modo, “Cervantes, con extraordinario arte, levanta sobre el tablado un insuperable retablo de la guerra, la muerte y el hambre, válido para todos los tiempos y para todos los hombres, y en él introduce la nota pura del amor”<sup>2042</sup>.

No cabe duda, entonces, de lo condicionada que está la historia de amor de *La Numancia* no sólo por la dimensión colectiva de los arévacos, sino también por tratarse de un tema secundario en la tragedia; idealizado como el conjunto de las acciones de los numantinos<sup>2043</sup>, pero individualizado en su dimensión, aunque sus protagonistas, lógicamente, participen de todas las cualidades y virtudes intrínsecas a los numantinos, como la voluntad y valentía irracionales, la capacidad de sacrificio y de dolor. Así, como Aurelio y Silvia forman parte del colectivo de cristianos cautivos, Morandro y Lira son dos moradores más de Numancia, no en vano los veremos participar del colectivo, aparte de protagonizar su propia historia.

Como cabría esperar, entonces, la historia de amor de Morandro y Lira alcanza un escaso desarrollo en el conjunto de la obra, además de circunscribirse casi exclusivamente a la acción que se recrea en la tragedia, que no es otra que la que se ubica entre la llegada de Escipión al campamento latino y la destrucción de la ciudad<sup>2044</sup>. Es decir, como *La Numancia*, la historia de amor de Morandro y Lira comienza *in medias res*, o, lo que es lo mismo, es anterior al inicio del texto, al igual que la de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*. Y como la de los cautivos españoles, se completará mediante analepsis completivas: en nuestro caso sólo una -frente a las tres de la tragicomedia de cautivos-: la que efectúe Morandro.

En efecto, en la primera oportunidad en la que tenemos en escena al amante de Lira, éste se encuentra acompañado por su inseparable amigo Leoncio, quien le recrimina duramente a Morandro el hecho de que esté enamorado en tiempos de guerra<sup>2045</sup>, o sea, “junto

---

<sup>2041</sup>F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza, Madrid, 1967, p.136. Por tanto, no compartimos la opinión de M. D. Stroud de que sean “individualizaciones de temas abstractos” (“*La Numancia* como auto secular”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edición, Madrid, 1981, pp. 303-307, en particular p. 305).

<sup>2042</sup>Ruiz Ramón, *Op. Cit.*, p. 138. De la misma forma se expresa Hermenegildo cuando dice que “junto a la gran masa épica que constituye el fondo de la tragedia, hay un fuerte acento lírico en la pareja de Marandro y Lira”, en *La tragedia del Renacimiento español*, p. 380.

<sup>2043</sup>“Sin duda Cervantes no podía ignorar la idealización a la que sometía en la composición de la tragedia al pueblo de Numancia: no olvidemos que se trata de un grupo humano sin diferencias visibles, sin fisuras, sin clases, sin castas; las gentes parecían convivir entre sí felizmente, sin odios, sin envidias, sin disputas ni dolonías, en un modelo ideal de estado y sociedad, de ciudad utópica por excelencia; nos hallamos ante un pueblo sin estructura social ideologizada o aristocratizada; la religión no es en Numancia un credo riguroso ni un dogma que someta disciplinadamente la voluntad humana, ni tan siquiera encontramos una teología ni una institución eclesiástica que se manifieste; no se identifica tampoco un gobernante único, ni un único juez o sacerdote; frente a la superlativa estructura de Roma, Numancia parece un pueblo completamente adánico a abelita, caracterizado exclusivamente por los atributos de la valentía y por las cualidades de una singular fuerza de voluntad, especialmente en lo relativo a la defensa de su propia existencia como pueblo.” González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 170.

<sup>2044</sup>Para las fuentes cervantinas de *La Numancia* véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 40-46 y más recientemente “El desenlace de *La Numancia*: tradición y originalidad”, en *Cervantes entre vida y creación*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2000, pp. 97-108; y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. I-IV.

<sup>2045</sup>“En momentánea situación conflictiva” nos ha dicho Avalor-Arce, “*La Numancia* (Cervantes y la tradición histórica)”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 247-274, concretamente, pp. 258-259.

al tema clásico de la amistad tenemos el del amor<sup>2046</sup>:

¿No es ya contra razón,  
siendo tú tan buen soldado,  
andar tan enamorado  
en tan estrecha ocasión?<sup>2047</sup>

Y es que Morandro está muy turbado como consecuencia de la situación personal que vive en tiempos tan nefandos para la ciudad, un estado que Leoncio, no sin motivos, achaca a su relación con Lira; y dado que éste considera al amor incompatible con la guerra<sup>2048</sup>, no desea ver a su amigo incumpliendo sus deberes como soldado para con Numancia, por lo que le recrimina su pasión. La dura queja de Leoncio quizá esté motivada por su desconocimiento del tema, puesto que él está libre de amor, por lo que, como bien le dice Morandro, “en ira mi pecho arde / por verte tan sin cordura: / ¿hizo amor, por ventura, / a ningún pecho cobarde?” (II, 721-724, 41), por cuanto él nunca ha dejado de cumplir sus quehaceres militares, aun estando enamorado. Entonces, Morandro le cuenta a su amigo su caso de amor, o sea, completa el inicio *in medias res* de su historia. De este modo, Cervantes utiliza la turbación de Morandro y las quejas de Leoncio no sólo para darnos unas pinceladas de la relación de amistad de los dos arévacos, sino, especialmente, para introducir la historia de amor, que por mor de las características de *La Numancia* no podía plantear por extenso. En su relación intradiegetica, Morandro nos dice, al contestarle a Leoncio, que su relación con Lira no es nueva:

¿No sabes los muchos años  
que tras Lira ando perdido? (II, 741-742, 42);

pero para nada nos informa de la gestación de su historia, al igual que en el caso de Aurelio y Silvia, así como tampoco sabemos quién fue el primero de los dos en enamorarse del otro, aunque se pueda conjeturar que fue él, con lo que se convertiría, como Aurelio antes, en el miembro activo de la relación. De lo que sí estamos seguros es de que, como en la historia de Aurelio y Silvia, se trata de un amor recíproco o correspondido desde el principio. Es más, el padre de Lira, a diferencia del de Silvia, está plenamente de acuerdo con el noviazgo de su hija y Morandro y aún del matrimonio:

¿No sabes que era venido  
el fin de mis tristes daños,  
porque su padre ordenaba  
de dármele por mujer,  
y que Lira su querer  
con el mío acordaba? (II, 743-748, 42).

El hecho de que la intención de los padres case con el gusto de los hijos es el ideal cervantino a la hora de concertar el matrimonio de los segundos<sup>2049</sup>, como acece, por ejemplo, en la

---

<sup>2046</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, p. 265.

<sup>2047</sup>Cervantes, *La Numancia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 709-712, p. 41 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos, al lado de la cita, la jornada, los versos y la página correspondientes).

<sup>2048</sup>Como bien ha visto G. Edwards en “La estructura de *Numancia* y el desarrollo de su ambiente trágico”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 293-301, las palabras de Leoncio “son virtualmente las de Escipión”, p. 296.

<sup>2049</sup>Véase Robert V. Piluso, *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, Las Américas, Nueva York, 1967.

historia de Ladislao y Transila en el *Persiles*, donde el padre de ella, Mauricio, se atiene y respeta el gusto de su hija. Ahora bien, en caso de desacuerdo, como se evidenció en la historia de Aurelio y Silvia, el autor del *Quijote* siempre favorece a los hijos<sup>2050</sup>, puesto que, como veremos, cuando triunfa el gusto de los padres, los matrimonios de sus vástagos suelen terminar mal. Parece evidente que en la idealización cervantina del pueblo numantino no podía faltar el consenso entre padres e hijos; los problemas de la pareja viene de otro lugar: de los romanos. Efectivamente, la apalabrada boda entre Morandro y Lira no llega a consumarse porque “dilatóse el casamiento / hasta acabar la guerra, / porque no está nuestra tierra / para fiestas y contento” (II, 753-756, 42). Podemos comprobar, por tanto, cómo la situación colectiva influye poderosamente en la individual: ésta cobra su sentido desde aquélla, que la engloba y envuelve, a la vez que la segunda potencia el patetismo trágico de la primera. De este modo, Morandro y Lira, como Aurelio y Silvia, no han podido saborear aún los frutos del matrimonio, ni lo esperan así como están “de la hambre fatigados, / sin medio de algún remedio, / tal muralla y foso en medio, / pocos y esos encerrados” (II, 761-764, 42), por eso “ando triste y descontento, / ansí cual me ves andar” (II, 767-768, 42).

Después del parlamento de Morandro, el conflicto con su amigo llega a buen puerto, pues a Leoncio no le quedan ya dudas ni objeciones que poner al amor ideal de su amigo, tan sólo se ha de limitar a consolarle como mejor pueda, que es lo que hace a continuación. Sin embargo, antes de comentarlo, hemos de decir que las críticas de Leoncio a Morandro tienen su paralelo en las que Escipión hizo a sus soldados<sup>2051</sup>, aunque las del general latino sí están plenamente justificadas, ya que el vicio y la corrupción ha hecho presa de sus soldados:

Mas no hay que reprimir, a lo que veo,  
la furia del ejército presente,  
que, olvidado de gloria y trofeo,  
yace embebido en la lascivia ardiente (I, 17-20, 12).

La blanda Venus con el duro Marte  
jamás hacen durable ayuntamiento (I, 89-90, 15).

De nuestro campo quiero, en todo caso,  
que salgan las infelices meretrices (I, 129-130, 17).

En suma, como en *El trato de Argel*, en *La Numancia*, Cervantes opone y enfrenta, aunque de forma más entreverada, el amor ideal con el amor vulgar, de tal forma que el segundo provoca que el primero brille aún más; al mismo tiempo que los dos tipos de amor sirven para diferenciar a los dos colectivos, pues el ideal se da entre los numantinos, mientras que los romanos se pierden en su desaforada lascivia.

Como hemos dicho, a Leoncio, tras las oportunas explicaciones de Morandro, tan sólo le resta animar en lo posible a su amigo, y nada mejor que depositar sus esperanzas en las consultas a los dioses y en los sacrificios y oblaciones que en su honor van a celebrar los sacerdotes de la ciudad<sup>2052</sup>, así como los rituales mágicos de Marquino. Sin embargo, la consulta a los hados no resulta favorable y la tragedia que se cierne sobre Numancia parece incuestionable. Por lo tanto, las esperanzas amorosas de Morandro se disipan con el destino

---

Opinión que compartimos plenamente.

<sup>2050</sup>Este es según Américo Castro el tipo de resolución matrimonial que más le gusta a Cervantes, véase su famoso estudio, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972, p. 134.

<sup>2051</sup>Como ya viera J. Casaldueiro en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 266.

<sup>2052</sup>Para González Maestro la escena de los rituales religiosos que presencian Leoncio y Morandro es una muestra de teatro dentro del teatro, *La escena imaginaria*, pp. 189-190.

que le espera a la ciudad. Si bien, el papel que desempeña la religión en la obra parece estar subordinado a la voluntad y al esfuerzo de los hombres: en *La Numancia*, a diferencia de lo que acontecía en la tragedia grecolatina, “hemos pasado (...) de la expresión de inmutabilidad, fundada en la divinidad trascendente, a la experiencia de lo fatalmente inevitable en virtud de la superioridad y crueldad del hombre”<sup>2053</sup>, o sea, la fatalidad de los numantinos estriba en el poder militar de Roma, no en una fuerza suprasensible. “En este sentido, es la de Cervantes una tragedia profundamente humana, y por ello mismo, moderna”<sup>2054</sup>. Y así se lo hace ver Leoncio a Morandro:

Morandro, al que es buen soldado  
agüeros no le dan pena,  
que pone la surte buena  
en el ánimo esforzado;  
y estas vanas apariencias  
nunca le turban el tino:  
su brazo es su estrella y signo;  
su valor, sus influencias (II, 915-922, 48).

Por otro lado, hemos de dejar constancia de que tanto la amistad de Morandro y Leoncio como el caso de amor del primero con Lira son cuestiones exclusivamente individuales, que en absoluto afectan al colectivo de Numancia. Sirven, como ya hemos mencionado, para dar mayor dimensión trágica a la destrucción de la ciudad, para potenciar el patetismo humano de un colectivo. Es decir, como nos advierten A. Rey y F. Sevilla<sup>2055</sup>, son escenas de «acción humana individual». Lo que sí sucede es lo contrario: lo que acontece en la ciudad revierte de manera impenable en los destinos de aquellos personajes individualizados mediante su nominación. De este modo, hemos podido comprobar cómo a una escena de «acción humana individual» -la de Morandro y Leoncio- le sigue una de «acción épica colectiva» -la de los rituales sagrados-; esto es, cómo Morandro y Leoncio, a través de su diálogo, nos exponen su caso particular, para, a continuación, mezclarse en el colectivo de la ciudad, o, dicho de otra manera, cómo los personajes individualizados terminan formando parte del todo que es Numancia, donde alcanzan su sentido y significación.

Si recapitulamos lo expuesto hasta ahora, la historia de amor de Morandro y Lira, tremendamente afectada por la dimensión colectiva de los numantinos, nos ha sido presentada *in medias res* desde el diálogo de Morandro y Leoncio, ya que el segundo, atendiendo a la situación bélica de la ciudad, se queja del enamoramiento de su amigo, puesto que le puede impedir su rendimiento como soldado. Para defenderse de las acusaciones, Morandro, de forma muy esquemática, nos da unas cuantas pinceladas de su historia de amor, a la par que, de forma indirecta o *in absentia*, nos presenta el personaje de Lira, aunque sea muy poco lo que de ella sepamos todavía. Esta situación, la presentación del personaje femenino de la historia por parte del masculino, es la misma que se dio en *El trato de Argel*, si bien simplificado, pues en la tragicomedia de cautivos fueron Aurelio e Yzuf los encargados de presentar a Silvia.

Estamos preparados, entonces, para que se produzca la primera escena entre los dos amantes. Antes, vemos a Morandro y Lira desempeñando funciones colectivas: a él, junto a otros numantinos, debatiendo lo que hacer, dada la negativa de Escipión, antagonista de

---

<sup>2053</sup>*Ibidem*, pp. 173-174.

<sup>2054</sup>*Ibidem*, p. 179.

<sup>2055</sup>Introducción a su edic. de *La Numancia*, pp. XI-XIV.



Numancia y único responsable de la tragedia de la ciudad<sup>2056</sup>, a la proposición de un combate cuerpo a cuerpo ofertada por Corabino; a ella formando parte de la comitiva de mujeres que han decidido impedir la temeraria, pero honrosa<sup>2057</sup>, determinación de los hombres de salir en tropel frente al muro, el foso y el ejército romano, y Lira lo hace como representante de las jóvenes doncellas de la ciudad, lo que indirectamente nos confirma que aún no han cogido los frutos del matrimonio. Así, todos juntos y libremente deciden quemar todas sus posesiones y autoinmolarse antes que dejar vencer a los romanos<sup>2058</sup>. Con la tragedia numantina ya en marcha definitivamente y con el hambre implacable asolando sus vidas, Morandro y Lira se quedan solos en escena: el tono épico cede su paso al acento lírico:

No vayas tan de corrida,  
Lira; déjame gozar  
del bien que me puede dar  
en la muerte alegre vida;  
deja que miren mis ojos  
un rato tu hermosura,  
pues tanto mi desventura  
se entretiene en mis enojos.  
¡Oh dulce Lira, que sueñas  
continuo en mi fantasía  
con süave armonía  
que vuelven en gloria mis penas! (III, 1458-1469, 69).

Sin embargo, el amor de tintes neoplatónicos de los dos numantinos se ve asediado por el horror de la muerte: Lira se está muriendo literalmente de hambre. Es ésta la oportunidad que estaba esperando Morandro para tornar toda su turbación inicial en arrojo y valentía, para demostrarse a sí mismo y al resto que el que de verdad está enamorado nunca puede ser cobarde<sup>2059</sup>, pues, ante el hambre que consume a Lira, decide salir al campamento romano en busca de alimento que palie la muerte de su amada, ya que “aunque la hambre ofendida / te tenga tan sin compás, / de hambre no morirás / mientras yo tuviere vida” (III, 1502-1505, 70). Como cabía esperar, Lira intenta persuadir a su amado de que no emprenda una acción que parece conducirle directamente a la muerte, pero ya nada puede detener su resolución. Por lo tanto, “el futuro para ellos encierra, en vez de felicidad, tristeza; en vez de bodas, muerte”<sup>2060</sup>. No obstante, Morandro no acometerá su difícil empresa él solo, le acompañará Leoncio,

---

<sup>2056</sup>Nos sorprende mucho el papel asignado al general latino por la crítica cervantina de *La Numancia*, pues, si bien es cierto que en su presentación está muy dignamente tratado, a partir de la negativa de paz que le ofrecen los dos embajadores numantinos y de su resolución pragmática de combatir a los arévacos de la forma menos valerosa, su idealización inicial cae en picado, primero a ojos de los numantinos, después de sus propios soldados, quienes se dirigen a él siempre como “*general prudente*”, y al final, intentando sobornar vil y despreciablemente a Viriato. Por tanto, compartimos y nos alineamos con la visión que de Escipión proponen S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 61 y ss., y J. González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 159 y ss.

<sup>2057</sup>Para A. Rey y F. Sevilla es la honra más que el destino el móvil que mueve la heroica acción de los arévacos, en la Introducción a su edic. del texto, pp. XX-XXV.

<sup>2058</sup>“Antes que héroes, los numantinos son gentes humildes (...). Nunca antes los seres humildes habían sido capaces de acciones heroicas: esa es una de las cualidades del texto de la *Numancia*, una de las principales cualidades también de la tragedia.” Por tanto, “con Cervantes, las clases humildes han entrado, al margen de toda expresión de burla o hilaridad, en la estética de las formas trágicas, y lo hacen desempeñando dentro de la experiencia trágica un papel protagonista y heroico.” González Maestro, *La escena imaginaria*, pp. 149 y 132.

<sup>2059</sup>“Al amor lascivo, que hace muelle al hombre y lo ablanda, se opone el amor honesto, que incita al hombre a traspasar los límites del deber en busca de esfuerzos máximos.” J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 266.

<sup>2060</sup>Avalle-Arce, “*La Numancia*”, p. 265.

quien ha presenciado, escondido, todo el diálogo entre los dos amantes; a través del cual ya no le puede quedar ninguna duda de la razón que tenía su amigo. La hilación estructural entre el diálogo inicial de ellos y el de Morandro con Lira y después con Leoncio no puede ser más evidente. De este modo, el sacrificio que emprende Morandro por el amor se ve correspondido con el sacrificio en honor de la amistad que realiza Leoncio; además de que es la única forma de que las palabras del último en torno al valor del soldado se hagan realidad.

En efecto, Morandro y Leoncio, burlando el destino colectivo de Numancia, realizan su incursión en el campamento latino para robar algo de alimento, mientras tanto acaban con la vida de cuantos romanos les hacen frente. Empero, el camino de regreso lo emprende únicamente Morandro<sup>2061</sup>, el otro, Leoncio, ha dejado su vida en el intento, se ha consumado el sacrificio en pos de la amistad. Y para que su acción sea más heroica, serán los propios contrarios los que la cuenten, especialmente Quinto Fabio. Así, herido de muerte y solo, Morandro cumple la promesa prometida a Lira de no dejarla morir de hambre mientras él estuviese con vida:

Ves aquí, Lira, cumplida  
mi palabra y mis porfías  
de que tú no morirás  
mientras yo tuviere vida” (IV, 1824-1827, 82).

En esta segunda ocasión en la que vemos en escena a los dos amantes se consuma su tragedia: Morandro, después de dar el pan robado, cae muerto en manos de Lira, y con él se extingue el amor ideal de Numancia.

Son muy escasas las ocasiones en las que acontece la trágica muerte de uno o de los dos amantes en las historias de amor de Cervantes. La paralela a la de Morandro la encontramos en la historia de Claudia Jerónima, en el *Quijote* de 1615, en la que don Vicente Torrellas, como el numantino, muere trágicamente en manos de su amada, aunque por motivos menos nobles y bien distintos. Con una variación importante, pues muere ella en vez de él, nos encontramos con una acción semejante en la historia de Lisandro en *La Galatea*, donde Leonida fallece en brazos de su amado. Por último, un final trágico acontece en el episodio de Marcela, así como en la novela de *El curioso impertinente*, ambas interpoladas en el *Quijote* de 1605.

Después de muerto Morandro y después del soliloquio declamatorio de Lira<sup>2062</sup>, queda manifestada explícitamente la belleza ideal de nuestra protagonista, por cuanto el innominado soldado numantino, al que ella le pide que la mate, no se atreve porque “¿cuál será el bravo pecho acelerado / que en este hermoso vuestro dé herida?” (IV, 1938-1939, 86).

En definitiva, la historia de amor de Morandro y Lira, a diferencia de la de Aurelio y Silvia, no pervive más allá del texto. Y si no lo hace no es porque ellos no se lo merezcan, muy al contrario, sino porque su relación sigue el mismo trágico camino que el del resto de los numantinos: la muerte.

Las características que reúne la historia de amor ideal de Morandro y Lira son las siguientes: 1-está muy condicionada por el personaje colectivo que presenta *La Numancia*. 2- Es anterior al inicio del texto, aún contando con la analepsis completiva de Morandro. 3-Es él el primero en enamorarse y, por lo tanto, el miembro activo de la relación. 4-Su amor es correspondido desde el principio. 5-Un amor que consiente el padre de ella, garante de su honra, quien ve, además, con buenos ojos el casamiento de los dos. 6- Pero que la guerra con

---

<sup>2061</sup>“Con la aparición de Morandro empieza la liquidación de los temas poéticos de vigencia humana.” *Ibid.*, p. 267.

<sup>2062</sup>Sobre el parlamento de Lira véase González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 166.

los romanos impide que se celebre. 7-La historia de amor de Morandro y Lira se ve aderezada con la de amistad que mantiene él con Leoncio, que, aunque no supone ningún problema en su desarrollo, si genera conflicto entre “los dos amigos”. 8-Para que reluzcan más los quilates de su caso de amor, se ve contrastada con el lascivo y vulgar de los romanos. 9-Morandro realizará el mayor sacrificio posible en pos del amor: su vida, único en las historias cervantinas. 10-Como consecuencia, su historia termina con el propio texto.

-LA GALATEA: ELICIO Y GALATEA.

La tercera historia de amor ideal que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Elicio y Galatea en su primera obra impresa, la novela pastoril *La Galatea*.

Resulta evidente, entonces, que la forma elegida por nuestro autor para recrear los amores de Elicio y Galatea difiere sustancialmente de la utilizada en las historias de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira, o, lo que es lo mismo, el caso de los pastores se diferencia del de los cristianos cautivos y de los numantinos en cuanto al género se refiere, ya que los ensayos dramáticos ceden su puesto ahora a la prosa narrativa. Si bien es cierto que el módulo novela pastoril se caracteriza, desde *La Diana* de Montemayor y en última instancia desde la *Arcadia* de J. Sannazaro, por la mezcla de prosa y verso; aunque, desde la obra del portugués, el curso dominante de las novelas pastoriles es el prosístico y sobre él se añaden las distintas poesías<sup>2063</sup>, que en el caso de *La Galatea* están perfectamente vinculadas y relacionadas con la prosa<sup>2064</sup>, esto es, nunca son gratuitas.

Esta diferenciación genérica entre las historias de Elicio y Galatea y las de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira conlleva, además, otra variación significativa, por cuanto las dos últimas, debido a los propósitos que perseguía Cervantes en sus respectivas obras, no dejaban de ser asuntos secundarios o laterales, sobre todo la de los numantinos, ya que la de los cristianos cautivos se erige, al fin y al cabo, en una trama paralela a la del cautiverio y su trato, mientras que la de los pastores es el argumento central de *La Galatea*, “presente desde el comienzo al fin (incompleto) de la obra”<sup>2065</sup>. Es decir, estamos ante la primera historia de

---

<sup>2063</sup>Véase sobre la novela pastoril Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974, y “Los pastores y su mundo”, Estudio Preliminar a la edic. de *La Diana* de Montemayor de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, pp. IX-XXIII; F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. I. La órbita previa*, Gredos, Madrid, 1974; A. Solé-Lerís, *The Spanish Pastoral Novel*, Twayne Publishers, Boston, 1980; A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista), en *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, concretamente, pp. 83-91; A. Egido, “Las fronteras de la poesía en prosa” *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 85-114, y “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, XXX (1985), pp. 43-77; A. Rallo, Introducción a su edic. de *La Diana* de Montemayor, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 11-91, especialmente, pp. 24-52; Juan Montero, Prólogo a su edic. de *La Diana*, pp. XXVIII-XCIII, especialmente, pp. XXXV-XLVIII; F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 11-107, especialmente pp. 16-28; A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, pp. I-XLIV, sobre todo, pp. III-VIII.

<sup>2064</sup>“Resulta asombrosa la ceguera de los detractores de *La Galatea* que han podido olvidar el nexo neoplatónico que engarza los poemas con la prosa en lazo indisoluble”, A. Egido, “*La Galatea*: espacio y tiempo”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 33-90, la cita en la p. 81. Véase, además, Alberto Sánchez, “Los sonetos de *La Galatea*”, en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, Avalle-Arce ed., Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985, pp. 17-36; M. Trambaioli, “La utilización de las funciones poéticas en *La Galatea*”, *AC*, XXXI (1993), pp. 51-73; A. Pérez Velasco, “El diálogo verso-prosa en *La Galatea*”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 487-493.

<sup>2065</sup>F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. 29.

amor cervantina plenamente desarrollada. Y no sólo eso sino que como consecuencia del módulo genérico de *La Galatea* el tema del amor se torna en el elemento principal e indispensable<sup>2066</sup>, siendo el pastor, por condición, el mejor de los amantes, el máximo representante del ideario amoroso, que es de marcados tintes neoplatónicos<sup>2067</sup>.

Ahora bien, esto es así al menos en apariencia, ya que la historia de amor de Elicio y Galatea no es la única, aún siendo la principal, que se recrea en la obra, junto a ella se encuentran otros muchos casos de amor, protagonizados también por pastores y por otros personajes que, aunque no lo son, han llegado al ámbito pastoril por circunstancias de diversa índole, donde actualizan sus respectivos vivires, que siempre giran en torno a ese tema. Es decir, la historia de Elicio y Galatea se ve obligada a compartir su protagonismo con las de otros personajes, ya sean pastores o no. Más aún, ya que no es el amor el único tema fundamental de las novelas pastoriles, a su lado se encuentran el de la naturaleza, que también acapara buena parte del desarrollo argumental, y el de la fortuna<sup>2068</sup>; a su vez, el pastor no se dedica exclusivamente a amar, aunque esa sea su esencia, sino que también se entretiene en la realización de otros ejercicios, como representaciones eclógicas, bailes, danzas, celebraciones de festividades, de bodas, de exequias, ejercicios pastoriles, etc., que entretienen el desarrollo argumental de la obra. Si a todo esto unimos la peculiaridad de que *La Galatea* está inconclusa, a falta de una segunda parte que la culmine y cierre, y que Cervantes no se cansó de prometer, podemos concluir que la historia de Elicio y Galatea está plenamente condicionada en su desarrollo, como lo estaban las de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira por mor de las características de las obras en las que se incluían. En efecto, la historia de Elicio y Galatea está condicionada por las convenciones genéricas típicas de la novela pastoril; por el escaso desarrollo de su argumento, siempre entrecortado por el incesante vaivén de irrupciones de las historias intercaladas, hasta el punto de que se ha llegado a decir “que no es lo pastoril lo que interesa fundamentalmente a Cervantes”<sup>2069</sup> en *La Galatea*; y, sobre todo, por estar la obra sin terminar, a expensas de una segunda parte que nunca llegó<sup>2070</sup> y que, por lo tanto, impide la culminación del caso amoroso de los dos pastores.

El primer rasgo importante que presenta la historia de Elicio y Galatea lo comparte con las de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira, y no es otro que el hecho de que su caso de amor sea anterior al inicio argumental del texto. Y es que *La Galatea* presenta un “comienzo *in medias res*”<sup>2071</sup>. Pero más significativo es el hecho de que *La Galatea*, como *El trato de Argel*, empieza con las quejas amorosas de los amantes masculinos, Elicio y Aurelio, respectivamente. Esto mismo es lo que ocurre con la historia amorosa de *La Numancia*, aunque con algunos matices diferenciales, por cuanto las quejas de Morandro no abren la tragedia, sino que se dan en la segunda jornada, pero sí inician el desarrollo del asunto

---

<sup>2066</sup>“El tema fundamental de la narración pastoril es el amor”, F. López Estrada, *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1948, p. 19.

<sup>2067</sup>“El éxito inaudito del ideario pastoril en la época del Renacimiento, y de las obras que lo expresan, es indisociable del triunfo del Neoplatonismo como filosofía oficial del período”, Avalle-Arce, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 8.

<sup>2068</sup>“La Naturaleza, con la Fortuna y el Amor, son los tres agentes de la novela pastoril. La primera otorga la materia universal, la segunda, el azar en el curso del argumento y el tercero, la voluntad de acción en los personajes. El individuo se mueve en la primera, y su fin es la tercera; fuerza contraria o favorable es la Fortuna, ciega e inescrutable”, López Estrada, *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, p. 11.

<sup>2069</sup>Celina Sabor de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, la cita en la p. 230.

<sup>2070</sup>No obstante, para A. K. Forcione, la culminación de *La Galatea* es el episodio quijotesco de Marcela y Grisóstomo. “Cervantes en busca de una pastoral auténtica”, *NRFH*, XXXVI (1988), 2, pp. 1011-1043.

<sup>2071</sup>Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, p. 230.

amoroso, además de que el numantino no se queja en soledad, como el pastor y el cristiano cautivo, sino en pleno diálogo con su leal amigo Leoncio. Lo cierto es que el inicio *in medias res* de *La Galatea* está muy atenuado, nada tiene que ver con la complejidad estructural que presenta la historia de Aurelio, que, recordemos, se ajusta al patrón genérico de la bizantina, ni mucho menos con el que presenta la historia de Periandro y Auristela en el *Persiles*, que es la más enrevesada estructuralmente de todas, como analizaremos a su momento. Así, inmediatamente después de que Elicio cante sus cuitas en la soledad del campo, como es habitual en la novela pastoril, el narrador nos presenta al pastor, preso en las típicas coordenadas de la bucólica: “Esta cantaba Elicio, pastor de las riberas del Tajo, con quien naturaleza se mostró tan liberal, cuanto la fortuna y el amor escasos”<sup>2072</sup>. Es decir, Elicio es el pastor fino o literario, el “ser poético desasido de su circunstancia real”<sup>2073</sup>. Y, rápidamente, nos pone en conocimiento de su historia, o, lo que es lo mismo, nos completa el abrupto comienzo de la obra, aunque, ciertamente, sea muy poco lo que de él nos cuente, que se centra exclusivamente en su caso de amor, todo lo demás queda en el aire, pues nada interesa saber del pasado de un pastor literario a excepción de lo que le define como personaje: que ama, y cómo lo hace: “con tan puro y sincero amor cuanto la virtud y honestidad de Galatea permitía” (I, 25). Por tanto, nada tiene que ver, desde el punto de vista de la historia de la literatura, lo poco que sabemos de Elicio con lo que supone el desconocimiento del pasado y la prehistoria de don Quijote<sup>2074</sup>. Al revelarnos la identidad de la pastora a la que ama, Galatea, el narrador extradiegético de la obra, aún de manera indirecta, nos presenta a su heroína:

[...] por la incomparable belleza de la sin par Galatea, pastora en las mismas riberas nacida; y, aunque en pastoral y rústico ejercicio criada, fue de tan alto y subido entendimiento, que las discretas damas, en los reales palacios crecidas y al discreto tracto de la corte acostumbradas, se tuvieran por dichosas de parecerla en algo, así en la discreción como en la hermosura (I, 25).

Este dato diferencia la historia de Elicio de las de Aurelio y Morandro, ya que estos últimos fueron los que se encargaron de presentar *in absentia* a sus respectivas amadas. Más aún, pues si Silvia y Lira correspondían el amor de Aurelio y Morandro, Galatea “no se entiende que aborresciese a Elicio, ni menos que le amase” (I, 25). O sea, nos encontramos frente a la primera historia de amor ideal no correspondido de la producción literaria de Cervantes. Lógicamente, en lo que sí se asemeja el pastor al cautivo y al arévaco es en ser él el primero en enamorarse y en que la gestación de su amor también se nos escamotea.

El narrador de *La Galatea* nos dice que “por los infinitos y ricos dones con que el cielo a Galatea había adornado, fue querida, y con entrañable ahínco amada, de muchos pastores y ganaderos” (I, 25), de los cuales destaca poderosamente Elicio, que es el que más posibilidades reúne para rendir la libre voluntad de la pastora, pero no es el único que refulege

---

<sup>2072</sup> Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, libro I, p. 24 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos al lado de la cita el libro y la página correspondiente).

<sup>2073</sup> Avalor-Arce, Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. 15.

<sup>2074</sup> Véase Avalor-Arce, “Tres comienzos de novela (Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva)”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 215-243, y “El nacimiento del héroe”, en *Don Quijote como forma de vida*, Castalia, Madrid, 1976, pp. 60-97; y A. Rey Hazas, “Cervantes, *El Quijote* y la poética de la libertad”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 369-380, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005, pp. 203 y ss., y junto a F. Sevilla, Introducción a su edic. del *Quijote*, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, pp. I-LXXIII, especialmente, pp. LII y ss.

de entre ellos, hay otro que sobresale del anonimato general. Se trata de Erastro<sup>2075</sup>, “un rústico ganadero” (I, 28), un pastor de cabras. Esto es, a Elicio, en principio, le sale un competidor en sus aspiraciones de conseguir el amor de Galatea, del mismo modo que Aurelio tiene que hacer frente a los deseos de su amo, el renegado español Yzuf, con la importante divergencia de que el amor de Erastro es también ideal, no lascivo o vulgar como el del personaje de *El trato de Argel*, hasta el punto de que su rusticidad se torna en discreción cuando trata asuntos amorosos:

Y, aunque rústico, era, como verdadero enamorado, en las cosas del amor tan discreto que cuando en ellas hablaba, parecía que el mismo amor se las mostraba y por su lengua las profería (I, 28-29).

Sin embargo, como el amo de Aurelio con Silvia, las posibilidades que tiene Erastro de rendir a Galatea son prácticamente nulas e incluso su amor es tomado por ella como “cosas de burla” (I, 29); es más, de la misma forma que Aurelio se compadece de su amo, a Elicio no sólo no le preocupa tener en Erastro a un rival, sino que le tiene lástima por tener tan pocas esperanzas en su amor. Empero, Erastro, desde luego, no es Yzuf, y no se engaña con falsas quimeras, sabe perfectamente que no tiene ninguna posibilidad con Galatea, está al tanto de los amores de Elicio y de que es éste el mejor mirado por la pastora y no tendrá ningún reparo en aceptar que sea su contrario el que consiga el amor de su amada, aunque sea con tal de no verla lejos de su patria chica.

El caso amoroso de Erastro cobra especial relieve por el hecho de que él -a diferencia de Elicio, que parece estar en un estatus de igualdad con Galatea-, al no estar idealizado y, por tanto, representar al “pastor de todos los días”<sup>2076</sup> y al ser un pastor de cabras, parece estar un peldaño por debajo en cuanto a la posición social y literaria de su amada se refiere; si bien muy atenuado por las características propias de la bucólica, que está fuera de cualquier formulación social, principio que, como sabemos, Cervantes vulnera hasta “ampliar el mundo de la égloga y llevarlo a la realidad”<sup>2077</sup>. Todo esto quiere decir que, de una manera muy sutil, nuestro autor plantea una historia de amor entre miembros pertenecientes a distintos escalafones sociales, extraño en su producción literaria, pero no ausente, y en la de la época. Por otra parte, la simplicidad de Erastro, el primer enfermo de amor de *La Galatea*<sup>2078</sup>, le lleva a intentar superar su enamoramiento, para ello no se le ha ocurrido otra cosa que pedir ayuda “a los médicos y curas del lugar” (I, 30), que se han visto incapaces, a pesar de sus consejos, de apartar al pastor de su pasión. Este aspecto le separa aún más de Elicio, le convierte en su opuesto, pues como ha dicho Aurora Egido, “la enfermedad de amor tiñe de punta a cabo el curso y el discurso de *La Galatea*, aunque no por ello se desprenda de la opuesta idealización que configura el amor como fuerza que eleva, educa y perfecciona”<sup>2079</sup>; no cabe duda, entonces, de que Erastro representa a los primeros y Elicio a los segundos.

El hecho de que Elicio y Erastro sepan lo que cada uno pretende y tengan muy claro hasta dónde pueden llegar en sus aspiraciones para con Galatea provoca que su supuesta rivalidad se convierta en una sincera relación de amistad<sup>2080</sup>. De este modo, como en la historia de Morandro y Lira, la de Elicio y Galatea se ve aderezada por otra de amistad, con la

---

<sup>2075</sup>Para todas las implicaciones poéticas que conlleva la figura de Erastro véase Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, p. 230 y ss.

<sup>2076</sup>*Ibid.*, p. 231.

<sup>2077</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. XXI.

<sup>2078</sup>El primero de la obra de Cervantes es el Yzuf de *El trato de Argel*.

<sup>2079</sup>“El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 19-32, concretamente p. 25.

<sup>2080</sup>De la que damos buena cuenta en el estudio que de ese tema hemos efectuado.

salvedad de que Leoncio nunca se enamora de la amada de su amigo. Por otro lado, el triángulo amoroso resultante -dos pastores enamorados de la misma pastora, uno de ellos con más posibilidades de conseguir sus objetivos que el otro, se terminan haciendo amigos inseparables-, como sabemos, sitúa la pastoril cervantina tras los pasos de *La Diana* de Montemayor<sup>2081</sup>.

El planteamiento de la trama nuclear de *La Galatea* se cierra con el canto amebeo de los dos nuevos amigos y rivales en el amor de la pastora. Este canto resulta interesante por dos motivos: 1-aunque de manera poética e inundado de lugares comunes de la poesía áurea, tanto Elicio como Erastro nos dan buena cuenta de cómo se produjo su enamoramiento: el primero de ellos cuando “blanda, suave, reposadamente, / ingrato Amor, me sujetaste el día / que los cabellos de oro y bella frente / miré del sol que al sol escurecía” (I, 31); el segundo, “atónito quedé y embelesado, / como estaba sin voz de piedra dura, / cuando de Galatea el estremado / donaire vi, la gracia y hermosura” (I, 32). Es decir, a través del canto amebeo, los dos pastores recuperan del pasado el instante en el que se enamoraron de Galatea, o, lo que es lo mismo, a través de los poemas intercalados en el curso de la prosa Cervantes llena el vacío que supone el inicio *in medias res* de la obra<sup>2082</sup>, al igual que acontecerá, como veremos más adelante, en la epístola en tercetos que Timbrio envía a Nísida. 2-Los dos realizan una descripción de la belleza ideal de Galatea.

Una vez planteada la trama medular de la obra, los amores de Elicio y Galatea apenas progresan, se ven relegados a un segundo plano en favor de las historias episódicas, y hasta el ocaso del texto no vuelven a acaparar la atención, a cobrar relevancia argumental. No obstante, la función de conductores del hilo narrativo que desempeñan Elicio, Erastro y Galatea provoca que nuestro pastores se crucen en su camino en varias ocasiones, así como con otros personajes, pastores o no, donde casi siempre se comenta el estado en el que se encuentran sus amores. La primera vez que se topan Elicio y Erastro, que después de sellar su amistad no se separan nunca, con Galatea sirve, aparte de para desplazar el foco narrativo de los personajes masculinos a los femeninos<sup>2083</sup>, para presentar físicamente a la heroína de la obra<sup>2084</sup>: “Y no tardó mucho que por la cumbre de la cumbre de la cuesta se comenzaron a descubrir algunas ovejas, y luego tras ellas Galatea, cuya hermosura era tanta que sería mejor dejarla en un punto, pues faltan palabras para encarecerla” (I, 55). De este modo, como Silvia y Lira, Galatea irrumpe físicamente en la narración después que sus amantes, en segundo lugar.

Es de vital importancia, además, la presentación de Galatea porque los personajes de la pastoril, en general, y de la cervantina en particular, se pueden agrupar en dos grandes secciones: “los que aman y los que no aman”<sup>2085</sup>, o, dicho de otro modo, “existe el enamorado y, como contrafigura, el desenamorado”<sup>2086</sup>. Pues bien, si Elicio es el máximo representante

---

<sup>2081</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La Galatea*, pp. VI-VII.

<sup>2082</sup>Asunción Rallo, en la Introducción a su edic. de *La Diana* de Montemayor, nos dice que “los poemas son utilizados en una doble vertiente: unas cuantas, con una función narrativa, sirven como puente con el pasado, actualizando como evocación historias anteriores que se erigen así en el antecedente de un relato comenzado *in medias res*...”, (p. 41). Lo mismo, entonces, podemos decir de las que incluye Cervantes en *La Galatea*: en otro aspecto más nuestro autor tiene como modelo al escritor portugués.

<sup>2083</sup>“En lugar de la nota femenina sostenida por Montemayor, Cervantes maneja ritmo alterno”, J. Casalduero, “*La Galatea*”, en *Suma cervantina*, Avallé-Arce y Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 27-46, en la cita en la p.37.

<sup>2084</sup>Magníficamente bien estudiada por A. K. Forcione, “Cervantes en busca de una pastoral auténtica”, p. 1014 y ss.

<sup>2085</sup>Haciendo nuestras las palabras de Juan Montero, Introducción a su edic. de *La Diana*, Crítica, Barcelona, 1996, p. LXI.

<sup>2086</sup>López Estrada, *Estudio crítico de “La Galatea”*, p. 19.

de los amadores de la novela, el que encarna el concepto más puro e ideal del amor, Galatea, al no corresponder ni su amor ni el de ningún otro de los muchos que la requiebran, representa la figura de la libre de amor, aunque no alcanzará, desde luego, las cotas de crueldad a las que llega Gelasia. Así, no es de extrañar que, en su carta de presentación, se burle de Elicio y de su amorosa jerga neoplatónica:

–[...] Ora vayas [dijo Elicio] al arroyo de las Palmas, al soto del Concejo o a la fuente de las Pizarras, ten por cierto que no has de ir sola, que siempre mi alma te acompañará, y si tú no la vees, es porque no quieres verla, por no obligarte a remediarla.

–Hasta agora -respondió Galatea- tengo de ver la primera alma, y así no tengo culpa si no he remediado ninguna.

–No sé cómo puedes decir eso -respondió Elicio-, hermosa Galatea, que veas para herirlas y no para curarlas.

–Testimonio me levantas -replicó Galatea- en decir que yo, sin armas, pues a mujeres no son concedidas, haya herido a nadie.

–¡Ay, discreta Galatea! -dijo Elicio-, cómo te burlas... (I, 56-57)<sup>2087</sup>.

Por lo tanto, en la primera aparición física de Galatea en la obra se termina de perfilar su historia de amor de ideal con Elicio: él se nos revela como el perfecto amador, ella como la libre de amor, aunque el hecho de que ni le corresponda ni le desdeñe deja la puerta abierta a que finalmente las aspiraciones del pastor puedan llegar a buen puerto. Sin embargo, Elicio no está solo, le acompaña Erastro en sus devaneos, lo que no impide que, aun siendo rivales, se conviertan en verdaderos amigos, dado que éste no tiene ninguna posibilidad de conseguir sus propósitos amorosos. Por otro lado, cuán diferente resulta este primer encuentro entre Elicio y Galatea de los de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira, pues si estos representan en la mutua correspondencia amorosa la alegría del reencuentro después de temerse lo peor -Aurelio y Silvia- y la tristeza trágica de la desesperanza -Morandro y Lira-, la de aquéllos, en una situación menos dramática, muestra la desdicha del rechazado -Elicio- y la alegría del que no ama -Galatea-. Una vez más, entonces, podemos comprobar cómo Cervantes, sirviéndose de la reescritura, presenta tres perspectivas distintas utilizando el mismo asunto argumental y/o estructural.

La no correspondencia amorosa entre Elicio y Galatea le permite a Cervantes indagar sobre el sentimiento del enamorado en vez sobre los problemas que acarrea el amor recíproco cuando se ve hostigado por circunstancias ajenas, como la intervención paterna y el cautiverio en el caso de Aurelio y Silvia y la guerra, el hambre y la desolación en el de Morandro y Lira, dado que “el amor correspondido carece de argumento”<sup>2088</sup> y en Cervantes sólo se remata cuando llega a la parada del matrimonio<sup>2089</sup>. También es cierto que es ésta una de las

---

<sup>2087</sup>La ironía podría ser de ascendencia erasmista: PÁNFILO.– [...] mas tú, a quien más te precia, a quien más te quiere, a quien más te ama, tienes en menos y traes hasta la muerte. MARÍA.–Habla cortés, señor Pánfilo; no des tan mal blasón a mi honra. Dime, ¿cuántos muertos ves por estas calles? ¿Cuánta sangre derramada por mi causa? PÁNFILO.–A lo menos, este que delante de ti está y que te habla, muerto e sin ánima lo ves. MARÍA.–¡Jesús! ¿Qué es esto que oigo? ¿Es verdad que, siendo muerto, te oiga hablar y te veo andar en tus pies? Plega a Dios que nunca mis ojos vean fantasma que más temor me ponga. PÁNFILO.–Ah, señora, tú burlas de mí; con estas tus palabras ronceras tienes mi ánima presa e me atormentas e matas más que si me dieses con un puñal en el pecho. ¡Oh, desdichado de mí! No me faltaba otro sino que, por galardón de mi pena, por descanso de mis trabajos e por mercedes de mi tormento, tú te rieses de mí, sea de ti escarnecido” (Erasmus de Rotterdam, *Coloquios*, en *Elogio de la locura. Coloquios*, trad. de Julio Puyol y Alonso de Virués, “Erasmus de Rotterdam” de Johan Huizinga, Porrúa, México, 2007 [7ª ed.], Coloquio III, p. 143). No obstante, la humorada de Galatea esconde un heterodoxo descreimiento sobre la existencia del alma: «Hasta agora tengo de ver la primera alma».

<sup>2088</sup>A. Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 69.

<sup>2089</sup>«Para la religión medieval el único amor enteramente bueno era el amor a Dios, y el amor humano



características típicas de la bucólica, por cuanto se explyea en la profundización psicológica<sup>2090</sup> de la experiencia amorosa, que les otorga a los pastores “un grado importante de conocimiento; así, distinguen el amor honesto del deshonesto y llegado el caso son capaces de dar y recibir explicaciones sobre la naturaleza y los mecanismos de la pasión”<sup>2091</sup>. De este modo, Elicio, en sus encuentros y relaciones con otros pastores, como buen amator, comenta el estado en el que se encuentran sus amores con Galatea y de cómo lo siente, como cuando se topa con Tirsi y Damón en el libro II, hasta llegar, incluso, a dar la definición más ideal del amor de la obra de Cervantes (III, 178-179)<sup>2092</sup>, que nuestro autor desarrollará prácticamente en la historia de Periandro / Persiles y Auristela / Sigismunda.

La historia de Elicio y Galatea, sin apariencias de llegar a una solución, detenida en el mismo punto desde el inicio, experimenta un viraje radical en el momento en el que intervienen factores externos, como en el caso de las historias ya analizadas, por cuanto Elicio se ve incapaz por sí mismo de hacer variar el estado de libertad de Galatea. Sin embargo, Cervantes no recurre para ello a fuerzas sobrenaturales, como hiciera Montemayor en *La Diana*, y que nuestro autor criticó duramente en el donoso escrutinio que realizan el ama, la sobrina, el cura y el barbero en el *Quijote* (I, VI); sino que lo que hace es aproximar el arcádico mundo de los pastores a las características sociopolíticas de su época, a su realidad contemporánea<sup>2093</sup>. En efecto, justo después de que la historia de Timbrio y Silerio acabe felizmente con su reencuentro y con las más que probables dobles bodas de “los dos amigos” con Nísida y su hermana Blanca, respectivamente, llegan a la ermita donde pasaba sus cuitas Silerio el padre de Galatea, el venerable Aurelio, y algunos pastores, por lo que “maravillados quedaron Tirsi y Damón de verle venir sin Elicio y Erastro” (V, 320). Y es que Darinto, compañero de fatigas de Timbrio en la segunda parte de su historia, una vez que se ha quedado sin posibilidades de unirse amorosamente con Blanca, está al borde de la desesperación, que planea constantemente la pastoral cervantina, por lo que los amantes de Galatea se han quedado con él para hacerle compañía e impedirle cualquier acción temeraria. En busca de los tres, dejan la ermita Timbrio y otros pastores sin resultados, hasta que se topan con Elicio desmayado en brazos de un quejumbroso y lastimado Erastro. El suspense de la comitiva por conocer la causa de lo que les ha acontecido se incrementa ante la esquiva reacción de los dos rivales y amigos, hasta que Damón, que sigue a Elicio, conoce por boca de éste la causa: las bodas que Aurelio ha concertado para su hija Galatea con un rico pastor portugués. Resulta de singular importancia la conversación entre Damón y Elicio<sup>2094</sup> porque

---

no podía ser enteramente bueno, porque la razón no puede conservar el timón cuando la pasión erótica domina a un hombre. Pero con la llegada del Renacimiento y antes de la era de la desilusión pudo concebirse como bueno cualquier amor, incluido el sexual que resultaba purificado por el neoplatonismo. Cervantes fue heredero del optimismo renacentista. Creía sinceramente en la eficacia de los remedios para la pasión desordenada, a saber, el matrimonio y la razón”. Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española entre 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986.

<sup>2090</sup>“Los casos de amor son imprescindibles en toda novela pastoril dada la marcada tendencia al análisis psicológico con que se enfoca la pasión amorosa”. Avalor-Arce, Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. 11.

<sup>2091</sup>Juan Montero, Introducción a su edic. de *La Diana*, p. LXI.

<sup>2092</sup>Véase Otis Green, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, vol. 1, pp. 226-228, y Avalor-Arce, Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. 31 y ss.

<sup>2093</sup>Véase la sugerente interpretación política que del asunto plantean Franco Meregalli en *Introducción a Cervantes*, Ariel, Barcelona, 1992, p. 45; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La Galatea*, pp. XXXIX-XLI, y A. Rey Hazas, Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal”, *Príncipe de Viana*, LXI (2000), pp. 239-260, especialmente pp. 239-253. Por otro lado, Aurora Egido nos advierte que el tiempo de *La Galatea* es el que sucede a la muerte del hermanastro de Felipe II, don Juan de Austria, en *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 87.

<sup>2094</sup>Véase sobre el diálogo en *La Galatea* el trabajo de Elías L. Rivers, “Pastoral, Feminisme and

el segundo no se limita a anunciar la mala nueva a su amigo, sino que le da buena cuenta de toda su historia amorosa con Galatea; es decir, mediante una relación intradiegetica de corte informativo, Elicio redondea y completa la información que hemos podido ir recogiendo sobre su caso de amor desde el inicio *in medias res* de la novela hasta ahora, siempre a través de diferentes perspectivas -la del narrador, la del propio Elicio, la de Erastro, la de Galatea y la que otros pastores tienen de sus amores-. Así, Elicio le dice que ha amado “a la sin par Galatea, con tan limpio y verdadero amor cual a su merecimiento se debe” (V, 323) durante años y, aunque ella ni le ha rechazado del todo ni le ha dado esperanza firme de amarle, él se sentía feliz y satisfecho con esa situación porque Galatea no daba muestras de querer a nadie más de lo que le ama a él; pero “esta mañana, viniendo con Aurelio [...], a buscaros a la ermita de Silerio, en el camino me dijo cómo tenía concertado el casar a Galatea con un pastor lusitano que en las riberas del blando Lima gran número de ganado apascienta” (V, 324). Es más, el padre de Galatea, ignorante del amor de Elicio por su hija, le pide su opinión, a lo que nuestro pastor responde su incompreensión, pues no entiende el porqué de alejar y desterrar a Galatea de las riberas del Tajo sin necesidad alguna siendo rico como es y habiendo en ella tantos pastores de calidad que bien la querrían por esposa. Es entonces cuando nos enteramos de que la boda no ha sido tratada por él, sino “que el rabadán de todos los aperos se lo mandaba” (V, 324). Después de esto a Elicio sólo le queda conocer la opinión de Galatea para saber a qué atenerse; así, acompañado de Damón, se dirigen en su busca, encontrándola al borde de una encrucijada de caminos con su inseparable Florisa, con Rosaura y con Silveria, y a punto de comenzar un canto. A través de él, Galatea expresa meridianamente lo que piensa: su obligación a obedecer a su padre: “¡Oh justa amarga obediencia, / que por cumplirte he de dar / el sí que ha de confirmar / de mi muerte la sentencia!” (V, 326); su oposición a la boda: “Severo padre, ¿qué haces? / Mira que es cosa sabida / que a mí me quitas la vida / con lo que a ti satisfaces” (V, 327); y la posibilidad de convertirse en una “malmaridada”: “El rostro que no se alegra / del no conocido esposo, / el camino trabajoso, / la antigua enfadosa suegra, / y otros mil inconvenientes, / todos para mí contrarios / del esposo y sus parientes” (V, 327). Conociendo la opinión contraria de Galatea a sus bodas, Elicio se compromete a hacer todo lo que esté en su mano para impedir que su amada deje su tierra y caiga en brazos de un forastero al que no ama y ni siquiera conoce. En suma, como en el caso de Aurelio y Silvia y a diferencia del de Morandro y Lira, la historia de Elicio y Galatea plantea uno de los temas más tratados por Cervantes en el conjunto de su obra: el desacuerdo entre padres e hijos a la hora de concertar el matrimonio de los segundos<sup>2095</sup>. Si el padre de Silvia se oponía radicalmente a los amores de su hija con Aurelio, el padre de Galatea, que desconoce el amor que siente Elicio, comete un error distinto -ya sabemos que Cervantes se reescribe, pero nunca exactamente igual-: el no tener en cuenta la opinión de su hija; si la determinación del padre de Silvia había propiciado la huida de los dos amantes, auspiciados para ello, además, en su mutuo amor, el padre de Galatea permite que Elicio, una vez más, le demuestre todo su amor a su hija y que ésta se reconsidere lo que le debe a su amante, pues, al fin y al cabo, es el mejor de los amadores, el que la quiere más que a sí mismo. En efecto, Galatea, no sin calibrar lo que le debe a su padre y lo que concierne a su felicidad, ante la determinación de Elicio de ayudarla en lo que ella le pida, decide optar por su felicidad: “Si algún remedio por allá imaginas, como en él no intervengan ruegos, ponle en efecto, con el miramiento que a tu crédito debes y a mi honra estás obligado” (VI, 439). Huelga decir la contestación de Elicio a la petición de ayuda de su amada. Más

---

Dialogue in Cervantes”, en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, pp. 7-15.

<sup>2095</sup>“En 1585, el punto de arranque de la creación novelística cervantina es el conflicto entre la autoridad paterna, la sociedad y el amor para llegar a las bodas”. J. Casaldueiro, “*La Galatea*”, en *Suma cervantina*, p. 45.

importante es recalcar que antes de recibir la carta de Galatea, nuestro pastor había escuchado por boca de Tirsi la determinación de todos los pastores de las riberas del Tajo y de las del Henares de ayudarle en todo lo que fuera necesario para impedir la celebración de las bodas, eso “si la voluntad de Galatea no gusta de corresponder de todo en todo a la de su padre” (VI, 437). Ahora que ya saben la opción elegida por Galatea, Elicio ha tomado dos vías alternativas para lograr sus propósitos: la súplica o la violencia: “Cuando los ruegos y astucias no fuesen de provecho alguno, determinaba usar la fuerza y con ella ponerla en su libertad” (VI, 440).

Cuán lejos se han situado nuestros pastores de la quietud y remanso que caracteriza a los de la bucólica canónica; no cabe duda de que se han despojado completamente de su careta poética, de su esencia literaria, para abandonar el mundo de la Arcadia y sumergirse de lleno en el ámbito de la realidad. Sin embargo, Cervantes no supo o no quiso dar el paso definitivo y dejó para una segunda parte de *La Galatea*, que nunca se materializó, la aniquilación total de la novela pastoril, allí donde Elicio “queda dispuesto a ganarse a Galatea a fuerza de puños, como cualquier gañán de vecindad”<sup>2096</sup>; es decir, nos encontramos ante la primera historia de amor de Cervantes que manifiesta un final trunco, tipo de final que nuestro autor repite en otras ocasiones, además de las otras que se dan en esta obra, como, por ejemplo, las quijotescas de don Luis y doña Clara y de Ana Félix y Gaspar Gregorio.

Sin embargo, podemos, más o menos, conjeturar lo que hubiera sucedido en esa segunda parte en lo tocante a los amores de Elicio y Galatea. Una de las características más habituales en las historias de amor ideal cervantinas, como ya hemos podido comprobar en los casos de Aurelio y Silvia, sobre todo, y de Morandro y Lira, es el contraste de ésta con otra, habitualmente de amor vulgar o deshonesto. En el caso de *La Galatea*, el paralelo opuesto a la historia de nuestros amantes ha de ser la matrimonial de Daranio, Silveria y Mireno<sup>2097</sup>. Pues si en ésta Silveria, ante una imposición paterna fundamentada exclusivamente en cuestiones económicas, se ha visto obligada a despreciar a su amado y amante Mireno para desposarse con Daranio<sup>2098</sup> y lo ha hecho, es muy factible pensar que Galatea, ante una situación semejante, no acabará casándose con el rico pastor portugués, sino con Elicio, pues ella ha elegido la rebeldía a la pérdida de su felicidad; si Mireno no ha sido capaz de evitar que su amada Silveria termine en brazos de Daranio, no se ha atrevido a robarla como Aurelio hizo con Silvia y como Artandro hará con Rosaura, Elicio realizará todas las acciones que tenga que emprender para evitar que Galatea se acabe por casar con el rico pastor portugués, también es cierto que Galatea tiene muy claro lo que desea, mientras que la posición de Silveria es mucho más ambigua, no está para nada clara. En suma, si en la historia de Daranio, Silveria y Mireno triunfa el gusto de los padres, en la de Elicio, Galatea y el rico pastor portugués debería prevalecer el de los hijos. Además contamos con un caso en la obra de Cervantes que bien podría ser la culminación de la historia de nuestros pastores. Nos referimos, evidentemente, a las quijotescas bodas de Camacho<sup>2099</sup>, en las que la astucia y la picardía de Basilio -el equivalente de Mireno y Elicio- termina imponiéndose al mandato de los padres de Quiteria -aquí, Silveria y Galatea- de que se tenga que casar con Camacho -Daranio y el rico pastor portugués-, exclusivamente porque éste es más rico que aquél. No obstante es tan sólo una hipótesis, puesto que Elicio parece optar más por la violencia que por

---

<sup>2096</sup> Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, p. 231.

<sup>2097</sup> Además, la relación entre las bodas de Daranio y Silveria y la historia de Elicio y Galatea es otro ejemplo más de ese “curioso movimiento pendular que deja [en *La Galatea*] pocos aspectos de la realidad novelable con una presentación única. Lo propio aquí es la presentación de la cosa y su contrapartida”. Avalor-Arce, Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. 40.

<sup>2098</sup> “Bodas sin historia. Es el triunfo del oro sobre el amor”. J. Casaldueiro, “*La Galatea*”, p. 40.

<sup>2099</sup> Como ya apuntara Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, pp. 257-259.

la picardía, como hace Basilio, y porque Cervantes, después de escribir este episodio del *Quijote* de 1615, aún seguirá prometiendo la segunda parte de *La Galatea*.

Sea como fuere, lo que parece evidente es que Elicio y Galatea conseguirían en esa continuación sus respectivos objetivos: él, casarse con ella, la pastora, burlar las pretensiones matrimoniales de su padre. De darse de ese modo, estaríamos ante la primera historia de amor que acabase felizmente más por el compromiso adquirido de uno o de los dos miembros de la pareja que por amor, como, por ejemplo, sucederá en la del capitán Ruy Pérez de Viedma y Zoraida.

En definitiva, las características que presenta la historia de amor ideal de Elicio y Galatea son las siguientes: 1-Su caso de amor es anterior al inicio del texto, como consecuencia del comienzo *in medias res* de la trama pastoril de la novela. 2-De este modo, a través de algunas analepsis completivas se nos cuentan sus antecedentes. 3-Sabemos que es Elicio el que primero cae preso en las redes del amor. 5-Un amor que Galatea no corresponde, aunque tampoco deshecha del todo. 6-Aún así, se nos escamotea la gestación del enamoramiento del pastor, si bien, mediante el canto amebico que pronuncia con Erastro, nos dice cómo aconteció. 6-Esto le convierte en el primer sufridor de amor de la obra de Cervantes. 7-Elicio tiene un competidor: el cabrero Erastro, aunque un sea un pseudorrival o falso competidor, dado que no tiene ninguna posibilidad de lograr seducir a Galatea, y es lo que posibilita que se conviertan en verdaderos amigos. 8-Y es que este triángulo amoroso es una convención genérica de los libros pastoriles desde *La Diana* de Montemayor. 9-Lo que no impide que la historia de amor de Elicio y Galatea se vea aderezada por una historia de amistad, que no influirá de ningún modo en su desarrollo. 10-Sin visos de progresar, la historia de los dos pastores da un giro completo cuando el padre de Galatea anuncia el casamiento concertado de su hija con un pastor foráneo. 11-O sea, la historia de Elicio y Galatea es un planteamiento del tema del enfrentamiento entre padres e hijos a la hora de la elección del cónyuge de los segundos. 12-Que deducimos que se resolvería a favor de los hijos. 13-Dado el final trunco de la historia. 14-Que de darse así, supondría un matrimonio más por gratitud que por amor.

#### LA GALATEA: LISANDRO Y LEONIDA.

La siguiente historia de amor ideal de la producción literaria de Cervantes -cuarta en el computo global-, es la de Lisandro y Leonida<sup>2100</sup>, acaecida en el libro I de *La Galatea*.

Lo primero que tenemos que mencionar es la forma elegida por nuestro autor para desarrollarla, que no es otra que la de un episodio interpolado. Sabemos que las novelas pastoriles, desde *La Diana* de Montemayor y posiblemente por influencia de la técnica novelística de la bizantina<sup>2101</sup>, superponen una serie de historias independientes del ámbito bucólico sobre una trama de corte pastoril, que se erige en la principal y medular y donde van a desembocar aquéllas; es decir, “un deseo de entramar con armonía la Poesía y la Historia (...) a base del uso del artificio técnico tradicional de los cuentos intercalados”<sup>2102</sup>, dado que la trama estrictamente pastoril representa a la primera, mientras que las interpolaciones a la segunda. La forma de intercalar estos episodios sobre la trama pastoril es de muy diversa

---

<sup>2100</sup>Las fuentes en las que se inspira Cervantes para la creación de esta historia las estudió F. López Estrada en *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1948, pp. 106-108.

<sup>2101</sup>“La [novela] bizantina se constituyó en soporte constructivo de la novela pastoril”. A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, la cita en la p. 88.

<sup>2102</sup>Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974, p. 95.

factura, aunque, de manera esquemática, su morfología se pueda reducir a dos aspectos o dividirse en dos pastes: 1-una parte se desarrollaría en forma de narración intradiegética; para ello, uno -o varios- de los personajes del episodio, por motivos de distinta índole, va a parar al espacio de la trama pastoril, que funciona como centro magnético, donde se topa con los curiosos pastores, que le reclaman cuenta por extenso su biografía<sup>2103</sup>, lo que provoca que usurpe el papel al narrador extradiegético en tercera persona que domina la trama pastoril. De este modo, el espacio y el tiempo de la bucólica se amplía con el espacio y el tiempo de la narración interpolada, se produce la entrada de la Historia en el ámbito de la Poesía, dado que, además, esos personajes no son pastores. 2-Otra en forma de acción en el tiempo presente de la trama pastoril, que, a diferencia de la anterior, recae bajo las labores del narrador en tercera persona. En suma, las novelas pastoriles se caracterizan por presentar un hibridismo genérico, “un deliberado esfuerzo para ampliar la perspectiva novelística”<sup>2104</sup> que, en última instancia, sirve para mostrar distintos casos de amor. Por mor de la distinción genérica entre la trama pastoril y los episodios, los personajes de estos últimos pueden actuar con absoluta libertad frente al determinismo genérico de los pastores, y, por lo tanto, en sus historias tiene cabida cualquier manifestación del amor<sup>2105</sup> y lo que de ello deriva. Por eso, además, los personajes episódicos parecen más humanos, más acabados, en su representación, que los pastores<sup>2106</sup>. No obstante, una de las mayores innovaciones de *La Galatea* es, precisamente, el despoje del disfraz literario del pastor para adentrarse en la más cruda realidad, para vivir<sup>2107</sup>, en suma. Pues bien, la historia de Lisandro y Leonida es la primera de las cuatro interpolaciones que irrumpen en la trama pastoril de *La Galatea*. Por lo tanto, desde esta perspectiva, es la primera en acontecer de ese modo, la que inaugura la forma más utilizada por Cervantes para tratar el tema del amor en su obra completa, lo que, a su vez, la diferencia de las historias de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira, desarrolladas de forma dramática, y de la de Elicio y Galatea, que es, precisamente, la trama medular de *La Galatea*.

La historia de Lisandro y Leonida se caracteriza, entre otros aspectos, por empezar, al menos desde la perspectiva temporal de la trama nuclear, por el final, o sea, *in extremas res*. Por tanto, en el momento en el que se produce su irrupción en la narración de base, prácticamente ya han sucedido todos sus acontecimientos sobresalientes. Sin embargo, por la manera en la que se produce su actualización desde el presente narrativo, el argumento es totalmente lineal. Este tipo de comienzo la diferencia, de nuevo, de las de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira y Elicio y Galatea, por cuanto las tres se iniciaron *in medias res* y, por lo tanto, tenían la posibilidad de proyectarse hacia el futuro de la narración, opción totalmente descartada en nuestro caso.

La historia de Lisandro y Leonida quiebra el argumento pastoril de *La Galatea* de la forma menos convencional, más abrupta y más violenta<sup>2108</sup> posible:

---

<sup>2103</sup>“La memoria [en *La Galatea*] goza de particular interés como generadora de historias pasadas que se recrean en el presente de la relación”. Aurora Egido, “*La Galatea*: espacio y tiempo”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, p. 85.

<sup>2104</sup>*Ibidem.*, pp. 94-95.

<sup>2105</sup>“En el mundo complejo que nos legó Cervantes desfilan todos los tipos de amor, aun los más brutales”. Otis Green, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, vol. I, p. 224.

<sup>2106</sup>Véase Celina S. de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, especialmente pp. 231-232.

<sup>2107</sup>“Cervantes ha querido crear pastores vivos, de carne y hueso, y no las entelequias que *La Diana* de Montemayor había implantado en el suelo peninsular”. Avalle-Arce, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 18.

<sup>2108</sup>Véase sobre la violencia en *La Galatea*, M. Ricciardelli, *Originalidad de “La Galatea” en la novela pastoril española*, Imprenta García, Montevideo, 1966, p. 14 y ss.; J. Stamm, “*La Galatea* y el concepto del género”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 337-343; B.

Ya se aparejaba Erastro para seguir adelante en su canto, cuando sintieron, por un espeso montecillo que a sus espaldas estaba, un no pequeño estruendo y ruido; y, levantándose los dos en pie por ver lo que era, vieron que del monte salía un pastor corriendo a la mayor priesa del mundo, con un cuchillo desnudo en la mano y la color del rostro mudada; y que tras él venía otro ligero pastor, que a pocos pasos alcanzó al primero; y, asiéndole por el cabezón del pellico, levantó el brazo en el aire cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo (I, 35).

Este horrendo asesinato de Lisandro es la culminación, el remate final, de su patética historia; es la venganza por las muerte de su amada: “Recibe, ¡oh mal lograda Leonida!, la vida de este traidor, que en venganza de tu muerte sacrifico” (I, 35). Es decir, como la historia de Morandro y Lira, la de Lisandro y Leonida concluye trágicamente, pero no porque ese sea su destino, sino por la intervención de un tercero, que es el responsable directo de la tragedia: Carino -Escipión en la historia de *La Numancia*-, el que acaba de morir en el espacio sosegado de la bucólica. Y es que, una de las características primordiales de las escasas historias trágicas cervantinas es que el o los responsables de ese final son siempre seres humanos, nunca intervienen de forma directa fuerzas suprasensibles: la tragedia de los hombres, para Cervantes, se debe a otros hombres o a sí mismos -como provocan Anselmo en *El curioso impertinente* y Carrizales en *El celos extremeño*-. Sin embargo, entre la historia trágica de Morandro y Lira y la de Lisandro y Leonida se produce una variación significativa, más allá de la manera en la que se desarrollan sus respectivas tragedias. Se trata del hecho de que no mueran lo dos amantes, como sucedía con los arévacos, sino la mitad, o sea, uno de ellos. Por las palabras de Lisandro y por su sola presencia en la trama pastoril, sabemos que la sacrificada es ella. Es muy posible que esto se deba a una mera cuestión de justicia poética: Carino no podía quedar impune de sus actos y la venganza más justa debía recaer en uno de los dos amantes. Además por dos asuntos formales de crucial importancia: si Cervantes quería introducir la muerte en el seno de su pastoral, al menos uno de los asesinatos debía de acontecer en el espacio arcádico, y si lo hacía a través de un episodio intercalado, alguien debía quedar vivo para contar su historia, pues la forma de actualizarlos es mediante una o varias narraciones en primera persona, resultando mucho más patético y aleccionador que el narrador fuera uno de los dos amantes. Empero, la vida que le resta a Lisandro no parece que se encamine a buen final, más bien le conduce hacia una especie de lento suicidio -que sobrevuela constantemente la Arcadia cervantina-, un dejarse morir, como los protagonistas de la novela sentimental, de la que tantos elementos toma esta historia<sup>2109</sup>: “Mejor es que, pensando / que soy de ti olvidado, / me apriete con mi llaga, / hasta que se deshaga / con el dolor la vida, qu’ ha quedado / en tan estraña suerte, / que no tiene por mal el de la muerte” (I, 40). Y es que Lisandro es el primer personaje de las historias de amor cervantinas que se plantea, aunque no de forma taxativa, el suicidio, otros serán más tajantes, como el Grisóstomo del *Quijote*. Sin olvidar que casi un suicidio premeditado es la acción que acomete Morandro en su intento de paliar el hambre de su amada.

Antes de que Lisandro cuente su historia a Elicio, sabemos bastantes cosas sobre su

---

Damiani, “Death in Cervantes’ *Galatea*”, *Cervantes*, IV (1983), pp. 53-78 , y “The Rhetoric of Death in *La Galatea*”, en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, Avallé-Arce ed., Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985, pp. 53-70; Sanford y Marcus Shepard, “Death in Arcadia. The Psychological Atmosphere of Cervantes’ *Galatea*”, en *Cervantes and the Pastoral*, Penn State University-Behrend College Cleveland State University, Cleveland, 1986, pp. 157-168, y B. Damiani y B. Mújica, *Et in Arcadia Ego. Essays on Death in the Pastoral Novels*, University Press of America, Lanham, Maryland, 1990, en particular pp. 68-92.

<sup>2109</sup>Recordemos que también Amadís, vuelto Beltenebros, busca su muerte durante al penitencia en la Ínsola Pobre, tras el desdén de una celosa Oriana, en el *Amadís de Gaula* (1508).

caso, pues, además de conocer la muerte de Leonida y de presenciar, junto a los pastores Elicio y Erastro, el asesinato de Carino, las quejas y el poema que pronuncia Lisandro<sup>2110</sup> y que preceden a su encuentro con el pastor<sup>2111</sup> nos anticipan algunos datos que luego se desarrollarán por extenso, como que la muerte de su amada fue un fratricidio que impidió sus bodas:

¿Cómo pudo la mano  
inexorable y cruda,  
y el intento cruel, facinoroso,  
del vengativo hermano  
dejar libre y desnuda  
tu alma del mortal velo hermoso?  
¿Por qué tu[r]bó el reposo  
de nuestros corazones?  
Que, si no se acabaran,  
en uno se juntaran  
con honestas y sanctas condiciones (I, 39).

Hemos de tener muy en cuenta que toda la historia de Lisandro y Leonida está narrada desde la perspectiva única del primero, que es el que cuenta su prehistoria a Elicio, que hace las veces de receptor oral o paranarratario, por lo que está condicionada por su punto de vista, lo que le permite ir comentando desde el presente los acontecimientos más relevantes del pasado.

En la exposición de su caso, lo que primero efectúa Lisandro, dado que es un personaje ajeno a la bucólica, es su presentación: “En las riberas del Betis, caudalósísimo río que la gran Vandalia enriquece, nació Lisandro -que éste es el nombre desdichado mío-, y de tan nobles padres...” (I, 42), y la de su amada: “Nació asimesmo en mi aldea una pastora<sup>2112</sup>, cuyo nombre era Leonida, summa de toda la hermosura que en gran parte de la tierra -según yo imagino pudiera hallarse; de no menos nobles y ricos padres que su hermosura y virtud merecían” (I, 43). Esto es exactamente lo mismo que hicieron Aurelio y Morandro -en el caso de Elicio es el narrador extradiegético de La Galatea el que lo realiza-, la presentación *in absentia* de sus amadas. Lo que singulariza nuestro caso es su forma episódica, ya que, como consecuencia de ser una relación *a posteriori*, Leonida siempre aparecerá de forma indirecta, nunca podrá actuar en el presente de la narración, como lo hicieron Silvia, Lira y Galatea, lo que la hace ser el personaje más pasivo y desdibujado de las cuatro.

La igualdad socioeconómica en la que se encuentran Lisandro y Leonida, rasgo común en las historias de amor cervantinas y de la toda la literatura áurea, parece predestinarlos a enamorarse el uno del otro. Y como habitualmente es el personaje masculino el primero en caer preso en las redes del amor, como Aurelio, Morandro y Elicio, será Lisandro quien primero lo haga: “Ordenó, pues, la suerte [...], que yo me enamorase de la hermosa Leonida” (I, 43), es decir, se convierte en el miembro activo de la relación, un papel que ya no abandonará nunca, como Morandro y Elicio, y a diferencia de Aurelio, quien se verá relegado por su amada Silvia. El problema de su amor, aún no correspondido, se debe a la irreconciliable enemistad que enfrenta a las familias suyas, que se negarán en redondo a

---

<sup>2110</sup>En esto su comportamiento se asemeja al de sus congéneres, pues tanto Aurelio como Morandro y Elicio inician su deambular con lamentos y quejas por su desdichada vida amorosa.

<sup>2111</sup>Escena muy teatral según A. Egido, “La Galatea: espacio y tiempo”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 51-521.

<sup>2112</sup>La contradicción que se da en el linaje de Leonida -pastora y noble- se debe al intento de Cervantes de aproximar esta novela trágica de tipo cortesano-sentimental a la pastoril. Véase F. López Estrada, *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, p. 106 y ss.

aceptar un amor entre dos de sus vástagos. No cabe duda, entonces, de que, de entrada, la historia de Lisandro y Leonida plantea la cuestión del problema que se genera entre padres e hijos a la hora de elegir el cónyuge de los segundos, como así aconteció en la historia de Aurelio y Silvia y de Elicio y Galatea. La diferencia radica en que Lisandro lo supone de antemano, lo intuye, dada la tensión entre sus familias, las cuales no se enteran de su amor hasta que se ha consumado la tragedia, por tanto, la oposición paterna, aunque está presente en el ambiente todo el tiempo, no llega a producirse. Pero sí modifica el amor de Lisandro, que encuentra todo tipo de inconvenientes para poder comunicar su pasión a Leonida. Y es que, en la historia de Lisandro, por primera vez en la producción literaria de Cervantes, se nos recrea el proceso de una conquista amorosa; hecho éste que se eludió en las historias de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira, y que nunca llegó a producirse en la de Elicio y Galatea. A Lisandro, después de mucho cavilar e incluso de intentar, como antes Erastro, luchar encarecidamente contra su pasión, no se le ocurre otra cosa, para poder manifestar su amor a Leonida, que buscarse un intermediario, alguien que tenga acceso a la casa de su amada y de los enemigos de su familia: “Vine a imaginar que ningún medio se ofrecía mejor a mi deseo que hacerme amigo de los padres de Silvia, una pastora que era en extremo amiga de Leonida, y muchas veces la una a la otra, en compañía de sus padres se visitaban” (I, 44). Empero, Lisandro no se conformó únicamente con Silvia, y pretendió la amistad de un pariente de ésta, que se llama Carino. Uno al que apellidan el “astuto”, amigo íntimo del hermano de Leonida, Crisalbo, a quien por la “aspereza de sus costumbres le habían dado renombre de cruel” (I, 44). Es esta otra de las novedades que aporta la historia de Lisandro, la de la utilización de personajes que desempeñen labores celestinescas, papeles que, como veremos, suelen acometer los amigos en el caso de los amantes masculinos, como Silerio con Timbrio en *La Galatea*, Lotario con Anselmo en la novela quijotesca de *El curioso impertinente* o Mahamut con Ricardo en *El amante liberal*, y las criadas en el caso de los amantes femeninos, como Leonarda con Rosaura en *La Galatea*, la innominada doncella de Dorotea con ésta en el *Quijote* de 1605 o la dueña Marialonso con Leonora en *El celoso extremeño*. Lo excepcional del caso de Lisandro no sólo es hacer cómplices de su secreto de amor a dos, sino depositarlo en aquellos que nos son amigos *a priori*, que no son de toda confianza, motivo que le conducirá a la tragedia. Es a Silvia a quien primero hace conocedora de su pasión, quien se deja convencer de lo que le encarga Lisandro, tras conocer la calidad del amor de éste y del “honesto fin a que mis pensamientos se encaminaban, que era juntarme en legítimo matrimonio con la bella Leonida” (I, 44). No le falta razón a Alexander A. Parker cuando dice que “en *La Galatea* el amor muestra siempre una intencionalidad encaminada hacia el matrimonio; y, hasta que el amante se case, debe ser, y permanecer, casto, devoto y leal”<sup>2113</sup>. No obstante, como es ese el final al que aspiran los representantes del amor ideal de la obra de Cervantes, se hace extensible a toda su producción, rebasa los límites de *La Galatea*, como, por ejemplo, ya hemos visto en el caso de Aurelio y Silvia y de Morandro y Lira. Pero no es únicamente el amor honesto de Lisandro lo que mueve a Silvia a ayudarle en sus amores, sino también el hecho de que el matrimonio de los dos pudiera ser el origen de la paz entre sus familias. Así, con esa esperanza, Silvia empieza su misión de intermediaria; y lo primero que hace es dar a su amiga Leonida una misiva de Lisandro en la que éste le da buena

---

<sup>2113</sup> *La filosofía del amor en la literatura española entre 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 138. “Todos estos amores [de las historias intercaladas de *La Galatea*] tienden al matrimonio como meta anhelada, aveces conseguida, a veces frustrada por el destino, pero presente siempre en la mente de los personajes; y no es el matrimonio, justamente, a lo que aspiran ni el amor cortés ni el platónico, de cuya conjunción se nutre el idealizado amor renacentista, actuante en la pastoril”, C. S. de Cortázar, Art. Cit., p. 230. Véase, además, lo que dice J. Casaldueño en “*La Galatea*”, *Suma cervantina*, Avallé-Arce y Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 27-46, especialmente, pp. 36-37.



cuenta de sus sentimientos e intenciones para con ella, así como hacerla ver lo que se podría conseguir si le acepta, además de que ella está obligada a mirar bien a quien tanto la adora. Ante los ruegos de Silvia, a Leonida no le queda más que aceptar los amores de su enemigo - como hicieron Silvia con Aurelio y Lira con Morandro, aunque sin necesidad de intermediarios-, tibiamente al principio, como corresponde a su honestidad, decididamente después. Hemos de destacar dos aspectos del asedio amoroso a Leonida: uno es la entrada de las epístolas como recurso narrativo, que, como sabemos, proviene de la novela sentimental<sup>2114</sup> y que, andando el tiempo, serán utilizadas por Galatea y Elicio para resolver su caso; el otro es el hecho de que Silvia intente convencer a Leonida para que ame a Lisandro por el simple hecho de ser querida. Este hecho, que mueve a Leonida a amar a Lisandro, y que no deja de ser una convención de la época, contrasta poderosamente con la esquiva actitud de Galatea con respecto al amor de Elicio, si bien al final puede que se vea obligada a aceptarlo, con la extremada crueldad de Gelasia y se culmina con la magnífica defensa que hace en favor de su libertad Marcela. Más aún, contrasta, por opósito, con la sistemática negativa que Silvia, la confidente de Lisandro y amiga de Leonida, le da siempre a Crisalbo ante las repetidas proposiciones amorosas de éste:

No se descuidaba Crisalbo de solicitar a Silvia con infinitos mensajes, presentes y servicios<sup>2115</sup>; mas, era tan fuerte y desabrida la condición de Crisalbo, que jamás pudo mover a Silvia a que un pequeño favor le diese, de lo cual estaba tan desesperado como un agarrochado y vencido toro (I, 47).

En efecto, la historia de amor correspondido de Lisandro y Leonida, como las de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira y Elicio y Galatea, tiene su paralela en otra, la frustrada de Crisalbo y Silvia. En principio, el contraste entre ambas debería servir exclusivamente para realzar las virtudes y quilates de la primera, si no fuera por la astuta intervención y manipulación de un tercero en discordia: Carino. Y es que, todo lo positivo que ha obtenido Lisandro en buscar como confidente a Silvia, se torna en negativo en la actuación de Carino, dado que éste no pretende el bien del amante de Leonida, sino únicamente su venganza, intención que también ansía con respecto a Crisalbo, por viejas discordias en ambos casos.

No cabe duda de que Carino es el personaje más despreciable y despiadado de la producción literaria de Cervantes y prácticamente único en su especie<sup>2116</sup>; pero también es cierto que es sumamente inteligente, frío y calculador, capaz de aprovecharse de todas las flaquezas, debilidades y bajezas de los demás, que le convierten en un personaje extremadamente sugerente y perverso. En suma, el típico personaje nihilista, que tan bien supo retratar Shakespeare en Edmundo, *El rey Lear*, y Yago, *Otelo*<sup>2117</sup>.

Y es que el gran fallo de Lisandro es no casar la pasión con la razón, como aboga,

---

<sup>2114</sup>Véase el panorama general que ofrece A. Rey Hazas, "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)", en *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, especialmente pp. 67-74.

<sup>2115</sup>Esta es la misma técnica amorosa que le recomienda Anselmo a Lotario que ponga en práctica para rendir a Camila en "El curioso impertinente" y es la misma que había utilizado don Fernando para persuadir a Dorotea en el *Quijote* de 1605.

<sup>2116</sup>Sin embargo, para Jesús González Maestro existe otro personaje nihilista en la obra de Cervantes. Se trata del Nacor de *El gallardo español*. En *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000, pp. 349-350. Un tercero podría ser el murmurador Clodio del *Persiles*. Sin olvidarnos de aquellos nobles que se comportan muy al contrario de lo que de ellos debería esperarse dada su condición social, en preludio del nacimiento de don Juan, como el don Fernando del *Quijote* de 1605 o el Rodolfo de *La fuerza de la sangre*.

<sup>2117</sup>Véase para un análisis de los dos personajes shakesperianos, entre otros, el estudio que les dedica a los dos ensayos dramáticos Harold Bloom en *Shakespeare. La invención de lo humano*, Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 510-558 (*Otelo*) y 559-601 (*El rey Lear*).

desde la teoría, Tirsi en el debate filográfico que lo enfrenta a Lenio en el libro IV de *La Galatea*. En efecto, el amante de Leonida, cegado por su amor, no es capaz de vislumbrar las pretensiones retorcidas de Carino, a quien conoce bien, y se limita a fiarse de sus consejos y, de lo que es peor, de su actuación. Pero si él es prisionero de su amor, Crisalbo lo es de su ira y crueldad, por lo que será un peligroso juguete en manos de Carino<sup>2118</sup>. Así, éste le hace creer al hermano de Leonida que si Silvia le desdigna constantemente es por el amor que siente por su máximo enemigo, de tal forma que, toda su adoración se transforma en mal amor, en odio y en deseo de venganza.

Con Carino manejando, como un demiurgo, los hilos de la trama, Lisandro le pone en sus manos la ansiada y deseada venganza, ya que nuestro desdichado narrador le hace saber que sus amores con Leonida han llegado a tan buen puerto que han decidido desposarse en secreto, a espaldas de sus padres, en una aldea cercana a la suya, y le pide que sea él quien acompañe a Leonida durante el trayecto nocturno hasta el lugar convenido. Otro matrimonio secreto, realizado a espaldas de los padres, es el que efectuaron Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*, y será otro de los motivos recurrentes de la obra de Cervantes. Ante esta buena noticia, Carino le comenta a Crisalbo que si se quiere vengar de Silvia y de Lisandro lo podrá poner en práctica, pues, disfrazando la verdad -motivo muy del gusto cervantino-, le dice lo que le ha pedido Lisandro, pero cambiando la persona de Leonida por la de Silvia, y en vez de acompañar él a Leonida, como era lo acordado, Carino se lo ha pedido a un tal Libeo, diciéndole a Crisalbo que el que acompaña a su odiada es Lisandro. La tragedia camina, entonces, con paso firme.

Aurora Egido nos dice que “la noche ocupa un papel relevante en *La Galatea*” en todas sus manifestaciones, y, aunque por lo general “asistimos al dominio de la luna”, se adecua perfectamente a las exigencias de “las historias intercaladas”<sup>2119</sup>. Lisandro y Leonida deciden que el camino de ella acontezca en “la primera noche que, por muestras del día, entendiesen que había de ser oscura” (I, 49), como mandan los cánones de la tragedia. Y, en efecto, la noche elegida se inunda de malos presagios, primero por el premonitorio sueño de Lisandro, luego, porque acabó “de cerrar la noche, con tanta oscuridad, con tan espantosos truenos y relámpagos, como convenía para cometerse con más facilidad la crueldad que en ella se cometió” (I, 51). De este modo, con Lisandro esperando a su amada en la casa de sus parientes en la aldea convenida, con Leonida en camino, feliz y despreocupada, con Carino saboreando las mieles de su despiadada venganza y con Crisalbo al acecho de acometer su crimen, se consuma el fratricidio: “Crisalbo se llegó a Leonida, pensando ser Silvia, y con injuriosas y turbadas palabras, con la infernal cólera que le señoreaba, con seis mortales heridas la dejó tendida en el suelo” (I, 52).

Sin embargo, las muertes de Leonida y de Libeo, su acompañante, son sólo las primeras, la sangre seguirá inundando la Arcadia cervantina a través de la historia de Lisandro. Impaciente por la tardanza de su amada, nuestro narrador deja la casa de sus parientes para ir en su busca, hasta que “fui a tienta a dar adonde Leonida estaba envuelta en su propia sangre” (I, 53), aún moribunda, con el tiempo de vida suficiente para decirle quién es el responsable de su tragedia, así como su asesino. “Y, juntando más su boca con la mía, habiendo cerrado los labios para darme el primero y último beso, al abrirlos se le salió el alma y quedó muerta en mis brazos” (I, 53). La muerte de uno de los miembros de una pareja de amantes empareja nuestra historia con la de Morandro y Lira, pues en la de *La Numancia* ocurre lo mismo, aunque a la inversa: es Morandro quien cae muerto en brazos de su amada

---

<sup>2118</sup>“Carino, el astuto, pudo fácilmente manejar a Crisalbo, cuya crueldad le cegaba el entendimiento”. J. Casaldueño, “*La Galatea*”, *Suma cervantina*, p. 37.

<sup>2119</sup>*Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 78 y 80.

Lira. Mientras que ha aecido la escena más patética y plástica de la historia<sup>2120</sup>, se prepara la más violenta, pues Crisalbo, conociendo su error fatal, vuelve a la escena del crimen para comprobar si realmente su hermana está muerta, pero se topa con la ira vengativa de Lisandro, quien no se conforma solamente con darle la muerte, sino que, una vez herido, “le llevé arrastrando adonde Leonida estaba; y, puniendo en la mano muerta de Leonida el puñal que su hermano traía, que era el mismo con que él la había muerto, ayudándole yo a ello, tres veces se le hiqué en el corazón” (I, 54). La venganza sobre Carino, ha ocurrido seis meses después en el idílico seno de la bucólica antes los sorprendidos ojos de los pastores.

J. Casaldiero parece justificar la muerte de Leonida por intentar desposarse en secreto, sin el consentimiento de sus padres, cuando escribe que “Leonida iba a sus bodas en esa noche oscura y por eso se justifica su muerte. Lo hacía a espaldas de su padre y sin tener en cuenta lo que le debía a su pueblo y a su reputación”<sup>2121</sup>. Desde nuestra óptica la tragedia de Lisandro y Leonida se debe a la figura, sin igual en la obra cervantina, de Carnio y a los errores de Lisandro y Crisalbo, quienes obcecados en su pasiones, de amor el primero, de celos e ira el segundo, son incapaces de percibir con absoluta claridad la trama que se cierne en torno a ellos. Leonida es únicamente la diana a la que van a parar todos los golpes, y más cuando su determinación de casarse con Lisandro, aparte del amor, está justificada por algo tan honroso como intentar poner paz entre sus familias.

No cabe duda, entonces, de cuáles fueron los motivos por lo que Cervantes decidió interpolar este relato cortesano-sentimental en *La Galatea*: para dar entrada a la muerte en el espacio de la pastoral<sup>2122</sup> y de ese modo “inclinarse la obra hacia la tragedia”<sup>2123</sup>, y para iniciar el adiestramiento de los pastores<sup>2124</sup>, para su progresiva entrada en la más dura y cruda realidad.

Las características que reúne la historia de amor ideal de Lisandro y Leonida son las siguientes: 1-Como consecuencia de su forma episódica, empieza justo por el final: la muerte de Carino a manos de Lisandro. 2-De este modo, todos los acontecimientos de la historia que narra Lisandro pertenecen al pasado. 3-El primero en enamorarse es Lisandro, quien será en todo momento el miembro activo de la relación, el que disponga. 4-Su amor, como corresponde a este tipo de historias, se encamina firmemente al matrimonio. 5-La historia de amor, en cierto modo, está condicionada por cuestiones externas, como la enemistad irreconciliable entre sus familias. 6-Es el primer caso de amor en el que se muestra el proceso de seducción. 7-Si bien a través de las labores de un intermediario: Silvia. 8-Una vez seducida Leonida, su historia se torna en una de amor correspondido. 9-El error de Lisandro de fiarse de Carino como medianero, la actuación de Crisalbo, el hermano de Leonida y la de Carino conducen la historia de amor hacia la tragedia. 10-Una tragedia que impide que la historia de amor ideal de Lisandro y Leonida sobreviva al texto, tras la muerte de ella en brazos de él y a manos de su propio hermano. 11-El caso amoroso de Lisandro y Leonida se ve contrastado

---

<sup>2120</sup>Escena que ha sido analizada por Dora Issacharoff desde una perspectiva manierista en “Imágenes manieristas en *La Galatea* de Cervantes”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 327-336, concretamente, pp. 332-333.

<sup>2121</sup>“*La Galatea*”, p. 37. De un mismo parecer son S. y M. Shepard en “Dath in Arcadia. The Psychological Atmosphere of Cervantes’ *Galatea*”, p. 167.

<sup>2122</sup>“Lo que cuenta para la nueva pastoral cervantina es que estas venganzas de sangre penetran hasta el proscenio del mundo poético de los pastores”. Avallé-Arce, Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. 21. Véase, además, A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, pp. XV-XVI.

<sup>2123</sup>F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 35.

<sup>2124</sup>Sobre el aprendizaje de los pastores a través de las cuatro historias intercaladas de *La Galatea*, véase Juan R. Muñoz, “Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea*, *Epos*, XIX (2003), pp. 89-101.

por el frustrado de Crisalbo y Silvia.

#### LA GALATEA: TEOLINDA Y ARTIDORO.

La quinta historia de amor ideal en acontecer en la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Teolinda y Artidoro en los libros I, II, IV, V y VI de *La Galatea*.

Este nuevo cuento de amor, como el de Lisandro y Leonida, acaece en forma de episodio intercalado, por lo que, desde esta perspectiva se diferencia de los de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira y Elicio y Galatea.

Poco aventuramos si decimos que es el episodio de Teolinda<sup>2125</sup> el que mejor se integra en el seno de *La Galatea*, no sólo por su ambiente campestre, que lo aproxima mucho a la novela pastoril, y por su cercanía espacio-temporal a la trama medular de la primera obra impresa de Cervantes<sup>2126</sup>, sino también por la amplia cantidad de irrupciones ambivalentes entre el episodio y la narración principal, así como por la perfecta integración de algunos de sus personajes, como Teolinda, con los principales. Pero también por su continua dialéctica con los otros episodios, especialmente con el de Rosaura, Grisaldo y Artandro, con el que comparte algunos personajes. Este hecho, que sea el episodio mejor ensamblado, es lo que provoca que su desarrollo se disperse a lo largo de toda la peripecia nuclear, como lo demuestra el número de libros de la obra en los que aparece. Su morfología está conformada por varias narraciones intradiegticas -dos de Teolinda, una de Leonarda y dos meramente informativas de Maurisa-, hasta cuatro encuentros -el de Teolinda con Galatea y Florisa, el de Teolinda con su hermana Leonarda, el de las dos con Galercio y, en último lugar, la reaparición de Teolinda en las riberas del Tajo- y por algunas acciones acaecidas en el presente pastoril. No cabe duda, entonces, que por sus rasgos morfológicos guarda una estrecha relación formal con el de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando de la Primera parte del *Quijote*<sup>2127</sup> y con el de Ortel Banedre, Luisa la talaverana y Bartolomé de los libros III y IV del *Persiles*.

Hemos de destacar, asimismo, que, a diferencia de la historia de Lisandro y Leonida - con la que guarda una vinculación basada en la más pura oposición-, la de Teolinda y Artidoro recupera el inicio *in medias res* que habían manifestado los casos de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira y Elicio y Galatea. De este modo, como consecuencia de su tipo de comienzo, desde el presente pastoril “se proyecta hacia el pretérito mediante el relato retrospectivo, y hacia el futuro al entrelazarse con el devenir general de la novela”<sup>2128</sup>.

Como sabemos que el espacio pastoril de *La Galatea* funciona como centro magnético al que van a parar los personajes episódicos<sup>2129</sup>, el arranque de la historia de Teolinda y Artidoro o su irrupción sobre la narración de base acontece mediante un encuentro fortuito entre personajes de la trama pastoril con los del episodio, y si a esto sumamos la alternancia sexista que preside *La Galatea*<sup>2130</sup>, parece evidente que será Teolinda la que desemboque en

---

<sup>2125</sup>Para más información sobre el modo de integración del episodio, véase el estudio que le dedicamos en “Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de *La Galatea*”.

<sup>2126</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, p. XVI.

<sup>2127</sup>La relación entre este episodio y el del *Quijote* de 1605 ya lo estableció C. S. de Cortázar en su artículo “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, especialmente p. 238.

<sup>2128</sup>*Ibidem*, p.232.

<sup>2129</sup>Véase Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974, p. 233.

<sup>2130</sup>Que ya fue puesta de manifiesto por J. Casaldueiro, “*La Galatea*”, en *Suma cervantina*, Avallé-Arce y Riley eds., Tamesis Books, 1973, 27-46, concretamente, p. 37. Véase también A. Rey y F. Sevilla para las implicaciones que derivan de esta alternancia sexista, *Op. Cit.*, pp. XXII-XXIV.

la Arcadia cervantina y Galatea y Florisa -que junto con Elicio y Erastro desempeñan la función de ser los conductores del relato-los primeros personajes con los que entable contacto. En efecto, justo después de que asistamos a la presentación física de la heroína de la novela y de una canto a la belleza natural del Renacimiento, Galatea y Florisa divisan a una pastora a la que no conocen:

Vieron al improviso venir una pastora de gentil donaire y apostura, de que no poco se admiraron, porque les pareció que no era pastora de su aldea ni de las otras comarcas a ella, a cuya causa con más intención la miraron, y vieron que venía poco a poco hacia donde ellas estaban (I, 59).

La turbación en la que se encuentra Teolinda la impide ver a Galatea y a Florisa, las cuales, como buenas pastoras literarias, se esconden para poder espiar con toda alevosía a la recién llegada<sup>2131</sup>, que por casualidad narrativa se lamenta de su estado mediante un parlamento y un poema. Esta es exactamente la misma forma en la que se iniciaron, a excepción de la historia de Lisandro y Leonida, las de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira -aunque el numantino estuviera acompañado por su amigo Leoncio- y Elicio y Galatea. Si bien con una variación fundamental y totalmente novedosa: en vez de ser el miembro masculino de la pareja el que marque el comienzo de su historia, es ahora el femenino. En efecto, Teolinda, a diferencia de sus epígonos, es, desde el principio, el personaje activo de su relación, hasta el punto de ser, como veremos, la primera gran peregrina de amor de Cervantes<sup>2132</sup>; pero no adelantemos acontecimientos. Lo más importante es que, como suele ser habitual en los preliminares de los episodios verdaderos de la obra cervantina, tanto en la queja como en la canción se nos revela el contenido de lo que luego narrará Teolinda por extenso, o sea, un anticipo de la analepsis completiva que paliará el comienzo *in medias res* de la historia. Así, nos enteramos que nuestra pastora-peregrina está enamorada, como correspondía a la nomenclatura amorosa neoplatónica<sup>2133</sup>, por culpa de su vista, de un tal Artidoro, a quien ha perdido el rastro por culpa de la intervención de una hermana suya:

¡Ay, tristes ojos, causadores de mi perdición, y en qué fuerte punto os alcé para tan gram caída! ¡Ay, fortuna, enemiga de mi descanso, con cuanta velocidad me derribaste de la cumbre de mis contentos al abismo de la miseria en que me hallo! ¡Ay, cruda hermana!, ¿cómo no aplacó la ira de tu desamorado pecho la humilde y amorosa presencia de Artidoro? (I, 59-60).

Acabadas de declamar sus cuitas, Galatea y Florisa salen al encuentro de Teolinda, a la que, después de un breve diálogo, le ruegan cuente su prehistoria. En principio, Teolinda, muy melindrosa con su honra, intenta excusarse de tal cometido alegando que “me sería mejor pasar en silencio los sucesos de mi ventura, que no, condecirlos, daros indicios para que me tengáis por liviana” (I, 62); actitud opuesta a la que manifestará Dorotea cuando sea pillada *in fraganti* por el cura, el barbero y Cardenio en el *Quijote* de 1605. Lo cierto es que sus excusas no son suficientes para que, al final, no nos cuente su caso. Así, lo primero de lo que nos enteramos, como es dable esperar, es de su patria y su linaje, pero también, lo cual es menos

---

<sup>2131</sup>Sobre la extremada curiosidad de los pastores, véase Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva*, Gredos, Madrid, 1975, p. 124.

<sup>2132</sup>“*La Galatea* está plagada de imágenes que siguen el viejo esquema alegórico de la peregrinación amorosa. El tópico de la *peregrinatio*, tan importante en el *Quijote* y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, aparece también en la novela pastoril que recoge, aparte de la *regilio amoris*, la tradición del solitario, el ermitaño, el enfermo, el loco, el maestro y el peregrino de amores”. Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, p. 65.

<sup>2133</sup>“I la origen del amor, que es afeción gravíssima i vehementíssima de l’ alma, nace de la vista.” Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edic. de Inoria Pepe y José M<sup>a</sup> Reyes, Cátedra, Madrid, 2001, p. 336.

usual, de su primigenia condición:

En las ribera del famoso Henares [...], fui yo nascida y criada [...]. Mis padres son labradores y a la labranza del campo acostumbrados, en cuyo ejercicio les imitaba [...]. Las selvas eran mis compañeras, en cuya soledad muchas veces, convidada de la suave armonía de los dulces pajarillos, despedía la voz a mil honestos cantares, sin que ellos se mezclase sospiros ni razones que de enamorado pecho dieran indicios (I, 62-63).

Es decir, Teolinda se nos presenta como “la figura libre de amor”<sup>2134</sup>. Resulta de una novedad absoluta en las historias de amor ideal cervantinas, pues, hasta ahora, todas habían dado comienzo con el amor en curso, ya sea por parte de los dos, como Aurelio y Silvia y Morandro y Lira, o por uno sólo, como Elicio y Lisandro, nunca habíamos partido de la libertad frente al amor. Parece, entonces, que en la historia de Teolinda y Artidoro, lo cual sería otra aportación más, se nos mostrará ampliamente el proceso de enamoramiento de uno o de los dos miembros de la pareja. Y más cuando Teolinda relata el cuento amoroso de su amiga y convecina Lidia para evidenciar el error que cometió al vituperar el amor. Su firmeza, efectivamente, empieza a tambalearse en un encuentro entre un grupo de pastoras, entre las que se cuenta a Teolinda, con uno de pastores en el que está un forastero, “el cual era de tan gentil donaire y brío que quedaron todas admiradas en verle; pero yo quedé admirada y rendida” (I, 67). Por lo tanto, Teolinda se convierte, insistimos, en el primer personaje femenino que se enamora primero. Y no sólo eso, sino que nos describe al detalle cómo se produce:

No sé que os diga, pastoras, sino que, así como mis ojos le vieron, sentí entermecésemel corazón, y comenzó a discurrir por todas mis venas un yelo que me encendía, y, sin saber cómo, sentí que mi alma se alegraba de tener puestos los ojos en el hermoso rostro del no conocido pastor. Y en un punto, sin ser en los casos de amor experimentada, vine a conocer que era amor el que saltado me había (I, 67).

Es decir, es la pionera en una especie de personajes cervantinos que pueblan su obra, como la Preciosa de *La gitanilla*, la Teodosia de *Las dos doncellas*, la Porcia de *El laberinto de amor* o la Ruperta del *Persiles*. Empero, la irrupción del amor y el aprendizaje<sup>2135</sup> y experiencia que supone nunca lo tratará nuestro autor con tanta profundidad psicológica ni con tanta minuciosidad como en el caso de Teolinda. Y es que, nuestra pastora, como consecuencia del amor, se transforma en “un ser nuevo. Es una nueva Teolinda, comprensiva, audaz, ingeniosa que penetra en una zona desconocida de temblores y gozos”<sup>2136</sup>. Más aún, se hace decidida, desenvuelta y valiente, ya que no se conforma con sentir el amor, sino que busca su correspondencia, provocando cuantas situaciones puede para enamorar a Artidoro, no exentas de cierto erotismo:

Yo, que a lo último quedaba, y que allí deudo alguno no tenía, mostrando hacer la desenvuelta, me llegué al forastero pastor, y, puniéndole la guirnalda en la cabeza [...], ¿qué os diré yo de lo que mi alma sintió, viéndome tan cerca de quien me la tenía robada, sino que diera cualquiera otro bien que acertara a desear en aquel punto, fuera de quererle, por poder ceñirle con mis brazos al cuello, como le ceñí las sienes con la guirnalda? [...], yo misma de mi misma me maravillaba” (I, 69).

[...], mudamos el baile, de manera que fue menester que las pastoras nos desasiésemos y diésemos las manos a los pastores; y quiso mi buena dicha que acerté yo a dar la mano a Artidoro. No sé cómo os encarezca,

---

<sup>2134</sup>Haciendo nuestras las palabras de J. Casalduero, “*La Galatea*”, p. 38.

<sup>2135</sup>“La historia de Teolinda muestra bien por extenso el proceso del aprendizaje amoroso”. Aurora Egido, *Op. Cit.*, p. 72. Quizás la obra más representativa del aprendizaje amoroso de la época sea la comedia de Lope de Vega, *La dama boba*.

<sup>2136</sup>J. Casalduero, “*La Galatea*”, p. 38.

amigas, lo que en tal punto sentí, si no es decir que me turbé de manera que no acertaba a dar paso concertado en el baile; tanto, que le convenía a Artidoro llevarme con fuerza tras sí, porque no rompiese, soltándome, el hilo de la concertada danza. Y, tomando dello ocasión, le dije: «¿En qué te ha ofendido mi mano, Artidoro, que ansí la aprietas» (I, 73).

Y desde luego que lo consigue, como en tantas manifestaciones se lo hace ver sutilmente Artidoro, hasta que él se lo dice a las claras, sin tapujos de ningún tipo, en un sabroso diálogo que mantiene con ella:

«Bien sabes hacer del enamorado -dije yo-, ¡oh, Artidoro!». «Mejor sabes tú enamorar, ¡oh, Teolinda!», respondió él. A esto le dije: «No sé si te diga, Artidoro, que deseo que ninguno de los dos sea el engañado». A lo que respondió: «De que yo no me engaño estoy bien seguro, y de querer tu desengañarte, está en tu mano, todas las veces que quisieres hacer experiencia de la limpia voluntad que tengo de servirte» (II, 84).

En suma, un proceso de enamoramiento en el que el amor fluye directamente entre los dos, sin necesidad, como en el caso de Lisandro, de medianero alguno; claro que el asesino de Carino nunca goza del privilegio de poder comunicarse libremente con su amada, en ese ambiente asfixiante de enemistades familiares, odios y rencores que brillan por su ausencia, en principio, en nuestra historia.

Hemos de comentar, antes de proseguir, un aspecto importante con respecto a Artidoro, que lo diferencia de sus compañeros amorosos precedentes. Se trata de su no intervención directa en la historia, su actuación siempre estará puesta en boca de otros, en ningún momento podremos verlo actuar, al igual que le acaeció a Leonida. Lo que no impide que, como Teolinda, inaugure, un tipo de personaje que utilizará en varias ocasiones Cervantes, siempre, lógicamente, con las variaciones oportunas, como serán don Juan de Cárcamo/Andrés Caballero en *La gitaniella* y Periandro en el *Persiles*. Su figura encarna la del forastero que arriba a un lugar, donde, como consecuencia de sus muchas virtudes, destaca poderosamente, hasta el punto de que sale vencedor en cuanto ejercicio o actividad lúdico-deportiva participe, por lo que termina enamorando a alguna lugareña.

Una vez confirmada la correspondencia amorosa, el miembro activo de la pareja seguirá siendo Teolinda; todo el vigor demostrado en la aldea por parte de Artidoro, se torna en sumisión a su amada y en incapacidad para reaccionar, posteriormente. Esto se evidencia claramente por cuanto que es ella quien pone las condiciones de su noviazgo y cómo la tendrá que pedir por esposa, pues su amor únicamente se encamina al matrimonio. En lo primero destaca la discreción y el secretismo<sup>2137</sup> de sus amores, por elementales cuestiones de honra que tanto importan a Teolinda; en lo segundo por su habilidad e inventiva, fruto de su aprendizaje amoroso, hasta madurar la idea de que él “se fuese a su aldea, y que, de allí a pocos días, con alguna honrosa tercería me enviase a pedir por esposa a mis padres” (II, 87).

De la misma manera que en las otras historias, Teolinda y Artidoro no viven aislados en una torre de marfil, sino que están sumidos en el maremágnum de la vida y de las convenciones sociales, a las que tienen que hacer frente para salvar todas los obstáculos que intenten ponerles en su camino a la felicidad, como han sido la oposición paterna, el cautiverio y el amor lascivo de otros para Aurelio y Silvia y los intereses matrimoniales para Elicio y Galatea. Una felicidad que puede resultar inalcanzable, como les ocurre a Morandro y Lira por culpa de la guerra y el hambre o a Lisandro y Leonida por las bajezas humanas que encarna la figura de Carino. En efecto, el amor mutuo e ideal de Teolinda y Artidoro se ve arremetido duramente por la llegada a la aldea de la hermana de ella, Leonarda, que se le

---

<sup>2137</sup>“*La Galatea* recoge la larga tradición del *secretum* que es moneda corriente del buen amador”, y tópico «del amor cortés». Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 25 y 31.

parece, sin ser gemelas, como una gota a otra, hasta el punto de que ni siquiera sus padres logran diferenciarlas si no es por la vestimenta. Lo que no impide que tengan una personalidad completamente distinta<sup>2138</sup>, ya que la condición de Leonarda es “*más áspera*” (II, 87), si bien, sus miramientos para con la honra son igual de escrupulosos. Y es que a la mañana siguiente de la llegada de Leonarda, Teolinda no puede ir al lugar en el que solía encontrarse con Artidoro por culpa de unas ocupaciones inesperadas que la encarga su padre; es, entonces, Leonarda la que sale con el ganado y, en su camino, se topa con el amante de su hermana, quien le dedica un buen número de requiebros amorosos al confundirla con Teolinda. Lo más grave de la actuación de Leonarda no es que se muestre dura y esquiva con Artidoro, pues es lo normal en una joven que guarde con celo su honra, sino que, sin ningún empacho, se haga pasar por su hermana Teolinda: “Y es lo bueno, que nunca le quise decir el engaño en que estaba, sino que así creyó él que yo era Teolinda como si con vos mesma estuviera hablando” (II, 89). No cabe duda, entonces, de que esta suplantación es una anticipación de la que realizará más tarde, con resultados más graves.

El error de Teolinda consiste en no ser franca con su hermana, en no haberla sacado del error en el que estaba, al no decirle claramente lo que entre ella y Artidoro había, sino que, empecinada en su secretismo amoroso, la llega a decir que ha obrado como tenía que hacerlo, como ella misma lo hubiera hecho. Así, Artidoro confundido con la reacción de Leonarda, a la que él cree Teolinda, la acción de aquella y el secretismo de ésta terminan por destruir la historia de amor que tan felizmente había comenzado. También es cierto que Teolinda aún alberga la esperanza de encontrarse con Artidoro para sacarle del error en el que está, pero cuando, otro día, llega al lugar donde habitualmente se veían, en vez de encontrarle, se topa con el extenso poema que él ha impreso en la corteza de varios árboles, donde Artidoro, aparte de arremeter contra el tópico misógino de la mudanza en la mujer, indica su intención de suicidarse:

Si quieres saber dó voy  
y el fin de mis triste vida,  
la sangre por mí vertida  
te llevará donde estoy [...].  
Y en caso tan desdichado  
tendré por dulce partido,  
si fui vivo aborrecido,  
ser muerto y por ti llorado (II, 92-93).

Al igual que la suplantación de Leonarda por Teolinda es una anticipación de lo que hará más adelante, el suicidio como meta final de los males de amor es otra clara anticipación de lo que luego intentará Galercio, el cuarto en discordia del episodio. Además, la desesperación amorosa de Artidoro se asemeja, aunque por otros motivos, a la que manifiesta Lisandro. Resulta chocante la cantidad de ocasiones en la que el suicidio se convierte en una salida loable para la desesperación amorosa en *La Galatea*, especialmente tratándose de una novela pastoril. Acaso se deba al intento cervantino de insuflar de vida a sus personajes, pues, como dice Avalle-Arce, “los pastores de Cervantes viven con la muerte a costas precisamente por eso, porque *viven*”<sup>2139</sup>.

En fin, con Artidoro desaparecido, Teolinda aboga por la única vía posible que le queda para alcanzar su amor, partir en busca de su amado, convertirse en una peregrina del amor:

---

<sup>2138</sup>Véase J. Casalduero, “*La Galatea*”, p. 38.

<sup>2139</sup>Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. 18.



Quedé tal que, sin acordarme de lo que a mi honra debía, propuse desamparar la cara patria, amados padres y queridos hermanos, y dejar con la guardia de sí mismo al simple ganado mío. Y, sin entretenerme en otras cuentas, mas de en aquellas que para mi gusto entendí ser necesarias, aquella mañana [...] me partí de mi lugar con intención de venir a estas riberas, donde sé que Artidoro hace su habitación, [...] ha ya nueve días que a estas frescas riberas he llegado, y en todos ellos no he sabido nuevas de lo que deseo (II, 93-94).

En este punto concluye su relación intradiegetica Teolinda, a la que consuelan como mejor pueden Galatea y Florisa, sus interlocutoras, y aun la piden que pase unos días con ellas en los que la amada de Elicio enviará a algunos pastores de su padre para que busque a Artidoro. Sin embargo, el inicio *in medias res* de su historia todavía no se ha terminado de completar, falta por saber la reacción de su familia ante su marcha. Para ello será necesario la llegada de Leonarda a las riberas del Tajo, en lo que será la primera anagnórisis de la historia. De este modo, la ausencia de Artidoro en las bodas de Daranio y Silveria, “donde tantos pastores habían acudido” (III, 214), anima a Teolinda a abandonar la aldea y la compañía de Galatea y Florisa y, cuando iba a marcharse, un acontecimiento inesperado se lo impide. Se trata, entonces, del encuentro con su hermana, que acompaña, como doncella-confidente, a Rosaura, protagonista de la cuarta historia intercalada de *La Galatea*. Tras el encuentro, en el que queda evidente el parecido sorprendente entre las dos hermanas, Leonarda le cuenta a Teolinda la reacción de su familia ante su marcha, de la que todos hacen responsables a Artidoro, pues ambos desaparecieron el mismo día, creyendo que la había robado, como hizo Aurelio con Silvia y como hará Artandro con Rosaura. No obstante, la llegada a la aldea del Henares de un pastor exactamente igual que Artidoro, provoca la confusión general del pueblo, ya que para los aldeanos es el raptor de Teolinda, mientras que él se defiende arguyendo que jamás había puesto un pie hasta ahora en la villa y que tiene un hermano gemelo con el que le suelen confundir, además de que su nombre es Galercio y no Artidoro. Lo importante es destacar que Leonarda, la que desdeñó duramente los requiebros amorosos de Artidoro, se enamora perdidamente de su copia, Galercio: “Esto que Galercio se publicaba me movió a ir verle muchas veces a do estaba preso; y fue la vita de suerte que quedé sin ella” (IV, 227). Por lo tanto, Leonarda, siguiendo la estela abierta por su hermana, se enamora antes de ser amada, y lo hace también de un forastero, que, para que se acentúen aún más los paralelismos, resulta ser el hermano gemelo de Artidoro<sup>2140</sup>. La diferencia radica en que, mientras que Artidoro sí corresponde el amor de Teolinda, Galercio no es consciente del de Leonarda y abandona la aldea del Henares antes de saberlo; asimismo, la peregrinación amorosa de Teolinda no tiene su paralelo en la de su hermana, pues Leonarda no abandona su casa, padres y hacienda; su presencia en el pueblo de Galatea se debe a su trabajo de criada de Rosaura. En suma, al igual que las historias de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira, Elicio y Galatea y Lisandro y Leonida, la de Teolinda y Artidoro se ve complementada y aderezada por otra: la de Leonarda y Galercio, que, de algún modo, tendrá que afectarla.

Las noticias que trae consigo Leonarda y el paradero desconocido de Artidoro animan a Teolinda, por segunda vez, a abandonar el escenario pastoril, aunque con una intención distinta, ya que, si la primera vez se encaminaba en busca de su amado, ahora lo hace en busca de su hermano Galercio, intuyendo que éste sabrá el lugar donde se halla Artidoro. Sin

---

<sup>2140</sup>El amor entre dos parejas de hermanos gemelos es un tópico literario, por lo menos, desde la comedia de Plauto, *Menechmos*. Véase para las posibles fuentes cervantinas de esta historia F. López Estrada, *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, La Laguna, Tenerife, 1948, pp. 108-109. No obstante, nos gustaría apuntar otra posible fuente: la historia de los hermanos Bradamante y Flordespina del *Orlando furioso* de Ariosto, canto XXV, que retoma y adapta Cristóbal de Villalón en *El Cróton* con la historia de los hermanos Julián y Julieta en el canto IX.

embargo, como en su intento anterior, la irrupción de una nueva historia se lo impide. Parece evidente que este cambio de rumbo de Teolinda es un anticipación de lo que finalmente tendrá que hacer: ir tras Galercio. Y es que, a través de este episodio, podemos comprobar la incipiente maestría narrativa de Cervantes, capaz de tejer la materia novelística con alusiones y anticipaciones que van marcando la dirección del mismo.

A pesar de la intromisión de Leonarda, que provocó la marcha de Artidoro y el peregrinaje amoroso de Teolinda, la concordia entre la dos hermanas se mantiene aún firme y leal durante su agnición. Empero, sus aspiraciones individuales transformarán la camaradería fraternal en dura rivalidad. En efecto, en el laberíntico ir y venir de una historia a otra en que se sumen los libros IV y V de *La Galatea* -anticipo un tanto desordenado<sup>2141</sup> de lo que será más tarde la venta quijotesca de Maritornes-, aparecen nuevos personajes en las riberas del Tajo: “[...] a la misma sazón llegó a la fuente una hermosa pastorcilla de edad de quince años, con su zurrón al hombro y cayado en la mano...” (IV, 279). Se trata de Maurisa, la hermana de Artidoro y Galercio, que se dirige al lugar en el que se encuentran aunados pastores y pastoras para pedirles su ayuda, ya que uno de sus hermanos está en trance de acabar su vida por culpa del cruel desdén de una pastora. Cuando Teolinda y Leonarda observan detenidamente al pastor que está a punto de suicidarse a ambas les sobreviene un desmayo:

La que con Galatea estaba era Teolinda, y la otra, su hermana Leonarda; las cuales, así como vieron al desesperado pastor que con Gelasia hallaron, un celoso y enamorado desmayo les cubrió el corazón, porque Leonarda creyó que el pastor era su querido Galercio, y Teolinda tuvo por verdad que era su enamorado Artidoro; y, como las dos le vieron tan rendido y perdido por la cruel Gelasia, llególes tan al alma el sentimiento que, sin sentido alguno, la una en las faldas de Galatea, la otra en los brazos de Rosaura, desmayadas cayeron (IV, 281).

En esta especie de anagnórisis, que sirve para la presentación física de Galercio, sobreviene el primer enfrentamiento entre Teolinda y Leonarda, sobre todo porque la primera desconfía ciegamente de la segunda y le anuncia que “en esto no te pienso ser hermana, sino declarada enemiga” (IV, 282).

El momentáneo enfrentamiento entre las dos, en el que se muestra mucho más cruel Teolinda, no pasa a mayores cuando Maurisa certifica que es Galercio y no Artidoro el que está perdidamente enamorado de la libre de amor Gelasia. No obstante, la certificación por parte de Leonarda de que su amado pierde los vientos por otra y la declaración de guerra de su hermana es, seguramente, el germen de su actuación posterior, y más cuando ya sabe que puede hacerse pasar por Teolinda, dado su tremendo parecido.

En efecto, más tarde nos enteramos, de nuevo por boca de Maurisa, de que “Leonarda se ha desposado con mi hermano Artidoro por el más sutil engaño que jamás se ha visto, y Teolinda, la otra, está en término de acabar la vida o de perder el juicio, y sólo la entretiene la vista de Galercio, que, como se parece tanto a la de mi hermano Artidoro, no se aparta un punto de su compañía” (V, 347).

La noticia que trae Maurisa se confirma con la segunda llegada de Teolinda a las riberas del Tajo. Si en la primera venía en busca de su amado Artidoro, ahora lo hace acompañando en sus cuitas a Galercio, quien, sumido en la desesperación más profunda, de nuevo irrumpe en el escenario pastoril mediante un frustrado intento de suicidio. Teolinda, preguntada por Galatea, cuenta el engaño de corte picaresco que ha utilizado su hermana Leonarda para desposarse con Artidoro, tras verificar que Galercio no alcanza a ver más allá

---

<sup>2141</sup>Véase A. K. Forcione, “Cervantes en busca de una pastoral auténtica”, *NRFH*, XXXVI (1988), 2, pp. 1011-1043, especialmente pp. 1026-1027. Aunque, desde nuestra perspectiva, el desorden no se convierte en caos.

de Gelasia. Un engaño en el que se mezcla la verdad con la mentira, similar, aunque con pretensiones distintas, al que Carino utilizó para convencer a Crisalbo de que Silvia se iba a casar en secreto con Lisandro, y que Cervantes, con las consabidas variaciones, repetirá en varias ocasiones, como, por ejemplo, el que idea Camila en *El curioso impertinente*, Basilio en la Segunda parte del *Quijote* o Isabela Castrucho en el *Persiles*. Y es que Leonarda se hace pasar por su hermana Teolinda ante Artidoro y para sacarle del error en que estaba pensando que su amada había mudado su propósito “le dio a entender que la pastora que en nuestra aldea le había desdeñado era una su hermana que en extremo le parecía”, hasta que, convencido, Artidoro “en el mismo instante dio la mano a Leonarda de ser legítimo esposo, creyendo que se la daba a Teolinda” (VI, 433-434).

De este modo, Teolinda se queda sin recompensa a sus muchos trabajos, penando y sufriendo por la intervención de su hermana y por ver cómo Galercio no le hace el más mínimo caso. Aunque, dado que su historia, como la de Elicio y Galatea, queda inconclusa a expensas de la segunda parte de la obra, quizás al final haga mudar el amor del desdichado enamorado de Gelasia<sup>2142</sup>.

Aún así, “cuán cerca está este paraíso amoroso cervantino de convertirse en el tradicional infierno amoroso del deseo no consumado”<sup>2143</sup>, pues a la insatisfacción amorosa de Elicio se une el trágico amor de Lisandro y, ahora, el amor frustrado de Teolinda, del que no participa Artidoro, por cuanto, al conocer la burla de Leonarda, se conforma con su suerte, ya que si no ha podido conseguir a Teolinda, se ha unido con su copia: Leonarda. Además, la desdicha tanto de Lisandro como de Teolinda estriba en la intervención de terceros que, para mayor desgracia, están íntimamente vinculados a ellos, pues, si Carino es el responsable de urdir toda la trama que echa al traste el verdadero amor de Lisandro, el que asesina a Leonida es su propio hermano Crisalbo, como hermana de Teolinda es la responsable de que su amor se quede en ascuas. Por lo tanto, una vez más, las desgracias de los personajes cervantinos tienen su origen en la intervención de otros, nunca en elementos de orden sobrenatural. No obstante, no hemos de olvidar la responsabilidad de cada cual; así, el secretismo riguroso que impone a su amor Teolinda, como su rabieta y su declaración de guerra a su hermana Leonarda la primera vez que Galercio intentó suicidarse, a lo que hay que sumar la flojera de ánimo de Artidoro, su pasividad y su conformismo, acaban por destruir el amor ideal que surgió entre ellos; de ahí que Leonarda no reciba ningún castigo, a diferencia de Carino y Crisalbo, al contrario, obtiene como recompensa, si no a Galercio, por lo menos a Artidoro, al fin y cabo ella no violenta la voluntad de nadie -motivo de continuo castigo en la obra de Cervantes, aunque con alguna excepción-, sólo utiliza el ingenio y hace prevalecer su sentir, es más viva -actitud que siempre recompensa nuestro autor. No cabe duda de que los pastores de la bucólica cervantina están recibiendo una dura lección sobre la vida real, en la que reina todo tipo de engaños, mentiras, traiciones, asesinatos, etc, en el que cada individuo tiene que luchar por sus propios intereses. Si bien, no todo es pesimista, otros personajes serán capaces de sacrificarse por los más altos ideales, como hará Silerio por Timbrio en el próximo episodio intercalado. Y es que a Cervantes le gusta encarar los asuntos desde todas las perspectivas: desde la buena a la mala, pasando por todos los intermedios, pero siempre desde una visión única y exclusivamente humanizada.

Por otra parte, el caso de Teolinda y Artidoro inaugura un tipo de historia en el que se

---

<sup>2142</sup>No cabe duda de que la historia de Teolinda parece tener un claro final en esta primera parte de *La Galatea*, aunque deja abierta la posibilidad a una continuación en la que probablemente Teolinda acabara acomodada y emparejada con Galercio, como, por ejemplo, concluye la historia de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca. Por tanto, coincidimos plenamente con la opinión esbozada por C. S. de Cortázar en “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, pp. 228-229.

<sup>2143</sup>A. K. Forcione, art. cit., p. 1024.

producen amores entrelazados entre dos parejas. No un entrecruzamiento, como en el caso de las de Aurelio y Silvia e Yzuf y Zahara, sino una historia en la que el amor de dos amantes, en proceso de correspondencia o de reciprocidad, se cruza con los intereses de otra, en la que, uno de ellos por el motivo que sea, termina requiriendo los amores de uno de los miembros de la primera. El caso más próximo al de Teolinda y Artidoro y Leonarda y Galercio es el de Timbrio y Nísida y Silerio y Blanca, aunque no es el único; en la Primera parte del *Quijote* acontece el entrelazamiento amoroso de Cardenio y Luscinda y don Fernando y Dorotea; y, aunque más atenuado, pero entrelazamiento al fin y al cabo, es el de Teodosia y Marco Antonio y Leocadia y Rafael en *Las dos doncellas*. Cada uno de estos entrelazamientos presenta variaciones importantes con respecto a los otros, ya sea en el planteamiento, en el desarrollo o en el desenlace, como veremos, y que se deben, en última instancia, al hecho de que nuestro autor se reescribe constantemente, es decir a “esa especie de eterno retorno temático tan característico de Cervantes, pero, como siempre, no es un volver por cansancio, sino para enriquecer el asunto a manos llenas con las posibilidades artísticas descubiertas en el intervalo”<sup>2144</sup>.

En definitiva, las características que reúne la historia de Artidoro y Galercio son las siguientes: 1-A pesar del tipo de inicio que presenta, debido a su forma episódica, la historia parte de la libertad frente al amor. 2-Por primera vez en el tratamiento del tema del amor ideal en la obra de Cervantes, el primero en enamorarse es el personaje femenino; en nuestro caso Teolinda. 3-Se describe bien por extenso el proceso del enamoramiento, analizado con profundidad psicológica, así como el aprendizaje vital que conlleva el amor. 4-Y que provoca que el nuevo amante, Teolinda, busque la reciprocidad amorosa. 5-Lo que la convierte, por vez primera en las historias cervantinas, en el primer personaje femenino activo de la pareja desde el principio -recordemos que Silvia sustituye a Aurelio durante su cautiverio como miembro activo de la pareja-.6-Como premio de sus trabajos, Teolinda obtiene su recompensa en la correspondencia amorosa de Artidoro. 7-Sin embargo, su historia de amor feliz se ve truncada en el instante en el que intervienen factores externos, como la intervención de su hermana Leonarda y el amor que siente por Galercio, el hermano de Artidoro. 8-La separación de Teolinda y Artidoro la convierten a ella en la primera peregrina de amor de la obra de Cervantes. 9-Debido al engaño picaresco de Leonarda, la historia de amor de Teolinda y Artidoro concluye negativamente, aunque no de manera trágica como la de Morandro y Lira y Lisandro y Leonida. 10-No obstante, la promesa de la continuación de la historia de Teolinda en la futura e inexistente segunda parte de *La Galatea*, promete otro final, posiblemente la acomodación de la pastora de Henares con Galercio, si bien es sólo una conjetura, lo único seguro es su final trunco, como en el caso de la historia de Elicio y Galatea.

#### LA GALATEA: TIMBRIO Y NÍSIDA.

La siguiente historia de amor ideal que nos topamos en la producción literaria de Cervantes, sexta en el cómputo global, es la que protagonizan Timbrio y Nísida, que acontece en los libro II, III, IV, V y VI de *La Galatea*.

Lo primero que hemos de mencionar, como acostumbramos a hacer, es la forma elegida por Cervantes para desarrollar la historia de Timbrio y Nísida, que, como en el caso de las de Lisandro y Leonida y Teolinda y Artidoro, es la de un episodio intercalado<sup>2145</sup>.

---

<sup>2144</sup>Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, p. 249.

<sup>2145</sup>Véase J. Ramón Muñoz, “Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio en *La Galatea*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI (2003), pp. 279-297.

Empero, a diferencia de esas dos historias episódicas, la de Timbrio y Nísida no acapara por completo la narración del episodio en el cual queda enmarcada, sino que ha de compartir protagonismo con otro asunto, al igual que le acaece a la historia de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel* o a la de Morandro y Lira en *La Numancia*. Y es que el tercer episodio de *La Galatea* destaca más por ser un relato de amistad<sup>2146</sup> que de amor, hasta el punto de que la historia amorosa se convierte en una de las pruebas a la que tienen que hacer frente “los dos amigos” Timbrio y Silerio; y eso a pesar de que la narración cervantina no “está planeada y desarrollada como caso o ejemplo demostrativo del tema”, sino que “está pensada y modelada como una novela de lances de amor y fortuna”<sup>2147</sup>. Es decir, la historia de amor de Timbrio y Nísida está aderezada, complementada y subordinada a la de amistad que mantienen Timbrio y Silerio. No cabe duda, entonces, de que esta situación condiciona el desarrollo de la historia de amor. En efecto, un simple repaso a la morfología del tercer episodio lateral de *La Galatea* nos revelará los condicionantes que manifiesta la historia de amor de Timbrio y Nísida.

Como toda intercalación verdadera, el episodio de Timbrio y Silerio se caracteriza por presentar parte de su desarrollo en forma de narración, a cargo de uno o varios de los personajes del episodio, y parte en forma de acción en el tiempo presente. De este modo, podríamos estructurar su desarrollo, desde una perspectiva formal, en tres bloques: 1-el primer bloque comprendería el encuentro de los pastores de la trama principal con Silerio y la posterior narración intradieгética de éste, que se desarrolla entre los libros II y III; 2-el segundo bloque comprende la llegada de los otros personajes del episodio -Timbrio, Nísida, Blanca y Darinto- al espacio pastoril y su encuentro con los pastores en el propio acontecer de la narración principal, que acaece en el libro IV; 3-el tercer bloque comprendería la anagnórisis entre “los dos amigos”, la narración intradieгética de Timbrio, que sirve para completar la primera a cargo de Silerio, y el desenlace, todo ello sucedido en el libro V, aunque la despedida de los personajes episódicos no acontezca hasta el libro VI, debido a que van a permanecer unas jornadas con los pastores de las riberas del Tajo para poder asistir a las exequias de Meliso, que se celebrarán en el Valle de los Cipreses<sup>2148</sup>. Desde una óptica puramente temática, podemos estructurar el argumento del episodio en torno a tres núcleos: 1-el primero de ellos trata exclusivamente de la relación de amistad de Timbrio y Silerio, que se desgrana en parte de la narración intradieгética de Silerio; 2-en el segundo de ellos convergen los temas de la amistad y del amor, con un progresivo desplazamiento del primero hacia el segundo, todo ello acontecido a su vez en la paranarración de Silerio<sup>2149</sup>; 3-el último de ellos trata exclusivamente del tema del amor y de los avatares que han de padecer Timbrio y Nísida hasta su encuentro con Silerio y el posterior desenlace, y que se desgrana en la narración intradieгética de Timbrio, así como en la anagnórisis y en la acción final que cierra el episodio.

Si nos fijamos bien, entonces, buena parte de la historia amorosa de Timbrio y Nísida,

---

<sup>2146</sup>No en vano, se encuadra dentro del tradicional cuento de “los dos amigos”, como estudió A Valle-Arce en “El cuento de los dos amigos”, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 155-211. Véase, además, el estudio que le dedicamos en “La reescritura en Cervantes: el tema de la amistad”.

<sup>2147</sup>Emilio Alarcos García, “Cervantes y Boccaccio”, en *Homenaje a Cervantes*, ed. de F. Sánchez-Castañer, Mediterráneo, Valencia, 1950, II, pp. 197-235, la cita en la p. 205.

<sup>2148</sup>Aurora Egido ha analizado este espacio en “*La Galatea*: espacio y tiempo”, *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 33-90, concretamente p. 60 y ss. Para su posible deuda cervantina en lo que atañe a las exequias de Meliso con la *Arcadia* de Sannazaro, véase F. López Estrada, *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, La Laguna, Tenerife, 1948, pp. 95-99. Véase, además, Bruno M. Damiani, “El Valle de los Cipreses en *La Galatea*”, *Anales de Literatura española*, V (1986-1987), pp. 39-51.

<sup>2149</sup>Es la narración de Silerio la que se corresponde con el tradicional cuento de “los dos amigos”, lo restante, como ha dicho A Valle-Arce, “es contribución cervantina al tema”, en “El cuento de los dos amigos”, p. 183.

a diferencia de las de Lisandro y Leonida y Teolinda y Artidoro, que son las que también acontecen en forma episódica, y que fueron narradas por uno de los dos miembros de la pareja -Lisandro y Teolinda, respectivamente-, es actualizada desde el pasado hasta el presente narrativo por un personaje ajeno a la pareja -Silerio-, por mucho que esté estrechamente vinculado con los dos amantes. Es decir, parte de la historia de amor de Timbrio y Nísida nos está narrada por un tercero, que, aunque conoce bastante bien las motivaciones individuales de los dos amantes, no puede detenerse en la introspección amorosa de Timbrio y Nísida, dadas las limitaciones que impone la primera persona; además de que, como es lógico, prevalece su punto de vista de los hechos a la de los implicados. No en vano, lo que cuenta Silerio a los pastores es su historia personal, aunque está directamente relacionada con la de Timbrio y Nísida, dado que es él el que realiza el mayor sacrificio en pos de la amistad, un sacrificio silencioso, que alcanza su mayor esplendor cuando se lo cuenta a los pastores y, por tanto, el único capaz de narrarlo. Por tanto, este hecho es de una novedad absoluta en el desarrollo de las historias de amor ideal de Cervantes: si hasta ahora se nos había presentado directamente, a través del diálogo dramático, en las historias de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira; mediante un narrador primario de carácter extradiegético y a través de la propia actuación de los personajes en la historia de Elicio y Galatea; a través del relato de uno de los implicados en las historias de Lisandro y Leonida y Teolinda y Artidoro; ahora Cervantes ensaya un procedimiento nuevo, ya que parte de la historia de amor nos es contada por un personaje que no es ninguno de los dos amantes.

Por otro lado, la historia de amor de Timbrio y Nísida no sólo está condicionada por estas peculiares características, sino también por el tipo de módulo narrativo al que pertenece o se afilia, que no es otro que el bizantino y/o de aventuras, “con lances diversos por tierra y mar, peripecias complejas y admirables, viajar constante entre España e Italia, separaciones y reencuentros de los dos amigos, lances de honor y amor, intervenciones de bandoleros catalanes y de piratas turcos y berberiscos, que incluye la inserción autobiográfica de Arnaut Mamí, el renegado albanés que cautivó a Cervantes a la altura de las costas catalanas, frente a Cadaqués o Palamós”; en suma, “la mayor ampliación argumental, espacial y temporal de *La Galatea*”<sup>2150</sup>, o, lo que es lo mismo, el episodio “más importante”<sup>2151</sup> de los cuatro de la pastoral cervantina. Por lo tanto, desde esta perspectiva genérica se asemeja a la también historia bizantina de Aurelio y Silvia, a la par que se opone a las trágicas de Morandro y Lira y Lisandro y Leonida, a la pastoril de Elicio y Galatea y a la caballeresco-pastoril de Teolinda y Artidoro. Sin embargo, la relación de la historia de amor de Timbrio y Nísida con el módulo narrativo bizantino únicamente se produce en su parte final, aquella que se desarrolla en la relación intradiegética de Timbrio, a la que podríamos denominar “los trabajos de Timbrio y Nísida”.

La historia de amor de Timbrio y Nísida, como consecuencia de su carácter episódico, pero también por el módulo narrativo que sigue, se inicia *in medias res*, al igual, entonces, que las de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira, Elicio y Galatea y Teolinda y Artidoro, por lo que, a su vez, se diferencia de la de Lisandro y Leonida, que, como ya vimos, empezó *in extremas res*. Este tipo de comienzo afecta tanto a la historia de amistad de Timbrio y Silerio como a la de amor del primero con Nísida, por lo que cuando Silerio empieza a contar la historia de su vida a Erastro, Elicio, Tirsi y Damón ya se han desencadenado buena parte de los hitos fundamentales.

---

<sup>2150</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, p. XVII.

<sup>2151</sup>Celina S. de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, la cita en la p. 235.

Dado que la analepsis completiva de Silerio, que sirve para paliar ese tipo de comienzo y para explicar el porqué de su situación actual como ermitaño<sup>2152</sup> en la riberas del Tajo, empieza contando cómo se produjo su relación de amistad con Timbrio, ambos aún libres de las redes del amor, podemos decir que el enamoramiento de Timbrio y Nísida acaece en el propio desarrollo de la narración, como los de Lisandro y Leonida y Teolinda y Artidoro. Sin embargo, ese proceso se nos escamotea, como en los casos de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira y Elicio y Galatea, debido, principalmente, a que nuestro personaje-narrador no se encontraba junto a su amigo Timbrio cuando le sobrevino la pasión. En efecto, después de diversos avatares y de dos separaciones, Silerio se reúne con Timbrio en la ciudad italiana de Nápoles, aunque la felicidad del reencuentro se ve turbada por la extraña enfermedad que padece éste: “Todo este placer mío se aguaba con el ver a Timbrio no tan bueno como yo quisiera” (II, 125-126); y que se debe a los efectos del amor: “Timbrio estaba enamorado de una señora principal de la ciudad [...]. Su nombre era Nísida y su hermosura tanta, que me atrevo a decir que la naturaleza cifró en ella el extremo de sus pe[r]fecciones; y andaban tan a una en ella la honestidad y belleza, que lo que la una encendía la otra enfriaba” (II, 126). El problema del estado de postración de Timbrio, que es como se encontraron Aurelio, Morandro, Elicio, Lisandro y Teolinda, todos por diferentes motivos, se debe a que, dada la calidad de su amada, no se atreve a comunicárselo, por lo que ella desconoce su pasión. Es decir, es Timbrio el primero en enamorarse, al igual que sus epígonos, a excepción de Artidoro, y, sin embargo, a diferencia de ellos, no se torna en el miembro activo de la relación, pues su deseo, más que animarle a actuar, como le ocurrió a Teolinda, le tiene sumido en la mayor desesperación. No nos debe extrañar, entonces, que Silerio decida tomar a su cargo la seducción de Nísida en nombre de su amigo y lo haga voluntariamente, sin que Timbrio se lo pida, muy al contrario de lo que hace Lisandro, que busca medianero que le pudiera decir a Leonida lo que por ella siente. Para ello, nuestro narrador se disfraza de truhán y se muda el nombre por el de Astor. No obstante, antes de que dé comienzo a su asedio, ocurre lo que ninguno de los dos había previsto: la posibilidad de que Silerio se pudiera enamorar también de ella, acaso, como sugiere J. Casaldueiro, porque “el día en que Timbrio se enamorara, Silerio debía enamorarse también y no por ver enamorado a su amigo, sino porque había de pisar en las mismas huellas”<sup>2153</sup>, acaso por las irresistibles cualidades de Nísida, encarnación de la perfecta heroína cervantina. Lo cierto es que su enamoramiento sí que se nos recrea bien por extenso, como el de Teolinda, por algo es el narrador de su historia y no de la de Timbrio y Nísida. Por lo tanto, la relación de amor de Timbrio y Nísida se ve aderezada por la de amistad, aunque, como en el caso de la historia de Morandro y Lira, no la afecta para nada en su desarrollo, pues la escrupulosidad para con la amistad de Silerio, su lealtad, le impiden intervenir en favor suyo, tan sólo se limitará a hacer lo que pueda en auxilio de su amigo; eso sí, no sin un tremendo sufrimiento psicológico y de autognosis que le llevan a convertirse en el personaje más acabado de *La Galatea*. Sea como fuere, lo que va a hacer Silerio a las mil maravillas es aprovechar su delicado estado de debate entre la amistad y el amor para rendir a Nísida para su amigo Timbrio. Nada tiene que ver con las directas y rápidas intervenciones que emprende Silvia para seducir a Leonida, nuestro narrador camina despacio pero con paso seguro. Así, su precario estado de salud, una vez que ya gozaba de entrada libre en la casa de los padres de Nísida, es la que provoca que se inicien sus

---

<sup>2152</sup>Véase sobre los ermitaños de la producción literaria de Cervantes el trabajo de Aurora Egido, “El eretismo ejemplar. De *La Galatea*, al *Persiles*”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 333-348.

<sup>2153</sup>“*La Galatea*”, en *Suma cervantina*, Avalor-Arce y Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 27-46, la cita en la p. 40.

magníficos diálogos<sup>2154</sup> con la amada de Timbrio, o sea que empiece su asedio:

No penséis, señoras, que el silencio que hasta agora he tenido en no deciros la causa de la pena que siento [...]. Pero, ya que me es forzoso satisfaceros en esto, sabréis, señoras, que en esta ciudad está un caballero natural de mi misma patria, a quien tengo por señor, por amparo y por amigo, el más liberal, discreto y gentilhomme que en gran parte hallarse pueda[...]. Su enemigo es amor [...]. En entrando en esta ciudad, vio Timbrio una hermosa dama, de singular valor y hermosura, mas tan principal y honesta que jamás el miserable se ha aventurado a descubrirle su pensamiento (II,132).

Silerio no sólo encarece y presenta lo mejor que puede a Timbrio, sino que, sabiamente, oculta el nombre de la dama. De este modo, Nísida, ignorante de que es ella, se va encerrando en su propia trampa, pues empieza a comentarle a Silerio cómo actuaría una mujer principal ante una situación similar, esto es, le está diciendo lo que tiene que hacer para seducirla a ella paso a paso. No cabe duda de que la actuación de Silerio se sustenta es esa técnica tan propia de los personajes cervantinos de mezclar la verdad con la mentira, como ya hemos visto hacer a Carino en la historia de Lisandro y Leonida y a Leonarda en la de Teolinda y Artidoro. En las sucesivas visitas a la casa de Nísida, Silerio siempre va obteniendo un ligero avance, mientras que a ella cada vez le interesa más el amor de Timbrio por esa innominada dama. Ese mismo día, Silerio se atreve a leerle una carta de amor de Timbrio, y Nísida, para que éste no se quede sin respuesta, le dice a Silerio que le diga a Timbrio que “fuiste a dar la carta a su dama, y que has pasado con ella todas las razones que conmigo, sin faltar punto, y cómo leyó tu carta, y el ánimo que te daba para que a su dama la llevases, pensando que era ella a quien venía; y que, aunque no se atreviese a declarar del todo, que has conocido della que, cuando sepa ser ella para quien la carta venía, no le causará el engaño y desengaño mucha pesadumbre” (II, 136).

Es decir, que le cuente la verdad tal cual es, aunque ella crea que es un engaño. Esta íntima relación entre la realidad y la ficción, entre la vida y la literatura, es la especialidad de la casa, la columna vertebral sobre la que se sustenta la concepción literaria de Cervantes, visible y patente desde *El trato de Argel* hasta el *Persiles*, como es bien sabido.

Solamente se le puede poner una pega a Silerio: la falta de total cuidado en su oculto amor por Nísida. En efecto, con ella a medio seducir, nuestro narrador comete un pequeño descuido que a punto está de echar por tierra su intención, ya que, cantando sus cuitas amorosas, Timbrio conoce su amor por Nísida. Como buen amigo, intenta dejar el camino libre a Silerio. No obstante, la diligencia de nuestro narrador evita la catástrofe y al final logra persuadir a Timbrio de que realmente de quien está enamorado es de Blanca. No cabe duda de que es una de esas anticipaciones narrativas características en las obras de Cervantes. No en vano, andando el tiempo, Timbrio buscará el modo de lograr que su amigo se despose con Blanca.

La rendición de Nísida, que ya venía fraguándose lentamente, se produce abiertamente cuando Silerio le dice la verdad: que es ella la amada de Timbrio. Eso sí, su primera reacción es la que corresponde a una dama de su posición, muy similar a la de Leonida ante los ruegos de Silvia: “No quiso mostrar entonces por palabras lo que después no pudo tener cubierto; antes, con gravedad y honestidad estraña, reprehendió mi atrevimiento, acusó mi osadía, afeó mis palabras y desmayó mi confianza; pero no de manera que me desterrase de su presencia” (III, 150). Su empacho cambia radicalmente cuando se acerca el duelo aplazado entre Timbrio y un caballero jerezano, llamado Pransiles, motivo por el cual el amigo de Silerio abandonó

---

<sup>2154</sup>Véase sobre los diálogos de nuestra novela E. L. Rivers, “Pastoral, Feminism and Dialogue in Cervantes”, en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, ed. de Avalle-Arce, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985, pp. 7-15.



Jerez y se vino a Nápoles. Justo en el momento en el que Timbrio decide actuar por sí mismo, sin intervención de medianeros, mediante una extensa carta en tercetos. Es importante destacar, por su absoluta novedad, que el enamoramiento de Nísida es de oídas<sup>2155</sup>, tipo de enamoramiento propio de los libros de caballerías, como, por ejemplo, les acontece a Esplandián y a Leonorina en *La Sergas de Esplandián* (1510) de Garci Rodríguez de Montalvo, y que Cervantes volverá a utilizar en la historia de don Quijote y en la de Margarita en *El gallardo español*.

Resulta de especial interés la carta de Timbrio porque es la única vez, hasta el momento, en la que gozamos directamente de sus palabras. En ella, el enamorado de Nísida recrea el instante en el que se gestó su amor: “El verte y adorarte llegó junto; / porque, ¿quién fuera aquél que no adorara / de un ángel bello el sin igual trasumpto?” (III, 151). Pero, mucho más importante, es el tipo de amor que siente por ella, en lo que es una de las mejores definiciones cervantinas del amor ideal: “Por sola tu bondad te adoro y quiero, / atraído también de tu belleza, / que fue la red que amor tendió primero / para atraer con rara sbitileza / al alma descuidada libre mía / al amoroso ñudo y estrechez. / Sustenta amor su mando y tiranía / con cualquiera belleza en algún pecho; / pero no en la curiosa fantasía, / que mira, no de amor el lazo estrecho / que tiende en los cabellos de oro fino, / dejando al que los mira satisfecho, / ni en el pecho, a quien llama alabastrino / quien del pecho no pasa más adentro, / ni en el marfil del cuello peregrino, / sino del alma el escondido centro / mira, y contempla mil bellezas puras / que le acuden y salen al encuentro. / Mortales y caducas hermosuras / no satisfacen a la inmortal alma, / si de la luz perfecta no anda a oscuras” (III, 152-153).

Por otro lado, podemos comprobar cómo la carta en tercetos de Timbrio desempeña, además, la función de analepsis completiva, utilización de la poesía que ya vimos en la historia de Elicio y Galatea.

Terminada la seducción de Nísida o, lo que es lo mismo, correspondido el amor de Timbrio -al igual que en todos los casos precedentes, con la sola excepción de Elicio y Galatea-, se abre una nueva etapa en su historia: el áspero camino que conduce a los amantes desde la reciprocidad amorosa hasta el matrimonio, si es que llega a consumarse. En efecto, a partir de aquí comienzan “los trabajos de Timbrio y Nísida”, de claros matices bizantinos, en el momento en el cual “la sorpresa impone cambios en la acción y desplazamiento de sus personajes”<sup>2156</sup>.

El primero de ellos se debe a la torpeza de Silerio, pues olvida ponerse la señal en el brazo, como era lo acordado, para anunciar a Nísida el resultado victorioso de su amado Timbrio en el duelo que lo enfrentaba con Pransiles, por lo que provoca, nada más darse la reciprocidad, la separación de los amantes, por cuanto a Nísida, pensando que Timbrio ha muerto, le sobreviene un paroxismo, que sus familiares confunden con la muerte; mala nueva que llega hasta los oídos de Timbrio que, desesperado, abandona Nápoles<sup>2157</sup>. Más tarde, Silerio, al conocer la ausencia de Nísida y de su hermana Blanca, se encamina a España, donde, tras buscarlos sin éxito, se ha retirado del mundanal ruido a la soledad del ermitaño.

Con Timbrio haciendo ya la veces de narrador, tras su llegada a las riberas del Tajo, acompañado de Nísida, Blanca y Darinto, y tras su reencuentro con Silerio en la ermita, nos enteramos de que se embarcó en el puerto de Gaeta con rumbo a España, aunque una tormenta les devolvió al mismo sitio, después de zarandear el barco por todo el Mediterráneo

---

<sup>2155</sup>Véase sobre este asunto Domingo Ynduráin, “Enamorarse de oídas”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, vol. II, pp. 589-603.

<sup>2156</sup>Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 55.

<sup>2157</sup>Tanto el duelo, como las falsas muertes de los amantes y su separación son rasgos típicos de la novela bizantina. Véase J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.

oriental. Arreglados los desperfectos, la nave reinicia su trayecto, pero con dos inquilinos nuevos: Nísida y Blanca. En efecto, una noche<sup>2158</sup>, de asombrosa calma y silencio, Timbrio, como buen amator, canta sus penas al viento, hasta que le interrumpe un desmayo. Cuando despertó, “halléme puesta la cabeza en las faldas de una mujer vestida en hábito de peregrina, y a mi lado estaba otra con el mismo traje adornada” (V, 309). Esta situación es la misma, aunque con sentido inverso, que padecen Aurelio y Silvia, ya que los personajes de *El trato de Argel*, como consecuencia de una tormenta se separan, mientras que Timbrio Nísida, gracias a otra tormenta, se juntan. Tras la anagnórisis de los dos amantes y Blanca, Nísida le cuenta a su amado las circunstancias que la han llevado a embarcarse con su hermana vestidas de peregrinas. Y es que Nísida y Blanca, siguiendo el ejemplo abierto por Teolinda, han abandonado a sus padres, casa y hacienda, poniendo en duda su honra, para buscar a Timbrio y a Silerio. Es decir, se han convertido en peregrinas del amor. Sin embargo, a diferencia de Teolinda, para pasar desapercibidas, han mudado su traje por el de romeros. El alcance de este hecho, meramente tangencial en el episodio intercalado, supone un hito en el desarrollo de la novela bizantina española, pues el apareamiento del peregrinaje amoroso con el religioso<sup>2159</sup> no sólo es la base sobre la que se sustenta la obra más querida por Cervantes de cuantas escribió, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, sino que se estaba convirtiendo en la matiz fundamental, en el cariz identificador, de ese tipo de ficciones en nuestro país, como lo evidencian *La selva de aventuras* (1563-1585) de Jerónimo de Contreras y *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega.

El siguiente trabajo al que tienen que hacer frente los nuevos amantes, por fin juntos, es el apresamiento de la nave por piratas turco-berberiscos, que vincula, de nuevo, nuestra historia con la de Aurelio y Silvia, a la vez que anticipa otras, como la de Ricardo y Leonisa en *El amante liberal*. No en vano, se trata de otro rasgo más de la novela bizantina clásica y española. En él, aparte del heroico comportamiento de Timbrio, se registra otro de los motivos tópicos de este módulo narrativo, como lo es la defensa a ultranza de la castidad de Nísida ante lo envites lascivos del capitán turco: “Los trances que ella me contó que con el capitán había pasado, el cual, vencido de su hermosura, mil promesas, mil regalos, mil amenazas le hizo porque viniese a condescender con la desordenada voluntad suya; pero, mostrándose ella con él tan esquivada como honrada...” (V, 314).

Además, hemos de resaltar la presencia de un personaje nuevo, Darinto, más que por el amor que sienta por Blanca a raíz de su vinculación con los protagonistas de la historia, por la funciones que le reserva Cervantes, que no son otras que las de erigirse en portavoz del grupo en su encuentro con los pastores de las riberas del Tajo, para poder así retrasar la agnición de Timbrio y Silerio, y ser el encargado de realizar la oposición corte-aldea, típica de los relatos pastorales<sup>2160</sup>.

El embrollo en el que se ven puestos Timbrio, Nísida, Blanca y Darinto, concluye felizmente tras el socorro de la Divina Providencia, pues una nueva tormenta obliga a la

---

<sup>2158</sup>Véase sobre la importancia de la noche en *La Galatea*, A. Egido, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 78-83.

<sup>2159</sup>Véase sobre este asunto Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, en *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989, pp. 326-409, A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, especialmente pp. 98-105; Miguel Ángel Teijeiro, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988; E. I. Deffis de Calvo, “El cronotopo de la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes”, *AC*, XXVIII (1990), pp. 99-108, y J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.

<sup>2160</sup>Véase sobre el alcance del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” de *La Galatea*, A. Valle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, pp. 244-245, y F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 85-86.

galera turca a refugiarse en las costas catalanas; más aún, ya que llegan al mismo pueblo en el que se produjo el asalto turco. Así, los lugareños toman la venganza del agravio recibido y nuestros protagonistas la libertad.

Libres, entonces, y en España, Timbrio y Nísida ratifican su amor y lo socializan al hacerles saber sus intenciones a los padres de ella, “a quien ya hemos escrito todo el suceso de nuestras vidas, pidiéndoles perdón de nuestros pasados yerros” (V, 317). De este modo, la historia de amor de Timbrio y Nísida termina felizmente con la recompensa del matrimonio a sus muchos trabajos. Por lo tanto, pervive más allá de la narración, como la de Aurelio y Silvia, y a diferencia de las de Morandro y Lira y Lisandro y Leonida, que acabaron trágicamente, y de las de Elicio y Galatea y Teolinda y Artidoro, que quedaron inconclusas -si bien esta última se puede decir que ha terminado negativamente, pues Teolinda, aunque hipotéticamente se desposase con Galercio en la continuación de *La Galatea*, no ha conseguido casarse con su amado Artidoro por culpa de la intromisión de su hermana Leonarda.

No obstante, para que la felicidad sea completa, Timbrio, ayudado por los pastores, convence a Silerio de que acepte por esposa a Blanca. Ya sabemos que las historias de amor ideal de Cervantes suelen estar contrastadas con otras de amor que, habitualmente, sirven para realzarlas, como así sucedió en los casos de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira y Lisandro y Leonida. Empero, nuestro autor no sólo se limitará a enfrentar una historia de amor ideal con otra de amor vulgar, sino que, merced a su constante labor de experimentación y de reescritura, ensayará otras posibilidades, como la de trazar una historia de amor paralela a la ideal que le sirva de apoyatura en vez de contraste y oposición. Pues bien, en este sentido la historia de Timbrio y Nísida es la pionera; no, desde luego, por el amor de Silerio por Nísida, que es, sin más, una de las pruebas que ha de superar la amistad en este tipo de cuentos<sup>2161</sup>, sino por el que sufre silenciosamente Blanca<sup>2162</sup> por Silerio. En efecto, la hermana de Nísida se enamora del amigo de Timbrio casi al mismo tiempo que él lo hace de Nísida. Si bien la discreción de Blanca y la maestría narrativa de Cervantes provocan que se nos revele de forma muy sutil y sibilina, mediante algunas alusiones. La primera de ellas precisamente la nota Silerio, aunque no entiende su significado, por culpa de su embelesamiento por Nísida: “Una cosa se me ha olvidado decir: que en todo este tiempo que con Nísida y su hermana estuve hablando, jamás la menor habló palabra, sino que, con un estraño silencio, estuvo siempre colgado de las mías” (II, 137).

Acaso el silencio<sup>2163</sup> amoroso de Blanca se deba a las más estrictas convencionales sociomorales de la época, por las que el amor debía darse entre miembros pertenecientes a la misma categoría social. Y es que en el instante en el que la hermana de Nísida se enamora, no lo hace del caballero jerezano Silerio, sino del truhán Astor, por lo que existe un evidente abismo social entre ellos. Ahora bien, esta diferencia no es óbice para que Blanca perpetúe su amor por Silerio, antes al contrario; aunque tampoco podamos manifestar que suponga romper una lanza en favor del amor entre miembros de distintas clases sociales, como acontece en otras historias de amor cervantinas. La diferencia social se palia cuando Silerio descubre el amor de Timbrio, en el que queda patente su condición de noble; sin embargo no se refleja en la conducta de Blanca, que sigue sin decir esta boca es mía, en clara anticipación de la Costanza de *La ilustre fregona*, su lenguaje son sus actos. Así, la siguiente alusión es su

---

<sup>2161</sup>Véase el artículo citado de Avalor-Arce.

<sup>2162</sup>“Cervantes la presenta desde el principio [a Blanca], silenciosamente enamorada de Silerio con un amor callado y profundo que hallará al final su recompensa”. C. S. de Cortázar, art. cit., pp. 235-236.

<sup>2163</sup>Véase sobre el silencio en la obra, Aurora Egido, “El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp.19-32.

marcha de Nápoles con su hermana, a la que no sólo acompaña, sino que su viaje está en función de sus propios intereses amorosos. Únicamente al final, cuando su amor es ya conocido por Nísida y Timbrio, se torna público, y es, entonces, cuando Silerio se entera de él. No cabe duda de que el matrimonio entre ambos es el premio a la lealtad en la amistad de Silerio y al sufrido y silencioso amor de Blanca. Por lo tanto, la historia de amor de Timbrio y Nísida no acaba en una sino en dos bodas.

Otro aspecto que queremos destacar antes de cerrar el análisis de esta sexta historia de amor ideal es la camaradería y la confianza que se profesan Nísida y Blanca, a las que siempre vemos juntas, la una acompañando a la otra y al contrario, contándose sus secretos, etc. Cuán lejos se sitúan con respecto a Teolinda y Leonarda, incapaces de comunicarse abiertamente y capaces de hacerse la guerra.

En definitiva, la historia de Timbrio y Nísida se caracteriza por los siguientes rasgos: 1-Desde una perspectiva formal, el desarrollo de su historia se ve condicionada por diversos aspectos, como el de su forma episódica, su subordinación al tema de la amistad y a las convenciones de la novela bizantina. 2-El primero en enamorarse es Timbrio, aunque no se convierte en el miembro activo de la pareja. 2- En su lugar es su amigo Silerio el que, haciendo las veces de medianero, intenta seducir a Nísida. 3-Aunque su decisión le suma en el mayor de los pesares al enamorarse de la misma dama que su amigo, lo que le sumerja en un profundo debate psicológico entre la lealtad en la amistad y el amor. 4-De este modo, la historia de amor se ve completada y aderezada por otra de amistad, como en el caso de las historias de Morandro, Lira y Leoncio y Elicio, Galatea y Erastro. 5-Si bien no supone un problema, por la decisión de ser fiel a su amigo Timbrio, al contrario es la más dura prueba que tendrá superada el mejor de los amigos cervantinos. 6-La intervención de Silerio, la inocente de Nísida y la decisión final de Timbrio de comunicarse por sí mismo provocan la rendición de la dama napolitana. 7-A partir de la reciprocidad amorosa, Timbrio y Nísida tendrán que hacerse merecedores de su amor superando cuanto obstáculo se interponga en su camino hacia el matrimonio, como separaciones, tormentas, falsas muertes, cautiverio y aprobación paterna. 8-Nísida, personaje mucho más preparado para la acción que Timbrio, se convierte en peregrina de amor y en el miembro activo de la pareja durante sus “trabajos”. 9-La historia de Timbrio y Nísida tiene un apoyo paralelo en la de Blanca y Silerio. 10-Al final, acaba felizmente, con doble bodas. 11-Lo que asegura la pervivencia del amor más allá del texto.

#### DON QUIJOTE, I: GRISÓSTOMO Y MARCELA.

La séptima historia de amor ideal en acontecer en la producción literaria de Cervantes es la de Grisóstomo y Marcela, acaecida durante los capítulos XII, XIII y XIV de la Primera parte del *Quijote*.

Antes de inmiscuirnos de lleno en el análisis de esta nueva historia así como de sus relaciones intratextuales, hemos de realizar un breve inciso. Y es que con la historia de amor frustrado de Grisóstomo y Marcela inauguramos los textos cervantinos que pertenecen a su segunda etapa literaria de las dos en que habitualmente se divide su obra<sup>2164</sup> y que Cervantes ya se encargó de dejar claro en el Prólogo al lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, cuando nos dijo que, después de escribir veinte o treinta ensayos dramáticos y de publicar *La Galatea*, allá por el año de 1587, “tuve otras cosas en

---

<sup>2164</sup>Véase el sucinto pero atinado y sumamente interesante análisis que de la obra de Cervantes realizan A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a su edic. de *La Gitanilla. Rinconete y Cortadillo. El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002 (6ª ed.), pp. 9-47, especialmente pp. 14-19.

que ocuparme, dejé la pluma y las comedias”<sup>2165</sup>. Aunque es muy probable que fuese muy poco el tiempo que estuvo Cervantes sin escribir, si es que de verdad «dejó la pluma» en algún momento, no es menos cierto que tardó la friolera de veinte años en volver a publicar, lo que va de *La Galatea* y al primer *Quijote*. Durante este periodo, la visión del mundo de nuestro autor se modificó, como es bien sabido, no poco, en tanto la utopía renacentista, el heroísmo y el españolismo militante fueron sustituidos por el desengaño y el escepticismo barrocos: es la época, en efecto, de la gran ironía cervantina. Esta diferencia se deja sentir hondamente en cuanto al tema de la amistad se refiere, ya que del canto y alabanza del sentimiento de las historias de Morandro y Leoncio y de Timbrio y Silerio, pasamos a las traiciones y los engaños de que informan las historias de Cardenio y don Fernando y de Anselmo y Lotario, a la amistad como uno de los pocos refugios ante el desolador panorama que ofrece el mundo, como se evidencia en el caso de los perros Cipión y Berganza, o, simplemente, a su utilización con fines meramente poéticos. En lo tocante al tema del amor, mucho más utilizado por Cervantes, también se produce un giro, aunque, en principio, menos drástico. Si nos fijamos bien, entre las historias de amor de *El trato de Argel*, *La Numancia* y *La Galatea*, nuestro autor prácticamente toca todos los flancos, desde el amor vulgar que sienten, por ejemplo, Yzuf y Zahara por sus esclavos, Aurelio y Silvia, hasta la atracción que siente Elicio por Galatea, amores trágicos, como el de Lisandro y Leonida, felices, como el de Timbrio y Nísida, frustrados, como el de Teolinda y Artidoro. Amores, todos, que se ven asediados por distintos frentes, como los celos, los deseos de otros, las imposiciones familiares, las venganzas, las traiciones, la sangre, los propios errores, etc. Aparte de estos, había esbozado someramente otras cuestiones relativas a este asunto, como la libertad frente al amor que representan Gelasia, la enigmática Florisa y, en cierto modo, Galatea, y las relaciones entre viejos y jóvenes, como la de Arsindo y Maurisa. En suma, un microcosmos en el que todos son esclavos del deseo erótico, en el que el amor se convierte en el motor de acción y en el que las uniones se eslabonan por las leyes que dicta la naturaleza, casi siempre a contrapelo de la norma social. Pues bien, a partir del *Quijote* de 1605, Cervantes seguirá experimentando y ensayando con las historias de amor ya tratadas pero desde otras perspectivas, ahondará en los tipos de amor solamente esbozados, haciendo especial hincapié en las relaciones entre el viejo y la niña, que ya nunca serán un “milagro de amor” como en la pastoral sino un cruel tormento, tratará asuntos nuevos, como las historias matrimoniales y, sobre todo, nos dará su visión más estilizada del amor, la de don Juan y Preciosa en *La gitanilla*, la de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa* y, muy especialmente, la de Periandro y Auristela en el *Persiles*. Es decir, parece que con el tema amor ocurre lo contrario que con el de la amistad, no sólo porque la visión ideal y más pura acontezca hacia el final de su producción artística -por supuesto que no escasean las más viles-, sino también porque el tratamiento del tema del amor se acentúa en sus últimas creaciones, sobre todo, en el *Persiles*, mientras que el de la amistad desaparece casi con la publicación de las *Novelas ejemplares*, a excepción de la relación de don Quijote y Sancho.

La Primera parte del *Quijote* es una obra en la que el amor, en casi todas sus manifestaciones, late por los cuatro costados<sup>2166</sup>. Como se sabe, el orbe quijotesco queda

---

<sup>2165</sup>Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1998, p. 12.

<sup>2166</sup>Véase, Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, t. I, p. 231 y ss.; J. B. Avallé-Arce, “Un libro de buen amor”, en *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Valencia, 1976; L. Combet, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Presses Universitaire de la France, Lyon, 1980; Alexander A. Parker, *la filosofía del amor en la literatura española entre 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 134 y ss.; M. Joly, “El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136, y “Erotismo y marginación social en la novela cervantina”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 7-19; Carrol B.

prefigurado en torno a dos niveles narrativos diferentes, lo que se centra en la composición, creación, reconstrucción y narración de la historia de don Quijote, es decir, el juego metanovelesco de narradores, y la historia de don Quijote en sí y todo aquello que la rodea y complementa, como las novelas y episodios subordinados. Este segundo nivel, que se puede denominar *narrativo* o *diegético*, es el que alberga el contenido erótico de la novela, aunque con un marcado contraste entre lo que acontece en la narración de base y lo que se recrea en las interpolaciones, dada la variedad narrativa que rige cada mundo, pues las aventuras de don Quijote y Sancho están más apegadas al realismo cómico, mientras que los episodios, en distintos grados de estilización, pertenecen a las diferentes modalidades de prosa de ficción idealista que ofrecía la literatura áurea. Si partimos de la base de que el *Quijote* de 1605 es una parodia de los libros de caballerías, el amor, en la narración medular, es un tema indispensable, en tanto que amor y heroísmo son las directrices generales que mueven a los caballeros andantes o en las que descansa el mundo ficcional de la caballerescas. Como amante, el caballero aventurero debía someterse a la voluntad de su amada, tal y como mandaba el código del amor cortés, aunque ya desde el *Amadís de Gaula* de Montalvo, la meta a la que se encaminan los protagonistas es el matrimonio<sup>2167</sup>. De este modo, cuando don Quijote formula su conversión en caballero andante precisa de una dama a la que rendir tributo y obediencia, a la que ofrecer su servicio, “porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma”<sup>2168</sup>. Para ello, elige el amor secreto y silencioso que profesaba a una campesina llamada Aldonza Lorenzo, a la que estiliza e idealiza hasta revestirla de todas las excelsas características tipificadas en las heroínas de los libros de caballerías. Se trata, por tanto, de una convención necesaria, pero que, para conseguir su objetivo de ser el mejor caballero del mundo, le exige ser el más leal y el más perfecto amorador, no en vano es la motivación de no pocas de sus acciones y la justificación de sí mismo. Es, en suma, un amor quimérico y fantástico, aunque está levemente unido con la realidad, e imbuido de los parámetros del amor cortés y del neoplatonismo renacentista, en la medida en que sólo vive en la mente del caballero, es una abstracción, al menos en su concepción, diferente será lo que ocurra cuando otros personajes se apropien de Dulcinea. Como buen caballero andante, don Quijote adopta el papel del sufridor de amores, ya que, como es marca en el género desde el caso paradigmático de Amadís de Gaula, la fortaleza física del caballero y su valentía corren parejas con su inseguridad y flaquezas afectivas. En su constante errabundez, se verá obligado a acrisolar su amor mediante la superación de una serie de pruebas, además de las bélicas, que le hagan acreedor de él, como mantenerse casto y fiel ante las tentaciones de la carne y someterse con resignación a los desmanes de su amada. Tales peligros, por lo menos en la Primera parte, no pasarán de ser imaginarios, esto es, será la propia enajenación literaria de don Quijote la que se los pinte. Así acaece en el encuentro

---

Johnson, “La sexualidad en el *Quijote*”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 137-148; J. J. Allen, “El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote”, *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 849-856; A. Baras Escolá, “Una lectura erótica del *Quijote*”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 79-89; J. Montero Reguera, “Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*”, *AC*, XXXII (1994), pp. 97-116; A. Redondo, “Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, en *Otra manera de leer el “Quijote”*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 147-169; J. Á. Asunce Arrieta, “De Alonso Quijano a Dulcinea del Toboso: historia de un amor imposible”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 663-671; B. Torres, *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2002, pp. 87-145.

<sup>2167</sup>Véase, J. Ruiz Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid, 1948, pp. 275-279, y J. M. Cacho Bleuca, Introducción a su edic. del *Amadís de Gaula*, Cátedra, Madrid, 2001 (4ª ed.), t. I, pp. 19-206, en particular pp. 120-127.

<sup>2168</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, cap. I, p. 45.

nocturno con Maritornes en la venta de Juan Palomeque (I, XVI-XVII), que no es sino la típica parada del héroe caballeresco en un palacio o castillo, en el que habitualmente la princesa se enamora de él y donde tiene que vérselas con el rey, es decir, enfrentarse al eros y el poder. Diferente es la penitencia de don Quijote en Sierra Morena (I, XXV-XXVI), un padecimiento que en los libros de caballerías viene motivado, o bien por los celos de la amada, o bien por el desdén amoroso, pero que en el caso de nuestro héroe no es sino un acto gratuito de imitación literaria. Como sus delirantes aventuras, el amor que profesa don Quijote a Dulcinea, simplificando mucho, se desenvuelve en un ambiente cómico-realista, que le confiere ese tono paródico-burlesco y que supone una severa crítica al amor ideal. Para colmar “el vacío de sentimientos que deja abierto el culto totalmente fantástico y cerebral de don Quijote por Dulcinea”<sup>2169</sup>, Cervantes intercala sobre la base de la narración principal y con distintos grados de solapamiento un elevado número de novelas y episodios, en los que se trata por extenso de la pasión amorosa, en su doble vertiente de búsqueda y conflicto, y de los peligros que conlleva, hasta conformar un abanico completo de posibilidades en torno a este tema, de tal forma que lo que en la acción medular se resuelve casi siempre de una manera puramente cómica, “adquiere, a nivel de los episodios, un sentido ejemplar ya que allí todo lo que se hace se convierte inmediatamente en un caso problemático en el que los implicados se juegan nada menos que la vida, la honra o la salud del alma”<sup>2170</sup>. Así, en la Primera parte del *Quijote* nos topamos con una amplia y variada galería de casos eróticos en los que se trata el tema de la pasión amorosa desde diversos enfoques, que oscilan desde los neoplatónicos suspiros de don Quijote por un amor imaginario, hasta los más vehementes deseos concupiscentes de personajes tales como don Fernando; desde amores tiernamente ingenuos pero capaces de enfrentarse a cuantas trabas les imponga la sociedad, como en el caso de don Luis y doña Clara, hasta la burla y el escarnio del enamorado, como le toca sufrir a la bella Leandra con Vicente de la Roca; desde amores frustrados que devienen en locura amorosa y conducen a la desesperación, como le sucede a Grisóstomo, hasta la celebración del matrimonio tras un espinoso camino repleto de incidentes y traiciones, como en el caso de Cardenio y Luscinda; desde la complacencia amorosa entreverada de un ardoroso deseo de religión, como en el caso de Rui Pérez y Zoraida, hasta el trágico juego de Anselmo con el matrimonio y la amistad. Nos topamos, en fin, con damas fantásticas, doncellas ultrajadas, esposas adúlteras, mujeres travestidas que luchan por su honor, mujeres que se venden y mujeres que defienden su libertad, jóvenes sensuales y exóticas, niñas enamoradas, amantes desdeñados y amantes lascivos, maridos burlados, enamorados cobardes e inseguros, mirones, etc; personajes todos que son esclavos del deseo, “figuras esculpidas con sobria profundidad de detalle, rebosantes de cálida vida interior”<sup>2171</sup>. Lo más significativo de todo es que en la Primera parte del *Quijote* se produce una desmitificación del ideal amoroso que sustentaba el universo literario renacentista tal y como quedaba prefigurado en los libros de caballerías y en la novela pastoril, especialmente cuando sus convenciones artificiosas se circunscriben en un marco más o menos realista, que es lo que ocurre en los casos de don Quijote y Dulcinea, Grisóstomo y Marcela, Lope Ruiz y la Torralba y Leandra y Vicente de la Roca<sup>2172</sup>. Esta desidealización del erotismo, no obstante, termina por afectar a las demás historias, pues en

---

<sup>2169</sup>Cesare Segre, “Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*”, en *El buen amor del texto*, Destino, Barcelona, 2004, pp. 101-145, la cita es de la p. 110.

<sup>2170</sup>Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 31-32.

<sup>2171</sup>Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, p. 17.

<sup>2172</sup>Así, por ejemplo, el escritor Francisco Ayala nos dice que “el *Quijote* es, tanto como una parodia de los libros de caballerías, una parodia de los libros pastoriles, no menos penetrada que aquella de trascendentales intenciones”, en “Nota sobre la novelística cervantina. La técnica de la composición en Cervantes”, *La invención del “Quijote”*, Punto de lectura, Madrid, 2005, pp. 221-243, la cita en la p. 233.

todas ellas el amor se ve dolorosamente afectado por las pasiones humanas, incapaces de resistir la tentación y de guiarse por la razón, como se desprende de *El curioso impertinente*, y por la norma social. Y es que Cervantes se aleja de las sublimaciones sentimentales para adentrarse de lleno en los comportamientos cotidianos del hombre movido por los impulsos irracionales y morbosos que el eros despierta en su psique. Por último, decir que con el *Quijote* de 1605 Cervantes inaugura lo que hemos denominado historias matrimoniales y otros pormenores de detalle, como la peregrina de amor travestida de hombre.

La historia de Grisóstomo y Marcela versa sobre el asunto de la libertad frente al amor, de la autodeterminación de la mujer para elegir su destino<sup>2173</sup>, que, como acabamos de decir, nuestro autor trató en el esbozo de historia de Gelasia y Galercio en *La Galatea*, pero también, aunque desde otro sentido, en la de Galatea y Elicio. La estrecha relación de la primera con la de Grisóstomo y Marcela ha sido siempre reconocida por la crítica cervantina<sup>2174</sup>, su vinculación con la segunda le ha llevado a A. K. Forcione<sup>2175</sup> a considerarla como la culminación de *La Galatea*. Es importante resaltar que en los tres casos se trata de narraciones de corte pastoril, donde los personajes, más o menos, se agrupan en dos bandos: “existe el enamorado y, como contrafigura, el desenamorado”<sup>2176</sup>. Es decir, es típico de la novela pastoril la figura del «libre de amor», un tipo de personaje que “afirma que la posición de indiferencia en cuanto al amor o contraria también puede defenderse con razones y con una actitud ante la vida”<sup>2177</sup>. Lo más interesante de los tres casos es que son siempre los personajes femeninos los que defienden su libertad, los que, según el código sociomoral imperante y según la tradición literario-amorosa, carecen de ella y de razón suficiente para argumentar su posición, aunque, por contra, es una constante en la ficción pastoril. No cabe duda de que no son las únicas creaciones femeninas que luchan por imponer su voluntad, como lo evidencia el personaje de Preciosa en *La gitanilla* o el de Leonisa en *El amante liberal*; pero sí son, al menos Gelasia y Marcela, las que prefieren vivir solas, de espaldas al amor, al matrimonio y a lo que de ellas espera la sociedad en que viven – especialmente Marcela–, de ahí que resulten frías, distantes y aun crueles<sup>2178</sup>. Ahora bien, aunque tendremos que tener muy presente la relación entre las tres historias, por su tema y por su filiación a la pastoril, que, lógicamente, las condiciona, el caso de amor de Grisóstomo y Marcela se vincula con otras historias de amor cervantinas en distintos aspectos. En fin, la historia de Grisóstomo y Marcela presenta una situación que Cervantes ya había tratado, si bien sin culminar por mor de la segunda parte de *La Galatea*, obra que tantas veces prometió y que nunca llegó a materializar.

---

<sup>2173</sup>Desde luego que no son los únicos, pues como dice Avallé-Arce el episodio versa sobre “los vivires en pugna y entrecruzados de cabreros y pastores, de Grisóstomo y Marcela, de don Quijote y Vivaldo”, en “Grisóstomo y Marcela”, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 91-116, la cita en la p. 95.

<sup>2174</sup>Así, por ejemplo, E. C. Riley nos dice que “la breve y triste historia de Grisóstomo y Marcela tiene relación con la de Galercio y la desdénosa Gelasia en la *Galatea*”, en *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 101.

<sup>2175</sup>“Cervantes en busca de una pastoral auténtica”, *NRFH*, XXXVI (1988), pp. 1011-1043.

<sup>2176</sup>López Estrada, *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, La Laguna, Tenerife, 1948 p. 19.

<sup>2177</sup>F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 38.

<sup>2178</sup>Así tachan a Marcela, por ejemplo, H. Sieber, “Society and Pastoral Vision in the Marcela-Grisóstomo Episode of *Don Quijote*”, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 185-194; C. Bandera, *Mimesis conflictiva*, Gredos, Madrid, 1975, p. 95; H. P. de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, vol I, p. 128; T. R. Hart y S. Rendall, “Rhetoric and Persuasion in Marcela’s Adresse to the Sheperds”, *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 287-298; Jaime Fernández, “Grisóstomo y Marcela: Tragedia y esterilidad del individualismo”, *AC*, XXV-XXVI (1987-1988), pp. 147-155.



Lo primero que hemos de destacar, después de este paréntesis, como venimos haciendo, es la forma elegida por Cervantes para transmitirnos la trágica historia de amor de Grisóstomo y Marcela, que no es otra que la de un episodio intercalado, el primero de los que pueblan la Primera parte del *Quijote*. En este sentido, nuestra historia se empareja con las de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro y Timbrio y Nísida, todas de *La Galatea*; a la par que se diferencia de las de Aurelio y Silvia de *El trato de Argel*, Morandro y Lira de *La Numancia* y Elicio y Galatea.

La forma episódica de la historia de Grisóstomo y Marcela condiciona, como suele ser habitual en estos casos, el desarrollo de los acontecimientos, dado que, al ser una interpolación verdadera por cuanto sus personajes interaccionan con los de la trama principal del *Quijote*, su morfología se estructura en torno a dos momentos: 1-una parte narrativa, que rescata del pasado la prehistoria del relato, y que corre a cargo de uno o varios personajes que, de una manera o de otra, pertenecen al episodio; 2-una acción que se desgrana en el presente de los acontecimientos generales de la fábula, que recae sobre el juego de narradores de la novela. La primera se desgrana por completo a lo largo del capítulo XII; la segunda, después de una breve interrupción de la fábula -el diálogo entre el caballero Vivaldo y don Quijote- acontece en la parte del final del capítulo XIII, durante el XIV y una mera información en el XV. Así, la complejidad del episodio, aunque perfectamente bien ensamblado con la fábula, es bastante menor que la de las historias de Teolinda y Artidoro y Timbrio y Nísida, si bien mayor que la de Lisandro y Leonida, historia con la que se vincula por varios aspectos parciales<sup>2179</sup>.

En efecto, la historia de Grisóstomo y Marcela, como la de Lisandro y Leonida, presenta la peculiaridad de que comienza *in extremas res*, al menos en lo tocante a la cuestión amorosa y desde la perspectiva del tiempo presente de la fábula, debido a que su irrupción acontece con la noticia de la muerte de uno de los amantes: Grisóstomo. Aparte, entonces, del peculiar modo de inicio, tanto la historia del *Quijote* de 1605 como la del primer episodio de *La Galatea* se relacionan por el final trágico, con la salvedad de que en el caso de la segunda es el personaje femenino quien fallece, mientras que es el masculino el que perece en la primera; si bien en los dos casos la tragedia se consuma de forma violenta, en la historia de Lisandro por el asesinato de Leonida a manos de su hermano, en la de Marcela por el suicidio de Grisóstomo<sup>2180</sup>; sin olvidar que trágicamente concluyen también los amores de los numantinos Morandro y Lira. Por lo tanto, nuestra historia se sitúa en el polo opuesto de las felices bodas que culminan la historia de Timbrio y Nísida. Ahora bien, aquí terminan los parecidos entre las historias de Grisóstomo y Marcela y Lisandro y Leonida, ya que, como ya hemos mencionado, con las casos de amor con los que guarda una estrecha relación es con los de Elicio y Galatea y Gelasia y Galercio de *La Galatea*.

Otro aspecto fundamental del caso de Grisóstomo y Marcela, que deriva de su forma episódica, y que es completamente novedoso en las historias de amor ideal es que no es ninguno de los protagonistas el que relata su historia, el que recupera del pasado los hitos fundamentales, como suele ser lo más habitual, ni siquiera ocurre algo parecido a lo de la historia de Timbrio y Nísida, en la que, recordemos, una parte importante la cuenta un tercero: Silerio, quien estaba profundamente ligado a los dos amantes. En nuestro caso el relato de los amores de Grisóstomo y Marcela recae sobre un personaje que conoce a los

---

<sup>2179</sup>Véase J. Ramón Muñoz, “Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*”, *Revista Lengua y Literatura Españolas*, Asociación de Profesores de Español “Francisco de Quevedo” de Madrid, VII (2000), pp. 95-154, en particular pp. 96-104.

<sup>2180</sup>Mucho se ha debatido sobre si Grisóstomo se suicida o perece de muerte natural. Un panorama de la cuestión se puede ver en el estudio que le dedica a esta historia S. Zimic en *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998, pp. 39-58.

protagonistas, pero que desconoce sus motivaciones más íntimas, es, simplemente, un personaje-narrador observador. Se trata del cabrero Pedro<sup>2181</sup>. Y resulta todavía más chocante este aspecto por cuanto existe un personaje que, como Silerio, es íntimo de la pareja protagonista, o, mejor dicho, de uno de ellos: Ambrosio, amigo inseparable de Grisóstomo<sup>2182</sup>. Esto nos advierte de que la historia de amor se ve salpicada por otra de amistad, del mismo modo que acaece en las de Morandro y Lira, Elicio y Galatea y Timbrio y Nísida, aunque no influye de ninguna manera en los amores de Grisóstomo para Marcela. No cabe duda de que el hecho de ceder la narración a un personaje tangente al episodio se debe, en buena medida, a las pretensiones cervantinas de oponer “pastores cabreros y pastores pastoriles”, como ya viera J. Casalduero<sup>2183</sup>. Pero no adelantemos datos y veamos como se desarrolla la historia.

Don Quijote y Sancho, después de la victoriosa batalla del primero con el vizcaíno, se adentran en una espesura en la que se topan con unos cabreros, los cuales les acogen “*con buen ánimo*”<sup>2184</sup> y les agasajan con una rústica cena. El hecho de que nuestro héroe no confunda la realidad, como viene siendo habitual, nos advierte de la paulatina y progresiva irrupción de la historia de Grisóstomo y Marcela sobre la fábula<sup>2185</sup>, de la entrada de lo pastoril en la caballeresca o de “una esfera a otra de la fantasía literaria”<sup>2186</sup>. Si bien, los cabreos que nos presenta Cervantes nada tienen que ver con los idealizados y finos pastores de la bucólica clásica y renacentista. Estamos, entonces, en una Arcadia real o desmitificada. Lo que no es óbice para que don Quijote, en cierto sentido, ponga en marcha su imaginación y cultura y obsequie a los cabreros con su famoso discurso sobre la Edad de Oro, del que los cuales, aunque “embobados y suspensos, le estuvieron escuchando” (I, XI, 132), no entienden ni jota. Sin embargo, es capital para el desarrollo de la historia, pues en él, el hidalgo manchego contrapone el “entonces y el ahora”<sup>2187</sup>. Y es que, en aquella época remota “las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y agora, en estos detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta” (I, XI, 131). Es decir, en el dorado entonces, las jóvenes gozaban de autodeterminación, de voluntad propia, hecho que en el presente se les niega. Sin embargo, no será Marcela<sup>2188</sup> la que se vea atropellada por los

---

<sup>2181</sup>Véase Ana L. Baquero Escudero, “Tres historias intercaladas y tres puntos de vista distintos en el primer *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 417-423, especialmente pp. 419-420.

<sup>2182</sup>Sobre su amistad véase Debra A. Andrist, “Male Versus Female Friendship in *Don Quijote*”, *Cervantes*, III (1983, 2º fall), pp. 149-149, sobre todo, pp. 150-152, y el estudio que le dedicamos en “Cervantes se reescribe: el tema de “los dos amigos”.

<sup>2183</sup>*Sentido y forma del “Quijote”*, Ínsula, Madrid, 1970 (3ª ed.), p. 83.

<sup>2184</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, cap. XI, p. 127 (a partir de aquí siempre que citemos el texto, lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos, al lado de la cita, la parte, el capítulo y la página correspondientes).

<sup>2185</sup>Véase, por ejemplo, H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, pp. 49-50.

<sup>2186</sup>Como nos advierte F. Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, p. 47.

<sup>2187</sup>J. Casalduero, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 81.

<sup>2188</sup>Félix Martínez-Bonati nos dice que “la divergencia de las antropologías proyectadas en las diversas regiones imaginarias, se muestra con máxima claridad cuando coinciden dos de ellas en la alusión a una misma circunstancia real (así doblemente ficcionalizada): Marcela, belleza tal que los hombres mueren de amor por ella, vive apaciblemente y sin acechos que temer en la Sierra de su utopía pastoril, mientras que Dorotea, también belleza suprema, pero de otro mundo, el de la intriga cortesana, a poco de llegar a la misma región geográfica, es víctima de don intentos de violación”, en *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 55. Véase, además, J. Casalduero, *Op. Cit.*, pp. 30-31, y Ruth S. Lamb, “Las mujeres en el *Quijote*: contraste entre la mujer

ímpetus lascivos de los hombres, pues, aunque requerida, podrá mantener incólume su virginidad; tendrá que ser la que luche por imponer su voluntad, su deseo de no amar. No cabe duda de que este será su mayor yerro, como meridianamente lo advierte el tío del cabrero Antonio, el beneficiado que compuso el romance con el que premian a don Quijote el discurso relatado, donde se dice “que nunca fue desdichado / amor que fue reconocido” (I, XI, 133); o sea, que si eres amada estás obligada a corresponder, argumento del que se sirvió, como ya anotamos, la alcahueta Silvia para convencer a Leonida de que accediese a lo ruegos amorosos de Lisandro en la historia de *La Galatea*. Y es que, como dice Javier Blasco, en el ahora histórico, a diferencia del entonces poético, “se presenta el matrimonio o el claustro como únicas alternativas a la castidad”<sup>2189</sup>. De este modo, antes de que sepamos un ápice de la historia de Grisóstomo y Marcela, ya conocemos todos los motivos que se cuestionarán en su funesto amor.

Como ya hemos mencionado, la historia de Grisóstomo y Marcela empieza justo por el final, aunque se reserve una mínima acción en el presente de la fábula: el sepelio de Grisóstomo y la autodefensa implacable de Marcela; y lo hace mediante una noticia. En efecto, al hato de los cabreros llega uno de la aldea con una mala nueva, que no es otra sino “que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo” (I, XII, 137); pero no sólo eso, sino que también nos dice el cómo y la causa: “... y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquélla que se anda en hábito de pastora por esos andurriales” (I, XII, 137); más aún, nos alerta del revuelo que han generado las últimas voluntades del difunto de que “le enterrasen en el campo, como si fuera moro, y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcornoque, porque, según es fama, y él dicen que lo dijo, aquel lugar es adonde él la vio la vez primera”, por cuanto “los abades del pueblo dicen que no se ha de cumplir, ni es bien que se cumplan, porque parecen de gentiles” (I, XII, 137).

Es mucha la información que aporta el informador, siendo lo más significativo el hecho de que haga alusión al disfraz pastoril que adoptan los dos implicados y que los diferencia de los cabreros, o sea, que unos son pastores fingidos frente a los otros que son verdaderos, que condicionará poderosamente su circunstancia, pues deciden vivir como los pastores literarios, como los protagonistas de la bucólica, un tipo de ficción que presenta unas claras pautas de comportamiento. Por lo tanto, buena parte del trágico desenlace de la historia de amor deriva de querer vivir como personajes literarios, lógicamente, algo similar a lo que intenta hacer y hace don Quijote. Empero, hemos de destacar asimismo el hecho de que se nos relate, más o menos, el momento del enamoramiento de Grisóstomo, que, como sabemos, fue el único de los dos en hacerlo. Que se enamore primero Grisóstomo es lo mismo que les aconteció a Aurelio, a Morandro, a Elicio, a Lisandro y a Timbrio, esto es, a todos sus epígonos de las historias de amor ideal ya analizadas, con la sola excepción de Artidoro, que lo hizo a continuación de Teolinda. Esto le tendría que llevar a ser el miembro activo de la pareja, dado que deberá intentar seducir a Marcela.

Todos estos datos despiertan la siempre desaforada curiosidad de don Quijote, que desea conocer la historia en su totalidad. El encargado de hacerlo es Pedro, un cabrero distinto al que ha traído la noticia de la aldea. Sin embargo, el cambio de punto de vista no varía, sustancialmente, lo ya dicho, se limita tan sólo a ampliar la información. Pedro comienza su cuento presentando a los protagonistas. En primer lugar nos da buena cuenta de

---

renacentista y la mujer barroca”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 767-772.

<sup>2189</sup>En el Volumen complementario a la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes a cargo de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, p. 43.

la biografía de Grisóstomo, como que es un hidalgo rico, que estudió Astrología en Salamanca, que ejercitaba sus estudios para el bien agrícola de la aldea, que con la muerte de su padre heredó una fortuna “en muebles como en raíces” (I, XII, 140), que tenía sus ribetes de escritor, que se hacía acompañar de un amigo suyo, llamado Ambrosio, y que “un día remanejó de pastor, con su cayado y su pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía” y que “después se vino a entender que el haberse mudado de traje no había sido por otra causa que por andarse por esos despoblados en pos de aquella Marcela” (I, XII, 140). A continuación, en segundo lugar, hace lo propio con Marcela, de la que se nos dice que es huérfana de padre y madre, aunque muy rica, pues su padre era “un labrador aún más rico que el padre de Grisóstomo” (I, XII, 141), por lo que ha sido criada por un tío suyo que es sacerdote, el cual, cuando ella ya alcanzaba la edad de desposarse la dijo que empezase a ir mirando para elegir marido, ya que no quería casarla “sin su consentimiento” (I, XII, 142), a lo que ella se negaba constante y vehementemente. Sin embargo, Marcela decidió un día apacentar ella misma su ganado, dejar su encierro para vivir libremente, y para ello mudó su hábito por el de pastora. No bien comenzó su labor, su extremada belleza empezó a hacer estragos entre sus paisanos y entre los de las aldeas vecinas, y todos, “ricos mancebos, hidalgos y labradores” (I, XII, 143), han seguido su ejemplo y se han convertido en pastores y en solicitarla en amores. Ahora bien, ella, guardiana de su honestidad, no ha dado la más mínima señal de aceptar el amor de ninguno. Por tanto, “su condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia” (I, XII, 143).

Del retrato que ha dibujado Pedro de los dos amantes son varios los aspectos a destacar: 1-el primero de ellos es la desigualdad social existente entre Grisóstomo y Marcela, pues él es noble, aunque pertenezca al último eslabón de la cadena, mientras que ella pertenece al pueblo llano, no obstante su riqueza. Esta desigualdad suele ser atípica en las historias de amor cervantinas y de la época áurea por cuanto lo establecido y deseado es la equidad socioeconómica de los amantes. Empero, Cervantes también se sirve de las historias de amor en varias ocasiones para indagar en la relación entre los distintos estratos de la sociedad, como es claramente observable en historias tales como las de don Fernando y Dorotea en *Quijote* de 1605, don Juan de Cárcamo y Preciosa en *La gitanilla*, Avendaño y Costanza en *La ilustre fregona*, el duque de Ferrara y Cornelia en *La señora Cornelia*, el rey y Belica en *Pedro de Urdemalas*, el hijo del labrador rico que presta dineros al duque y la hija de la dueña Rodríguez o Gaspar Gregorio y Ana Félix, ambas del *Quijote* de 1615. Sin embargo no parece ser éste asunto de la historia que nos ocupa, si bien es la primera de las historias de amor ideal ya analizadas en la que se produce esta desigualdad social, una desigualdad inexistente en los casos de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira, Elicio y Galatea, Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro y Timbrio y Nísida. Pero sí es importante destacar que con la historia de amor frustrado de Grisóstomo y Marcela, nuestro autor va completando el abanico social del Siglo de Oro, pues ya ha tratado el amor entre nobles, como en las historias de Aurelio y Silvia, Lisandro y Leonida y Timbrio y Nísida, entre el pueblo llano, como en la de Teolinda y Artidoro, entre pastores literarios, como en el caso de Elicio y Galatea, que viven anclados en un mundo anterior a cualquier formulación social, al menos en apariencia, pues, recordemos, que entre Elicio y el otro gran pretendiente de Galatea, Erastro, existe un ligero desnivel por cuanto uno -Elicio- es pastor de ovejas y el otro -Erastro- es pastor de cabras, aparte de su distinta categoría literaria, en una sociedad utópica parecen vivir también Morandro y Lira. Pues bien, con Grisóstomo y Marcela Cervantes da entrada a dos nuevos tipos: el hidalgo -Grisóstomo- y el labrador rico -Marcela<sup>2190</sup>. 2-A pesar

---

<sup>2190</sup>Sobre los aspectos sociales del *Quijote* son imprescindibles los trabajos de J. Salazar Rincón, *El mundo social del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1986, y de A. Redondo, “Acercamiento al *Quijote* desde una

de que nos resulta significativo la desigualdad social entre Grisóstomo y Marcela, a pesar de que los matrimonios entre un hidalgo y un campesino rico eran habituales en la época<sup>2191</sup>, los dos amantes llegan a igualarse socialmente entre el enamoramiento de Grisóstomo y su muerte, anticipando lo que harán otros personajes cervantinos, como don Juan en *La gitánilla* y Avendaño en *La ilustre fregona*, ya que el inseparable amigo de Ambrosio, al ver a Marcela vestida de pastora, hace lo propio para conseguir su amor. 3-El hecho de que Marcela se transforme en pastora para apacentar ella misma su ganado, muy al contrario de lo que hace, por ejemplo, Dorotea, que también es hija de un ganadero rico, está en función de su nuevo plan de vida, basado en la independencia, la autodeterminación y la libertad. En principio, no tendría por qué responder a una motivación exclusivamente literaria<sup>2192</sup>; si bien, como ya hemos dicho, la defensa de la libertad de la mujer frente a lo que de ella espera la sociedad que la rodea es prácticamente sólo dable en la literatura pastoril, como así lo ven los cabreros de su aldea, pues para ellos es “aquella que se anda en hábito de pastora” (I, XII, 137), o sea, algo que no le corresponde por su condición social y riqueza, y todos los que la solicitan, que han creado una Arcadia ficticia en su honor. Muy al contrario de lo que realiza Marcela<sup>2193</sup>, Grisóstomo no se hace pastor por su propia voluntad, sino que lo lleva a cabo para intentar seducir a Marcela, de la que se ha enamorado, como los otros, nada más verla, aunque su locura amorosa le lleve a vivir como los pastores literarios. 4-El planteamiento de la historia de Grisóstomo y Marcela es básicamente el mismo que de la de Elicio y Galatea, pues ambas viven como pastoras -Galatea lo es de verdad, Marcela lo finge ser- y manifiestan su libertad frente al amor; ellos son dos de los muchos pretendientes que las solicitan, pastores como ellas -Elicio, pastor literario de verdad, Grisóstomo, fingido-, aunque son los más destacados, Elicio porque es el único que alberga alguna posibilidad de terminar seduciendo a Galatea, Grisóstomo porque se suicida ante el continuo desdén de Marcela. A su vez, este planteamiento es similar al del caso de Galercio y Gelasia. 5-Si al final la historia de Elicio y Galatea da un giro inesperado, es por el inminente casamiento de la pastora, un matrimonio concertado por su padre sin contar con el beneplácito de ella. Muy al contrario de lo que le acaece a Marcela, que tiene la suerte de contar con un tío, como responsable suyo, que no la obliga a desposarse con nadie sin contar con su opinión. En efecto, la historia de Grisóstomo y Marcela es la primera en la que Cervantes trata el ideal de que los padres -o en su defecto, aquel que sea el encargado de mirar por la honra de la mujer- y los hijos se concierten a la hora de elegir el matrimonio de los segundos, ya que el tío de Marcela “decía [...], y decía muy bien, que no habían de dar los padres a sus hijos estado contra su voluntad” (I, XII, 143). Esta novedad que introduce la historia de Grisóstomo y Marcela se opone no sólo a la de Elicio y Galatea, sino también a la de Aurelio y Silvia y a la de Lisandro y Leonida, y se asemeja en algo a las de Morandro y Lira y Timbrio y Nísida, en las que los padres están conformes con el gusto de los hijos, aunque sea *a posteriori*.

Como venimos diciendo, el error de Marcela es querer vivir de una forma que la sociedad de su época no estaba preparada para aceptar, dadas sus convenciones sociales, por eso, lo único que espera Pedro, el relator de su historia, así como los demás vecinos de la aldea, es “en qué ha de parar su altivez y quién ha de ser el dichoso que ha de venir a domeñar condición tan terrible y gozar de hermosura tan estremada” (I, XII, 144). Más aún, pues su intento de vivir libremente no es lo único que confunde al pueblo, sino que además se

---

perspectiva histórico-social”, en *Cervantes* (AA. VV.), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 257-293.

<sup>2191</sup>Véase J. Salazar Rincón, *El mundo social del “Quijote”*, p. 216 y ss.

<sup>2192</sup>Véase E. Williamson, “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quijote*”, *Cervantes*, II (1982, 1º fall), pp. 43-67, especialmente p. 48.

<sup>2193</sup>Véase Avalle-Arce, “Grisóstomo y Marcela”, p. 102.

le hace responsable directa de la muerte de Grisóstomo, de ahí que se la tache tan negativamente. Este pensamiento, generalizado en la aldea, se confirma cuando de camino al lugar en el que se va a celebrar el enterramiento de Grisóstomo, la comitiva encabezada por don Quijote se topa con la del caballero andaluz Vivaldo, quien “contó todo lo que Pedro a don Quijote había contado” (I, XIII, 147), información que el había conseguido de la misma forma que el hidalgo manchego. Y es que, a través de esa información, se llega a la conclusión de que Marcela es una “pastora homicida” (I, XIII, 146). Opinión que mantienen los implicados verdaderamente en la historia: Grisóstomo y Ambrosio. En efecto, en la primera oportunidad que gozamos de escuchar directamente a los personajes principales de la historia, se mantiene la idea de que la única responsable de la muerte del pastor estudiante es Marcela, pues como dice Ambrosio en el panegírico a su amigo, “quiso bien, fue aborrecido; adoró, fue desdeñado; rogó a una fiera, importunó a un mármol, corrió tras el viento, dio voces a la soledad, sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojo de la muerte en la mitad de la carrera de la vida, a la cual dio fin una pastora” (I, XIII, 156). Como Ambrosio se manifiesta Grisóstomo en el poema “Canción desesperada” que lee Vivaldo, ya que él mantiene y defiende la idea contraria de Marcela, de “que es más libre el alma más rendida / a la de amor antigua tiranía” (I, XIV, 161) y no duda en hacerla responsable de su suicidio. Por lo tanto, como dice Carrol B. Johnson, “todo lo que sabemos a propósito de Marcela, lo sabemos a través de una serie de narradores masculinos. Cada uno tiene un conocimiento fragmentario de los hechos, pero todos coinciden en hacer responsable a Marcela de la muerte de Grisóstomo”<sup>2194</sup>. Ha llegado el momento, entonces, de que Marcela aparezca directamente en escena para defenderse de todas las acusaciones que sobre ella se han vertido<sup>2195</sup>, de que imponga su visión de los hechos y de que manifieste su libertad rotundamente. Y lo hace más bella que nunca, “tan hermosa que pasaba a su fama de hermosura” (I, XIV, 164). En su defensa, la amada de Grisóstomo esgrime cómo “el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso” (I, XIV, 166), por lo que “no alcanzo, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama” (I, XIV, 165), muy especialmente cuando “yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos”<sup>2196</sup> (I, XIV, 166), por lo tanto “no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito” (I, XIV, 167), pues “a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato?” (I, XIV, 167).

A pesar de su contundente y hábil discurso, encaminado a “persuadir una verdad a los discretos” (I, XIV, 165), Marcela no logra convencer a la comitiva de pastores que encabeza Ambrosio de su nula culpabilidad en la muerte de Grisóstomo, pues no dudan en seguir en sus trece, acaso cegados por la absoluta novedad que suponía la autodeterminación de una mujer en una sociedad que precisamente eso le negaba<sup>2197</sup>. Es, curiosamente, don Quijote el único

---

<sup>2194</sup>“La sexualidad en el *Quijote*”, p. 128.

<sup>2195</sup>“La *Historia de Marcela* comenzaba con una noticia (...). Empezaba con el trágico desenlace para reclamar de una vez por todas la atención. Esto debería producir un relato estático; de la narración, sin embargo, se pasa a la acción y de deja, exento, como verdadero desenlace, el discurso de Marcela”. J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 92

<sup>2196</sup>No le falta razón a Cesáreo Bandera cuando afirma que “es falsa esa soledad de que habla, y es falsa esa comunicación con los árboles de las montañas y las claras aguas de los arroyos. Marcela es el centro de un círculo”, en *Mimesis conflictiva*, p. 93. Pero no porque ella sea hipócrita y desee y necesite de verdad todo lo que la está pasando, sino porque, como dice H. J. Neuschäfer, “ni en Arcadia se la deja en paz”, en *La ética del “Quijote”*, p. 52.

<sup>2197</sup>No para nuestro autor, pues “Cervantes, con toda su masculinidad a cuestas, fue sensible a las dificultades de ser mujer en aquella España de finales del siglo XVI, y que la victoria de Marcela sobre el orden social patriarcal constituye una fantasía de algo distinto, si no necesariamente mejor”, como ha dicho Carrol B.

en percatarse de que “ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo” (I, XIV, 168).

Ya hemos comentado la relación directa de la historia de Grisóstomo y Marcela con los libros de pastores, por cuanto ellos mismo deciden -Marcela voluntariamente, Grisóstomo y los demás que la requiebran por amor- vivir como personajes literarios. Esto les aleja de los pastores literarios, ya que éstos son una convención, un tipo de personaje, mientras que aquéllos fingen serlo. Como es bien sabido, esto, de por sí, supone una desmitificación de la bucólica, pues sus vivires ya no se circunscriben a una Arcadia literaria, sino real, con todo lo que ello implica. Para empezar, Marcela destroza el amor de corte neoplatónico en el que se fundamenta la novela pastoril, ella se niega rotundamente a amar por el mero hecho de ser amada. Por su parte, Grisóstomo, que lleva su fingimiento hasta límites insospechados como consecuencia de su locura amorosa y literaria<sup>2198</sup>, destroza la quietud y ausencia de violencia que caracteriza este género, pues, como ha dicho Félix Martínez-Bonati, “en el mundo *pastoril*, el énfasis en la castidad es menor, porque la virtud aparece allí como algo natural, que carece de enemigos internos o externos. El amor, ni estrictamente trágico no cómico, y la belleza, como valores, superan aquí del todo a lo heroico, pero no tienen connotaciones concretamente religiosas, sino más bien filosófico-contemplativas, en la tradición del neoplatonismo renacentista”<sup>2199</sup>. En suma, con la historia de Grisóstomo y Marcela, nuestro autor no sólo rompe una lanza en favor de la libertad y autodeterminación de la mujer, a la par que advierte de los peligros de la locura literaria, de la confusión entre Vida y Literatura, sino que desmitifica un módulo narrativo como el de la novela pastoril, aun siendo “ideológica y estéticamente, (...) un tema especial en Cervantes”<sup>2200</sup>.

Para concluir, tan solo nos resta comentar el porqué hemos incluido esta historia en las de amor ideal y no crear un apartado sobre el tema de “la libertad frente al amor”, dado que en ningún momento se da una correspondencia amorosa, como es lo más habitual en este tipo amor, ya sea desde el principio, ya sea al final, tenga un final feliz, frustrado o trágico. En primer lugar se debe a que nuestra historia es la única, junto al esbozo de Gelasia y Galercio, que gira en torno a este tema, aun teniendo presente el caso de Elicio y Galatea que, al menos en sus preliminares, coincide con estas dos. En segundo lugar, porque el amor de Grisóstomo cumple todos los requisitos del amor ideal, ya que, como dice su inseparable amigo Ambrosio, “allí me dijo él que vio la vez primera a aquella enemiga mortal del linaje humano, y allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto como enamorado” (I, XIII, 155), encaminado al matrimonio.

En definitiva, la historia de amor de Grisóstomo y Marcela reúne las siguientes características: 1-Su morfología es la de un episodio intercalado verdadero. 2-Lo que condiciona su desarrollo, especialmente por su comienzo *in extremas res* y por estar contada la parte narrativa por un personaje ajeno a la historia de amor, por un personaje-narrador observador. 3-A su vez está condicionada por el módulo narrativo al que se afilia, que no es sino la novela pastoril. 4-Si bien se trata más de un fingimiento que de una narración pastoril

---

Johnson, en “La sexualidad en el *Quijote*”, p. 130.

<sup>2198</sup>Véase H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 55, y B. Torres, *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, p. 125.

<sup>2199</sup>El “*Quijote*” y la poética de la novela, p. 177. Véase, además, Avalue-Arce, “Grisóstomo y Marcela”, pp. 104-105, y J. Herrero, “Arcadia’s Inferno: Cervantes Attack on Pastoral”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), pp. 287-298. Aspecto éste que ya destacó F. de Herrera en su *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (1580).

<sup>2200</sup>Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972, p. 181.

pura, ya que sus personajes, en un escenario real, deciden vivir como los pastores literario, con todas las consecuencias que de ello derivan. 5-El primero y único en enamorarse es Grisóstomo, enamoramiento que se nos recrea desde la perspectiva del cabrero Pedro, narrador de la historia, y de Ambrosio, amigo del finado. 6-Grisóstomo, que debería ser el miembro activo de la pareja, tras los desdenes de Marcela ante su intento de seducirla, termina por seguir los pasos de su amada, que es la que impone las condiciones. 7- Porque Marcela no acepta otro parecer, en cuanto al amor y el matrimonio se refiere, más que el suyo. 8-Que no es otro que la libertad frente al amor y elegir su propio destino. 9-La incapacidad para aceptar la decisión de Marcela y la locura amoroso-literaria en la que se ha sumido llevan a Grisóstomo al suicidio. 10-Una muerte de la que se acusa a la disfrazada pastora, si bien ella se deja bien patente su escasa responsabilidad. 11-Por tanto, se trata de una historia de amor frustrado, que acaba trágicamente, lo que impide su desarrollo más allá del texto.

#### *DON QUIJOTE*, I: CARDENIO Y LUSCINDA.

La siguiente historia de amor ideal, octava en el cómputo general, que encontramos en la obra literaria de Cervantes es la que protagonizan Cardenio y Luscinda a lo largo de un amplio número de capítulos del *Quijote* de 1605: desde el XXIII hasta el XLVII. No obstante, como ya hemos escrito en otras ocasiones, los acontecimientos propiamente dichos de la historia acontecen en los capítulos XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII y XXXVI.

Este octavo cuento de amor ideal transcurre en forma de episodio intercalado, como los de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida -los tres de *La Galatea*- y Grisóstomo y Marcela -de la Primera parte del *Quijote*-, al contrario, entonces, de los de Aurelio y Silvia -de *El trato de Argel*- y Morandro y Lira -de *La Numancia*-, que lo hacen de forma dramática, y del de Elicio y Galatea, historia medular de la pastoral cervantina. Es evidente, pues así les ha sucedido a las historias de amor episódicas, que su forma de secuencia interpolada condiciona y determina, como veremos, los acontecimientos del caso de Cardenio y Luscinda.

Como consecuencia de su incursión en el orbe quijotesco de la Primera parte, nuestra historia guarda una estrecha relación con las otras que allí suceden, no en vano, a modo de ejemplo, es el reverso de la historia de Marcela desde la óptica del discurso de la Edad de Oro (I, XI) de don Quijote<sup>2201</sup>, pues frente a la libertad de la pseudopastora y su vivir, que tanto revuelo acarrea en su fingida Arcadia, “los amores de Cardenio y Luscinda, el de don Fernando por ésta, la seducción de Dorotea por el mismo Fernando y el desenlace del apretado nudo van a presentarnos al amor sometido al régimen de las circunstancias sociales, y debiendo triunfar no sólo de sus trabas, sino, además, de las ingerencias perturbadoras del apetito sexual”<sup>2202</sup>. Ahora bien, esto no implica que no manifieste vínculos con las historias que acontecen en textos precedentes y posteriores al *Quijote* de 1605, como nos vamos a encargar de dejar patente, hasta el punto de que por su forma es a la Primera parte de la inmortal novela de Cervantes lo que la de Teolinda y Artidoro a *La Galatea* y la de Ortel Banedre y Luisa la talaverana al *Persiles*: su episodio mejor ensamblado. De ahí que comprenda un número importante de capítulos y de ahí que los personajes importantes del

---

<sup>2201</sup>Como ya viera J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, Ínsula, Madrid, 1970 (3ª ed.), p. 31. Véase también Ruth S. Lamb, “Las mujeres en el *Quijote*: contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 767-772, y F. Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, p. 55.

<sup>2202</sup>Francisco Ayala, “La invención del *Quijote*”, en *El Quijote*, ed. de G. Haley, Taurus (El Escritor y la Crítica), Madrid, 1980, pp. 177-203, la cita en la p. 184.



episodio vayan a integrarse perfectamente en la aventuras del hidalgo manchego y su escudero y vayan a intervenir en el devenir de otras vidas tangenciales a la trama principal.

De forma esquemática, el episodio se compone de una serie de indicios (I, XXIII) que van marcando paulatinamente su irrupción sobre la fábula, como el hallazgo por parte de don Quijote y Sancho de una maleta y la purgación de su contenido, del que destaca un librito de memorias, la visión fugaz de un hombre medio salvaje, una mula muerta, el encuentro con un cabrero que les informa sobre el montés, al cual vincula definitivamente con los objetos hallados<sup>2203</sup>, y, finalmente, el careo de don Quijote y Cardenio; de hasta cinco narraciones que actualizan el pretérito de la historia: la del cabrero (I, XXIII), dos de Cardenio (I, XXIV y XXVII), la de Dorotea (I, XXVIII) y la de don Fernando (I, XXXVI) y de cuatro encuentros: el de don Quijote y Sancho con el cabrero y, después, con Cardenio, el del cura y el barbero con Cardenio y el de estos con Dorotea y la anagnórisis final de los personajes del episodio en la venta de Maritornes<sup>2204</sup>.

Aparte de la progresiva irrupción del episodio sobre la fábula<sup>2205</sup>, los tres indicios – maleta, salvaje y mula– y el encuentro con el cabrero, así como la información que éste proporciona a nuestros héroes, cumplen el propósito narrativo de darnos unas cuantas pinceladas sobre Cardenio y los motivos que le han llevado a la inhóspita Sierra Morena<sup>2206</sup>. Es decir, de forma sintética, en estos preliminares queda esbozado lo que luego cuenta Cardenio por extenso. Así, del contenido de la maleta se colige la calidad de su linaje, su educación y el posible desdén de su amada, motivo, este, que podría ser la causa de su actual modo de vida. Todo queda confirmado tras la información que el cabrero da a amo y mozo: Cardenio llegó a la sierra hace uno seis meses en la mula y con la maleta, delatando “ser bien nacido y muy cortés persona”<sup>2207</sup>, y lo hizo con la intención de “cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta” (I, XXIII, 282). No obstante, su comportamiento no siempre era como prometía su “gentil talle y apostura” (I, XXIII, 281), sino “que algún accidente de locura le había sobrevenido” (I, XXIII, 283), puesto que algunas veces se mostraba amable y cortés y otras violento y desmedido, por lo cual “conjeturamos que la locura le venía a tiempos” (I, XXIII, 283). Además, en sus accesos de locura confundía

---

<sup>2203</sup>Sobre esta cadena de indicios y su técnica narrativa, véase E. C. Riley, “Bultos, envoltorios, maletas y portamanteos. Un detalle de la técnica narrativa de Cervantes”, *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 115-129, sobre todo, pp. 121-123.

<sup>2204</sup>Véase J. Ramón Muñoz, “Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*”, pp. 108-120.

<sup>2205</sup>Véase Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 77-78.

<sup>2206</sup>Salvador de Madariaga comparó las presentaciones de Cardenio y Dorotea, para llegar a la conclusión de que “este contraste entre la aparición instantánea de Dorotea y la tortuosa, confusa, gradual y entrecortada de Cardenio es admirable trasunto de sus respectivos caracteres. Dorotea es la listeza; Cardenio, la cobardía”, en *Guía del lector del “Quijote”*, Espasa-Calpe, 1978 (2ª ed.), p. 90. Y, tras los pasos de Madariaga, a la misma hipótesis, aunque ampliada con otros motivos, llega F. Márquez Villanueva en *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 52-53. Desde luego que no les falta razón a ninguno de los dos ilustres cervantistas, aunque desde nuestra perspectiva simplifican demasiado, pues que esto sea así no sólo responde, como hemos dicho, a la progresiva irrupción del episodio sobre la fábula que con tanta maestría logra Cervantes, sino que, además, está en función de lo que pretende nuestro autor para el desenlace de la Primera parte del *Quijote*. Es evidente que si en vez de Cardenio, la presentada de forma entrecortada hubiera sido Dorotea y que además hubiera sido ella la que se topase en primera instancia con don Quijote se hubiese invalidado su actuación posterior como la princesa Micomicona, por cuanto nuestro héroe, aunque loco, la hubiese reconocido. Es decir, si es Cardenio y no Dorotea el que se nos va revelando paulatinamente y el que se topa con don Quijote es por las intenciones que Cervantes pretende obtener de ella; además, claro está, del partido que saca de la loca penitencia amorosa de Cardenio en la sierra para su historia principal.

<sup>2207</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, cap. XXIII, p. 282 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que únicamente pondremos, al lado de la cita, la parte, el capítulo y la página correspondientes).

a los cabreros con un tal don Fernando: “¡Ah, fermentido don Fernando! ¡Aquí, aquí me pagarás la sinrazón que me heciste: estas manos te sacarán el corazón, donde albergan y tiene manida todas las maldades juntas, principalmente la fraude y el engaño!” (I, XXIII, 283). Parece meridiano, entonces, que hay una estrecha relación entre el desdén de su amada, según revelaban sus escritos, y la traición del tal don Fernando, que son los motivos de su peregrinaje serrano y de su locura<sup>2208</sup>. Relación que queda explicitada en el texto durante la segunda irrupción del episodio sobre la fábula, o sea, en el encuentro entre Cardenio, el cura y el barbero; instante en el que los vecinos de don Quijote escuchan las quejas líricas del primero, que giran en torno al amor y a la amistad, en lo que, para ellos, son los preliminares del episodio.

En suma, el preámbulo episódico que antecede al encuentro de los dos locos de Sierra Morena<sup>2209</sup>, como ya advertimos en otras ocasiones, es de crucial importancia no sólo por revelarnos algunas de las claves de Cardenio como personaje, sino, también, por adelantarnos ciertos datos sobre la historia. Lo más significativo es que los hitos fundamentales, a excepción del desenlace, ya han ocurrido y como consecuencia inmediata han provocado que a alguien bien situado socialmente, de buena educación y trato afable le haya sobrevenido una extraña y violenta locura de amor que parece conducirlo a la desesperación, como así lo entiende don Quijote cuando le ruega a Cardenio que le relate su vida:

Y, si es que mi buen intento merece ser agradecido con algún género de cortesía, yo os suplico, señor, por la mucha que veo en vos se encierra, y juntamente os conjuro por la cosa que en esta vida más habéis amado o amáis, que me digáis quién sois y la causa que os ha traído a vivir y a morir en estas soledades como bruto animal, pues moráis entre ellos tan ajeno de vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona (I, XXIV, 285-286).

O lo que es lo mismo, que la historia ha comenzado *in medias res*. Ya sabemos que esto es una característica habitual en la forma de intercalar episodios verdaderos en narraciones de largo recorrido por parte de Cervantes y que proviene de la técnica estructural de la novela bizantina y, también, en la forma de presentarnos sus historias de amor ideal, pues de esta manera han empezado todas - se entiende que las ya analizadas-, con las excepciones de las de Lisandro y Leonida y Grisóstomo y Marcela que lo han hecho *in extremas res*. Esto, a su vez, significa que buena parte del episodio se va a rescatar en forma de narración intradiegetica. Tampoco esto es una novedad, pues así han actualizado su historia Morandro, en cierto modo Elicio, Lisandro, Teolinda y, parte, Timbrio, y en todos los casos, lógicamente, lo han hecho desde su propio sentir, desde su propia experiencia de los hechos. Esto siempre supone una visión parcial de las cosas, incluso, en ocasiones, distorsionada, que nos ha de poner en guardia, y, mucho más, en el caso que nos ocupa, dado el estado actual en el que se encuentra Cardenio<sup>2210</sup>. Es importante resaltar, por otro lado, dada su novedad en cuanto a las historias de amor ideal se refiere, la decisión cervantina de presentarnos a Cardenio, primero, a través de ciertos objetos, luego, de su persona, y, posteriormente, de alguien que lo ha tratado, y que nos indican su estado de deterioro físico y mental con

---

<sup>2208</sup>Las claves literarias de la locura de amor las estudia Márquez Villanueva en *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 35-51. Desde otra perspectiva, véase M. Gendreau-Massaloux, “Los locos de amor en *El Quijote*. Psicopatología y creación cervantina”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 687-691, y B. Torres, *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2002, pp. 126-130.

<sup>2209</sup>Véase el magnífico análisis que realiza Avalle-Arce sobre la estancia de don Quijote en la sierra, “La vida como obra de arte”, en *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Valencia, 1976, pp. 144-172.

<sup>2210</sup>Véase Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva*, Gredos, Madrid, 1976, p. 85.

respecto a lo que ha sido. Decir que el hecho de que alguien proporcione información sobre un tercero, como hace el cabrero de Cardenio, ya había sido utilizado por nuestro autor en otras historias, pues Silerio dio buena cuenta de los amores de Timbrio y Nísida y Pedro hizo lo propio con la de Grisóstomo y Marcela. Lo novedoso reside en que el innominado cabrero desconoce todo lo concerniente a la historia de amor, no sabe quién es Cardenio e ignora los motivos que le han llevado hasta Sierra Morena, su información se centra, casi exclusivamente, en la locura que le asiste. Pero no sólo, también para presentar, aunque sea indirectamente, a otro actor importante de la historia: don Fernando<sup>2211</sup>.

Como suelen hacer los personajes que cuentan su biografía, Cardenio empieza diciéndonos su nombre, su patria, su linaje, sus bienes y su suerte<sup>2212</sup>. Sin embargo, guarda enormes paralelismos con la que efectúa Lisandro, ya que los dos, inmediatamente después de facilitar sus datos personales, nos presentan a su amada, el personaje de *La Galatea* a Leonida, el del *Quijote* de 1605, a Luscinda<sup>2213</sup>. Acaso se deba a que las dos son tramas cortesanías, o quizás a que las dos -una seguro- parecen encaminarse hacia un desenlace trágico. De este modo, *el Roto de la Mala Figura* nos dice que “vivía en esta misma tierra un cielo, donde puso el amor toda la gloria que yo acertara a desearme: tal es la hermosura de Luscinda, doncella tan noble y tan rica como yo, pero de más ventura y de menos firmeza de la que a mis honrados pensamientos se debía” (I, XXIV, 287). Si hasta aquí el parecido entre el inicio de la narración de Lisandro y la de Cardenio ha sido similar, a la hora de contarnos sus comienzos amorosos lo seguirá siendo, pero por contraste. Así, el amor de Cardenio para Luscinda se remonta hasta la niñez, como le ocurrirá a Ricardo con Leonisa en *El amante liberal*, en vez de surgir en la juventud, un amor que será correspondido sin necesidad de intermediario alguno, dado que la comunicación entre ellos fluirá libremente como consecuencia de la buena concordia entre las dos familias, muy lejos del ambiente opresivo y asfixiante que rodea a Lisandro y a Leonida. En este sentido nuestra historia es bastante parecida a las demás, pues en principio no han existido obstáculos en la comunicación de los distintos amantes, prueba de ello es que son todos amores correspondidos, con las excepciones de Elicio y Galatea y Grisóstomo y Marcela, si bien es por el talante libre de ellas más que por cualquier traba la causa por la que no es un sentimiento mutuo. Ahora bien, en ninguna de estas historias ningún amante había tachado al otro de inconstante en su amor, como ha hecho Cardenio con Luscinda, lo que parece indicarnos que la traición de don Fernando es que le ha robado a su amada. Sin embargo, la felicidad reinante en el amor de Cardenio y Luscinda no es ajena a las normas sociales establecidas en la época áurea, como habitualmente no lo es ninguna historia de amor cervantina, ni siquiera las que pertenecen a géneros ajenos a cualquier formulación social, como las pastoriles, simplemente en algunas ocasiones presionan o interceden más que en otras. Y es que, una de las características que conllevan las historias de amor cervantinas es, precisamente, la indagación en tales cuestiones. Lo cierto es que, la libertad amorosa de que gozaban en la niñez se ve truncada, pues “creció la edad, y con ella el amor de entrambos, que al padre de Luscinda le que pareció por buenos respetos estaba obligado a negarme la entrada de su casa” (I, XXIV, 287). Es decir, hasta ese instante no había disonancia entre el querer de los hijos y el querer de los padres, como en el caso de Morandro y Lira; pero, ahora, su amor ya no es visto como una chiquillada, sino como algo que hay que vigilar y controlar desde las normas imperantes. De

---

<sup>2211</sup>Como ya anotara J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 123.

<sup>2212</sup>Véase Aurora Egido, “La memoria y el *Quijote*”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 93-135, especialmente, p. 111.

<sup>2213</sup>Hemos de decir que no son estos los únicos amadores que presentan a sus amados, pues también *in absentia* lo hicieron Aurelio, Morandro y Teolinda.

este modo se ve truncada la comunicación personal, que más que ser un obstáculo, se convierte en un acicate, que provoca una ingente correspondencia amorosa. No cabe duda de lo ideal que resulta todo y ya sabemos lo que ocurre cuando las historias amorosas comienzan así. La fatalidad, que ha de producirse, como ya sabemos por los preliminares y por las propias palabras acusadoras de Cardenio, empieza a introducirse por donde menos lo pensábamos: por la personalidad de nuestro narrador<sup>2214</sup>. En efecto, cansado del estancamiento amoroso en el que están, Cardenio pone en práctica la única determinación de las muchas que piensa y decide pedir por esposa a Luscinda, aunque el padre de ella, extremadamente escrupuloso en lo tocante a las normas sociales, le dice que “siendo mi padre vivo, a él tocaba de justo derecho hacer aquella demanda” (I, XXIV, 288), y aquí surgen los problemas, pues, cuando le iba a decir sus propósitos a su padre, éste le presenta una carta en la que uno de los grandes de España, el duque Ricardo, solicita su presencia para acompañar a su hijo mayor, por lo que termina por no comentar nada a su padre de lo referente a su boda y obedece sin rechistar. De este modo, los dos amantes se ven obligados a separarse por vez primera. Hasta ahora las separaciones de los amantes, en las historias de amor ideal, han sido de escasa relevancia narrativa, con las excepciones de las de Aurelio y Silvia y Teolinda y Artidoro. En las tierras ducales, en vez de entablar amistad con el hijo mayor del duque, Cardenio lo hace con el segundón, don Fernando, “mozo gallardo, gentilhombre, liberal y enamorado” (I, XXIV, 289), desde luego no por su iniciativa, sino por la de éste, que ve en él un confidente al que comunicar sus asuntos<sup>2215</sup>. En efecto, nada más iniciar su relación, don Fernando le revela a Cardenio su intención de seducir, bajo palabra de matrimonio, a la hermosa hija de un rico labrador, vasallo de su padre; ante lo cual, auspiciado por su integridad moral y “obligado de su amistad” (I, XXIV, 289), el amante de Luscinda intenta convencer al segundón del duque de que no ponga en práctica su resolución, aunque sin resultado alguno, por lo que decide contárselo todo directamente al duque. Es, de nuevo, su indecisión, su falta de valentía y timidez lo que le impide a Cardenio poner en práctica una determinación pensada de antemano, si bien la sagacidad de don Fernando, que ya empieza a calar a su nuevo amigo, también ayuda a ello, ya que le miente descaradamente y le dice que al final ha optado por marchar de la villa para olvidarse de la hermosa labradora, y nada mejor que pasar una temporada en la aldea de Cardenio. De vuelta a su aldea, de la misma forma que Cardenio se había convertido en el confidente amoroso del apetito sexual de don Fernando, ahora se truecan las tornas y es el segundón del duque el que deviene compañero de fatigas de Cardenio. Y aquí surge la tremenda imprudencia de Cardenio<sup>2216</sup>, ya que hasta ahora su comunicación con Luscinda no había necesitado de intermediarios ni confidentes ni alcahuetas ni nada parecido, pero el alto valor que concede a la amistad le lleva no sólo a contarle a don Fernando la existencia de su amada, sino que le enaltece la tremenda hermosura de Luscinda y, lo que es peor, se la mete por los ojos cuando decide mostrársela medio desnuda<sup>2217</sup>, hasta conseguir que se enamore de ella, y más cuando sabía que su amigo

---

<sup>2214</sup>El carácter de Cardenio parece ser una de las pocas cuestiones en que la crítica cervantina está del todo conforme, desde que S. de Madariaga hiciera hincapié en su cobardía, en *Guía del lector del “Quijote”*, pp. 89-100. Si bien se ha completado con otros aspectos; así J. Casaldueiro nos habla de su extremada obediencia, en *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 134; Márquez Villanueva, de timidez patológica, en *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 51; C. Bandera, de indecisión, en *Mimesis conflictiva*, p. 90. Distinta es el retrato que de Cardenio hace S. Zimic en *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998, p. 108.

<sup>2215</sup>Desde otra perspectiva lo estudian C. Bandera, *Op. Cit.*, p. 103 y ss., y Debra D. Andrist, “Male Versus Female Friendship in *Don Quijote*”, *Cervantes*, III (1983), 2º fall, pp. 149-159.

<sup>2216</sup>Véase Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 51, y C. Bandera, *Mimesis conflictiva*, p. 100.

<sup>2217</sup>Véase Helena P. de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, vol. I, p. 214.

había terminado por burlar a la labradora y, por lo tanto, le había mentido a él poniéndole excusas para abandonar las tierras ducales, para poner tierra de por medio entre él y la labradora. Sabiendo todo esto, conociendo la lascivia de don Fernando y que su amor no necesita para llegar a buen puerto nada más que pedir a su padre que demande a Luscinda por esposa al suyo, deja todo en manos de don Fernando. Desde luego que la historia de amor de Cardenio y Luscinda no es la primera en verse interferida por una relación de amistad, como lo demuestran las de Morandro y Lira, Elicio y Galatea, Timbrio y Nísida y Grisóstomo y Marcela, pero sí es la primera en que la amistad se trueca en el motivo que termina por destruir la felicidad amorosa; tampoco es la primera en la que un amigo se convierte en medianero amoroso, pues ya desempeñó esa labor, magistralmente, Silerio. La acción de Cardenio, seguramente parecida a la de Timbrio, quien también enaltece a su amigo la belleza y discreción de Nísida, es errónea por no llegar a interpretar la realidad tal cual es, como asimismo le ocurrió a Lisandro al ponerse en manos de Carino: los dos están cegados, el personaje de *La Galatea* por su pasión, el de la Primera parte del *Quijote* por su cobardía, indecisión, timidez y un miedo a no se sabe bien qué, pero “que me parecía que lo que yo desease jamás había de tener efecto” (I, XXVII, 333). El colmo de la situación acontece cuando don Fernando, que ya ha dado muestras de estar enamorado de Luscinda, le pide a Cardenio que vuelva a las tierras ducales a pedir dineros al duque para pagar la compra de unos caballos y nuestro narrador, a pesar de todo, obcecado en su obediencia, parte; más aún, pues lo hace sabiendo él y Luscinda “la traición de don Fernando” (I, XXVII, 334). Es durante la segunda separación de los dos amantes cuando se consuma la traición de don Fernando, antes a Luscinda le ha dado tiempo de enviar, a través de un mensajero, una epístola a Cardenio para que regrese lo más pronto posible, ya que “él me ha pedido por esposa, y mi padre, llevado de la ventaja que él piensa que don Fernando os hace, ha venido en lo que quiere, con tantas veras que de aquí a dos días se ha de hacer el desposorio, tan secreto y tan a solas, que sólo han de ser testigos los cielos y alguna gente de casa” (I, XXVII, 336). Lo más sorprendente de las bodas es la actitud egoísta del padre de Luscinda, que, después de poner todo tipo de inconvenientes a Cardenio, se salta a la torea todas las convenciones sociales de las que hacía gala en extremo<sup>2218</sup>, hasta el punto de vender a su hija, guiado por un título nobiliario, en claro parentesco con los padres de Leonora en *El celoso extremeño* y de Luisa la talaverana en el *Persiles*. Es ahora cuando el querer de los hijos entra en conflicto con el de los padres, como ya había acontecido en las historias de Aurelio y Silvia, Elicio y Galatea y Lisandro y Leonida. La diferencia radica en la actitud de los hijos, pues Silvia, Galatea y Leonida no tienen el mayor inconveniente en luchar en pos de su propia felicidad, muy al contrario de la obediencia ciega de Luscinda, presa, como Cardenio, del respeto a las normas sociales y pasiva en su actuación, aunque ha tenido arreos para reclamar urgentemente la vuelta de su amado y para explicarle, cuando le tiene delante, momentos antes de la celebración del desposorio, que “una daga llevo escondida que podrá estorbar más determinadas fuerzas, dando fin a mi vida y principio a que conozcas la voluntad que te he tenido y tengo” (I, XXVII, 337). Cardenio, espectador de su desgracia, presencia el desposorio escondido detrás de unos tapices, esperando la actuación de su fiel Luscinda o de lo que él pueda hacer, pero al escuchar, “con voz desmayada y flaca” (I, XXVII, 339) el «sí, quiero» de ella, confundido, parte de la casa de Luscinda, aprovechando el desmayo de ésta y la confusión reinante por cierto papel y la daga que le han encontrado, y pone rumbo a Sierra Morena desesperado, pues “Luscinda y don Fernando han destruido cruelmente su fe en el verdadero amor y en la amistad sincera”<sup>2219</sup>. Después, le ha

---

<sup>2218</sup>Véase S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, pp. 120-121.

<sup>2219</sup>*Ibidem.*, p. 113.

sobrevenido esa locura de amor y celos. Por tanto, la historia de Cardenio, que, recordemos, se ha producido en dos impulsos narrativos distintos (I, XXIV y XXVII), con un público receptor diferente en cada uno -don Quijote, Sancho y el cabrero y el cura y el barbero- y con un comportamiento desigual del narrador -loco-cuerdo y cuerdo-, ha girado en torno a mostrar el porqué de su locura, basándose en la traición de Luscinda y don Fernando, pero también en su incapacidad de actuar a su debido tiempo.

No cabe duda de que la historia de amor de Cardenio y Luscinda, rota por el apetito sexual de don Fernando, incapaz de obrar según le corresponde a su rango ni siquiera por algo tan noble como la amistad, por la incapacidad de acción de ellos dos, parece terminar con el lento suicidio serrano de Cardenio, un dejarse morir similar a lo que pretende Lisandro tras su trágico amor, con Luscinda como una especie de malmaridada y con don Fernando como vencedor y perturbador del orden inicial. Sin embargo, Sierra Morena, que “actúa como un poderoso imán”<sup>2220</sup>, guarda en sus fragosidades una sorpresa: a Dorotea, la labradora seducida por don Fernando.

Sabemos que una de las características de las historias de amor ideal es su comparación con otra, que sirve para realzarla, mostrar sus quilates, o, simplemente, para apoyarla en paralelo. Así, los amores adúlteros y lascivos de Yzuf y Zahara enaltecen los de Aurelio y Silvia; el apetito sexual de los soldados romanos contrasta con el sublimado amor de Morandro y Lira; el codicioso matrimonio concertado de Silveria y Daranio ha de ser el opuesto del de Galatea; el airado amor de Crisalbo por Silvia se opone al de Lisandro por Leonida; el engaño y la mentira se adueña del amor de Leonarda, en contraste con el amor sincero y jovial de Teolinda; el amor silencioso de Blanca corre paralelo y en apoyatura del de Timbrio y Nísida; en la historia de Grisóstomo y Marcela la diferencia está en los divergentes intereses de cada uno. En este sentido, la historia de Cardenio y Luscinda, frustrado por su personalidad y por la intromisión de un tercero, se ve complementado por otra historia de amor: la de Dorotea y don Fernando.

Dorotea, como Cardenio, ha ido a parar a la parte más inaccesible de Sierra Morena por culpa de su relación amorosa y por culpa de don Fernando. Sin embargo, el estado de Dorotea, aunque triste y doloroso, es el opuesto al de Cardenio. A ella, como le ha sucedido a él, no le ha sobrevenido ningún tipo de perturbación mental ni ha caído en una estado de postración absoluta encaminado a una muerte lenta. Ha optado por una solución contraria: la de reclamar lo que es suyo, la de luchar por su felicidad. En efecto, Dorotea pertenece a esa estirpe de personajes cervantinos que destacan por su capacidad para la acción, que son impetuosos, arrojados, valientes y decididos, que no se detienen hasta conseguir lo que persiguen<sup>2221</sup>. No cabe duda de que en este sentido es como su don Fernando, aunque lo que les mueve sea muy distinto; en perfecto contraste con la pasividad y la obediencia de Cardenio y Luscinda.

La presentación de Dorotea rezuma una sensualidad y una plasticidad exquisita y sobrecogedora, repleta de ambigüedad<sup>2222</sup> y no exenta de cierto misterio, aunque sumamente lejano al que envuelve la presentación de Cardenio. Nada más terminar éste su historia al cura y al barbero, los tres escuchan las quejas de un cuarto, su curiosidad, móvil de muchos personajes cervantinos, les hace espiar al quejumbroso, que resulta ser un hermoso mancebo que delicadamente se está lavando sus pies, “que no parecían sino dos pedazos de blanco

---

<sup>2220</sup>Según Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 35.

<sup>2221</sup>Véase el impresionante análisis de F. Márquez Villanueva en *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 51-54.

<sup>2222</sup>Véase el estupendo comentario que le decida Agustín Redondo en “las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, *Otra manera de leer el “Quijote”*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 147-169, especialmente, pp. 163-168.

crystal”(I, XXVIII, 346). La extrañeza que suscita el contraste entre su vestimenta labriega y la finura de sus pies, les incita a aproximarse aún más al joven, al que, embelesados en su belleza, no detienen en su sensual acción hasta que no termina, después de contemplar su rostro, su cabellos y sus manos, después de advertir que se trata de una mujer travestida<sup>2223</sup>. Es la primera mujer vestida de hombre<sup>2224</sup> de la producción novelística cervantina, aún sin ser la primera peregrina de amor -que, como sabemos, es Teolinda-, un honor directamente vinculado a su capacidad de acción<sup>2225</sup>. Sorprendida por ser pillada en fragante, Dorotea intenta escapar de los tres hombres, motivos no le faltan, pero su feminidad, que ahora pone en entredicho la virilidad de sus resoluciones, la impide prosperar en su intento, si bien el cura facilita las cosas al mostrarle su buena intención. Sin posibilidad de huir, enseñando lo que quería ocultar, Dorotea no tiene más remedio que contar por extenso sus desdichas para que “no ande vacilando mi honra en vuestras intenciones” (I, XXVIII, 348), siendo como es la primera mujer deshonrada de la obra de Cervantes, dada la ambigüedad que muestran Rosaura, en *La Galatea*, y la pastora Torralba, en cuento de Sancho (I, XX).

Dorotea da comienzo a su relato<sup>2226</sup> al contrario de como lo hace Cardenio, primero presenta y desacredita a su amado y luego se encarga de su persona:

En esta Andalucía hay un lugar de quien toma título un duque, que le hace uno de los que llaman grandes de España. Éste tiene dios hijos: el mayor, heredero de su estado, y, al parecer, de sus buenas costumbres; y el menor, no sé yo de qué sea heredero, sino de las traiciones de Vellido y de los embustes de Galalón. Deste señor son vasallos mis padres, humildes en linaje, peros tan ricos... Ellos, en fin, son labradores (I, XXVIII, 349).

Lo cierto es que Dorotea no dista mucho de Teolinda, aunque sea hija única, pues vive despreocupada del mundo, encargándose de la hacienda de sus padres y viviendo sumida en su exquisita educación “de la más perfecta niña mimada”<sup>2227</sup>, aunque nuestra heroína destaca mucho más por su perfecta e inteligente labor de administradora y por su extremado recato, inserto en la más cruda realidad social, lejos, por tanto, de la festividad y luminosidad pastoril de la aldea de Teolinda. Hemos de destacar la perfecta sintonía que reina entre Dorotea y sus padres, basada en la mutua confianza ciega y en el más sincero amor. Es decir, antes de que irrumpa don Fernando, la vida de Dorotea es plenamente ideal y satisfactoria, y, aunque distinta, similar, en ese sentido, a la de Cardenio y Luscinda. Resulta curioso notar cómo en estas dos historias cruzadas se parte de una armonía idílica, que, en ambos casos, se quebrará con la entrada de don Fernando, si bien en la de Cardenio, el primer obstáculo reside en su propia incapacidad para actuar. Estos inicios perfectos, parecidos al de la historia de Teolinda

---

<sup>2223</sup>Sobre el problema de la identidad en la obra de Cervantes son imprescindibles los trabajos de A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972, p. 123 y ss.; Avallé-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 17-72; Ruth El Saffar, “Voces marginales y la visión del ser cervantino”, *Anthropos*, 98/99 (1989), pp. 59-63; E. C. Riley, “Quién es quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, en *La rara invención*, pp. 31-50.

<sup>2224</sup>Véase Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 22-24.

<sup>2225</sup>“Los disfraces ayudan en ocasiones a ilustrar algunos rasgos del carácter de los personajes. Tomemos una vez más a Dorotea como ejemplo: su disfraz de mozo labrador no carece de relevancia, pues ella muestra parte de la determinación y la iniciativa consideradas propias del sexo masculino”. E. C. Riley, “Quién es quien en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, p. 38.

<sup>2226</sup>Excelentes análisis de la historia de Dorotea son los de S. de Madariaga, *op. cit.*, pp. 73-88; F. Márquez Villanueva, *Op. Cit.*, pp. 15-75; Robert R. Hathaway, “Dorotea, or the Narrator’s Art”, *Cervantes*, XIII (1993), 2º fall, pp. 109-126; H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, pp. 81-84. Desde otra perspectiva, pero igualmente interesante, Stephen Gilman, “Los inquisidores literarios de Cervantes”, en *El Quijote*, ed. de G. Haley, pp. 122-141, sobre todo, p. 132 y ss.

<sup>2227</sup>F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 26.

y Artidoro, son una clara anticipación de *El curioso impertinente*. El sosegado vivir de Dorotea empieza a resquebrajarse el día en que don Fernando la vio, acompañada de su madre y de sus criadas, yendo a misa “tan de mañana [...], y yo tan cubierta y recatada que apenas vían mis ojos más tierra de aquella donde ponía los pies; y, con todo esto, los del amor, o los de la ociosidad, por mejor decir, a quien los del lince no pueden igualarse, me vieron, puestos en la solicitud de don Fernando” (I, XXVIII, 350). Por lo tanto, a diferencia de la historia de Cardenio, en la de Dorotea se nos recrea el instante del enamoramiento o del deseo. Y, a partir de ahí, todo el proceso de seducción que emprende don Fernando. Lo curioso de la historia de amor humano de Dorotea es que la seducción no se nos describe desde la perspectiva del seductor, sino desde la del que es seducido, absoluta novedad en las historias de amor cervantinas, pues, hasta ahora, siempre había sido al contrario, como en los casos de Lisandro, de Teolinda, de Rosaura, o, desde la del medianero, como en la de Timbrio –narrada por Silerio–; un hecho, éste, que dejará descendencia, principalmente, en las historias de amor de este tipo, pues lo mismo sucederá en los casos de *Las dos doncellas* y de *La señora Cornelia*. Don Fernando, ducho en estos menesteres, utiliza todos los recursos que Anselmo le pedirá a Lotario que ponga en marcha para seducir a Camila, su mujer, en “El curioso impertinente”:

Sobornó [don Fernando] toda la gente de mi casa, dio y ofreció dádivas y mercedes a mis parientes. Los días eran todos de fiesta y regocijo en mi calle; las noches no dejaban dormir a nadie las músicas. Los billetes que, sin saber cómo, a mis manos venían, eran infinitos, llenos de enamoradas razones y ofrecimientos, con menos letras que promesas y juramentos (I, XXVIII, 351).

Ante el continuo bombardeo, Dorotea resiste íntegramente, aunque empieza a dar síntomas de flaqueza, solamente apreciables en su fuero interno, pues “por feas que seamos las mujeres, me parece a mí que siempre nos da gusto el oír que nos llaman hermosas” (I, XXVIII, 351). Sin embargo, la publicidad de las pretensiones de don Fernando, o sea, cuando alcancen una dimensión social, precipitará los acontecimientos. En primer lugar, porque los padres de Dorotea, menos codiciosos que el padre de Luscinda, advertirán, modélicamente, a su hija de “la desigualdad que había entre mí y don Fernando” (I, XXVIII, 351) y de que eligiese esposo entre los muchos pretendientes que podría tener dentro de su mismo estatus social, aunque la extremada confianza en el buen proceder de su hija, les obligaba a dejar todo en sus manos. No cabe duda de que volvemos a encontrar el ideal cervantino en cuanto a los matrimonios de los hijos se refiere, que ya se había manifestado en las historias de Morandro y Lira y de Grisóstomo y Marcela. Este hecho, que trasciende la intimidad familiar, llega a oídos de don Fernando, que se lo jugará todo a una carta. En efecto, nuestro don Juan<sup>2228</sup>, tras sobornar a una doncella de Dorotea, se cuela en la habitación de su amada. Allí todo se consuma, en una espléndida escena, inverosímil por su duración, en la que don Fernando tiene en sus brazos a Dorotea en un constante tira y afloja hasta que los dos consiguen lo que pretenden: él, la virginidad de ella, ella, la certificación matrimonial de él, que colma sus delirios de grandeza: ascender de villana a noble de título. No podemos dudar de que a Dorotea le atraiga la figura de don Fernando, pero no parece estar enamorada de él, se encuentra en un atolladero del que la mejor salida es la que obtiene, dejar colmar los apetitos sexuales de don Fernando a cambio de ser su esposa. Es tan fría en sus pretensiones como lo será la Leocadia de *Las dos doncellas*, aunque con el éxito de Teodosia, la cual sí está verdaderamente enamorada del mismo hombre, Marco Antonio Adorno, nada parecido la ocurre a nuestra heroína como el enamoramiento fulminante de la Ruperta del *Persiles*. Pero, como dice J. Casalduero,

---

<sup>2228</sup>Véase C. Bandera, *Mimesis conflictiva*, p. 106, y S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, p. 122 y ss.



“censuremos si queremos a Dorotea, si queremos, por no haber sido una mártir (...). Los mojigatos y los hipócritas, los pusilánimes, los que nunca han tenido que habérselas con la tentación y la vida, son los que apuntan con el dedo al caído”<sup>2229</sup>. Es, por lo tanto, la actitud de Dorotea la más alta expresión cervantina del amor humano. Lo que no podía preveer Dorotea es que a don Fernando le importara un pimiento su matrimonio, pues, tras saborear las mieles del amor, no sólo la ha abandonado, sino que se ha desposado con otra: la Luscinda de Cardenio, otro matrimonio desigual, aunque más parejo. Esta noticia es la que envalentona a Dorotea, la hace salir de su estado “ni sé triste o alegre” (I, XXVIII, 355), y deja su casa vestida de hombre, acompañada por un labrador de sus tierras y con lo necesario para el viaje. En la ciudad de Cardenio, donde ya “todo era público y notorio” (I, XXVIII, 358), nos enteramos, por boca de Dorotea, de que las cosas no sucedieron realmente como él las había contado, pues su Luscinda, al final, ha tenidos los arreos suficientes, a diferencia de Dorotea, de no ceder ante las pretensiones lujuriosas de don Fernando, ni siquiera contando éste con el beneplácito de los padres de ella y con la obediencia que ha de profesar la mujer al marido. La tan vilipendiada Luscinda, aunque tarde, ha podido y ha sabido defender lo que es suyo, más aún, ha abandonado a su marido y se ha escapado de su casa<sup>2230</sup>. La gran diferencia entre Dorotea y Luscinda es que la segunda no goza del privilegio de poder contar por extenso su historia, únicamente la conocemos, como a don Fernando, a través de lo que de ella cuentan otros<sup>2231</sup>. Tras ella, en su busca, ha partido don Fernando, que por primera vez ha visto frustrado sus deseos. Por lo que Dorotea ha emprendido un viaje en balde, que, además, ha provocado un enorme revuelo en su casa. Es ahora cuando sale a relucir el aspecto más negativo de Dorotea, acaso el único, que no es otro que su sentimiento clasista: “[...] y oí decir que se decía que me había sacado de casa de mis padres el mozo que conmigo vino, cosa que me llegó al alma, por ver cuán de caída andaba mi crédito, pues no bastaba perderle con mi venida, sino añadir el con quién, siendo sujeto tan bajo y tan indigno de mis buenos pensamientos” (I, XXVIII, 358). Dolorida en su orgullo por segunda vez, Dorotea se adentra en Sierra Morena, donde ha de sufrir nuevos reveses: la lujuria de su acompañante y la de un ganadero para el que trabaja. No obstante, ahora si sabe reaccionar contra tales agresiones, dejando al primero muerto y al segundo casi.

El final de la narración de Dorotea supone la primera anagnórisis de las dos historias entrelazadas, pues Cardenio, que ha ido sufriendo el reconocimiento de Dorotea a lo largo de su relato al identificarla con la labradora del suyo, a la que sedujo don Fernando, se identifica, con lo que ella “se acabó de admirar” (I, XXIX, 363).

Como ya anotara Celina Sabor de Cortázar en su clásico artículo sobre *La Galatea*, existe una clara vinculación entre los encadenamientos amorosos de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio con el de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando: “dos parejas, amores entrecruzados, un personaje «pivote» caracterizado por su falta de escrúpulos (Leonarda, don Fernando), un amante burlado (Teolinda, Cardenio; además, repetida y fragmentaria imbricación con el relato de base”<sup>2232</sup>.

Aparte de varios aspectos, como el muy diferente carácter de los personajes, la gran diferencia entre los dos entrelazamientos de historias amorosas es su desenlace. En efecto, nuestras historias sí llegan a su resolución en la Primera parte del *Quijote*, sin necesidad de tener que esperar a una segunda, como les ocurre a las de los personajes de la pastoral

---

<sup>2229</sup> *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 145.

<sup>2230</sup> Véase H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 82.

<sup>2231</sup> Véase lo que dice José Manuel Martín Morán en *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Edizione Dell’ Orso, Turín, 1990, p. 97.

<sup>2232</sup> “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, la cita en la p. 238.

cervantina. Después de que el encuentro serrano haya abierto un rayo de esperanza en Cardenio, sobre todo, y en Dorotea, los dos, dejando de lado momentáneamente sus historias, protagonizan el plan que ha diseñado el cura para hacer tornar a don Quijote a su aldea, especialmente Dorotea, que representará para el hidalgo manchego ser la menesterosa princesa Micomicona, la cual “se refleja de forma cómicamente distorsionada”<sup>2233</sup> en ella. Como es bien sabido, la comitiva de personajes se detiene en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, donde discuten de literatura y escuchan la sabrosa lectura de “El curioso impertinente”, del que tanto aprenden<sup>2234</sup>. Rumiando aún su lectura, llega a la venta<sup>2235</sup> una “hermosa tropa de huéspedes” (I, XXXVI, 457), aunque todos vengan con los rostros cubiertos, que la conforman cuatro caballeros, dos mozos y “una mujer vestida de blanco” (I, XXXVI, 457). Como precaución, Dorotea, a la que, recordemos, la buscan sus padres, se encubre la cara y Cardenio se esconde en el aposento de don Quijote. El cura, que ha usurpado el papel principal a don Quijote, se informa de los recién llegados al preguntar a uno de los mozos, quien, como hiciera el cabrero con don Quijote, sólo puede dar una información parcial y sesgada, destacando la principalidad de uno de los cuatro caballeros, la de la dama y la posibilidad de que ella venga en contra de su voluntad. Son los continuos suspiros de la embozada los que desencadenan la anagnórisis, pues al dirigirse a ella Dorotea, al contestar el caballero principal y al responder la embozada, Cardenio reconoce la voz de Luscinda, Luscinda, que es la embozada, a su amado Cardenio, don Fernando, que detiene y abraza fuertemente a Luscinda, pierde su antifaz, por lo que es reconocido por Dorotea, que, ante la presencia de su marido, se desmaya. El cura, para sacarla de su paroxismo, le quita, a su vez, el paño que le cubría el rostro, por lo que la reconoce don Fernando, aunque no por ello suelte a Luscinda. Cardenio, que piensa que la desmayada es Luscinda, sale del aposento y se topa con don Fernando, provocando el reconocimiento mutuo: “Callaban todos y mirábanse todos: Dorotea a don Fernando, don Fernando a Cardenio, Cardenio a Luscinda y Luscinda a Cardenio” (I, XXXVI, 460). De este espectacular modo se produce la presentación directa de don Fernando y Luscinda, envuelta en el mismo misterio que las de Cardenio y Dorotea. Una salida a la palestra que sirve para provocar la agnición de los cuatro. Tan espectacular como esta es la anagnórisis de Timbrio, Nísida, Blanca y Silerio, aunque los tres primeros ya eran conscientes de que se iban a topar con el ermitaño, era sólo él el que no sabía nada, a diferencia, entonces, de la de nuestros protagonistas. Por el encubrimiento del rostro y por la sorpresa que causa su pérdida, esta anagnórisis es parecida a la de Teolinda con su hermana Leonarda, cuando la primera, Galatea y Florisa espían a la segunda, a Rosaura y a Grisaldo.

Curiosamente, la primera en iniciar el feliz desenlace, en actuar, por tanto, es la tímida y apocada Luscinda, que pretende desasirse de don Fernando, hacerle recapacitar, “por lo que debéis a ser quien sois” (I, XXXVI, 460), y reclamar lo que es suyo, pues “notad cómo el

---

<sup>2233</sup>E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 101-102.

<sup>2234</sup>Véase Avalor-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, p. 43 y ss.; H. P. de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, pp. 216-217, y H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 86 y ss.

<sup>2235</sup>Sobre la teatralidad del desenlace de la historia de Cardenio y Dorotea, de su posible adaptación de una comedia de capa y espada a su transformación en novela, así como de la venta en general como un “ventateatro”, véase J. M. Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes*, pp. 89-105. Siguiendo, aunque desde otra perspectiva, a J. M. Martín Morán, H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, pp. 75-96. Sobre la influencia del teatro en la elaboración del *Quijote*, véase José Montero, *El “Quijote” y la crítica contemporánea*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1997, pp. 142-148. Una interpretación de la venta de Maritornes como una trasmutación del Palacio de la sabia Felicia de *La Diana* de Montemayor es la que ofrece J. B. Avalor-Arce en “Conocimiento y vida en Cervantes”, pp. 43-52; y en la misma línea, aunque con matizaciones, C. Bandera, *Mimesis conflictiva*, pp. 133-138. Desde una óptica estructural y de crítica social lo estudian A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a su edición del *Quijote* (vol. 4), pp. XXVI-XXXVI.

cielo, por desusados caminos, me ha puesto a mi verdadero esposo delante” (I. XXXVI, 460). Pero serán las palabras de Dorotea las que hagan que don Fernando bucee en su interior, se dé cuenta de su error y, mediante la autognosis, reconozca su culpabilidad y admita tanto lo que solicita Luscinda como lo que pretende Dorotea: “Venciste, hermosa Dorotea, venciste; porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas” (I, XXXVI, 463).

Por lo tanto, al final, todo llega a buen puerto, Cardenio con Luscinda y Dorotea con don Fernando. Un desenlace feliz, exactamente igual que el de la historia de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca, logrado gracias a la transformación súbita de don Fernando, a su “vencerse a sí mismo”<sup>2236</sup>, al reinstaurar el orden que él había perturbado. Su error había consistido en avasallar a una labradora mediante el engaño y la mentira de un matrimonio secreto, en pisotear la amistad de un cándido que confiaba en él, y en comprar en contra de su voluntad a una dama que estaba predestinada a otro; como consecuencia de todo, había provocado la locura de Cardenio, la deshonra de Dorotea, la ausencia de Luscinda y su propia desdicha. Si Cervantes no le castiga es, precisamente, porque es capaz de superar su lascivia y de reconocer su falta. Como recompensa obtiene a Dorotea, un matrimonio desigual socialmente<sup>2237</sup>, el primero de la producción literaria de Cervantes, pero justo, dado que es responsabilidad suya, como tan magníficamente le hizo notar, antes de consumar el acto sexual, Dorotea. Un matrimonio que contrasta con el de Cardenio y Luscinda, igualado en todos los órdenes.

Ya hemos mencionado el parecido que existe entre el cruce de historias de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio con el de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando. Un entrelazamiento de historias amorosas que, asimismo, se produce en las de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca. No cabe duda de la distancia que media entre la historia de “los dos amigos” de *La Galatea* y la del *Quijote* de 1605, si bien, morfológicamente, es extremadamente similar, pues dos amigos -Timbrio y Silerio y Cardenio y don Fernando- se enamoran de la misma mujer -Nísida y Luscinda-, cuando los segundos -Silerio y don Fernando- son amados, a su vez, por otras -Blanca y Dorotea-. En ambas historias, el buceo psicológico de los dos que se enamoran de las mujeres de sus amigos -Silerio, mucho más profundo y detallado, y don Fernando- termina por provocar un desenlace feliz con dobles bodas -Timbrio y Nísida, Silerio y Blanca y Cardenio y Luscinda, don Fernando y Dorotea. De todos modos, la comparación entre los tres entrelazamientos nos da una muestra más de cómo Cervantes se reescribe, pero lo hace desde ópticas distintas, variando y experimentando las posibilidades que se le ofrecen. Un paso más dará en la historia de *Las dos doncellas*.

Para terminar, únicamente nos resta por decir que Cervantes, de nuevo, premia el amor de dos jóvenes por encima de las presiones y trabas sociales que se le interpongan, sobre todo la intromisión codiciosa de los padres. Así, Cardenio y Luscinda, al final, logran su unión imponiendo su sentir al de los padres de ella, obcecados por lo que hubiera supuesto el matrimonio de su hija con un noble de título, sin olvidar la inestimable colaboración de Dorotea. Empero, sin despreciar la capacidad de acción de última hora que muestra Luscinda, como tan palpable se hace en la narración de Dorotea y en la final de don Fernando, donde se rematan los flecos que quedaban sueltos de la historia.

En definitiva, las características que reúne la historia de Cardenio y Luscinda son las siguientes: 1-Su amor se remonta a la niñez, en clara reciprocidad. 2-Auspiciado, acaso, en la

---

<sup>2236</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 162.

<sup>2237</sup>Aunque J. Salazar Rincón nos advierte de que “la condición de segundón de don Fernando, por la que queda excluido de los derechos del mayorazgo, haría verosímil el enlace entre la sangre ilustre de un grande y el grueso caudal de una familia humilde”, como es el caso de Dorotea. *El mundo social del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1986, p. 218.

igualdad que muestran en todos los órdenes. 3-Incluso cuentan con el beneplácito de sus respectivos padres. 4-La felicidad de la pareja deviene en fatalidad por la incapacidad de Cardenio de cumplir con sus deberes sociales de demandar a su padre que pida a los de Luscinda a ésta por esposa; es decir, por no desempeñar el papel activo que tendría que cumplir. 5-Su incapacidad personal queda evidenciada en una serie de actos. 6-La desestabilización final de la pareja llega de la mano de don Fernando, amigo de Cardenio, quien burla la confianza de éste al enamorarse de Luscinda. 7-Pero no sólo por él, también ayuda lo suyo la codicia del padre de Luscinda, quien obliga a su hija a desposarse con el segundón del duque. 8-Como consecuencia de la falta de capacidad personal de Cardenio, de la traición de don Fernando, de la codicia del padre de Luscinda y de la obediencia de ésta, se consuma la desgracia, que no la tragedia. 9-En efecto, la esperanza entra de la mano de Dorotea. 10-Es decir, de la comparación y el entrecruzamiento de las historias de amor ideal de Cardenio y Luscinda y de Dorotea y don Fernando. 11-Y es que, toda la incapacidad de Cardenio y la lujuria de don Fernando contrasta con el saber hacer de Dorotea y de Luscinda, responsables de que al final todo se solucione correctamente. 12-Un desenlace con bodas dobles, que asegura la pervivencia del amor más allá del texto.

#### *DON QUIJOTE, I: RUI PÉREZ DE VIEZMA Y ZORAIDA.*

La novena historia de amor ideal que nos topamos en el devenir de la obra de Cervantes es la que protagonizan el capitán Rui Pérez de Viedma y la mora Zoraida, que se desarrolla durante en los capítulos XXXVII-XLVII de la Primera parte del *Quijote*. Sin embargo, los acontecimientos propiamente dichos acontecen en los capítulos XXXVII, XXXIX, XL, XLI y XLXII. Esta aparente disconformidad se debe a la estancia de los dos protagonistas de la historia con los demás huéspedes que abarrotan la venta de Maritornes y que encabeza don Quijote.

La historia del capitán cautivo, al igual que las de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, Grisóstomo y Marcela y Cardenio y Luscinda, acaece, como es bien sabido, en forma de episodio intercalado, pues, efectivamente, es uno de los seis que conforman la materia ajena a las aventuras de don Quijote y Sancho en la Primera parte<sup>2238</sup>. Desde esta perspectiva, su morfología no es muy distinta de la de las otras historias de amor ideal acontecidas en forma episódica, pues, a grandes rasgos, presenta una parte narrativa y otra activa. Si bien, en detalle, dada la variedad de fórmulas que utiliza Cervantes para interpolar secuencias narrativas en narraciones de largo aliento, se diferencia de todas, a excepción de la de Lisandro y Leonida. En efecto, la historia del *Quijote* de 1605 es, prácticamente, similar a la de *La Galatea*, pues ambas se nos manifiestan como un “ciclo cerrado, vida contada, inserción en bloque”, pero que todavía “está levemente unida a la narración de base por un cordón umbilical”<sup>2239</sup>, por cuanto revelan un desmesurado desajuste entre la parte narrativa y la activa en favor de la primera, ya que casi la historia en su totalidad acontece en forma de narración intradiegética, la acción del episodio se restringe a lo mínimo para recalcar su carácter de acontecimiento verdadero. Es por esto por lo que las dos historias pueden presentar la peculiaridad de tener un inicio *in extremas res*<sup>2240</sup>. De este modo, además de lo dicho, la parte activa del episodio sirve de pórtico a la narrativa, que, a su

---

<sup>2238</sup>Véase J. Ramón Muñoz, “Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*”, pp. 129-139.

<sup>2239</sup>Haciendo nuestras, una vez más, las palabras de Celina Sabor de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, la cita en la p. 237.

<sup>2240</sup>Atendiendo sólo a la cuestión amorosa, la historia de Grisóstomo y Marcela también manifiesta ese mismo tipo de comienzo, que no el episodio en su conjunto.

vez, es la explicación a esa mínima acción: en el caso de la historia de Lisandro la parte activa es la muerte de Carino a manos de Lisandro en el escenario pastoril y la narrativa es la explicación pormenorizada del porqué de ese hecho; en el caso de la del capitán cautivo, la acción es su entrada junto con Zoraida en la venta, su narración es la explicación del cómo se llegó hasta allí. No obstante, como sabemos que Cervantes, por mor de su continua labor de experimentación, basada en la reescritura, nunca repite nada exactamente igual, la historia de Rui Pérez de Viedma tiene un comienzo *in extremas res* menos rígido, pues, su llegada a la venta se complementa con otra acción, la anagnórisis del capitán y su hermano el oidor, es decir, tiene la capacidad, aunque muy exigua, de proyectarse hacia el futuro de los acontecimientos de la fábula.

Ahora bien, el problema de la historia del cautivo con respecto a su catalogación como episodio deriva de la crítica metaficcional que inicia el capítulo XLIV de la Segunda parte del *Quijote*<sup>2241</sup>, dado que, en ese manoseado pasaje, se la iguala con “El curioso impertinente”, al ser amabas designadas bajo el rótulo genérico de novela, en contraposición a las otras secuencias externas del *Quijote* de 1605 que son denominadas como episodios novelescos. Es decir, desde la altura del *Quijote* de 1615, para Cervantes, la historia del capitán cautivo es una novela corta, una apelación que nunca recibió en la Primera parte, donde era, a diferencia de “El curioso”, una secuencia verdadera. Por tanto, si hemos de hacer caso al Cervantes de 1615 hemos dar el apelativo de novela al cuento del capitán y, en definitiva, contraponerlo a todas las otras historias de amor que han acontecido en forma de episodio, de nuevo, a excepción de la de Lisandro, pues, aunque nuestro autor nunca la denominó así, la hemos de entender también como novela y no como episodio, en función de su similitud morfológica con aquella<sup>2242</sup>. Aún así, diremos, debido al silencio de Cervantes, que la historia de Rui Pérez de Viedma es la primera en desarrollarse en forma de novela, pero sólo, insistimos, desde la distancia de la Segunda parte del *Quijote*.

Este no es el único aspecto resbaladizo que manifiesta la historia del capitán, pues, atendiendo a nuestro propósito, otro lo supone la propia historia de amor de Rui Pérez de Viedma y Zoraida, por cuanto ha sido puesta en entredicho por algunos de los estudiosos de la obra de Cervantes, inspirados en la ambigüedad que suscita el personaje de la mora<sup>2243</sup>, si bien no por todos<sup>2244</sup>. Es cierto que esta historia de amor no es, precisamente, el mayor canto que nos ofrece Cervantes sobre el tema ni el más pasional, se trata, más bien, de un acuerdo mutuo basado en el interés, aunque el sentimiento que se profesan parece ir en aumento a medida que se relacionan, especialmente el del capitán, pues al fin y al cabo es él el que cuenta el relato. En este sentido se parece a la historia de Elicio y Galatea, donde la pastora,

---

<sup>2241</sup>Véase E. C. Riley, “Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*”, *AC*, V (1955-1956), pp. 209-203, e *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 100-109; Avallé-Arce, “El curioso y el capitán”, *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 119-152; Edwin Williamson, “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quijote*”, *Cervantes*, II (1982), 1º fall, pp. 43-67; F. Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 41-120.

<sup>2242</sup>En principio se podría hacer lo mismo con la historia de la bella Leandra y Vicente de la Roca del *Quijote* (I, LI); no obstante entre esta y las otras hay una diferencia fundamental que la salva de ser considerada como novela; su breve extensión.

<sup>2243</sup>Véase, sobre todo, Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, vol. I, pp. 225-304; Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 92-146; Caterina Ruta, “Zoraida: Los signos del silencio en un personaje cervantino”, *AC*, XXI (1983), pp. 119-133.

<sup>2244</sup>Así, por ejemplo, defensores apasionados del amor de Zoraida y el capitán son Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972, p. 143; Franco Meregalli, “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 395-409; Stanislav Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998, pp. 143-172.

que no le ama a él, da la sensación que se verá obligada a aceptar a Elicio por esposo si fuera capaz de impedir el casamiento concertado de ella con el rico pastor portugués. No obstante, el respeto con el que se tratan y el fin al que se encaminan, que no es otro que el matrimonio cristiano, nos persuaden a incluirla en el apartado del amor ideal, pero también porque creemos que llegan a enamorarse de veras, como trataremos de demostrar.

Empero, antes de comenzar nuestro análisis hemos de dejar zanjadas tres cuestiones muy importantes. La primera versa sobre el asunto de que el amor es una cuestión secundaria en la historia, subordinada a otra de mayor calado: la religión<sup>2245</sup>, aunque, en el fondo, no impide el desarrollo de la historia de amor. Este hecho no es en absoluto novedoso en el tratamiento del tema del amor, pues ya hemos visto cómo quedaba relegado a un segundo plano en las historias de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira y Timbrio y Nísida. El segundo aspecto proviene de la forma de intercalar la novela como una secuencia verdadera desde la perspectiva de los personajes de la acción principal del *Quijote* de 1605, lo que supone, como suele ser habitual, que sea un personaje de la historia el que la cuente. En nuestro caso, dado que Zoraida no habla castellano<sup>2246</sup>, la función de personaje-narrador la desempeña obligatoriamente el capitán Rui Pérez, y lo hace, como todos los personajes sobre los que recae esta labor, desde su propia experiencia, impulso vital e interpretación de los hechos, desde su subjetividad<sup>2247</sup>, en suma. En este sentido se empareja con Lisandro, único narrador de su historia y, en parte, con aquellos que son narradores parciales de su propia biografía, como Teolinda, Timbrio y Cardenio y, en menor medida, Aurelio, Morandro y Elicio. El tercer aspecto, quizás el más importante de los tres, es la indiscutible relación de la historia del capitán cautivo con aquellas otras de Cervantes que transcurren en el Imperio Turco, como las comedias *El trato de Argel*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran Sultana*<sup>2248</sup> y con la novela *El amante liberal*, ya que, de una manera o de otra, todas se encuadran dentro de los relatos de cautiverio, aunque con muchos elementos procedentes de la novela bizantina<sup>2249</sup> que, dado el caso, podría ser el módulo al que perteneciera alguno de

---

<sup>2245</sup>Véase, por ejemplo, Leo Spitzer, *Perspectivismo lingüístico en el Quijote*, en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 161-225, especialmente p. 202 y ss.; J. Casaldueiro, *Sentido y forma del "Quijote"*, Ínsula, Madrid 1970 (3ª ed.), p. 164 y ss.; R. L. Immerwahr, "Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One", *Comparative Literature*, X (1958), pp. 121-135; H. P. de Ponseti, *Op. Cit.*; Márquez Villanueva, *op. cit.*; George Camamis, "El hondo simbolismo de "la hija de Agi Morato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCXIX (1977), pp. 71-102; C. Ruta, art. cit.; C. Morón Arroyo, "La historia del cautivo y el sentido del *Quijote*", *Ibero*, XVIII (1983), pp. 91-105; Alicia Parodi, "El episodio del cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 433-441; Félix Martínez-Bonati, *El "Quijote" y la poética de la novela*, p. 214; H. J. Neuschäfer, *La ética del "Quijote"*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 89-92.

<sup>2246</sup>Los aspectos lingüísticos de la historia son tratados, especialmente, por Leo Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", pp. 202-213, y H. P. de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, p. 225 y ss.

<sup>2247</sup>Este aspecto ha sido destacado por H. P. de Ponseti, *Op. Cit.*; J. J. Allen, "Autobiografía y ficción: el relato del capitán cautivo (*Don Quijote*, I, 39-41), *AC*, XV (1976), pp. 149-155; Ana L. Baquero Escudero, "Tres historias intercaladas y tres puntos de vista distintos en el primer *Quijote*", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 417-423, especialmente, pp. 420-422. Desde el aspecto de la memoria, véase Aurora Egido, "La memoria y el *Quijote*", en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 93-135, sobre todo, p. 115.

<sup>2248</sup>Véase Antonio Rey Hazas, "Las comedias de cautivos de Cervantes", en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*, Festival de Teatro Clásico de Almagro, Ciudad Real, XVI (1994), pp. 29-56, y "Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*", *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, sobre todo, pp. 122-130.

<sup>2249</sup>Novela bizantina y cautiverio argelino es lo que acontece, por ejemplo, en *La selva de aventuras* (1565-1583) de Jerónimo de Contreras, una de las precursoras de la novela bizantina española. Véase Antonio

ellos, como *El amante liberal* e, incluso, la del capitán<sup>2250</sup>. Lo cierto es que, como suele ser habitual en nuestro autor, no pertenecen a un género específico, sino que manifiestan características de diversa procedencia, siendo, acaso, el más relevante la mezcla de realidad y ficción, de vida y literatura, de historia y poesía. Por su temática no debemos olvidar otras historias cervantinas que tratan distintos asuntos relacionados con el cautiverio, como el episodio de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca de *La Galatea*, *La española inglesa*, el episodio de Ricote y su hija Ana Félix de la Segunda parte del *Quijote*, la falsa historia de los cautivos y la de Rafala, ambas del *Persiles*. Ahora bien, nuestra historia, la del capitán y Zoraida, con las que guarda un parecido incuestionable, desde la perspectiva del amor, es con *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Con la primera por contraste, ya que en la comedia primeriza de Cervantes se da, como esbozo de historia, la relación del cristiano cautivo Leonardo y su ama mora, a la que “tengo por amiga; / trátame cual me ves: huelgo y paseo; / “cautivo soy”, el que quisiere diga”<sup>2251</sup>; con la segunda, guarda una relación de semejanza absoluta, salvo algunas variaciones significativas, que las hacen ser dos versiones diferentes de un mismo asunto; con la tercera, se asemeja poderosamente con el caso de doña Catalina de Oviedo y el Gran Turco, aunque los papeles sexuales están transmutados, pues ahora el personaje cristiano es la mujer en vez del hombre, como acontece en nuestra historia, y el musulmán es el hombre, al contrario de la historia del capitán, además hay, también, una colisión paterno-filial de tipo religioso –doña Catalina y su padre–, si bien menos patética y más comprensiva que la de nuestra historia –Zoraida y Agi Morato–. Sin embargo, aunque, por supuesto, no negamos esta evidencia, pensamos que la historia del capitán y Zoraida, como todas estas otras, se vinculan, mediante la reescritura, con el resto de historias amorosas de Cervantes, como trataremos de comprobar.

Hasta ahora, en las historias de amor ideal, la presentación de los personajes de la historia ha sido de muy diversa factura, lo más habitual ha sido la presentación directa de uno de los miembros principales de la historia; así, vimos a Aurelio maldiciendo de su suerte en *El trato de Argel*, a Morandro en plena controversia con su amigo Leoncio en *La Numancia*, a Elicio cantando sus cuitas, a Lisandro asesinando al perverso Carino, a Teolinda embebida en su mal de amores, los tres en *La Galatea* y a Cardenio como un salvaje en la Primera parte del *Quijote*. Por otro lado, la presentación ha sido de forma indirecta, a través de otros, confraternizados con ellos, como hace Silerio con Timbrio en *La Galatea*, o no, como lleva a cabo el pastor que trae la noticia de la muerte de Grisóstomo a la majada de los pastores que agasajan al malherido y triunfador don Quijote y a Sancho. En este sentido, nuestra historia es de una novedad absoluta, pues, por primera vez, acontece la presentación simultánea de los dos amantes, plenamente caracterizados por su indumentaria:

[...] a todo puso silencio un pasajero que en aquella sazón entró en la venta, el cual en su traje mostraba ser cristiano recién venido de tierra de moros, porque venía vestido con una casaca de paño azul, corta de faldas, con medias mangas y sin cuello; los calzones eran asimismo de lienzo azul, con bonete de la misma color; traía unos borceguíes datilados y un alfanje morisco, puesto en un tahelí que le atravesaba el pecho. Entró luego tras

---

Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (formas de narrativa idealista.), *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, especialmente p. 98 y ss.; Miguel Ángel Teijeiro, Introducción a su edic. de *La selva de aventuras*, Diputación de Zaragoza-Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991, pp. VII-XLIV; Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, pp.183-201. Pero también, aunque en este caso transcurra en la ciudad de Fez, el cautiverio aparece en *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega.

<sup>2250</sup>“La historia del Cautivo, que se lee como un esbozo de novela bizantina, incluso de unos «Trabajos de Ruy Pérez y Zoraida»”; H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 91.

<sup>2251</sup>Cervantes, *El trato de Argel*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 2), Madrid, 1996, jornada I, vs. 360-362, pp. 22-23.

él, encima de un jumento, una mujer a la morisca vestida, cubierto el rostro con una toca en la cabeza; traía bonetillo de brocado, y vestida una almalafa que desde los hombros a los pies la cubría<sup>2252</sup>.

Más aún, porque el narrador principal se encarga de describir y valorar al cristiano: “Era el hombre de robusto y agraciado talle, de edad de poco más de cuarenta años, algo moreno de rostro, largo de bigotes y la barba muy buen puesta. En resolución, él mostraba en su apostura que si estuviera bien vestido, le juzgaran por persona de calidad” (I, XXXVII, 472); si bien se desentiende de hacer lo mismo con la mora, de la que se encarga el cristiano y ella misma, mediante su actos, sus pocas palabras y sus silencios. Así, nos enteramos al mismo tiempo que los huéspedes de la venta –que son los encargados de demandar la información, al igual que hiciera Zahara con Silvia en *El trato de Argel*–, de que no habla castellano sino árabe, que “mora es en el traje y en el cuerpo, pero en el alma es muy grande cristiana” (I, XXXVII, 473), que aún no está bautizada, porque desconoce “todas las ceremonias que nuestra Madre la Santa Iglesia manda” (I, XXXVII, 474), que se llama Zoraida, aunque ella desea mudárselo por el de María, y que es joven y en extremo hermosa, hasta el punto de que “Dorotea la tuvo por más hermosa que a Luscinda, y Luscinda por más hermosa que Dorotea” (I, XXXVII, 473).

No cabe duda de la sorpresa que despiertan un cristiano y una mora, personajes de distinta procedencia y raza, de culturas enfrentadas, de religiones opuestas, etc., que se tratan afablemente, aunque no está nada claro cuál es la relación que los une y más si tenemos en cuenta su diferencia de edad, si bien no es desdeñable ni disparatada la amorosa. Sea como fuere, lo cierto es que esto parece quedar relegado a un segundo plano, ante los vehementes deseos de ella de ser cristiana.

De este modo, como es habitual en las historias amorosas episódicas, en los preliminares queda prefigurado en síntesis el contenido de lo que se va a desgranar a continuación, en forma de narración. A destacar, sobre todo, el tema religioso que deriva de la vestimenta de ambos y de la conversión de ella, la honorabilidad de él que remarca el narrador y su falta de juicio sobre la mora y la aparente historia de amor que los une.

El cautivo relata el cuento de su vida, como era de esperar, por la curiosidad que ha suscitado en los acompañantes de don Quijote, si bien, muy cortésmente han esperado a que se acomodasen y cenasen, el tiempo suficiente para que el hidalgo manchego haya pronunciado, ahora a un auditorio más apropiado, capaz de apreciar su sabiduría, su otro gran discurso de la Primera parte, el de las armas y las letras. Desde luego que no ha sido de forma gratuita, sino que sirve para introducir, desde la fábula, el asunto militar del que va a dar buena cuenta la biografía del cristiano<sup>2253</sup>. Este comienza su historia, como muchos otros personajes que rescatan su prehistoria, *ab initium*: diciendo su patria, su linaje y su familia<sup>2254</sup>, pero en seguida, en efecto, descuella su enrolamiento en los tercios de Felipe II y su participación en la empresas militares más importantes, de las que, como recompensa, obtiene su apresamiento por los turcos en el día más feliz para la Cristiandad. Toda esta vida

---

<sup>2252</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, cap. XXXVII, p. 472 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que únicamente pondremos, al lado de la cita, la parte, el capítulo y la página).

<sup>2253</sup>Véase, por ejemplo, para la relación entre el discurso de don Quijote y la historia militar del capitán, J. Casalduero, *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 166-167; Avalor-Arce, “El curioso y el capitán”, pp. 145-146; H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, pp. 89-91.

<sup>2254</sup>Para la vinculación del inicio de la historia del capitán cautivo con un cuento de origen popular, véase J. Casalduero, *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 168-169; Maxime Chevalier, “Huellas del cuento folklórico en el *Quijote*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6; Madrid, 1981, pp. 881-893, sobre todo, pp. 886-887, y “El Cautivo entre cuento y novela”, *NRFH*, XXXII (1983), pp. 403-411.



militar es de “un interés (...) documental extraordinario”<sup>2255</sup>, destaca porque nos confirma la heroicidad<sup>2256</sup> y respetabilidad del cautivo, “hombre de justo medio, inteligencia fuera de lo común e integralmente honrado”<sup>2257</sup>, aunque desgraciado en su destino, por el enfrentamiento religioso entre cristianos y turcos y por la ausencia de cualquier atisbo de historia de amor, que hace resaltar la subordinación del tema, del mismo modo a como ocurría en la historia de Timbrio y Nísida, donde en los primeros compases lo que se realza es la amistad incondicional que se profesan el primero y Silerio. El valor histórico de la narración del cautivo continúa toda vez que es llevado a Argel y encerrado en un baño, en espera de un rescate imposible porque había adoptado la resolución de “no escribir a nadie el desdichado suceso mío” (I, XL, 497), aunque con la esperanza de alcanzar la libertad de alguna otra forma, después de haber intentado varias fugas sin éxito.

Es en este ambiente de máxima desilusión cuando surge inesperadamente el camino hacia la libertad, y lo hace en forma de mujer y de futuro amor. Resulta que justo encima del baño en el que está nuestro narrador “caían las ventanas de la casa de un moro rico y principal” (I, XL, 499), desde las cuales, un día, el capitán y sus compañeros de rescate del baño vieron una caña con un lienzo blanco atado que se dirigía hacia ellos, todos intentaron asirla, pero únicamente le fue posible hacerlo a nuestro héroe, a quien iba encaminada. La sorpresa se acentúa cuando descubren que en el paño había dinero y, más aún, cuando vieron “una muy blanca mano”<sup>2258</sup> (I, XL, 500) adornada con unas ajorcas, que sostuvo “una pequeña cruz hecha de cañas” (I, XL, 500), pues no lograban discernir de quién podría tratarse, si era una mora, una cristiana renegada o una cristiana cautiva. Esta presentación de Zoraida, aún desconocida, es parecida a la cadena de pistas que conducen a Cardenio, pues, en ambos casos, son varios objetos los que prefiguran al personaje, todavía envuelto en un halo de misterio: de Cardenio, la maleta, el librito de memorias y la mula; de Zoraida, la caña, la cruz y las ajorcas de la mano. Por otra parte, la blancura de la mano y las joyas, como todos los cautivos deducen, parecen indicar que se trata de una mujer, como así era dable pensar al contemplar los pies y las manos de Dorotea -mucho más ambigua su sexualidad, como consecuencia del traje de varón-, y, además, de calidad. Una blanca mano y sus joyas serán también los instigadores del deseo del alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*. Este comunicarse de ventana a ventana es también una anticipación de lo que luego harán la sobrina del capitán, doña Clara, y don Luis. Después de esta primera entrega monetaria, Rui Pérez y sus compañeros se informaron de quién vivía en la casa, como también se informará Carrizales de la mozueta que ha visto en una ventana y que ha tachado como suya en *El celoso extremeño*. La segunda aparición de la milagrosa mano con la caña despeja todas las dudas, pues, junto con el dinero, viene una carta, aunque escrita en árabe. Dado el desconocimiento de esta lengua por parte de nuestro narrador y sus compañeros, se ven obligados a fiarse de un renegado español, personaje que se revelará fundamental para que todo llegue a buen puerto y que se convertirá en una especie de confidente, como aquellos que se busca Lisandro para poder comunicar su amor con Leonida. Es de una novedad absoluta en las historias de amor cervantinas el hecho de que los dos amantes estén impedidos en su comunicación como consecuencia de sus diferencias lingüísticas. El billete de Zoraida confirma la supremacía de la religión sobre cualquier otro asunto, pues ella confirma su fe

---

<sup>2255</sup> Martín de Riquer, *Nueva aproximación al “Quijote”*, Teide, Barcelona, 1989 (7ª ed.), p. 107.

<sup>2256</sup> “El cautivo corresponde a la idea que todos tienen de un héroe”, dice E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 105.

<sup>2257</sup> F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 98. Véase, además, S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, p. 167.

<sup>2258</sup> “La aparición de la mano de Zoraida es esencial pues despierta el sentimiento amoroso”, no dice Bénédicte Torres en *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2002, p. 142.

cristiana, fundada en la devoción a la Virgen y en los preceptos que le enseñó un ama suya, aunque, para lograr su objetivo de irse a vivir a tierra de cristianos, haya decidido buscarse marido, ponerse a sí misma como recompensa. No obstante, su decisión de que sea el capitán el elegido no es arbitraria, pues “muchos cristianos he visto por esta ventana, y ninguno me ha parecido caballero sino tú” (I, XL, 502). Es decir, estamos ante una historia sorprendente por un sinfín de aspectos, pues se pretende el matrimonio sin que aún haya surgido el amor, si bien la decisión de Zoraida, como hemos dicho, no es a vuela pluma, pero es que además el matrimonio es una lanzadera para conseguir su objetivo principal, que no es otro que vivir como cristiana en tierra de cristianos; un matrimonio, por otra parte, inaudito hasta ahora en la historias cervantinas, no por el hecho de que un musulmán pretenda a un cristiano, pues eso se produjo, por partida doble, en el cruce amoroso de Aurelio y Silvia e Yzuf y Zahara, aunque no era ese el fin, sino por la abismal diferencia que existe entre el capitán y Zoraida, como la diferente raza, cultura, lengua y edad. Como un negocio, como un medio para lograr la libertad, aunque comprometiéndose de veras, Rui Pérez acepta la proposición de la mora<sup>2259</sup>; por lo que, en principio, es parecida a la situación de don Fernando y Dorotea, que se comprometen guiados por sus mutuos intereses, el lascivo de él y la ascensión de clase de ella; pero también, dado el carácter privado del matrimonio, con la historia de Aurelio y Silvia y Grisaldo y Rosaura. Otro dato a destacar es el papel activo en la pareja que adopta Zoraida desde el primer momento, similar al de Teolinda, al de Lusinda -recordemos que ella es la que en repetidas ocasiones le pide a Cardenio que la solicite por mujer- y, en parte, al de Silvia, que se reduce al cautiverio. Es el renegado, que es el que puede moverse con absoluta libertad por Argel, como hará Mahamut con Ricardo en *El amante liberal* -aquí con una amistad sincera de verdad-, el que complete la información: el dueño de la casa, como ya sabían, es Agi Morato, padre de “una sola hija, heredera de toda su hacienda, y que era común opinión en toda la ciudad ser la más hermosa mujer de la Berbería; y que muchos de los vir[r]eyes que allí venían la habían pedido por mujer, y que ella nunca se había querido casar; y que también supo que tuvo una cristiana cautiva, que ya se había muerto; todo lo cual concertaba con lo que venía en el papel” (I, XL, 504). La comunicación entre los dos amantes concertados continúa aún siendo la caña<sup>2260</sup>, que aparece por tercera vez, con mayor cantidad de dinero que las otras dos, y con una nueva carta de Zoraida, la segunda. Ahora cambian algunos aspectos, la mora ya no ruega como antes el matrimonio sino que lo exige como condición: “[...] mira que has de ser mi marido, porque si no, yo pediré a Marién que te castigue” (I, XL, 505); eso sí, antes de decirle el modo en el que podrían alcanzar la libertad y cómo se podrán poner ellos en contacto; o sea, se confirma el papel activo de Zoraida frente al pasivo del capitán<sup>2261</sup>, por lo menos hasta ahora. Sin embargo no es el plan de fuga que idea la hermosa mora el que triunfa, sino el del renegado, mejor conocedor de la relación entre musulmanes y cristianos, de Argel y de cuáles son los obstáculos que se pueden topar en cada momento.

El primer encuentro entre el capitán y Zoraida acontece en el jardín de su padre, después de que él haya podido rescatarse con los dineros que ella le ha ido dando. Es muy

---

<sup>2259</sup>Véase Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 95.

<sup>2260</sup>Sobre las fuentes populares de esta parte de la historia véanse los artículos citados de M. Chevalier; F. López Estrada, “La leyenda de la morisca garrida de Antequera en la poesía y en la historia”, *Archivo Hispalense*, LXXXVIII-LXXXIX (1958), pp. 1-91; Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 99-115 y 134-146; J. M. Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Edizione Dell’ Orso, Turín, 1990, pp. 97-100. Desde otra perspectiva, Alison Weber, “Padres e hijas: una lectura intertextual de *La historia del cautivo*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 425-431.

<sup>2261</sup>Véase Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*. vol. I, p. 257.

importante esta escena porque en ella se refleja parte del carácter de la mora, de su padre y de la relación que los une, pero, sobre todo, porque es el despegue real de la historia de amor, lejos, no obstante, del fulminante flechazo de Tosilos ante la hija de la dueña en la Segunda parte del *Quijote* o el de Ruperta en el *Persiles*, ni parecido al de ninguna de las parejas que hasta ahora hemos analizado. Como ya se ha resaltado<sup>2262</sup>, lo primero que sorprende de la escena es la bondad del padre para con los cristianos y el trato cariñoso y afable que dispensa a su hija, de la que se siente orgulloso; no es el primer padre cervantino en ser así, pues igual es el comportamiento de los de Dorotea. Pero hemos de destacar la impresión que se lleva el cautivo de Zoraida, “en todo extremo aderezada y en todo extremo hermosa, o, a lo menos, a mí me pareció serlo la más que hasta entonces había visto [...], me parecía que tenía delante de mí una deidad del cielo, venida a la tierra para mi gusto y para mi remedio” (I, XLI, 512). En consecuencia, podemos decir que al matrimonio concertado, se le une el amor correspondido, pues el del capitán es ya explícito. Zoraida lo eligió a él de entre todos los cristianos que ha visto y después de rechazar un buen número de ofertas matrimoniales, como antes de ella lo habían hecho Galatea, Marcela y Dorotea y como harán otras, si bien todavía muestra algunas dudas, sobre todo por el desconocimiento total de la persona del capitán, aunque, desde luego, ha mostrado tener buen ojo. De este modo, en la sabrosa conversación que mantienen y en la que su padre actúa como intérprete, como alcahuete ignorante, nuestra heroína confirma la soltería del capitán y lo que estima su belleza; eso sí, antes de informarse de cuándo y cómo se irán a España; si bien desencadenará su única demostración afectiva con Rui Pérez al abrazarle, acaso envuelta en un sentimiento de gratitud, aunque su caminar desmayado parece indicar más lo primero que lo segundo. Una demostración cariñosa que queda ensombrecida, no obstante, por su actuación posterior, ya que, yendo abrazados, son vistos por Agi Morato, su padre, por lo que Zoraida tendrá que simular un desmayo real, en una de esas escenas tan típicamente cervantinas de confundir la verdad con la mentira, menos espectacular que la representación de Camila en “El curioso impertinente”, pero igualmente significativa para mostrarnos una faceta que desconocíamos de la joven y hermosa mora. En efecto, en la presentación de Zoraida quedaron evidenciados sus deseos religiosos, que es su móvil principal, su cándida ingenuidad, que provoca las lágrimas de Dorotea y Luscinda, y su deslumbrante y exótica hermosura; a través de sus cartas se confirma su obsesión de ser cristiana, su fría inteligencia, que la lleva a ser capaz de inventar el modo de hacer reales sus objetivos, hasta el punto de ofrecerse como recompensa en forma de matrimonio, y su sagacidad para elegir al hombre apropiado, a ese que, por su condición, no la va a defraudar, un hombre que, aunque no es joven, es de muy buen parecer, como ya se encargó hábilmente el narrador principal de dejar patente, es decir, alguien que la puede haber seducido después de mirar y mirar cristianos; ahora, en la escena del jardín, cuando ya adivina y sabe el efecto que ha producido en el capitán, le demuestra su afecto, aunque tibiamente, pero, sobre todo, muestra su discreción al hablarle, siendo su padre intérprete, y al saber reaccionar rápidamente ante cualquier situación adversa. No cabe duda de que nos encontramos ante uno de esos personajes fascinantes de Cervantes, que por su inteligente lectura de cada situación es muy similar a Dorotea, aquella que fue capaz de razonar fríamente el partido que podía obtener si se dejaba seducir por don Fernando en un callejón sin salida; un personaje decidido y emprendedor, seductor y ambiguo en sus manifestaciones.

La historia del capitán y Zoraida carece de otra con la que contrastarse, dado la subordinación del amor al tema de la religión y del enfrentamiento de cristianos y musulmanes; sin embargo no adolece de otro de los temas capitales en este tipo de historias,

---

<sup>2262</sup>Véase Márquez Villanueva, *Op. Cit.*, p. 119

como lo es el enfrentamiento paterno-filial<sup>2263</sup>, asunto que, incluso, parece tornarse en el principal<sup>2264</sup>, desplazando así al del amor, confundido y mezclado con el religioso. La actuación de los padres con respecto a sus hijos en cuanto al amor de estos se refiere ya hemos visto que gira en torno a tres modos: 1-de enfrentamiento, como en los casos de Aurelio y Silvia, Elicio y Galatea, Lisandro y Leonida, Cardenio y Luscinnda; 2-de concordia, como en los casos de Morandro y Lira, Marcela y Dorotea; 3-de ausencia, como en el caso de Timbrio y Nísida. El enfrentamiento entre Agi Morato y su hija Zoraida es, con mucho, el más complejo de todos y aporta una novedad excepcional -que Cervantes únicamente volverá a retratar en la historia de doña Catalina de Oviedo en *La gran sultana*, aunque a la inversa- al centrarse, más que en el amor y el matrimonio, en una cuestión religiosa; o sea, el choque se produce por la diferente opción moral de cada uno. La relación de Agi Morato y Zoraida es ejemplar en el sentido en el que él ama, mimar, cuida y confía en su hija, aparece como un padre benévolo y bueno, aunque no lo suficientemente atento como para darse cuenta de la diferente religión que profesa su hija y más habiendo sido consciente del cristianismo del ama que la crió; si bien este error se debe también al hábil engaño de Zoraida y a su discreto ocultamiento, como bien deja patente la advertencia que le expresa al capitán de tratar el asunto de su fuga lo más privadamente posible, porque “si mi padre lo sabe, me echará luego en un pozo, y me cubrirá de piedras” (I, XL,502). Parece claro que el temor de Zoraida versa más en la diferente religión que ha elegido que en el hecho de que su padre sea un ogro, pues es normal pensar en una reacción negativa en su progenitor si se entera de que ha elegido la pecaminosa moral del contrario que, además, es el máximo enemigo, a lo que hay que sumar el hecho de elegir a un cristiano como esposo sin contar con su beneplácito. En la secuencia del jardín, es donde se evidencia el exquisito trato de Agi Morato con su hija; un trato, insistimos, muy parecido al de los padres de Dorotea con esta, aunque no lo es, al principio, en la dirección opuesta, pues la lista labradora no oculta nada a sus padres, como sí lo hace Zoraida, ni se sirve de ellos para sus planes ni los miente y los engaña abiertamente como hace la mora en el jardín; también es cierto que Dorotea no oculta nada porque nada tiene que ocultar, hasta que es abandonada por don Fernando, entonces sí que lo hace, si bien por vergüenza más que por temor, según ella explica, y los abandona sin darles explicación ninguna. Pero asimismo Agi Morato, en su cándida protección a su hija, nos recuerda al padre de Leocadia en *La fuerza de la sangre*. Qué razón tiene Helena Percas de Ponseti cuando dice que “la naturaleza de Zoraida se nos oculta (...) en sus pocas palabras, sus prolongados silencios, la traducción del Renegado, las interpretaciones del padre, la relación por boca de un personaje deslumbrado ante la belleza femenina”<sup>2265</sup>, ya que no podemos conocer por boca de ella sus pensamientos más íntimos, como acontece en el caso de Dorotea. Sea como fuere, lo cierto es que ella, como Dorotea, espera infligir con su decisión el menor daño posible a su padre, como se refleja en su fuga con el capitán a tierras cristianas, cuando el renegado propone llevárselo con ellos y ella se niega en rotundo, pues “a mi padre no se ha de tocar en ningún modo” (I, XLI, 517), y, además, para que ni siquiera lo intenten decide coger el cofre con sus joyas y así pagarles sobradamente. No obstante, la mala suerte impide que las cosas salgan como Zoraida quiere y al final han de llevarse a su padre con ellos para poder emprender la fuga. Es ahora cuando Agi Morato descubre el secreto de su hija, cuando “sufre un desengaño patéticamente lento, un proceso largo de ver y no querer creer”<sup>2266</sup>, de sentir el

<sup>2263</sup>Véase Alinson Weber, “Padres e hijas: una lectura intertextual de *La historia del cautivo*”, pp. 425-431.

<sup>2264</sup>“Cervantes despliega, ahora, en hábil *crescendo*, toda la intensidad desgarradora del conflicto entre padre e hija.” Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 123.

<sup>2265</sup>*Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, p. 241.

<sup>2266</sup>A. Weber, “Padres e hijas: una lectura intertextual de *La historia del cautivo*”, p. 429.

alejamiento definitivo de su hija por culpa de sus creencias religiosas. Se ha destacado sobradamente la tragedia de Agi Morato y, en contrapartida, la frialdad absoluta de Zoraida, el abandono indiferente de su padre, su escaso tacto. Opinión que no compartimos<sup>2267</sup>, ya que no dudamos del dolor de la mora, por cuanto ella primero pide la “merced de soltar a aquellos moros y de dar libertad a su padre, porque antes se arrojaría en la mar que ver delante de sus ojos y por causa suya llevar cautivo a un padre que tanto la había querido” (I, XLI, 518); luego, a medida que el padre se va dando cuenta de la situación, Zoraida sufre por él, le consuela en su dolor y le explica su decisión y la causa; después, tras el intento de suicidio de Agi Morato, insiste en que lo dejen libre junto con los otros musulmanes del barco y soporta los insultos y las vejaciones del padre. Es cierto que no intenta convertirlo al cristianismo, pero también lo es que el padre no decide acompañarla, entender su decisión y apoyarla en todo incondicionalmente. Lo que se refleja meridianamente y diáfano es un choque de posturas opuestas en el que ninguno transige y cada cual opta por su propio sentir, en pos de su voluntad y su libertad, especialmente Zoraida que es la que se rebela<sup>2268</sup>, pues como le dice a su padre:

Alá sabe bien que no pude hacer otra cosa de la que he hecho, y que estos cristianos no deben nada a mi voluntad, pues, aunque quisiera no venir con ellos y quedarme en casa, me fuera imposible, según la priesa que me daba mi alma a poner por obra ésta que a mí me parece buena como tú, padre amado, juzgas por mala (I, XLI, 522).

Cervantes nos muestra con toda crudeza lo que supone el enfrentamiento entre padres e hijos cuando defienden posturas opuestas, “porque -como dice Márquez Villanueva<sup>2269</sup>- a estas alturas no hay baciuelmo que valga”.

Por otra parte, no es la única hija que abandona a su padre para cumplir sus objetivos, también lo hacen Silvia en *El trato de Argel*, Teolinda en *La Galatea*, Luscinda y Dorotea en el *Quijote* de 1605, y aún lo harán otras, tengan o no una buena relación con ellos. Queremos destacar que tanto el plan de fuga, que no consiste sino en robar a Zoraida con su consentimiento, el abandono del padre y el hecho de que la estratagema haya sido diseñada finalmente por un personaje, el renegado, que no es ninguno de los dos amantes, todo esto podría estar tomado por Cervantes o haberse inspirado en una obra que conocía a la perfección: nos referimos al *Teágenes y Cariclea* (siglo III ó IV) de Heliodoro. En efecto, tras el enamoramiento de los dos campeones del amor en Delfos y tras conocer Calasiris el origen real de Cariclea, este, como el renegado, idea y traza un plan de fuga-huida que consiste en que Teágenes, como hace el capitán, robe a su amada de la casa de su padre putativo, Caricles, estando ella, como Zoraida, al tanto de todo y, como la mora, llevándose consigo, aparte de sus propias joyas, “bastantes objetos que la muchacha les fue indicando que eran de su agrado”<sup>2270</sup>; es más, la huida tanto en un caso como en otro se produce por vía marítima. Es decir, tenemos a dos pareja de amantes que por diferentes causas se ven en la necesidad de huir, para ello se ven obligados a confiar el plan y a confiarse de un tercero, Calasiris y el renegado, que consiste en robar a la joven, que, en ambos casos, han de abandonar a unos padres que las aman profundamente –por mucho que Caricles no pasa de ser un padre adoptivo en oposición a Agi Morato–, y logran escapar por mar. Ahora bien, Cervantes lo

---

<sup>2267</sup>Pues como dice el siempre cauto E. C. Riley, “el hecho de que el autor no tenga ningún motivo aparente para desacreditar a Zoraida va en contra de esta interpretación”, *Introducción al “Quijote”*, p. 105.

<sup>2268</sup>Véase A. Weber, art. cit., p. 430.

<sup>2269</sup>*Personajes y temas del “Quijote”*, p. 126.

<sup>2270</sup>Heliodoro, *Teágenes y Cariclea*, edic. de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1979, libro IV, pp. 222-223.

remodela todo y se muestra independiente de su plausible fuente en el hecho de que, al final, el padre de Zoraida acompañe a su hija, a más de otras significativas variantes<sup>2271</sup>. La huida de los dos amantes, aparte de en las historias arriba mencionadas, también acaecerá en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, aunque desaparece el robo y la figura del padre, sustituida por una madre, la de Periandro, que es la que anima a los dos jóvenes para que emprendan la fuga.

El doloroso trance por el que ha de pasar Zoraida al abandonar a su padre es una de las pruebas que ha de vencer en su árido camino hacia el cristianismo, pero también en su viaje al matrimonio con Rui Pérez de Viedma, quien la ha tratado si no como amante al menos amorosa y tiernamente en todo momento. Aún les queda soportar el asalto de los piratas franceses y el verse despojados de todo el dinero y joyas de ella. El bizantinismo de estos avatares empareja nuestra historia con las de Aurelio y Silvia y Timbrio y Nísida. No en vano, Zoraida, como sus congéneres, tendrá que soportar el deseo de otros, y el capitán, al igual que ellos, se verá en la tesitura de temer por la virginidad de su amada, “la joya que más valía y ella más estimaba” (I, XLI, 524), pero, del mismo modo que en los casos anteriores, la divina providencia, ahora refugiada en la codicia de los franceses, vendrá en ayuda de los amantes y podrán llegar a tierras españolas sin más sobresaltos, salvo la incomodidad del viaje, que refleja el sereno, tranquilo y seguro amor de la pareja: “Lo que más me fatigaba era el ver ir a pie a Zoraida por aquellas asperezas, que, puesto que alguna vez la puse sobre mis hombros, más le cansaba a ella mi cansancio que la reposaba su reposo; y así, nunca más quiso que yo aquel trabajo tomase; y, con mucha paciencia y muestras de alegría, llevándola yo siempre de la mano...” (I, XLI, 526), en espera de encontrar a alguno de los familiares del capitán, de celebrar el bautismo de Zoraida y de convertirse en esposos, para satisfacer “el gusto que tengo de verme suyo y de que ella sea mía” (I, XLI, 528).

No cabe duda de que la historia de amor del capitán y Zoraida es una de las más singulares de la obra cervantina, tan distinta de sus predecesoras, porque “el destino de los protagonistas no es aquí un mero drama privado, sino parte de los grandes conflictos político-religiosos de la época”<sup>2272</sup>; pero también por el modo en el que se desencadena su amor, su progresivo enamoramiento después de un frío, concertado e interesado matrimonio, por su diferencia de edad, de raza, de cultura, de linaje, etc. Su recompensa no es sólo su mutuo amor y acuerdo, sino el ir recuperando, después de verse despojados de todo, lo que se merecen, siendo lo primero el encuentro del capitán con uno de sus hermanos: el oidor; lo demás, queda fuera del texto. En este sentido, el final feliz de la historia es parecido a las de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida y Cardenio y Luscinda.

La características que reúne la novena historia de amor ideal de la obra de Cervantes son las siguientes: 1-Se desarrolla en forma de episodio intercalado verdadero, aunque, para Cervantes, desde la atalaya del *Quijote* de 1615, se trata de una novela. 2-La historia de amor se ve relegada a un segundo plano por otros asuntos, como el de la religión y la fe y los enfrentamientos bélicos entre cristianos y musulmanes -también entre cristianos, católicos y protestantes, como se desprende de la biografía militar del capitán. 3-Esta comienza *in extremas res* con la llegada de la pareja a la venta de Maritornes. 4-Por lo que su presentación es simultánea. 5-Antes que el amor, Rui Pérez y Zoraida acuerdan su matrimonio, basado en el mutuo interés de cada uno. 6-Si bien ella lo ha elegido a él después de contrastarle con otros cristianos y de rechazar ofertas matrimoniales de musulmanes. 7-De este modo, es

---

<sup>2271</sup> Hay que tener también en cuenta que mediante un hurto es como se inician los trabajos de Pánfilo y Nise en *El peregrino en su patria* de Lope.

<sup>2272</sup> Haciendo nuestras las palabras de Félix Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 214.

Zoraida el miembro activo de la pareja. 7-A pesar de las notables diferencias de todo tipo que se dan entre ellos, el mayor obstáculo al que tienen que hacer frente es el abandono del padre de ella, aun siendo un padre bastante modélico. 8-Su amor crece a medida que se tratan. 9- Como recompensa, lograrán sus objetivos, y, por tanto, la historia presenta un final feliz.

#### *DON QUIJOTE*, I: DON LUIS Y CLARA DE VIEDMA.

La siguiente historia de amor ideal -décima en el cómputo general- es la que protagonizan los jóvenes don Luis y doña Clara de Viedma en la Primera parte del *Quijote*, que comprende los capítulos XLII-XLVII. No obstante, los acontecimientos propiamente dichos de este nuevo caso de amor se desencadenan en los capítulos XLII, XLVIII, XLIV y XLV. Este desajuste, al igual que ocurriera con las historias de Timbrio y Nísida en *La Galatea* y de Cardenio y Luscinda y Rui Pérez y Zoraida del *Quijote* de 1605, se debe a que los personajes de la historia, una vez finalizada o llevada a un punto de culminación, van a permanecer junto a los de la acción principal.

La historia de don Luis y doña Clara acontece, como las de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Luscinda y el capitán y Zoraida –esta desde la óptica de 1605–, en forma de episodio intercalado<sup>2273</sup>. A pesar de que a grandes rasgos presenta las mismas características que las interpolaciones verdaderas, su morfología es un tanto peculiar como consecuencia de las continuas interrupciones que se producen entre sus acontecimientos y los de la fábula y que, en cierto modo, recuerdan a la técnica del entrelazamiento narrativo, propia de los libros de caballerías y de la épica culta italiana del Renacimiento, cuyo ejemplo paradigmático es el *Orlando furioso* de Ariosto (1532, la versión definitiva)<sup>2274</sup>, esto es, la presentación de dos o más acciones paralelas y simultáneas que provocan un continuo vaivén o desplazamiento de focalización de la acción, marcado por la voz autorial o, en su defecto, por la del narrador principal. Es cierto que acaso esta técnica se podría considerar con respecto a todas las interpolaciones que son verdaderas, pero es obvia y explícita en la historia de don Luis y doña Clara, como veremos; técnica que Cervantes aplica también a la fábula fundamentalmente en aquellos pasajes en los que se separan don Quijote y Sancho, como en Sierra Morena en la Primera parte y durante la estancia de los héroes en el palacio de los duques, especialmente mientras dura el gobierno de Sancho. De este modo, por lo tanto, la historia de don Luis y doña Clara está en perfecta alternancia con la acción principal, justo, además, en el instante de mayor movimiento narrativo de toda la Primera parte, reducido a un espacio mínimo como es el de la venta<sup>2275</sup>, donde se configura “un mosaico social que se parece, como una gota de agua a otra gota, a una síntesis perfecta de la sociedad española seiscentista española, o, si se

---

<sup>2273</sup>Véase el estudio que le dedicamos en “Técnicas narrativas y estructurales en la interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*”, pp. 139-144.

<sup>2274</sup>Véase F. Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, p. 235. Mucho más escéptico ante la posible influencia de la épica culta italiana en la técnica narrativa de Cervantes se muestra F. Márquez Villanueva en *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 320-334.

<sup>2275</sup>No es la primera vez que la utiliza nuestro autor, puesto que ya está presente en el “primer laboratorio” del arte de narrar cervantino”, como denominó Celina S. de Cortázar a *La Galatea* (“Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, la cita en la p. 238), sobre todo en los libros IV y V, donde se desencadena la maraña de historia laterales y despega la acción de la fábula, que tanta confusión y revuelo provocan según nos dice Alban K. Forcione en “Cervantes en busca de una pastoral auténtica” (*NRFH*, XXXVI (1988), n° 2, pp. 1011-1043). Algo parecido, si bien menos confuso, más ordenado y sistemático, acontece en los libros II y IV del *Persiles*, durante las estancias de Periandro, Auristela y compañía en el palacio del rey Policarpo y en Roma, respectivamente.

quiere, de un símbolo (dada la uniformidad del espacio), la Corte”<sup>2276</sup> y donde Cervantes es capaz de mover y menear a una veintena larga de personajes con suma destreza, atino y primor.

La historia de don Luis y doña Clara recupera el inicio *in medias res*, tónica habitual de aquellas que se desarrollan en forma episódica, como en las de Artidoro y Teolinda, Timbrio y Nísida y Cardenio y Luscinda -siempre desde la perspectiva del tiempo presente de la acción principal en la que se integran-, pero que también está presente en las historias dramáticas de Aurelio y Silvia y Morandro y Lira y en la pastoril de Elicio y Galatea -si bien en este caso muy atenuado-, después del caso religioso-amoroso de Rui Pérez y Zoraida, que lo hizo *in extremas res*; historia con la que se vincula muy estrechamente, aunque sólo sea por el parentesco que une al capitán con doña Clara, pues la amada de don Luis es la hija de Juan Pérez de Viedma, uno de los dos hermanos que tiene el cautivo<sup>2277</sup>.

El inicio de la historia se produce inmediatamente después de la finalización de la narración de la vida del capitán, cuando arriban a la venta de Juan Palomeque el Zurdo<sup>2278</sup> “*un coche, con algunos hombres a caballo*”<sup>2279</sup>, de los que destacan uno, “que en el traje mostró luego el oficio y cargo que tenía, porque la ropa luenga, con las mangas arrocadas, que vestía, mostraron ser oidor” y “una doncella, al parecer de hasta diez y seis años, vestida de camino, tan bizarra, tan hermosa y tan gallarda que a todos puso en admiración su vista” (I, XLII, 530). La identidad de los desconocidos empieza a revelarse en el momento en el que el capitán cautivo cree identificar a unos de sus hermanos en la figura del oidor; para cerciorarse de veras le pregunta a uno de los criados de quién se trata y este, como suelen hacer los informadores cervantinos, le da cabal cuenta de todo lo que sabe: el hombre se llama Juan Pérez de Viedma, nacido en las montañas de León y se encamina a las Indias, pues le ha sido asignado el cargo de oidor en la Audiencia de México<sup>2280</sup>; por su parte, la joven “doncella era su hija, de cuyo parto había muerto su madre, y que él había quedado muy rico con el dote que con la hija se le quedó en casa” (I, XLII, 531). Aparte de las implicaciones narrativas que conlleva la verificación de lo que contó el capitán en torno a su origen, linaje y circunstancia, la información que obtiene del criado supone la presentación de uno de los dos amantes de la historia: Clara de Viedma. En este sentido, como ya sabemos, nuestra historia no es totalmente novedosa, pues algo parecido es lo que aconteció en las presentaciones de Timbrio, de Grisóstomo y, en parte, de Cardenio; sin embargo sí es una prueba más de la reescritura cervantina, pues la misma situación, planteada de forma similar, acontece desde perspectivas distintas: Silerio es amigo de Timbrio, el que trae la noticia de la muerte de Grisóstomo y Pedro son vecinos del fingido pastor, el cabrero que informa a don Quijote desconoce totalmente a Cardenio, el que presenta a Clara es su criado; cuatro informadores,

---

<sup>2276</sup>A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. del *Quijote* Alianza (Obra Completa, vols. 4 y 5), Madrid, 1996, vol. 4, pp. I-LXXIII, la cita en la p. XXXIV.

<sup>2277</sup>Véase sobre la familia Pérez de Viedma el controvertido estudio de Carrol B. Johnson, “Organic Unity in Unlikely Places: *Don Quijote*, I, 39-41”, *Cervantes*, II (1982), 2º fall, pp. 133-154. De un talante radicalmente distinto es el de S. Zimic en el análisis de esta historia en *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1999, pp. 175-185.

<sup>2278</sup>El carácter magnético que ejerce la venta sobre los personajes episódicos lo ha destacado Anne J. Cruz en “La desaparición de don Quijote: unidad estructural y transformación de personajes en el *Quijote*”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 367-374.

<sup>2279</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XLII, p. 529 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que únicamente pondremos ,al lado de la cita, la parte, el capítulo y la página correspondientes).

<sup>2280</sup>H. J. Neuschäfer ha destacado, entre otras cosas, que con la historia del oidor se introduce en el *Quijote* otro de los asuntos políticos más candentes de la época: la administración de las Indias, en *La ética del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 89 y 92-93.



cuatro grados distintos de relaciones. La información del criado del oidor, por otra parte, desempeña un papel contrastivo con la que otorga uno de los acompañantes de don Fernando y Luscinda cuando se produce su llegada a la venta, pues el inquirido por el cura desconoce todo lo concerniente sobre sus amos, únicamente habla por conjeturas. Por último, decir que el tema de los informadores no se detiene aquí, pues un papel similar, aunque con las lógicas variantes, desempeñan, por ejemplo, uno de los soldados que llevan en el carro a Ambrosia Agustina (III, XI) y uno de los criados de Alejandro Castrucho (III, XIX), ambos del *Persiles*. Lo cierto es que se nos da una clave importante de Clara: su orfandad, similar a las de Marcela y Zoraida. Ahora bien, no hemos de desdeñar la presentación del oidor por cuanto su participación en la historia como padre de Clara es fundamental; si bien, donde queda registrado su perfil, más que en la información del criado, es en su encuentro con el capitán, del que destaca la sincera preocupación que muestra por su hermano, su felicidad por el hallazgo, su gratitud a Zoraida, su bondad y su generosidad.

La historia de amor propiamente dicha cobra relieve argumental cuando todos los huéspedes de la venta se retiran a descansar después de un día lleno de sobresaltos, con la sola excepción de don Quijote que, ante tanta belleza junta, ha decidido hacer guardia. Es el instante elegido por don Luis para entrar en escena, aunque aún de forma misteriosa, al igual que la de tantos otros amantes cervantinos, como, por ejemplo, Cardenio, Dorotea y Zoraida, y lo hace, como buen amator, cantando su pasión “sin que la acompañase instrumento alguno” (I, XLII, 535). No cabe duda de que es esta otra de las formas más socorridas de Cervantes para presentar personajes y revelarnos algunas de sus claves personales y de su historia, como les ocurre a Elicio, Lisandro, Teolinda y Cardenio; la novedad que aporta nuestra historia es el hecho de que don Luis no busque la soledad para cantar sus amores, como hacían todos los otros, sino que, precisamente, pretenda un auditorio que le escuche: su amada. Pero claro, la hija del oidor no está sola en la venta, está bien acompañada por personajes que saben apreciar en su justa medida el canto de don Luis<sup>2281</sup>. La salida a la palestra de don Luis, aunque todavía entre tinieblas, anticipa algunas de las claves de su historia, siendo, quizás, la más significativa que se trata de un peregrino de amor, no como Cardenio, sino como un amante que camina tras los pasos de su amada: es el primer personaje masculino de la obra de Cervantes que lo hace, pues esa función solo la habían desempeñado los femeninos hasta este momento, como Teolinda, Nísida, la pastora Torralba y Dorotea.

El misterio del mozo de mulas que tan bien canta empieza a despejarse cuando Dorotea despierta a doña Clara con el fin de que escuche “una tan buena voz” (I, XLIII, 536), pues resulta que la hija del oidor le conoce perfectamente, si bien el misterio se va revelando progresivamente, primero por las reacciones de doña Clara al identificar al cantante, luego por sus palabras y por las preguntas de Dorotea. Así, nos enteramos de que el mozo de mulas “no es sino señor de lugares” (I, XLIII, 537) y del alma de la hermosa joven. O sea, nos encontramos frente a otra historia de amor correspondido, como las de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira, Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda y Rui Pérez y Zoraida. Por otro lado, hemos de destacar dos asuntos: 1-el primero gira en torno al cambio de identidad de don Luis, marcado por su disfraz, que supone un descenso de categoría social; asunto que no es novedoso en las historias de amor cervantinas, pues ya lo hicieron Grisóstomo y Dorotea, aunque no es tan drástico. Si a esto le unimos su peregrinaje, don Luis se torna en el primer amante en hacer ambas cosas, su ejemplo lo seguirán otros, como don Juan de Cárcamo en *La gitanilla*<sup>2282</sup>, Avendaño en *La ilustre fregona* y, sobre todo, Gaspar Gregorio en la Segunda parte del *Quijote*, historia con la que

---

<sup>2281</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, Ínsula, Madrid, 1970 (3ª ed.), p. 180.

<sup>2282</sup>Destacado por S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, p. 178.

guarda varios paralelismos. 2-El segundo tiene que ver con el diálogo entre Dorotea y doña Clara como fuente de información, pues es similar al modo que utiliza Cervantes para irnos contando la historia de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*, donde Zahara, como la lista labradora aquí, pregunta a la esclava cristiana sobre los dos; forma que, aunque muy modificada, se repite en la historia del capitán y Zoraida, ya que ahora se produce directamente ente los amantes, utilizando al padre de ella como filtro.

La presentación de don Luis y sus canciones y las reacciones de doña Clara y sus palabras requieren una explicación detallada, que, como es norma, acontece en forma de narración intradiegetica. La sobrina del capitán comienza su historia, curiosamente, ubicando a don Luis: “Este que canta, señora mía, es un hijo de un caballero natural del reino de Aragón, señor de dos lugares, el cual vivía frontero de la casa de mi padre en la Corte” (I, XLIII, 538). Aunque aquí no va a desempeñar ninguna función determinante, el hecho de que los dos amantes pertenezcan a reinos peninsulares distintos es un asunto que Cervantes, con evidentes intenciones, trató en los triángulos de Galatea, Elicio y el rico pastor portugués de las orillas del río Lima y de Rosaura, Grisaldo y Artandro en *La Galatea*. Tampoco parece observarse ningún aspecto conciliador como claramente acontece en las historias de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa* o entre doña Catalina de Oviedo y el sultán en *La gran sultana*, si bien en estas se traspasan ampliamente las fronteras del Imperio español, sin olvidar las historias del capitán y Zoraida y la tremenda curiosidad que suscita don Fernando en la mora Arlaxa en *El gallardo español*. Además, es importante resaltar que el espacio narrativo de la historia, al menos en sus orígenes, sea la corte, ya que supone la entrada de lleno de los amores de los dos jóvenes en la realidad social; aspecto este destacado por algunos de los estudiosos de la obra de Cervantes<sup>2283</sup>, aunque es una de las claves del subgénero narrativo al que se afilia la historia, que no es otro que el cortesano-sentimental, por cuanto “lo erótico es aquí, más que personal, social, pues se vincula a la honra, el matrimonio y el bienestar civil”<sup>2284</sup>. Sin embargo, como venimos diciendo, la intromisión de las convenciones sociales de la época en las historias de amor cervantinas es constante, inclusive en aquellas historias que pertenecen a módulos narrativos que acontecen o deberían de acontecer de espaldas a ellas, como las pastoriles, buen caso de ello es *La Galatea* en su conjunto. Por último, decir que la vecindad de los dos amantes es similar a la de Cardenio y Luscinda, historia con la que guarda un buen número de afinidades, más allá de las genéricas, y en clara anticipación de la historia de Basilio y Quiteria en el *Quijote* de 1615. Aparte de la vecindad, estas tres historias tienen la peculiaridad de que el amor surge en una edad temprana, que oscila entre la niñez y la adolescencia, como así ocurre, también, en las de Ricardo y Leonisa en *El amante liberal* y Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*. En el caso de don Luis y doña Clara la chispa se enciende en un lugar indeterminado, aunque bien podría ser en el camino a la iglesia, como la ocurre a Dorotea con don Fernando, o cuando iba a clase; lo importante es que “él se enamoró de mí, y me lo dio a entender desde las ventanas

---

<sup>2283</sup>Sobre todo por J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 181 y ss., y S. Zimic, *op. cit.*, p. 176 y ss.

<sup>2284</sup>Haciendo nuestras las palabras de Félix Martínez-Bonati, *La ética del “Quijote”*, p. 177. Véase, también, H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 94. Como *romance* lo clasifican E. C. Riley, “Episodio, novela y aventura en el *Quijote*”, *AC*, V (1955-1956), pp. 209-230, “Una cuestión de género”, en *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202, e *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 107-109; y Edwin Williamson, “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quijote*”, *Cervantes*, II (1982), 1º fall, pp. 43-67, sobre todo, pp. 54-57. Por otra parte, el aspecto social del amor de la novela sentimental ha sido puesto de manifiesto por Jaques Joset en “Amor de mujer noble: una grieta en el baluarte aristocrático de la sociedad estamental”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 149-157.

de su casa con tantas señas y con tantas lágrimas, que yo le hube de creer, y aun querer, sin saber lo que me quería” (I, XLIII, 539), por lo que está en la misma línea que aquellos personajes masculinos de las historias de amor ideal que aman primero y seducen después, como Lisandro. Resulta del todo peculiar la familia Pérez de Viedma en cuanto a las historias de amor que protagonizan se refiere, pues, en vez de fluir directamente la comunicación entre sus miembros y sus amantes, esta acaece siempre mediante objetos, señas kinésicas y partes del cuerpo<sup>2285</sup>, y siempre encaminada al matrimonio: “Entre las señas que me hacía, era una de juntarse la una mano con la otra, dándome a entender que se casaría conmigo” (I, XLIII, 539). Además destacan por su tremenda fidelidad y por el papel pasivo que adoptan en sus historias, cediendo ante el envite de sus respectivos amantes. Sin embargo, la ausencia de erotismo de la historia del capitán, acaso motivada por la diferencia de edad, contrasta con la picardía infantil y sensual de doña Clara, ya que “lo dejé [a don Luis] estar sin darme otro favor si no era, cuando estaba mi padre fuera de casa y el suyo también, alzar un poco el lienzo o la celosía y dejarme ver toda, de lo que él hacía tanta fiesta, que daba señales de volverse loco” (I, XLIII, 539).

La felicidad amorosa de don Luis y doña Clara, como la de todas las historias de amor correspondido de la obra de Cervantes y aun de su época y de todas las demás, quizás como consecuencia de que “el amor feliz no tiene historia literaria propia”<sup>2286</sup>, se topa directamente con las convenciones sociales de su época, más allá del ámbito urbano, en forma de intereses profesionales y políticos, por cuanto doña Clara se ve obligada a abandonar la corte debido al nuevo cargo de oidor de la Audiencia de México que le acaban de conceder a su padre. Ahora bien, el obstáculo a sus amores también deriva de la edad de los dos amantes, de su secretismo, falta de experiencia y, en el caso particular de ella, por la ausencia de una madre con la que poder comunicar sobre tales asuntos, aunque para eso está Dorotea, alguien que ha tenido que sufrir en sus carnes todos los rigores del deseo más descarnado y que ha tenido que hacerse a sí misma a través de continuos reveses y de bucear en su interior:

No digáis más, señora doña Clara -dijo a esta sazón Dorotea, y esto, besándola mil veces-; no digáis más, digo, y esperad que venga el nuevo día, que yo espero en Dios de encaminar de manera vuestros negocios, que tengan el felice fin que tan honestos principios merecen (I, XLIII, 539-540).

No obstante, doña Clara, a pesar de su edad, no es ni ingenua ni tonta y conoce perfectamente las dificultades de su amor con don Luis, dada la diferencia social que existe entre ellos y que, quizá, el padre de él no está dispuesto a tolerar; por más que ella tampoco lo está de “casarme a hurto de mi padre” (I, XLIII, 540). Es decir, nuestra nueva historia, como tantas otras de las ya tratadas, plantea la cuestión del matrimonio y la del choque que se genera entre los intereses de los padres y el de los hijos. Además, es interesante resaltar la actitud de Clara con respecto a su padre y la de Zoraida, pues están en patente contraste, ya que la hija del oidor por nada del mundo abandonaría al suyo, como así hace la hermosa y decidida mora, siendo ambas sumamente mimadas por ellos.

Narrados los antecedentes de la historia por Clara, el asunto queda en un compás de espera, mientras tanto se devuelve la primacía narrativa a la acción principal, donde don Quijote tendrá que sufrir una nueva burla, de corte amoroso, ideada por Maritornes y la hija del ventero<sup>2287</sup>, hasta que se produce la llegada de nuevos personajes a la venta, “cuatro

---

<sup>2285</sup>Sobre este asunto en general en el texto véase el estudio de Bénédicte Torres, *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, pp. 143-145.

<sup>2286</sup>J. B. Avalle-Arce, “Los pastores y su mundo”, Estudio preliminar a la edic. de *La Diana* de J. de Montemayor a cargo de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, pp. IX-XXIII, la cita en la p. XIV.

<sup>2287</sup>Véase J. J. Allen, “La Providencia Divina en el *Quijote*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de

hombres de a caballo, muy bien puestos y aderezados, con sus escopetas sobre los arzones” (I, XLIII, 545). Entre ellos y nuestro héroe, colgado de una ventana, se produce un sabroso coloquio, que termina con la ira de don Quijote ante el desprecio que le muestran tras la constatación de su locura. Y es que su interés es muy otro del que pretende el hidalgo manchego, así se dirigen al ventero, despertado, como todos lo huéspedes, por los ruidos y voces, para preguntarle “si acaso había llegado a aquella venta un muchacho de edad de quince años, que venía vestido como mozo de mulas” (I, XLIV, 547), a lo que Juan Palomeque no puede dar una respuesta satisfactoria, dada la inmensa cantidad de gente que alberga en la venta. Empero, el afán que ponen en buscarle, tras hallar el carruaje del oidor, termina con el apresamiento del muchacho. Es decir, todo el secretismo del amor entre don Luis y doña Clara cobra dimensión pública, no sólo por la narración de la hija del oidor a Dorotea, sino porque un amigo de él le descubrió su fuga a su padre, como le explica uno de los cuatro, un padre tremendamente dolorido por la marcha de su hijo y al que no tolera su intención, auspiciado en su mucho amor, pero también porque el hijo no se atiene a lo que para él ha decidido. Más aún, pues provoca que don Fernando, Cardenio y compañía se enteren del caso. Por otro lado, el tira y afloja entre don Luis y los criados de su padre nos revela la personalidad del amante de Clara, quien no se doblega nada más que ante sus propios intereses, mostrando una voluntad y una libertad de acción digna de encomio y que está a la altura de las grandes creaciones cervantinas, a pesar de su tierna edad: “No hay para qué se dé cuenta aquí de mis cosas [dice don Luis]: yo soy libre, y volveré si me diere gusto, y si no, ninguno de vosotros me ha de hacer fuerza” (I, XLIV, 550). No cabe duda de que estas palabras recuerdan a las de Gelasia en *La Galatea*, Marcela en el *Quijote* de 1605 o Preciosa en *La gitanilla*. Por otro lado, su acción, a pesar del sufrimiento del padre, es parecida a la que emprende Zoraida, con la mala suerte de que su padre, Agi Morato, se entera de sus intenciones en presencia de ella, lo que provoca su tragedia y la recriminación continua, por parte de la crítica, de la poca sensibilidad y frialdad sentimental de la mora, en contraposición a la alabanza del muchacho por su mucha determinación y valor.

Sea como fuere, lo cierto es que la dimensión pública de la escapada de don Luis y de sus amores con doña Clara le llegan, aún difusos, al oidor, quien le demanda le dé buena cuenta de todo. No obstante, la marcha de inquilinos de la venta provocan un desplazamiento de focalización narrativa del episodio hacia la fábula, como se registra en la narración: “Y, en tanto que le hacía esta y otras preguntas, oyeron grandes voces a la puerta de la venta, y era la cauda dellas...”<sup>2288</sup> (I, XLIV, 551). Si bien no quiere decir que la conversación entre el padre de Clara y el hijo de su vecino quede embebida en la narración, no, sino que se cuenta a continuación, recurriendo para ello Cervantes a la técnica del entrelazamiento, mediante la cual puede contar don acciones simultáneas en el tiempo, marcando el paso de una a otra por la voz del narrador, absoluto dominador de la narración de los hechos: “Pero dejémosle aquí [al ventero], que no le faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de

---

Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 525-529, especialmente, pp. 526-527. Como desmérito de la inventiva de Cervantes considera esta burla J. M. Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos y las fases de elaboración textual*, p. 79; muy al contrario de lo que opina E. C. Riley, para quien el hecho de que existan secuencias que remiten a otras, más que atentar contra la invención de Cervantes, supone que “la estructura (...) dispone -como toda buena novela- de una amplia pero flexible red de anticipaciones y recuerdos”, *Introducción al “Quijote”*, p. 97.

<sup>2288</sup>La escena de los dos que se quieren ir sin pagar y la intervención de don Quijote le llevó, entre otras pruebas, a Torrente Ballester a suponer que nuestro héroe no está loco, sino que es un consumado actor, en *El “Quijote” como juego y otros trabajos críticos*, Destino, Barcelona, 1984, pp. 136-139. Véase, desde una óptica completamente diferente, Luis Andrés Murillo, “La espada de don Quijote(Cervantes y la poesía heroica)”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 667-680, concretamente, p. 676.

lo que sus fuerzas le prometen, y volvamos atrás cincuenta pasos, a ver qué le fue lo que don Luis le respondió al oidor” (I, XLIV, 552).

La estructura de la historia de don Luis y doña Clara es perfectamente simétrica, ya que primero aconteció la presentación de la hija del oidor, después la de su amado, a continuación la escuchamos desde su propio sentir, desde su perspectiva personal, la interpretación de su caso de amor, sus posibles consecuencias y la poca esperanza que tiene de que todo llegue a buen puerto. Pues bien, ahora le toca a don Luis explicar su relación amorosa, también desde su propio impulso vital, desde su subjetividad. Lo más sorprendente, aunque ya se había ido fraguando, teniendo en cuenta que su interlocutor es el padre de su amada, es el desparpajo y lo diáfano de sus intenciones:

Señor mío, yo no sé deciros otra cosa sino que desde el punto que quiso el cielo y facilitó nuestra vecindad que yo viese a mi señora doña Clara, hija vuestra y señora mía, desde aquel instante la hice dueño de mi voluntad<sup>2289</sup>; y si la vuestra, verdadero señor y padre mío, no lo impide, en este mismo día ha de ser mi esposa (I, XLIV, 552).

Parece evidente la poca o ninguna necesidad que tienen estos dos jóvenes amantes de solucionar sus problemas mediante terceros o alcahuetes, dada su valentía, su determinación y su falta de prejuicios de ningún tipo; sobre todo en el caso de don Luis, perfecta antítesis del obediente, timorato y apocado Cardenio, preso siempre de sus miedos y temores<sup>2290</sup>. Sin embargo, van a contar con un buen número de defensores, desde el oidor, que “ya había conocido cuán bien le estaba a su hija aquel matrimonio” (I, XLIV, 553), hasta Dorotea, pasando por todos los demás que pueblan la venta.

La solución de la historia acontece después de la “discordia del campo de Agramante”<sup>2291</sup> (I, XLV, 560), cuando es don Fernando<sup>2292</sup> el que toma las riendas del asunto entre el toma y afloja de don Luis con los criados de su padre, al comunicarles su intención de llevárselo consigo, después de especificarles de quién es hijo y hermano, de tal modo que “entendida [...] de los cuatro la calidad de don Fernando y la intención de don Luis, determinaron entre ellos que los tres se volviesen a contar lo que pasaba a su padre, y el otro

---

<sup>2289</sup>Notar que este amor mezcla de elección y destino es el mismo que une a Periandro y Auristela en el *Persiles*.

<sup>2290</sup>El papel contrastivo entre Cardenio y don Luis ya fue resaltado por F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 55.

<sup>2291</sup>La bibliografía sobre la disputa del yelmo/bacía y del jaez/albarda es abundantísima, lo que ha permitido que se la analice desde varias perspectivas. Así, M. Chevalier en “Huellas del cuento folklórico en el *Quijote*”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 881-893, especialmente p. 886 y J. M. Martín Morán en *El “Quijote” en ciernes*, pp. 85-89, estudian su procedencia de un cuento de corte popular. De mayor significación para el conjunto de la obra es el tema de “la realidad oscilante” del *Quijote*, propuesto por A. Castro en *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972, p. 79 y ss., o el supuesto perspectivismo de la novela del que habla Leo Spitzer en “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp.161-225, sobre todo, pp.198-200; que recientemente ha sido puesto en duda por F. Martínez-Bonati en *EL “Quijote” y la poética de la novela*, p. 167-170, al no entender la matización que realiza Avalle-Arce de que “desde luego hay “realidad oscilante” en el *Quijote*. Pero quiero precisar que la hay no en cuanto a *Don Quijote* como libro, y aplicable a su conjunto, sino que la hay en cuanto a don Quijote de la Mancha: personaje” y “en ocasiones (...) en las acciones y reacciones de Sancho”, en *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Valencia, 1976, pp. 111-112. Otros aspectos destacan Antonio Rey Hazas, “Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 369-380; Aurora Egido, “La memoria y el *Quijote*”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 93-135, sobre todo, p.116; A. Redondo, “Parodia, lenguaje y verdad en el *Quijote*: el episodio del yelmo de Mambrino”, en *Otra manera de leer el “Quijote”*, pp. 477-484.

<sup>2292</sup>“Tendrán un poderoso tutor [don Luis y doña Clara] en la persona de don Fernando, que se ha convertido de educando en educador y cuidará de ellos”, anota H. J. Neuschäfer en *La ética del “Quijote”*, p. 92.

se quedase a servir a don Luis, y a no dejalle hasta que ellos volviesen por él, o viese lo que su padre ordenaba” (I, XLV, 562).

Así, a expensas de saber lo que determina el padre de don Luis, concluye la historia. Sin una resolución definitiva, por lo tanto, o con un final abierto, como aconteció, por otros motivos, en los casos de Elicio y Galatea y Artidoro y Teolinda en *La Galatea* y como acontecerá en la historia de Ana Félix y Gaspar Gregorio en el *Quijote* de 1615. Un tipo de final muy del gusto cervantino, como lo demuestran las novelas *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*. Se ha venido observando que la historia, a pesar de la ausencia de final, parece tener un “esperanzador desenlace”<sup>2293</sup>, un final feliz basado en la ausencia de impedimentos importantes<sup>2294</sup>, en el cual los dos amantes conseguirían sus objetivos, el premio a su amor<sup>2295</sup>, a “su plena armonía vital, de comprensión perfecta”<sup>2296</sup>. Sin embargo, como ha destacado S. Zimic, no es tan evidente, pues todos los personajes que conocen al padre de don Luis “presumen y anticipan su desaprobación”<sup>2297</sup> al amor de su hijo y el matrimonio. En todos los casos se trata de conjeturas más o menos plausibles, pues lo único que es seguro es que la historia presenta un final abierto, en el que cada lector puede llegar a su propia conclusión, si bien, para nosotros, la más razonable, por su cautela, es la S. Zimic.

En definitiva, las características de la historia de amor ideal de don Luis y doña Clara son las siguientes: 1-Acontece en forma de episodio intercalado. 2-Presenta un comienzo *in medias res*. 3-Don Luis es el primer peregrino masculino de amor de la obra de Cervantes, que, además, muda su identidad y rebaja su condición social. 4-No se recrea el instante preciso del enamoramiento, pero sí el de doña Clara. 5-Se trata de un amor correspondido desde el principio. 6-En el que don Luis toma la iniciativa en todo momento. 6-A pesar de que no se pueden hablar y nunca lo han hecho. 7-Las convenciones sociales y políticas de la época se inmiscuyen en su historia de amor. 8-Se plantea el enfrentamiento entre padres e hijos ante el matrimonio que persigue la pareja, aunque el padre de doña Clara no se opone y la determinación del de don Luis queda al margen del texto. 9-Como consecuencia del final trunco y/o abierto de la historia.

#### LA GITANILLA: PRECIOSA Y ANDRÉS.

La undécima historia de amor ideal de la obra de Cervantes es la que protagonizan Preciosa y don Juan de Cárcamo / Andrés Caballero en *La gitanilla*.

Con la historia de Preciosa y don Juan iniciamos de lleno el análisis del tema del amor de un nuevo texto cervantino: las *Novelas ejemplares* (1613). En principio, lo más significativo de la colección de novelas cortas, a diferencia del tratamiento del sentimiento en obras como *La Galatea* y la Primera parte del *Quijote*, es precisamente que se trata de una reunión de textos dispares entre sí, que carecen de una unificación o de un hilo conductor que las englobe, más allá de la mención, un tanto ambigua y difícil de precisar con certeza, que establece el propio Cervantes en el Prólogo al lector que las antecede. Esta, que es una de las novedades más importantes que aportaron al panorama literario español del seiscientos y que no pasó desapercibida entre sus coetáneos, ha sido, en buena medida, una de las cuestiones más estudiadas por los analistas de las *Novelas*: el buscar un patrón unificador, la piedra de

---

<sup>2293</sup>Como dice E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 106.

<sup>2294</sup>Véase R. L. Immerwarh, “Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One”, *Comparative Literature*, X (1958), pp. 121-125, sobre todo, p. 131.

<sup>2295</sup>Véase J. J. Allen, “La providencia divina en el *Quijote*”, p. 528.

<sup>2296</sup>A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, p. 142.

<sup>2297</sup>*Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, p. 182. Véase, además, lo que dice F. Martínez-Bonati sobre los finales de las historias intercaladas en *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 33.

toque común de los doce cuentos –u once, según se entienda la independencia de *El coloquio de los perros*–. Donde más hincapié se ha hecho es en la ejemplaridad, que se ha entendido desde distintas posturas, pero, más o menos, agrupadas en dos vertientes: como una cuestión de estricta moralidad y como una clave literaria; es decir, Cervantes apellida ejemplares a sus novelas porque quería desterrar la visión negativa implícita en el concepto que de *novela* se tenía en la época como consecuencia del mundo que recrean las colecciones de los *novellieri* italianos, con Boccaccio y el *Decamerón* a la cabeza<sup>2298</sup>, y así burlar la posible censura, o un modo de replegarse ante las exigencias de la clase dominante<sup>2299</sup>; o porque quería resaltar la calidad estético-literaria del conjunto y “pueden servir de ejemplo y modelo a las nuevas generaciones artísticas españolas”<sup>2300</sup>. Mucho más ecuánime y más atinada es la visión que sugiere sobre la ejemplaridad E. C. Riley y que se fundamenta en la concepción cervantina de la literatura, según la cual la moralidad y el goce estético caminan de la mano, son inseparables<sup>2301</sup>. Aparte de la ejemplaridad se han buscado otros patrones unificadores, como el amor y el matrimonio<sup>2302</sup>, *El coloquio de los perros*<sup>2303</sup>, la eutrapelia<sup>2304</sup>, la estructura laberíntica<sup>2305</sup> y el lector, debido a la poética de la libertad de Cervantes<sup>2306</sup>. No obstante todos estos intentos, el problema dista mucho de estar resuelto, si bien, desde nuestra perspectiva, la hipótesis más sugerente es la propuesta por Antonio Rey, sobre todo porque enfoca el asunto desde la cuestión de la reescritura, dada la cantidad de vinculaciones de todo tipo que se establecen entre las distintas novelas, aunque para nosotros no suponga el marco implícito de las *Ejemplares*, de darse o existir, ya que la reescritura afecta al conjunto de la obra cervantina, es la clave sobre la cual nuestro autor concibe su producción literaria como un todo orgánico y coherente. Sea como fuere, lo cierto es que el tema del amor ocupa un lugar de privilegio en el conjunto del volumen<sup>2307</sup>. Tema, este, que es tratado por Cervantes

<sup>2298</sup>Véase, por ejemplo, A. González de Amezúa Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid, 1956-1958, t. I, p. 241 y ss.

<sup>2299</sup>Como sugiere Américo Castro, “La ejemplaridad de las novelas cervantinas”, en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967, pp. 451-474.

<sup>2300</sup>Como quiere J. B. Avalle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, 1982, vol. I, p. 17.

<sup>2301</sup>“Por encima y por debajo de los avisos y ejemplos edificantes existía una región en que lo poéticamente verdadero y lo ejemplar se reconciliaban, y éste debe haber sido el sentido amplio en que Cervantes entendía la ejemplaridad. Al fin y al cabo, la literatura imaginativa era ejemplar simplemente por ser representación de la vida.” Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989 (3ª reimpresión), p. 170. Véase, además, P. Dunn, “Las *Novelas ejemplares*”, en *Suma cervantina*, Avalle-Arce y Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, 81-118, especialmente pp. 87-88.

<sup>2302</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 11-13 y p. 24 y ss.

<sup>2303</sup>Es la tesis expuesta por Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 212-250, sobre todo, pp. 239-240.

<sup>2304</sup>Véase Bruce Wardropper, “La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, vol. I, pp. 153-169.

<sup>2305</sup>Véase Juan María Díez Taboada, “La estructura de las *Novelas ejemplares*”, *AC*, XVIII (1979-1980), pp. 87-105.

<sup>2306</sup>Es la muy sugerente visión de Antonio Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes* (AA VV), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 173-209.

<sup>2307</sup>Ya hemos anotado que J. Casaldueiro entiende las *Novelas ejemplares* como un conjunto homogéneo, gracias a los temas del amor y el matrimonio, ya que para él “cada una de las once novelas nos cuenta una historia de amor.” *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 12. Sin embargo, aún reconociendo que el amor es una tema fundamental del volumen, no podemos estar de acuerdo en la medida en la que hay novelas que en absoluto, a nuestro entender, son amorosas o recrean una historia de amor, como *El coloquio de los perros*, *El licenciado Vidriera* e, incluso, *Rinconete* y *Cortadillo*. Véase, además, la importancia que concede al sexo Fernando del Toro-Garland, “Aproximación a lo sexual en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 365-370.

desde todas sus posibles manifestaciones, tanto la más ideales como las más escabrosas. Lo más sorprendente y novedoso con respecto al tratamiento del tema en las obras anteriores, es el florecimiento de la idea más pura del amor de nuestro autor, encarnado en los protagonistas de *La española inglesa*, Ricaredo e Isabela, antecedentes de Periandro y Auristela del *Persiles*; el periodo de noviazgo como clave amorosa que ha de conducir al matrimonio cristiano, tal y como aparece desarrollado en *La gitanilla*; y las primeras manifestaciones sexuales basadas en la violencia, como las de Rodolfo y Leocadia en *La fuerza de la sangre*, don Diego de Carriazo y la madre de Costanza en *La ilustre fregona* o el Repolido y la Cariharta en *Rinconete y Cortadillo*. En lo demás, Cervantes sigue ahondando en los tipos de amor ya tratados, experimentando en sus posibilidades tanto temáticas como estructurales. Por otra parte, hemos de decir que la tremenda dificultad que presenta la datación precisa de las distintas novelas que conforman el volumen han manifestado que “los esfuerzos de los eruditos (...) han sido, por desgracia, inútiles”<sup>2308</sup>, cuando no sumamente contradictorios<sup>2309</sup>. De ello resulta muy difícil saber con claridad cuáles de las historias de amor de las distintas novelas están más próximas al *Quijote* de 1605 y cuáles a su manifestación última, la que deriva del *Quijote* de 1615 y, especialmente, del *Persiles*. Según Rafael Lapesa<sup>2310</sup> son *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* las novelas más próximas, debido a la similar o parecida concepción del mundo, a la Primera parte, quedando aquellas que acentúan más su espiritualidad al último impulso creador de Cervantes<sup>2311</sup>. Podría ser, desde luego, y más cuando novelas como *La gitanilla*, *El amante liberal* y *La española inglesa* encaminan el tema del amor a la culminación última que encarnan *Persiles* y *Sigismunda*<sup>2312</sup>. Ahora bien, más que por cronología, más que por una visión parecida del mundo, juega un papel decisivo el módulo narrativo al que pertenece cada novela<sup>2313</sup> y que resulta igual de confuso dirimir con claridad, pues todas ellas manifiestan un moderno maridaje genérico, donde se conjuga a las mil maravillas lo admirable con lo verosímil, aunque se pueda llegar a ciertas conclusiones por cuanto difiere bastante la concepción que del amor se desprende de las novelas más próximas al *romance*, como *La española inglesa*, con respecto a las más cercanas a la novelística italiana, como *La señora Cornelia* y a las supuestamente realistas, como *Rinconete y Cortadillo*<sup>2314</sup>.

Como es bien sabido, la forma elegida por Cervantes para contar los amores de Preciosa y don Juan es la de la novela corta<sup>2315</sup>. No cabe duda de que no es ninguna novedad,

<sup>2308</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 10.

<sup>2309</sup>Véase, a modo de compendio, Javier García Sánchez, “Cronología de las *Novelas ejemplares*”, en la Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. LII-LXI.

<sup>2310</sup>“*La española inglesa* y el *Persiles*”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 242-263, especialmente pp. 244-252.

<sup>2311</sup>Esto confirmaría la hipótesis expuesta por Ruth El Saffar en *Novel to Romance. A Study of Cervantes’ “Novelas ejemplares”*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1974, y que proviene de la clasificación efectuada por Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del “Quijote”*, Cátedra, Madrid, 1995. Sin embargo, a nuestro juicio, resulta mucho más iluminador la idea de E. C. Riley en “Una cuestión de género”, en *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202.

<sup>2312</sup>Sin embargo, la posibilidad de que los dos primeros libros del *Persiles* sean contemporáneos del primer *Quijote*, echa por tierra casi cualquier intento de precisar con claridad la evolución en torno al amor, que no se fije a través de los distintos tipos de ficciones en prosa.

<sup>2313</sup>Véase Gonzalo Sobejano, “Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 65-75.

<sup>2314</sup>Véase J. Ramón Muñoz, “*Casamiento-Coloquio*: la novela dentro de la novela”, *Revista de Lengua y Literatura Españolas*, Asociación de Profesores “Francisco de Quevedo” de Madrid, VIII (2003), pp. 109-137.

<sup>2315</sup>Para lo que entendía Cervantes por novela son fundamentales los estudios de J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 51-54, y “El desarrollo de la obra de Cervantes”, en *El “Quijote”*, ed. de G. Haley, Taurus (El escritor y la crítica), Madrid, 1980, pp. 30-36; E. C. Riley, “Episodio, novela y aventura



pues ya había utilizado esa forma en la historia de Anselmo y Camila en “El curioso impertinente” y, desde la perspectiva de 1615, con la de Rui Pérez y Zoraida en “El capitán cautivo”. No obstante, la primera no versa sobre el amor ideal y la segunda es considerada como tal después de la publicación de las *Ejemplares*, por lo que, en cierto sentido, es la primera vez que nuestro autor elige esta forma literaria para desarrollar una historia de amor ideal. Por otro lado, aunque las dos son novelas, entre “El curioso impertinente” y *La gitanilla* existe un ligero, pero sumamente importante, matiz diferencial: la primera aún depende de una fábula mayor que la englobe -lo mismo acontece con la historia del capitán-: las aventuras de don Quijote y Sancho, en contraposición a la segunda, que es totalmente independiente. De este modo, entonces, podemos decir que el hecho de que los amores de Preciosa y don Juan acontezca en forma de novela supone una novedad en cuanto a las historias de amor ideal se refiere.

Hasta ahora, en las historias de amor ideal el papel que desempeñan los dos amantes ha sido más o menos equitativo, dependiendo de diversos factores. Lo habitual es que en aquellas historias que se centran exclusivamente en el asunto amoroso el protagonismo de los dos miembros de la pareja resulte, prácticamente, similar; siendo distinto en aquellas otras en las que el tema del amor comparte protagonismo con otros motivos o queda relegado a un segundo plano, siempre y cuando uno de los dos amantes participe activamente en ellos a diferencia del otro. Resulta, también, de especial significancia la forma elegida por Cervantes para desarrollar cada historia de amor ideal, dado que, especialmente, aquellas que acontecen en forma de episodio verdadero pueden desequilibrar la supuesta igualdad de papeles de los miembros de la pareja en función de quién de los dos sea el encargado de narrar la prehistoria de su caso, siempre y cuando la efectúen ellos. Pero veamos, de forma sintética, como sucede: en la primera de ellas, la de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*, el papel que desempeñan los dos amantes es bastante parejo, a pesar de que el tema del amor está subordinado al del cautiverio, a la relación entre cristianos y musulmanes y a la compra-venta de los primeros por parte de los segundos, ya que tanto uno como otro sufren en sus carnes todos estos asuntos, si bien, hacia el final de la historia, Aurelio parece cobrar mayor relieve argumental al participar más activamente en la dimensión colectiva de la obra y al erigirse en el portavoz de la pareja. En la historia de Morandro y Lira en *La Numancia* se produce el primer desnivel acusado, por cuanto él goza de mayor presencia cuantitativa e importancia dramática en el texto al protagonizar, a su vez, la historia idealizada de amistad con Leoncio y eso contando con que en la tragedia cervantina los numantinos se nos presentan como un todo, un colectivo. En la de Elicio y Galatea, historia medular de la pastoral cervantina, los papeles que cumplen están perfectamente equilibrados, dado que los dos coprotagonizan la historia amorosa que queda sin resolver y, cada uno por su lado, una de amistad, Elicio con Erastro y Galatea con Florisa, y son los hilos conductores del relato pastoril, aunque sea ella la que da título a la obra y la que gravita constantemente en el texto. Con el amor de Lisandro y Leonida se inician las historias episódicas, que, en este caso, provoca que la balanza se incline hacia Lisandro, ya que no sólo es el encargado de contar su tragedia, sino, también, de protagonizar la acción que acontece en el presente narrativo de *La Galatea*: el asesinato de Carino. En la de Teolinda y Artidoro, al igual que en la anterior, la pastora del Henares goza de mayor presencia e importancia como consecuencia de que es la que actualiza la historia

---

en el *Quijote*”, *AC*, V (1955-1956), pp. 209-230, y “Una cuestión de género”, en *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202; A. G. de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, vol. I, p. 349 y ss.; A. Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, pp. 173-209; Javier Blasco, “Novela (“mesa de trucos”) y ejemplaridad (“historia cabal y de fruto””, Estudio Preliminar a la edic. de las *Novelas ejemplares* de J. García López, Crítica, Barcelona, 2001, pp. IX-XXXIX.

amorosa, la que asume el papel activo, la que se mantiene en la acción principal de *La Galatea* y la que cumple la función de presentar a otros personajes episódicos, como hace con Rosaura y Grisaldo, además de que él queda entre bambalinas ante la disputa amorosa de ella y su hermana Leonarda. En la historia de Timbrio y Nísida se recupera la equidad de la pareja, si bien él protagoniza la historia de amistad más ideal de la producción literaria de Cervantes junto con Silerio, que es el gran protagonista del relato, no sólo por contar la mayor parte de la historia, sino por su introspección psicológica y su continuo debate interno. En la de Grisóstomo y Marcela, ya en la Primera parte del *Quijote*, se da, igualmente, cierta simetría entre ambos, presentados por terceros, aunque gozan de espacio narrativo para mostrar sus pretensiones vitales, si bien la gran protagonista del episodio es ella. En la de Cardenio y Luscinda la balanza se desequilibra a favor de él, ya que es el que cuenta la historia, el que protagoniza su desdichada amistad con don Fernando y el que se alinea con los personajes de la acción principal durante un buen número de capítulos, aunque sea la avasalladora personalidad de Dorotea la que más refulge en este aspecto. En la historia de Rui Pérez de Viedma y Zoraida se da una perfecta simetría entre los dos, aunque sea él el encargado de actualizar su caso, ya que la narración va marcando progresivamente un desplazamiento focal de su figura hacia la de la hermosa mora. Por último, en la historia de don Luis y doña Clara la equidad es perfecta. Por lo tanto, podemos decir que hasta la historia de *La gitánilla*, por lo general, en la mayoría de los cuentos de amor ideal se tiende hacia un cierto equilibrio equitativo de funciones y protagonismo entre los dos miembros de la pareja<sup>2316</sup>.

Si hemos hecho este recuento es porque en la historia de Preciosa y don Juan acontece el desnivel más evidente y pronunciado entre los dos amantes. Y es que *La gitánilla* es el “ejemplo más notable de Novela de un personaje”<sup>2317</sup>, ya que todo gira y está en función de Preciosa, que gravita constantemente en la narración y actúa “como el centro magnético de todos los personajes”<sup>2318</sup> restantes, incluido su amado don Juan<sup>2319</sup>. No cabe duda de que esto es así como consecuencia de la excepcionalidad de la joven gitana, que se nos revela como una de las creaciones femeninas más arrolladora, acabada y singular de toda la producción literaria de Cervantes. Preciosa destaca en todos los órdenes concebibles: es joven y hermosa; lista, sumamente inteligente, ingeniosa, práctica, discreta, muy despierta y viva; honesta, de trato afable, simpática y cautivadora; repleta de vitalidad, de gracia, salero y donaire; tiene una fuerte personalidad, debido al claro conocimiento de todas sus virtudes y a una voluntad libre que no se detiene ante nada. Es un personaje, además, en constante evolución, su firme personalidad se va modificando a lo largo de la narración según las peripecias con las que se topa y a las que tiene que hacer frente, es capaz de adaptarse a todas las circunstancias como consecuencia de su perspicaz lectura de cada situación, aunque no por ello deje de ser y de

---

<sup>2316</sup>Hemos de tener en cuenta que en muchas ocasiones la mayor preponderancia de un amante sobre otro no significa o no quiere decir que ese sea más protagonista, pues la importancia no se mide ni por la cantidad ni por el mayor número de papeles que se le asignen, sino que está en función, como dice P. Dunn, de cómo cada personaje revela “de la más clara manera su puesto en la naturaleza y en la sociedad.” “*Las Novelas ejemplares*”, p. 92.

<sup>2317</sup>J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980, vol. I, p. 140.

<sup>2318</sup>P. Dunn, “*Las Novelas ejemplares*”, p. 95.

<sup>2319</sup>Como ha estudiado José Romera Castillo, después del narrador de la novela, el personaje que más ampliamente interviene en el texto es Preciosa, con un 20% del total y eso exceptuando los cinco poemas que canta, frente a un 12% de don Juan y un 11% del paje-poeta. “De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyeron sus *Gitanillas* (Notas sobre la intervención de los “actores””, en *Lenguaje, ideología y organización textual de las “Novelas ejemplares”*, ed. de J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 145-158, los datos en las pp. 150-153.

hacer nunca lo que le dicta su conciencia<sup>2320</sup>.

Ahora bien, la grandeza de Preciosa como personaje no se agota en este catálogo, ya que su figura es un auténtico desafío literario. En efecto, Cervantes elige como protagonista de su novela nada más y nada menos que a un personaje totalmente marginal, perteneciente a una de las etnias más descalificadas pública y privadamente de la sociedad española de la época: los gitanos<sup>2321</sup>. Sin embargo, esto no es lo novedoso, pues los seres espurios habían alcanzado carta de ciudadanía en la literatura áurea a través de la novela picaresca, sino rodearle de todas esas virtudes, ser honesto y moralmente íntegro aún en las peores condiciones<sup>2322</sup>. No en vano, nada más comenzar la novela, el narrador emite una sentencia universal sobre los gitanos y su latrocinio genético, que queda ejemplificado en el caso de la vieja gitana, abuela de Preciosa. Y, no obstante, a continuación presenta a su heroína, que ha sido educada por aquélla en todas “sus gitanerías y modos de embelecocos y trazas de hurtar”<sup>2323</sup>, y no sólo no roba nunca, sino que destaca, además de por su belleza y sus dotes de cantante y bailadora, por su puntillosa y extremada honestidad<sup>2324</sup>, mostrando, por lo tanto, “la doble naturaleza de Preciosa, gitanilla y dama en grados simultáneos y eximios”<sup>2325</sup>.

Esta apuesta literaria es la que provoca el tremendo desajuste existente entre la joven gitana y don Juan, ya que, para hacer creíble y verosímil a Preciosa, nuestro autor necesita darle un amplio margen narrativo en el que ella pueda mostrar todas esas cualidades que atesora y rodearla de gente que se pueda admirar de ellas, un público que la engrandezca y encumbre, y nada mejor para hacerlo que en el espacio urbano de la corte: Madrid<sup>2326</sup>. Por sus

---

<sup>2320</sup>Preciosa ha sido destacada unánimemente por la crítica cervantina, que en ella ha encontrado uno de los puntos que no admiten discusión, uno de los pocos aspectos en los que todos están más o menos de acuerdo. Entre las muchas páginas que se le han dedicado véase lo que dicen de ella en sus estudios sobre la novela J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 56-77; F. Rauhut, “Consideraciones sociológicas sobre *La Gitanilla*”, *AC*, III (1950), pp. 143-160; A. González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, t. II, pp. 5-41; K. L. Selig, “Concerning the Structure of Cervantes’ *La Gitanilla*”, *Romanistisches Jahrbuch*, XIII (1962), pp. 273-276; J. Lowe, *Cervantes: Two Novelas ejemplares: “La Gitanilla”, “La ilustre fregona”*, Grant and Cutler, Londres, 1971; G. Güntert, “*La gitanilla* y la poética de Cervantes”, *BRAE*, LII (1972), pp. 107-134, “Discurso social y Discurso individual en *La gitanilla*”, *Actas del I Consejo Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 249-257; M. Laffranque, “Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el siglo de oro. *La gitanilla* de Cervantes”, en *Actas del V Coloquio Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, vol. II, pp. 549-561; J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, pp. 107-141; L. J. Woodward, “*La Gitanilla*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*; pp. 445-451; A. Valle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. I, pp. 19-28; A. K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four “Exemplary Novels”*, Princeton University Press, Princeton, 1982, pp. 93-223; F. Márquez Villanueva, “La buenaventura de Preciosa”, en *Trabajos y días cervantinos*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 79-113; S. Zimic, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996, pp. 1-46; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La gitanilla. El amante liberal*, Alianza (Obra Completa, vol. 6), Madrid, 1996, pp. XXI-L; F. García, “Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Antonio Bernat, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 785-795; S. Hutchinson, “*Haga lo que en mí es*”: Preciosa como encarnación del valor”, en *Volver a Cervantes*, pp. 809-822.

<sup>2321</sup>Pues, como dice A. Valle-Arce, “escribir una novela poblada por tipos extrarradiados por las letras de la época, y que actuaban como definatorios de la obra a leer desde el propio título, todo esto constituía audacia y seguridad creativas.” Introducción a su edic. de las *Ejemplares*, vol. I, p. 21.

<sup>2322</sup>Véase el espléndido análisis de A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XXX y ss. También el estudio de F. García, “Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*”, pp. 785 y ss.

<sup>2323</sup>Cervantes, *La gitanilla. El amante liberal*, edic de F. Sevilla y A. Rey, p. 32 (a partir de aquí, todas las citas del texto corresponden a esta edición, por lo que únicamente pondremos la página al lado de la cita).

<sup>2324</sup>Sin embargo, Márquez Villanueva ha puesto de relieve la honestidad general de las gitanas, su fidelidad conyugal, como un rasgo real y veraz, en “La buenaventura de Preciosa”, pp. 101-102, nota nº 36.

<sup>2325</sup>*Ibidem*, p. 84.

<sup>2326</sup>“*La Gitanilla* es el homenaje novelesco cervantino a Madrid”. A. Rey y F. Sevilla, *op. cit.*, p. XLIII.

calles, plazas, edificios públicos y privados, entonces, la hermosa gitanilla va luciendo sus mil gracias que deslumbran y deja boquiabiertos a los cortesanos, a la par que ellos van completando los rasgos físicos y espirituales de Preciosa. Empero, no todos los comentarios que recibe son elogiosos, algunos, los menos, sirven para condenar, más que a ella, a los gitanos en general.

Los paseos de Preciosa y sus acompañantes por Madrid no tienen como único objetivo presentar y hacer creíble el prodigio que es, sino que sirven, a su vez, para mostrar la vida cortesana; para enjuiciar el comportamiento de sus moradores, su corrupción y sus ambiciones<sup>2327</sup>; para presentar a otros personajes relevantes de la trama, como el paje-poeta<sup>2328</sup> y para que acontezca el enamoramiento de don Juan, la anécdota principal de la novela.

En efecto, hemos de suponer que en una de las múltiples apariciones de Preciosa por la corte don Juan hubo de prendarse de la joven gitana. Bien pudo ser durante la visita a la casa de ocio o juego, donde nuestra heroína muestra brillantemente su desenvoltura, discreción y honesto recato ante un nutrido número de caballeros. Lo cierto es que cuando el joven madrileño hace su entrada a escena ya está totalmente enamorado de Preciosa<sup>2329</sup>: “Yo vengo de manera rendido a la discreción y belleza de Preciosa [...]. Yo no la pretendo para burlalla, ni en las veras del amor que la tengo puede haber género de burla alguna; sólo quiero servirla del modo que ella más gustare: su voluntad es la mía” (pp. 56-57).

Este hecho no supone novedad alguna en las historias de amor cervantinas, pues presos de amor estaban cuando inician su andadura por sus respectivos textos Aurelio, Morandro, Elicio, Lisandro, Teolinda, Timbrio, Grisóstomo, Cardenio, Rui Pérez y don Luis. Ahora bien, en la mayoría de los casos esto se debe a cuestiones formales, ya sea por el inicio *in medias* o *in extremas res* de sus relatos, ya sea por tratarse de episodios intercalados. Por más que, después, cuando se actualiza sus respectivas historias, más o menos, se describe el momento de su enamoramiento. Por lo tanto, podemos decir que la historia de amor de Preciosa y don Juan, en cierto sentido, comienza *in medias res*, no es totalmente lineal, y, a diferencia de sus predecesoras, no tendremos la oportunidad de enterarnos de cuándo y cómo se produjo el prendamiento del joven caballero. Es más, pues cuando hace su incursión en la narración no sólo está ya enamorado, sino que ha luchado encarecidamente para no llegar hasta donde ha llegado, como Lisandro, ha intentado dejar de sentir lo que sentía y ha fracasado en su intento, por lo que su supuesto debate interno en este sentido también queda fuera de la narración.

La figura de don Juan, aunque mucho menos compleja que la de Preciosa, se nos irá revelando paulatinamente, tanto en sus actuaciones como en su reacción ante los distintos avatares. Si bien, su retrato queda bastante prefigurado desde su salida a la palestra tras la descripción que de él realiza el narrador externo y de su propia presentación, resaltando, tanto de lo que dice uno como otro, su condición de noble. Es precisamente su condición social la que ha originado la lucha en contra de su amor por Preciosa. Y es que, la historia de *La gitanilla* es una auténtica revolución en este sentido en cuanto a las historias de amor cervantinas se refiere, independientemente de la calidad de la experiencia sentimental; nunca

---

<sup>2327</sup>El severo retrato de la sociedad madrileña ha sido destacado, sobre todo, por F. Márquez Villanueva, art. cit., y S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 1-46. Véase, además, M. Laffranque, Art. Cit., y G. Güntert, “Discurso social y Discurso individual en *La gitanilla*”, pp. 249-257.

<sup>2328</sup>Sobre este ambiguo personaje, véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton, 1970, pp. 306-319.

<sup>2329</sup>Como dice Julio Rodríguez-Luis, “no asistimos en cuanto lectores al proceso de enamoramiento del joven, sino que lo hallamos cuando el proceso está completo”. *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, p. 118.

antes nuestro autor había planteado un caso amoroso tan increíblemente desigual. Es cierto que no todas las historias de amor anteriores sucedían entre miembros socialmente igualados, como acaecía en los casos de Grisóstomo y Marcela, Dorotea y don Fernando y don Luis y doña Clara, pero la disparidad jamás llegó a tanto, como lo supone el amor de un noble y un ser del extrarradio social. En este aspecto, como en tantos otros, nuestra historia sólo se asemeja a la del capitán y Zoraida, aunque entre estos su disimilitud estribe más en las divergencias culturales y raciales. Da la casualidad de que en los dos casos la abismal diferencia se salva por distintas circunstancias, en la historia quijotesca por la cercanía religiosa y el destino común de querer llegar a tierras cristianas, en la novela ejemplar por las excepcionales dotes de la gitana<sup>2330</sup>.

Sin embargo, lo sorprendente no se agota en la posibilidad de recrear una historia de amor así, sino que se acentúa tras la contestación que la gitana emite ante la declaración de amor de don Juan. En efecto, Preciosa no se obnubila ante la posibilidad inmediata de ascender socialmente de categoría si acepta la proposición del joven caballero, en su excelente discurso<sup>2331</sup> la gitana le advierte de que prefiere certificar la calidad de su amor, no vaya a tratarse, como en el caso de don Fernando y Dorotea, de un simple deseo impetuoso que se agote nada más consumir el acto sexual, y no sólo lo hace por eso, sino por que estima su castidad y virginidad por encima de todo y únicamente la entregará a aquel que realmente la merezca y bajo el yugo matrimonial. Por lo tanto, si realmente la ama, le pide que se transforme en gitano y pasen dos años de noviazgo, de tal modo que, pasados, si se confirma su amor se casen. Es completamente novedoso en las historias amorosas el hecho de que la primera prueba que tenga que superar el amor de la pareja sea impuesta por uno de ellos<sup>2332</sup>, ya que lo habitual es que vengan desde fuera, ora sea por convenciones sociales a las que hacer frente, ora sea por la intromisión de terceros, desde los padres hasta otros pretendientes, pasando por viles enemigos. De este modo, la transformación de don Juan en gitano y su cambio de identidad no es algo impuesto desde fuera, como en el caso del joven don Luis, ni por aspiraciones personales, como en el caso futuro de Avendaño. Por otro lado, que sea Preciosa la que impone las condiciones amorosas nos indica que es el miembro activo de la pareja, aunque haya sido él el primero en enamorarse.

El “noviciado libremente asumido”<sup>2333</sup> comienza tras la verificación por parte de Preciosa de que don Juan es quien ha dicho ser. Una vez más hemos de recalcar la inteligencia de la hermosa gitana, pues, a diferencia de la Leandra del *Quijote* de 1605, ha cumplido sus obligaciones de verificar los orígenes de su amante, algo que tampoco harán, para su desgracia, el alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo. Antes, también, acontecerá el bautismo gitano de don Juan, que se transformará en Andrés Caballero. Durante la ceremonia se alabará y se idealizará un tanto la vida libre de sus nuevos compañeros, hasta impresionar a don Juan. Como han sugerido A. Rey y F. Sevilla, esta estilización de la vida gitana está en función del amor de la pareja protagonista, “porque el único espacio que podía nivelar el abismo social que separa a la humilde y pobre gitana del noble y rico caballero era el de la naturaleza idílica, conforme a las convenciones culturales, literarias y estéticas de la

---

<sup>2330</sup>Véase lo que dicen A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a su edic. del texto, p. XXXIII.

<sup>2331</sup>“Preciosa responde a Andrés con uno de los discursos más hermosos y cargados de sentido de la obra cervantina, uno de esos que sólo pueden ser suyos, donde el espíritu y el estilo constituyen una unidad excepcional”. Rodríguez-Luis, *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>2332</sup>“El amor de Andrés por Preciosa es puesto a severas pruebas, primero por la propia Preciosa”, nos advierte A Valle-Arce, en la Introducción a las *Novelas ejemplares*, vol. I, p. 23.

<sup>2333</sup>Haciendo nuestras las palabras de M<sup>a</sup> José García del Campo, “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantitas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 609-619, la cita en la p. 613.

época<sup>2334</sup>. Por otro lado, sirve, una vez más, para mostrarnos la libre voluntad de Preciosa, que se distancia considerablemente de la norma amorosa que rige la vida de los gitanos y que ahonda en la cuestión de su superioridad. Una superioridad que también queda reflejada en la actitud de Andrés, pues sí se sorprende de lo que ve, aunque no lo suficiente como para dejar de ser lo que es, es decir, a pesar de que asume su transformación, opta por no cometer ninguna fechoría, mantenerse al margen<sup>2335</sup>.

Hemos de resaltar dos cuestiones: 1-la primera es la segunda prueba que tendrá que superar don Juan / Andrés: los celos, como bien queda manifiesto durante la visita de Preciosa y sus compañeras a su casa; 2-la segunda es el amor en ciernes de la gitana. Preciosa ve con buenos ojos a su amante desde el principio: “Preciosa, algo aficionada, más con benevolencia que con amor, de la gallarda disposición de Andrés, ya deseaba informarse si era el que había dicho” (p. 62). Después, en casa del padre de don Juan, lo explicita su comportamiento, sobre todo a continuación de ser leído el soneto que le dedicó el paje-poeta e inducida por el consejo del narrador externo. Y, más tarde, cuando la ceremonia bautismal del caballero madrileño, a la que “se halló presente Preciosa y otras muchas gitanas, viejas y mozas; que las unas con maravilla, otras con amor, le miraban; tal era la gallarda disposición de Andrés” (p. 74).

No cabe duda que el periodo de noviazgo, la defensa de la castidad de Preciosa y los celos de don Juan son motivos típicos del mundo de los relatos bizantinos<sup>2336</sup>, módulo narrativo con el que se afilia parcialmente *La gitanilla*<sup>2337</sup>, aunque remoja y renueva tales elementos<sup>2338</sup>. Esto supone, desde un punto de vista genérico, la vinculación de nuestra historia con las de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida y Rui Pérez y Zoraida. Una relación que es más estrecha con la última, dado que en ambas el noviazgo no supone la certificación del amor, sino el enamoramiento de, al menos, uno de los dos amantes. Además, cuando podemos decir que el amor es ya recíproco o casi en las dos parejas, el amante masculino hace las veces de escudero de su amada<sup>2339</sup>:

Levantaron, pues, el rancho y diéronle una pollina a Andrés en que fuese, pero él no quiso, sino irse a pie, sirviendo de lacayo a Preciosa, que sobre otra iba: ella contentísima de ver cómo triunfaba de su gallardo escudero, y él ni más ni menos de ver junto a sí a la que había hecho señora de su albedrío (p. 82).

La peregrinación y la reciprocidad amorosa traen consigo algunas modificaciones en los dos amantes. Preciosa varía notablemente su actitud, ya no muestra ese donaire y desenvoltura que cautivó a los madrileños, ahora sus actuaciones se circunscriben a su historia de amor. Este viraje de comportamiento acaso se deba también al giro narrativo de la obra, más idealizado, más próximo al bizantinismo. Además, aunque sigue siendo la

---

<sup>2334</sup>Introducción a su edic. del texto, p. XXVI. Además, como dice S. Zimic, “el disfraz de D. Juan es imprescindible y práctico precisamente como protección frente a una sociedad incomprensiva a su problema amoroso, personal, y no un artificioso enigma literario para las adivinanzas entretenidas de agudos, ociosos cortesanos, personajes ficticios y lectores”, en *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 37.

<sup>2335</sup>Pues como dice S. Zimic, “Don Juan adopta la vida gitanesca por sacrificio, como prueba necesaria y convincente de su amor genuino por Preciosa, y de que él mismo evita, con toda clase de pretextos, poner en esos “tan loables estatutos” y costumbres”, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 18.

<sup>2336</sup>Véase, por ejemplo, el excelente libro de Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1995.

<sup>2337</sup>Véase Avalor-Arce, *op. cit.*, vol. I, pp. 23-28, y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XLVII-L.

<sup>2338</sup>Como ha estudiado M<sup>a</sup> J. García del Campo en “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes”, pp. 612-615.

<sup>2339</sup>Ya vimos cómo el capitán, incluso, llegó a hacer de vehículo de Zoraida, a la que portó en sus espaldas.

protagonista de la novela, cede parte de su primacía narrativa a su don Juan, para que podamos ir completando su figura, para que lo conozcamos mejor, para que pueda hacerse digno de su amada, en suma.

Mientras que Andrés muestra sus galas y sus dotes deportivas por los pueblos extremeños, el amor de la pareja corre seguro y sin trabas, limpio de cualquier sospecha y sin tener que hacer frente a ningún impedimento sociomoral: “Pasaba Andrés con Preciosa honestos, discretos y enamorados coloquios, y ella poco a poco se iba enamorando de la discreción y buen trato de su amante; y él, del mismo modo, si pudiera crecer su amor, fuera creciendo: tal era la honestidad, discreción y belleza de su Preciosa” (p. 84). Este libre fluir de la correspondencia amorosa no es nuevo en las historias amorosas de Cervantes, ya lo hemos visto en las de Morandro y Lira, Elicio y Galatea, Grisóstomo y Marcela y, sobre todo, en los casos de Teolinda y Artidoro y de Cardenio y Luscinda. También, aunque sin palabras, en las historias de Rui Pérez y Zoraida y don Luis y doña Clara. Una correspondencia amorosa que se da en el momento en el que los dos amantes están igualados socialmente por el rasero de la vida gitana.

Ya hemos visto que habitualmente las historias de amor cervantinas, especialmente las idealizadas, se ven aderezadas, completadas y ensalzadas por otras, ya sea por paralelismo o por contraste. En nuestro caso este hecho se produce por contraste con el matrimonio del teniente y su mujer, doña Clara<sup>2340</sup>, en una escena sumamente ambigua. Ahora bien, donde se calibra de verdad el amor de Preciosa y Andrés es con los pretendientes que les surgen. El primero de ellos es el paje-poeta, personaje que había aparecido en dos ocasiones durante la estancia de Preciosa y el aduar de los gitanos en Madrid. En sus dos conversaciones con la gitana, aparte del tema de la poesía, parece deducirse un enamoramiento de él y cierta complacencia de ella; no en vano él le escribe un soneto de amor y ella no duda en calificarlo ante otros como “un paje muy galán y muy hombre de bien” (p. 70). Sin embargo, de Preciosa no cabe dudar, pues elige abiertamente a don Juan, por lo que su relación con el paje-poeta hay que entenderla como una simple amistad. Si bien, por parte de él no está tan claro, es más ambiguo, ya que, después del segundo encuentro, “se fue contentísimo, creyendo que ya Preciosa quedaba rendida” (p. 65), lo que podría significar tanto que la ama como que ha seducido a una joven de extremada hermosura. Y es que, el paje-poeta se topa con el aduar de los gitanos cuando mejor encarriladas iban las cosas para Preciosa y Andrés y de una manera un tanto bizarra. Ella no sabe muy bien cómo entenderlo, aunque obra magníficamente, mientras que su joven caballero reacciona de la peor de las maneras, dudando del amor de su gitana y desconfiando del recién llegado. Claro que motivos no le faltan, pues, interrogado por él, el paje-poeta cae en mil mentiras hasta que parece indicar el motivo real por el que se encuentra allí. Como dice J. Casaldueiro, “los tres se muestran desasosegados”, ya que “la presencia del Paje-poeta da una nueva dimensión a la pareja amorosa”<sup>2341</sup>. Es evidente que esta es la prueba que tiene que superar don Juan y poder desterrar de sí los celos, que parece ser lo que más le agobia desde que se declaró ante Preciosa; pero también es un recurso narrativo para crear cierta tensión en la pareja, “con el fin de intensificar una experiencia sentimental que, sin ella, podía resultar demasiado sosa y anodina, a causa de su carencia de peligros”<sup>2342</sup>. Y esto es así porque realmente el paje-poeta

---

<sup>2340</sup>Como ha sugerido A. K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four “Exemplary Novels”*, pp. 93-223. Sobre la escena de Preciosa en la casa del teniente, entre otros, véase Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, pp. 113-117, y, muy especialmente, Márquez Villanueva, “La buenaventura de Preciosa”, pp. 79-113.

<sup>2341</sup>*Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 63.

<sup>2342</sup>A. Rey y F. Sevilla, *Op. Cit.*, p. XXXVII.

no es un competidor de Andrés en el amor por Preciosa<sup>2343</sup>, sino que ha sido el azar el responsable de que haya llegado hasta el campamento gitano tras verse obligado a huir de la corte por un asunto de celos y honra, que bien podría ser la lección por aprender del caballero-gitano. Nuestro autor necesita de él, un personaje totalmente imparcial, además de para crear cierta tensión dramática, para otros fines de orden poético. Y es que el paje-poeta, convertido ya en amigo inseparable de Andrés Caballero y, como este, transformado en gitano fingido al adoptar el nombre de Clemente hasta llevar a buen puerto sus intereses personales, será el primer personaje del orden social establecido, aunque sea un fugitivo de la justicia, en bendecir el amor de la pareja. Es decir, don Sancho / Clemente prepara la inmersión del amor de Preciosa y Andrés en la sociedad, además de dar credibilidad a la acción de don Juan de dejar atrás su acomodada vida para seguir tras los pasos de una gitana. En efecto, la propia gitanilla le pide “que no afees a Andrés la bajeza de su intento, ni le pintes cuán mal le está perseverar en ese estado; que, puesto que yo imagino que debajo de los candados de mi voluntad está la suya, todavía me pesaría de verle dar muestras, por mínimas que fuesen, de algún arrepentimiento” (p. 95), y Clemente, después de calibrar las numerosas virtudes de la hermosa gitana, no tiene más remedio que hallar “disculpa la intención de Andrés, que aún hasta ahora no la había hallado, juzgando más a mocedad que a cordura su arrojada determinación” (p. 99). Una vez más, Cervantes muestra su honda preocupación por el criterio poético de la verosimilitud, capaz de hacer creíble un auténtico disparate.

Si Clemente es el que allana el camino para la socialización del amor de la pareja, será la Carducha y su falsa acusación<sup>2344</sup> los que desencadenen el desenlace. Si el paje-poeta parece ser un pretendiente de Preciosa, la Carducha, para igualar la situación, lo será de don Juan. Si el amor de don Sancho, si así lo podemos entender, es ambiguo en sus manifestaciones, el de la Carducha será impetuoso y lascivo. En fin, el aduar de los gitanos, cerca de la ciudad de Murcia, establece su rancho en una villa. Allí, como viene siendo habitual, tanto Preciosa como los dos amigos lucen sus cualidades, tanto que a Juana Carducha, la hija de la mesonera donde se alojan nuestros amantes, “la tomó el diablo, y se enamoró de Andrés” (p. 99). Ni corta ni perezosa, la Carducha le pide a Andrés que se case con ella, ofreciéndole toda su hacienda, pero nuestro héroe, enamorado y rendido de su gitana, le da una sonora negativa por respuesta, que provoca la transformación del amor de la mesonera en odio, como así sucedió con el de Crisalvo por Silvia en la historia de Lisandro y Leonida, y para retener al joven caballero madrileño idea un ardid: ocultar algunas de sus joyas en el equipaje de Andrés y denunciarle a la justicia. Esta falsa acusación será un motivo literario que Cervantes repetirá, con las consabidas variantes, en otras historias, como hace Dagoberto con Rosamira en *El laberinto de Amor*, Altisidora con don Quijote en la Segunda parte o Libsomiros con Eusebia e Hipólita con Periandro en el *Persiles*. Lo cierto es que a la Carducha no le sale bien lo planeado, porque, cuando encuentran sus joyas en la valija de Andrés y lo detiene la justicia, el joven madrileño saca a relucir su honor de caballero y mata al sobrino del alcaide después de la injuria recibida por este.

Es ahora cuando la pareja ha de superar la prueba definitiva para certificar su amor: él, encerrado en la cárcel, ella, aunque detenida, rescatada en casa del Corregidor de Murcia como consecuencia de la afición que le ha tomado su mujer, doña Guiomar de Meneses. Así,

---

<sup>2343</sup>La opinión contraria la mantienen J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 63-64; Avallé-Arce, Introducción a las *Novelas ejemplares*, pp. 22 y 25-26; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 9-11.

<sup>2344</sup>Sobre este motivo folklórico véase M. Bataillon, “La denuncia mentirosa en *La Gitanilla*”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 256-259, y Avallé-Arce, Introducción a las *Novelas ejemplares*, vol. I, pp. 25-28.



la narración se precipita, como en otras historias anteriores, y se llega al desenlace feliz de la historia<sup>2345</sup>. Don Juan, para hacerse merecedor del amor de Preciosa, hubo de sufrir una transformación personal, rebajando su condición social de noble a gitano; mientras que duró el viaje por tierras extremeñas y manchegas pudo esconder sin problemas su identidad y apartarse de lo que le reclamaba la nueva, sin embargo, a la postre, su decisión le ha conducido a la cárcel. Este camino de lo más alto a lo más bajo es, precisamente, el inverso que recorre Preciosa, que ha vivido toda su vida como un ser marginal, por muchas cualidades que atesore, teniendo que sufrir, si bien con mucha dignidad, el desprecio de las clases acomodadas, como se muestra en casa del teniente y en la del padre de su amado, ahora se ve encumbrada a la cúspide como consecuencia de la anagnórisis con su familia<sup>2346</sup>. En efecto, resulta que Preciosa es Costanza de Acebedo y Meneses, la hija legítima del Corregidor de Murcia, don Fernando de Acevedo, y doña Guiomar. Ante esta nueva tesitura, revelada por la vieja gitana que la robó y crió como nieta, nuestra heroína experimenta un cambio en su proceder, para comportarse tal y como se espera de una joven perteneciente a la nobleza, una viraje en su conducta que ya fue perceptible desde el momento en que se inicia la peregrinación amorosa. No obstante, para su bien y para el de su amado, antes de saber su origen verdadero, Preciosa ha manifestado claramente su amor por Andrés a los que eran sus padres y ha revelado el origen noble que le hizo actuar así. Este hecho provoca que el Corregidor corrobore el amor sin paliativos que le profesa don Juan a Preciosa, un amor purificado de celos y desconfianzas, y acepte como bueno el matrimonio de ambos, igualados ahora en todos los órdenes e inserto y válido para la realidad social de su época. Un enlace que es la recompensa a su amor ideal, como en los casos de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda y Rui Pérez y Zoraida.

En definitiva, las características que reúne la historia de amor ideal de Preciosa y don Juan son las siguientes: 1-Es la historia que mayor diferencia establece, en cuanto a la dimensión narrativa que cada miembro de la pareja ocupa, entre los dos amantes. 2-El primero en enamorarse es don Juan, si bien queda fuera del texto. 3-No obstante, quien dirige las actuaciones es Preciosa, que se nos revela como el miembro activo de la pareja en todo momento. 4-Para acceder a su amor, don Juan ha de rebajar su condición social, cambiar de identidad, hacerse gitano y aceptar las condiciones impuestas por Preciosa. 5-Durante su noviazgo, la hermosa gitana se va enamorando de don Juan, hasta la reciprocidad plena. 6-Como todas las parejas cervantinas, los dos amantes han de superar una serie de pruebas, como los celos de don Juan y las acciones de los pretendientes que los acosan, especialmente la de la Carducha. 7-La historia de amor se ve aderezada, asimismo, por otra de amistad, la que protagonizan Andrés y Clemente. 8-El desenlace acontece cuando se produce la anagnórisis de Preciosa y sus padres. 9-Como recompensa a sus muchos trabajos, obtienen como recompensa el ansiado matrimonio y la pervivencia de su amor más allá del propio texto.

#### *EL AMANTE LIBERAL: RICARDO Y LEONISA.*

La siguiente historia de amor ideal –duodécima en el cómputo general– que nos

---

<sup>2345</sup>Sobre el desenlace de los textos de la colección cervantina, véase Javier García Sánchez, “Finales de novelas en las *Ejemplares*”, AC, XXXV (1999), pp. 185-192.

<sup>2346</sup>Esto significa que nos alineamos con aquellos que opinan que el origen noble de Preciosa es un premio a sus muchas virtudes y que, por lo tanto, su conducta no es consecuencia directa de un determinismo genético. Así se expresan, por ejemplo, Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, p. 137 y ss.; G. Güntert, “Discurso social y discurso individual en *La Gitanilla*”, p. 256; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 13 y ss.; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XXXIX.

topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Ricardo y Leonisa en *El amante liberal*.

Lo primero que hemos de mencionar es la forma elegida por nuestro autor para desarrollarla, que no es otra que la de la novela corta, dada su inclusión en el volumen de las *Ejemplares*. Esto quiere decir que se vincula con las historias de Preciosa y don Juan de *La gitanilla* y, desde la óptica de la Segunda parte del *Quijote*, de Rui Pérez de Viedma y Zoraida de la Primera.

Una de las cuestiones más debatidas con respecto a los módulos narrativos que conforman el mosaico de la ficción en prosa del Siglo de Oro español es la de qué denominación dar a aquellos relatos que provienen de la novela de aventuras griega y/o la emulan, al modo de *Las Etiópicas* de Heliodoro y del *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio. La crítica anglosajona no tiene mayor dificultad, ya que engloba bajo el término genérico de *romance* todos los subgéneros de corte idealista<sup>2347</sup>. Aunque, como ha escrito Gonzalo Sobejano<sup>2348</sup>, no existe dificultad alguna para aplicar este término en nuestra lengua, por más que la palabra designe asimismo a un tipo determinado de composición poética y a las lenguas derivadas del latín, lo cierto es que resulta importante tener muy presente las distintas modalidades de *romance*, ya que, a pesar de que el mundo que reproducen tenga más o menos las mismas peculiaridades, su morfología varía de unas a otras<sup>2349</sup>, no son lo mismo los libros de caballerías que la novela pastoril o la morisca. Habitualmente el modo de denominar a esas obras que derivan de las de aventuras griega es *novela bizantina*; si bien no parece ser una designación feliz, dado que no hay un consenso único, otros prefieren llamarlas novelas sentimentales o amorosas y/o de aventuras<sup>2350</sup>, por cuanto los escritores españoles áureos renuevan el género y lo adaptan a las características propias de su época, especialmente al pasarle por el tamiz de la Contrarreforma. Ahora bien, ni un modo ni otro dan verdadera cuenta de este tipo de ficciones en prosa, ya que las sentimentales tienen un patrón definido que las diferencia de las bizantinas, mientras que llamarlas novelas de aventuras es demasiado amplio, englobarían obras muy disímiles entre sí. Debemos a Javier González Rovira<sup>2351</sup> la última y mayor defensa de la nomenclatura bizantina para rotular a las obras españolas del Siglo de Oro que devienen y toman por referencia el modelo grecolatino, una defensa que nosotros adoptamos como buena por su utilidad y por la falta de un mejor concepto genérico que englobe obras tales como el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso, la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, *El peregrino* de Lope, el *Persiles* de Cervantes, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, etc.

Mucho se ha hablado de la influencia que ejerce sobre Cervantes tanto los libros de caballerías como la novela pastoril e, incluso, su relación con la picaresca. Sin embargo, parece haberse desatendido o no haberse profundizado en su relación con el módulo bizantino<sup>2352</sup>, un género que, como ha dicho Stanislav Zimic, “produjo gran impacto en

---

<sup>2347</sup>Véase, por ejemplo, para las características generales del *romance* y cómo influyen en la obra de Cervantes el trabajo de E. C. Riley, “Una cuestión de género”, incluido en *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202.

<sup>2348</sup>“Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 63-75.

<sup>2349</sup>Véase, a modo de compendio sumamente ilustrativo, el artículo de Antonio Rey, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista.)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105.

<sup>2350</sup>Véase, por ejemplo, Avalle-Arce, Introducción a su edic. de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, Castalia, Madrid, 1973, pp. 9-38, especialmente pp. 29-31.

<sup>2351</sup>*La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, especialmente, pp. 203-208.

<sup>2352</sup>Esto no significa que no haya una numerosa bibliografía sobre el asunto, aunque no hay ningún estudio que analice por completo todos los relatos bizantinos de Cervantes. Véanse, por ejemplo, S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes”, *BBMP*, XL (1964), pp. 361-

Cervantes, que se sirvió de sus temas y de su notoria técnica narrativa no sólo en sus obras en prosa, sino, con un claro propósito experimental, hasta en su teatro”<sup>2353</sup>.

En efecto, Cervantes se sirve de las constantes genéricas de la novela bizantina en un amplio número de sus escritos, como en *El trato de Argel*, el episodio de Timbrio y Silerio en *La Galatea*, el del capitán cautivo en el *Quijote* de 1605, en *La gitanilla*, en *El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y el episodio de Ricote y Ana Félix en el *Quijote* de 1615<sup>2354</sup>. Pero, además, contribuyó poderosamente en la revisión, remozamiento y difusión de la novela bizantina española con tres textos: *El amante liberal*, *La española inglesa* y, sobre todo, el *Persiles*.

De este modo, la historia amorosa de Ricardo y Leonisa, protagonistas de *El amante liberal*, está, más o menos, condicionada por los patrones morfológicos del módulo bizantino, como las de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, el capitán y Zoraida y Preciosa y don Juan. No obstante, una de las características más sobresalientes de la narrativa áurea es la permeabilidad genérica, esto es, a la constante mezcla de géneros, en la que nuestro autor es un maestro consumado, como lo evidencia cualquiera de sus obras, o, en su defecto, encamina los moldes tradicionales hasta límites insospechados, introduciendo nuevos aspectos y ampliando sus horizontes genéricos. Decimos esto no sólo por las variantes que Cervantes introduce en la historia de Ricardo y Leonisa con respecto al modelo bizantino clásico<sup>2355</sup>, sino por su entrelazamiento con el tema del cautiverio<sup>2356</sup>, si bien, este suele ser una marca de la casa del género bizantino<sup>2357</sup>. Bizantinismo y cautiverio vinculan más estrechamente nuestra historia de amor con las de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, aunque se queda en ciernes, y Rui Pérez y Zoraida. Sin embargo, por el entrecruzamiento de parejas y por las labores celestinescas que han de emprender los amantes cristianos, la historia de Ricardo y Leonisa con la que guarda una tremenda relación es con la de Aurelio y Silvia, a las que se unirán más adelante la de don Fernando y Costanza en *Los baños de Argel* y Periandro y Auristela en el *Persiles*. Ahora bien, como es costumbre, la historia de Ricardo y Leonisa,

---

387, y “El *Persiles* como crítica de la novela bizantina”, *Acta Neophilologica*, III (1970), pp. 49-64; Emilio Carilla, “La novela bizantina en España”, *RFE*, XLIX (1966), pp. 275-287, y “Cervantes y la novela bizantina”, *RFE*, L (1968), pp. 155-167; Carlos Romero, *Introduzione al “Persiles” di Miguel de Cervantes*, C.N.R., Venecia, 1968; Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton University Press, Princeton, 1970, y *Cervantes’ Christian Romance: A Study of “Persiles y Sigismunda”*, Princeton University Press, Princeton, 1972; Emilia Deffis de Calvo, “Las historias intercaladas en la novela bizantina: de Lope a Cervantes”, *Filología*, XXII (1985), pp. 19-35, y “El cronotopo en la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes”, *AC*, XXVIII (1990), pp. 99-108; Miguel Ángel Teijeiro, *La novela bizantina. Apuntes para una revisión del género*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988; Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, en *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989, pp. 326-409; I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo de “Persiles”*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1998.

<sup>2353</sup>S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 48.

<sup>2354</sup>Incluso se han registrado elementos bizantinos en otros textos, como en *La ilustre fregona* y en *Las dos doncellas*. Véase Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes’ “Novelas ejemplares”*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1974. También en el episodio quijotesco de Cardenio y Dorotea, como quiere S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998.

<sup>2355</sup>Véase Thomas R. Hart, “La ejemplaridad de *El amante liberal*”, *NRFH*, XXXVI (1988), pp. 303-318; M<sup>a</sup> J. García del Campo, “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 609-619, sobre todo, pp. 615-617; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 47-83.

<sup>2356</sup>Es éste no otro el género de *El amante liberal* según la opinión de Antonio Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista.)”, pp. 96-98, y, ahora, más recientemente, junto con F. Sevilla, en la Introducción a su edic. de *El amante liberal*, Alianza (Obra Completa, vol. 6), Madrid, 1996, pp. LI-LXVIII, concretamente, pp. LXV-LVIII (será esta la edición que utilizaremos, por lo que, siempre que citemos el texto, tan sólo pondremos la página correspondiente al lado de la cita).

<sup>2357</sup>Véase J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 140-143.

en otros aspectos, guarda numerosos paralelismos con otras historias, como veremos a lo largo de su análisis.

“La novela que nos cuenta las aventuras de Ricardo y Leonisa comienza con un lamento”<sup>2358</sup>. El que profiere el desdichado amante ante las ruinas de Nicosia, recién ganada e invadida por los turcos a los cristianos. En él, el todavía anónimo personaje equipara su situación anímica con los derribados muros de la capital chipriota, si bien ellos aún albergan alguna esperanza de volver a sus viejos dueños y moradores, mientras que la desdicha de él es tal, “que en la libertad fui sin ventura, y en el cautiverio ni la tengo ni la espero” (p. 117). Este abrupto comienzo equipara nuestra historia con todas aquellas que lo hicieron *in medias res*<sup>2359</sup>, ya sea por tratarse de un relato de corte bizantino, como la de Aurelio y Silvia, ya sea por tratarse de un episodio intercalado verdadero, como las de Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda, don Luis y doña Clara, ya sea, sin más, por tratarse del tipo de apertura elegido por Cervantes, como en el caso de Elicio y Galatea, el cual tampoco está exento de ser un condicionamiento genérico, aunque del módulo pastoril. Sin embargo, dada la situación de cautiverio en la que se encuentra, las quejas iniciales de Ricardo guardan una estrecha relación con las de Aurelio, que sirven de pórtico a *El trato de Argel*, pues ambos son cautivos tanto desde una óptica física como espiritual, aunque nuestro héroe, a diferencia de Aurelio, aún no se ve acosado por los ímpetus lascivos de su ama por el simple hecho de que todavía no la tiene.

No es mucho el tiempo que está sólo Ricardo, rápidamente se le une Mahamut, un renegado cristiano amigo suyo desde la infancia con el que se ha encontrado, por el más puro azar, en Nicosia. Esta situación inicial de *El amante liberal* parece un calco de la de *La Galatea*, ya que tras las quejas amorosas de Elicio, en seguida sale a la palestra Erastro, el que será su fiel e inseparable amigo. La diferencia, pues ya sabemos que Cervantes se reescribe, pero siempre experimentando distintas alternativas, estriba en que Ricardo y Mahamut son amigos desde hace tiempo, mientras que los pastores de *La Galatea* entablan su amistad en ese instante, además de que los dos están enamorados de la misma mujer. Otra situación parecida es la que acontece en *La Numancia* entre Morandro y Leoncio.

Mahamut, como Leoncio, preocupado por la pena de su amigo, le demanda cuál es la causa real de su tristeza, “puesto caso que sola la del cautiverio es bastante para entristecer el corazón más alegre del mundo, todavía imagino que de más atrás traen la corriente tus desgracias” (p. 118). Y Ricardo, al igual que Morandro, pasa a relatar su pasado, su prehistoria amorosa<sup>2360</sup>. De este modo, mediante la analepsis completiva o la narración intradiegetica de Ricardo se palia parte del comienzo *in medias res* de *El amante liberal*. Antes, sin embargo, el renegado cristiano le explicará a su amigo el funcionamiento interno del Imperio Turco, típica digresión narrativa de la novela bizantina, pero que aquí cumple un propósito fundamental en el desarrollo interno de la trama, además de proporcionar el marco en el que se va a transcurrir la acción lineal o en tiempo presente de la historia, logrando dotar

---

<sup>2358</sup>Haciendo nuestras las palabras de J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1969, p. 78.

<sup>2359</sup>“De todas las Novelas [ejemplares] es ésta también de la que mejor puede decirse que comienza *in medias res*”, nos advierte Julio Rodríguez-Luis, en *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980, vol. I, p. 14. Para sus consecuencias en la novela véase G. Díaz Migoyo, “La ficción cordial de *El amante liberal*”, *NRFH*, XXXV (1987), pp. 129-150, especialmente p. 135 y ss.

<sup>2360</sup>Un análisis del relato de Ricardo desde la óptica de la retórica clásica lo efectúa Thomas R. Hart en “La ejemplaridad de *El amante liberal*”, p. 312 y ss. Desde el uso del diálogo en su vertiente de parlamentos largos lo hace Pablo Jauralde Pou, “Los diálogos de las *Novelas ejemplares*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. de J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 51-58, especialmente p. 53.

a la novela de cierto verismo e ilusión realista, capaz de sostener la verosimilitud de la novela, fórmula narrativa habitual de los relatos tanto moriscos como de cautiverio<sup>2361</sup> y que Cervantes utiliza, prácticamente, en todas sus obras, como, por ejemplo, acontece en *La española inglesa*, novela también bizantina, con las continuas precisiones económicas. Pero también como trasunto y equiparación con la corte española<sup>2362</sup>.

Ricardo omite en la relación de su vida su ubicación en el mundo, como suele acontecer en las narraciones intradiegeticas puras, debido al conocimiento que de ello tiene Mahamut, amigo de la infancia, como asimismo sucede, por ejemplo, en el encuentro entre el alférez Campuzano y el licenciado Peralta en *El casamiento engañoso*. Así, lo primero que hace es presentar a su amada Leonisa:

Una doncella a quien la fama daba nombre de la más hermosa mujer que había en toda Sicilia. Una doncella, digo, por quien decían todas las curiosas lenguas, y afirmaban los más raros entendimientos, que era la demás perfecta hermosura que tuvo la edad pasada, tiene la presente y espera tener la que está por venir; una por quien los poetas cantaban que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro; y que sus partes con el todo y el todo con sus partes, hacían una maravillosa y concertada armonía, esparciendo naturaleza sobre todo una suavidad de colores tan natural y perfecta, que jamás pudo la envidia hallar cosa en que ponerle tacha (p. 121);

y lo hace sirviéndose de todos los clichés estéticos de la época, desde la “fórmula canónica renacentista de la mirada descendente (rostro-cuerpo)”<sup>2363</sup> hasta su descripción basada en comparaciones con piedras preciosas y astros, de la que tanto se mofará el licenciado Vidriera. Una descripción muy parecida a la que realiza don Quijote de Dulcinea durante su conversación con Vivaldo (I, XIII). Es decir, Leonisa, a los ojos de Ricardo, es la belleza típica de las novelas idealistas, y, claro está, de la novela bizantina<sup>2364</sup>, por lo que su pedigrí literario es evidente. Por otro lado, esta presentación-descripción de Leonisa, efectuada *in absentia*, es lo mismo que hicieron entre Aurelio e Yzuf con Silvia, Morandro con Lira, Elicio y Erastro con Galatea, Timbrio con Nísida y Cardenio con Luscinda. Sin embargo, el encargado de darnos su nombre es Mahamut: “En verdad, Ricardo –respondió Mahamut–, que si la que has pintado con tantos extremos de hermosura no es Leonisa, la hija de Rodolfo Florencio, no sé quién sea; que esta sol tenía la fama que dices” (p.122). Ricardo, como Cardenio de Luscinda, está enamorado de Leonisa “desde mi tiernos años” (p. 122), y, aunque no nos describe el instante del prendamiento, se encamina en su amor “a fin honesto y virtuoso” (p. 122). Lo que ocurre es que ella no sólo no le corresponde, sino que parece preferir a otro: el afeminado Cornelio<sup>2365</sup>. Este planteamiento inicial de la historia amorosa es completamente novedoso en el tratamiento del sentimiento, pues hasta ahora siempre eran

---

<sup>2361</sup>Véase Antonio Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista.)”, pp. 91-98.

<sup>2362</sup>Véase Denise y Louis Cardillac, Marie-Thérèse Carriere y Rosa Subirats, “Para una nueva lectura de *El amante liberal*”, *Criticón*, X (1980), pp. 13-29.

<sup>2363</sup>Haciendo nuestras las palabras de Francisca García, “Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 784-795, la cita en la p. 787.

<sup>2364</sup>Según Rodríguez-Luis la belleza de Leonisa es mayor “que la de ninguna otra heroína de las *Novelas*”, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, p. 15. Véase también A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El amante liberal*, p. LVII, y, desde otra perspectiva, S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 61-63.

<sup>2365</sup>De este modo queda conformado el esquema de personajes cristianos de *El amante liberal*, con Ricardo en el centro, Mahamut como aliado, Cornelio como competidor y Leonisa como aspiración amorosa. Véase Ana Flores, “Elementos autobiográficos y estructura narrativa en *El amante liberal*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, pp. 31-42, sobre todo, p.p. 39-40.

amores correspondidos, como acontece con Aurelio y Silvia, Morandro y Leoncio, Cardenio y Luscinda y don Luis y doña Clara; en proceso de seducción después de que uno de los dos amantes se hubiera enamorado del otro, como les sucede a Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, el capitán y Zoraida y Preciosa y don Juan; o amores frustrados, con esperanza de conseguir a su amada, Elicio y Galatea, sin esperanza alguna, Grisóstomo y Marcela. Pero nunca antes uno de los miembros de la pareja había favorecido a un tercero.

Ahora bien, hay que matizar que el supuesto amor de Leonisa por Cornelio parece estar condicionado por una decisión paterna, basada en la codicia, pues si los padres de Leonisa no ven con malos ojos a Ricardo como posible esposo de su hija, prefieren al afeminado Cornelio y así “granjearían yerno más rico” (p. 123). Esta aparente intromisión paterna en las aspiraciones amorosas de Leonisa empareja nuestra historia con las de Aurelio y Silvia, Elicio y Galatea, Lisandro y Leonida, Cardenio y Luscinda y, quizá, don Luis y doña Clara, ya que en todas la disposición de los padres choca con la de los hijos; si bien, en el caso de Leonisa, dado que desdeña a Ricardo, no adquiere mayor relieve argumental que alimentar la cólera de nuestro héroe: es la chispa para que Ricardo demuestre todo aquello que tendrá que superar con el fin de alcanzar el amor de Leonisa: su arrogancia, violencia, celos y no respetar la voluntad de los otros. Y es que, al ver juntos a Leonisa y Cornelio, Ricardo pierde la compostura y descalifica tanto a su amada, como a su amante por la insuficiencia que este parece mostrar, hasta terminar hiriendo a algunos de los familiares de ambos. Este acceso de enajenamiento y furia sirve, a su vez, para evidenciar la escasa dimensión que como competidor muestra Cornelio<sup>2366</sup>, incapaz de reaccionar ante los insultos repetidos de Ricardo, mostrando toda su cobardía y flaqueza.

Durante el altercado se produce el asalto de los turcos en el jardín y en Trápani, motivo que nuestro autor recreó con mayor detalle y patetismo en la historia de Timbrio y Nísida en *La Galatea* y que volverá a recrear en otros textos, como en el inicio de *Los baños de Argel* y en la historia de Rafala en el *Persiles* (III, XI), en el cual son apresados y capturados como cautivos Ricardo y Leonisa. De este modo se inicia el constante deambular de los dos amantes<sup>2367</sup>, aunque aún no sea un sentimiento mutuo, por las aguas e islas del Mediterráneo oriental, por los mismos lugares por los que sufrieron sus “trabajos” Timbrio y Nísida y cerca del lugar donde hicieron cautivos a Aurelio y Silvia y a Rui Pérez de Viedma. Antes, no obstante, de abandonar la ciudad siciliana, Ricardo habrá tenido la oportunidad de mostrar las virtudes que atesora, como la valentía y la generosidad y liberalidad económicas, intentando persuadir a los turcos para que dejaran libre a Leonisa a cambio de toda su fortuna como rescate, en contraposición a la actitud avara de Cornelio. Pero no sólo de eso, sino

---

<sup>2366</sup>“Es obvio para cualquier lector seiscentista que Cornelio tiene exiguas cualidades que oponer a las muchas de Ricardo, y, por consiguiente, tiene escasas posibilidades de vencerle en sus pretensiones amorosas.” A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LIX.

<sup>2367</sup>Se ha destacado continuamente por la crítica el viraje espiritual que supone el inicio del peregrinaje de Ricardo, su evolución psicológica de la soberbia a la liberalidad. Véase, por ejemplo, J. Casaldueño, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, 78-98; A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid, 1956-1958, vol II, pp. 42-66; J. Rodríguez-Luis, *op. cit.*, vol. I, pp. 13-30; Thomas A. Pabón, “Viajes de peregrinos: la búsqueda de la perfección moral en *El amante liberal*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 371-375; Avallé-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, vol. I, pp. 28-32; Ana Flores, “Elementos autobiográficos y estructura narrativa en *El amante liberal*”, pp. 31-42; Thomas R. Hart, “La ejemplaridad de *El amante liberal*”, pp. 303-318; M<sup>a</sup> J. García del Campo, “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares”, pp. 609-619; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 47-83; A. Rey y F. Sevilla, *Op. Cit.*, pp. LI-LXVIII; T. Pabón Corominas, “«Estimar lo inestimable». Un estudio del autodomínio de Ricardo, *El amante liberal*”, en *Volver a Cervantes*, pp. 835-839.

también de asistir al “primer signo de compasión [de Leonisa] por su devoto admirador”<sup>2368</sup>, el cual, malherido tras su enfrentamiento con los turcos en el jardín, iba a ser ejecutado hasta que ella les convence para que no lo hagan “porque perderían un gran rescate” (p. 128). Este mismo gesto es el que realizan Nísida y Blanca para que no hagan lo propio con Timbrio al ser capturados por los turcos en pleno viaje. Después se produce la separación de los dos protagonistas, la falsa muerte de Leonisa y la llegada de Ricardo a Nicosia de la mano de su nuevo amo, Hazán Bajá.

Es por esto, por la creencia de Ricardo de que Leonisa está muerta, por lo que se muestra tan triste y apesadumbrado en su parlamento inicial, tan falto de esperanza. Por lo tanto, el lamento que abre *El amante liberal* con el que guarda una estrecha relación es con el desconsolado de Lisandro que provoca la narración de su trágica historia de amor a Elicio, y es la misma la lenta muerte que los dos esperan, el personaje de *La Galatea* en su deambular por la vida, Ricardo en el cautiverio. Tentativa de lento suicidio o de dejarse morir que también acomete el infortunado Cardenio en Sierra Morena.

Sin embargo, a nuestro héroe, como a este último, la fortuna le pinta un destino muy distinto del trágico en el que está sumido Lisandro y el que alcanzará el portugués del *Persiles*: Manuel Sosa de Coitiño, pues la presencia de Mahamut a su lado y la llegada fortuita de Leonisa a la tienda de Hazán Bajá encaminarán la novela hacia el final feliz.

Hasta ahora, todo lo que hemos podido conocer de Leonisa ha sido a través de la relación intradiegetica de Ricardo, de lo que destaca casi exclusivamente su impresionante belleza, que es de lo que él está enamorado. No sabemos nada de su carácter. En su compraventa en la tienda de Hazán Bajá, en su presentación directa en la novela<sup>2369</sup>, Leonisa vuelve a destacar por sus cautivadores atributos físicos, de los que se enamora todo aquel que la ve, con la sola excepción de Mahamut, dando lugar a la irónica disputa y rivalidad amorosa que por su posesión mantienen Hazán Bajá, Alí Bajá y el cadí de Nicosia, de la que sale vencedor, tras un ingenioso ardid, este último, que no sólo adquiere a Leonisa como esclava, sino también a Ricardo tras la mediación de Mahamut. No cabe duda, entonces, de que “la hermosura de Leonisa es el motor principal del argumento, desde el principio hasta el final”<sup>2370</sup>. Empezamos a vislumbrar las otras virtudes que atesora Leonisa mientras que Mahamut la lleva de camino a casa de su nuevo amo, el cadí. En su conversación, guiada por el amigo de Ricardo, que se ha impuesto así mismo labores celestinescas para ayudarle, Leonisa parece sentir de verdad la muerte que de Ricardo le hace creer Mahamut, como consecuencia del acto de generosidad que él mostró cuando trató su rescate, y empieza a calibrar lo que media de este a Cornelio. Es decir, nuestra heroína enseña su singular inteligencia que le permite hacer una lectura cabal de los hechos, parece que entre la escena del jardín y esta conversación Leonisa<sup>2371</sup> ha madurado notablemente. Por otro lado, decir que las misiones de alcahuete de Mahamut es similar a la de Silvia en la historia de Lisandro y

---

<sup>2368</sup>Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 16.

<sup>2369</sup>Es esta la primera vez que Leonisa viste el atuendo morisco que tanta importancia temática y estructural alcanza en la novela, como han destacado A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LV. Sobre la estructura interna de la novela y sus paralelismos véase J. Casalduero, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 78-79 y 81; J. Lowe, “A Note on Cervantes’ *El amante liberal*”, *Romance Notes*, XII (1971), pp. 400-403; Rodríguez-Luis, *Op. Cit.*, pp. 13-30; M. Metzeltin, “Las macroestructuras, sintacticológicas y semánticas de *El amante liberal*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 377-388; A. Valle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, pp. 30-32; Ana Flores, Art. Cit., pp. 31-42. Desde otra perspectiva analiza la influencia del vestido de Leonisa F. Luttikhuzen, “Tolerancia e intolerancia en *El amante liberal*”, en *Volver a Cervantes*, pp. 823-826.

<sup>2370</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LVII.

<sup>2371</sup>La evolución psicológica de Leonisa ya la puso de relieve A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, pp. 51-52.

Leonida y Silerio en la de Timbrio y Nísida, si bien es él que decide actuar en favor de su amigo, sin que ni Ricardo ni nadie se lo pida, al contrario de los otros casos, y de igual forma a como lo hace don Fernando al decidir mediar por Cardenio en lo tocante a su matrimonio con Luscinda, aunque este termine por mirar más por sí mismo que por Cardenio y le termine traicionado, algo que a Mahamut ni siquiera se le pasa por el pensamiento, pues es su renacida amistad con Ricardo la que le proporciona una nueva orientación vital: recuperar su fe prístina.

De este modo, tras los diversos avatares, Ricardo y Leonisa terminan por reunirse como esclavos cautivos en la casa del cadí de Nicosia, de la misma manera que les aconteció a Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*. En ambos casos el cautiverio es la más dura prueba externa que tiene que superar la pareja, pero también, paradójicamente, es el trampolín que les conduce a la libertad. En el caso de Ricardo y Leonisa esta situación, además, supone la oportunidad de que él le pueda ir demostrando a ella los profundos cambios internos de carácter como consecuencia de los distintos avatares sufridos y de su propia introspección. Y es que, el cautiverio de la pareja de *El trato de Argel*, aunque estilizado frente al realismo que padecen los demás cristianos cautivos en la ciudad norteafricana, es de mayor padecimiento que el de la pareja de *El amante liberal*, pues en este “ya no se utiliza primordialmente como campo de enfrentamiento religioso y político entre cristianos y moros (...), sino como situación apropiada para la representación de una precaria relación amorosa”<sup>2372</sup>, ya que la diferencia más relevante es precisamente la ausencia de correspondencia amorosa entre Ricardo y Leonisa frente a la reciprocidad sentimental de Aurelio y Silvia. Sin embargo, en ambos casos, la prueba del cautiverio viene acompañada del vehemente deseo erótico que suscita la pareja cristiana en otra musulmana, en el caso de *El trato de Argel*, de Aurelio se enamora Zahara y de Silvia el marido de aquella, Yzuf; en *El amante liberal*, de Ricardo, ahora bajo el nombre fingido de Mario -que registra el nuevo hombre en que se está convirtiendo, su cambio de identidad espiritual-, Halima, y de Leonisa, el marido de aquella, el cadí de Nicosia. En las dos historias, además, la pareja cristiana se ve obligada a realizar labores celestinescas en favor de sus amos moros y en contra de sus aspiraciones amorosas<sup>2373</sup>. Empero, en el caso de Ricardo y Leonisa, las presiones eróticas no sólo provienen de sus amos, sino de otros personajes, también musulmanes, que están cautivados de la extraordinaria belleza de la cristiana, como Hazán Bajá y Alí Bajá, que a la postre serán, como consecuencia de su obcecación lasciva, los que propicien el desenlace óptimo de los cristianos. Las presiones sexuales a las que se ven sometidos tanto Aurelio y Silvia como Ricardo y Leonisa no deja de ser la tónica de la historias de amor ideal de la obra de Cervantes, una de las pruebas que han de superar prácticamente todas las parejas para mostrar que son capaces de vencerse a sí mismos, de superar los ímpetus eróticos que ciegan a sus oponentes.

Una de las escenas más destacadas de *El amante liberal*, novela ejemplar que no ha gozado de mucho prestigio entre la crítica cervantina<sup>2374</sup>, es el primer encuentro de Ricardo y Leonisa a solas, en la casa de sus amos y gracias a la misión medianera que les han impuesto. Es una suerte de anagnórisis, aunque parcial, ya que se da sólo del lado de Leonisa, que tiene por muerto a Ricardo, ahora Mario, pues él ya la reconoció en la tienda de su anterior amo, Hazán Bajá, en la que se realizó su compra-venta. Este tipo de secuencia es una constante de

---

<sup>2372</sup>S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 50.

<sup>2373</sup>Véase sobre el entrecruzamiento de parejas en la producción literaria de Cervantes y su procedencia en el artículo de S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes”, pp. 361-387.

<sup>2374</sup>Se puede ver un panorama de las opiniones que ha suscitado esta novela en el repaso crítico que le dedica Javier García López en su edic. de las *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 775-781.



la novela morisca, si bien no en exclusiva, como así acontece, por ejemplo, en *El Abencerraje* y *la hermosa Jarifa* y en la historia de *Ozmín y Daraja*, interpolada en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Por la forma, por el conocimiento previo del miembro masculino de la pareja, por la sorpresa súbita de ella, por la situación de cautiverio, aunque invertido, la escena de Ricardo y Leonisa es muy similar al primer encuentro de Ozmín y Daraja en la casa de don Luis de Padilla, pero también porque en ambos casos la dama es amada por su sinfín de moros, en el caso de Leonisa, y de cristianos, en el caso de Daraja, y, muy especialmente, porque el cautiverio está exento de dolor físico y de penalidades, está retratado de modo optimista y como vía que conduce a un final feliz. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, esto no supone que *El amante liberal* sea una novela de cautivos en vez de bizantina, pues “la fusión del cautiverio con las presiones amorosas y la mediación celestinesca sufridas por los héroes, constituye la más dura de las pruebas del viaje y se convierte en un elemento genérico indispensable por su valor ejemplar y estructurante”<sup>2375</sup> en este tipo de módulo narrativo.

El encuentro de Ricardo y Leonisa en la casa del matrimonio árabe del cadí y Halima, aparte de por la sutileza narrativa y el primor estético de Cervantes, es sumamente interesante por la reacción de Leonisa, que deja meridianamente claro no sólo que no ama a Ricardo, sino el porqué no lo hace. Más aún, pues su frialdad, su firme voluntad, su puntillosa defensa de su virginidad, inherente al género bizantino, provocan que se torne en uno de los más singulares personajes femeninos de la obra de Cervantes. Es capaz de pedir a su amado que disfrute, aunque sea fingidamente, de lo que le propone Halima<sup>2376</sup>, y de poner sobre la mesa todas las

---

<sup>2375</sup>Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 143.

<sup>2376</sup>Stanislav Zimic, en “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes”, ha insistido en que la fuente directa de Cervantes para el cruce de parejas proviene del *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, y, aunque puede que tenga razón, pensamos que podría tratarse más bien de las *Etiópicas* de Heliodoro, donde igualmente acontece el mismo cruce de parejas, entre los amantes protagonistas Teágenes y Cariclea con el matrimonio de Oroóndates y Ársace. Es más, dado que la novela de Heliodoro es posterior en el tiempo a la Aquiles Tacio, podría darse la circunstancia de que el de Émesa emulara en esto al alejandrino, ya que en ambas obras, a más del cruce de parejas y de la labor celestinesca que se ven obligados a emprender los amantes-protagonistas, existe un personaje que hace las veces de criado-confidente: Sóstenes de Tersandro en el *Leucipa* y Cíbele de Ársace en el *Teágenes*, que cumplen un papel análogo, y otro que es amigo de la pareja, Clinias en la novela de A. Tacio y Tíamis en la de Heliodoro, que, en ambos casos, se encargan de proporcionar ayuda y socorro a Leucipa y Clitofonte y Teágenes y Cariclea, respectivamente. Ahora bien, Heliodoro introduce un personaje más que complica poderosamente la trama, Aquémenes, el hijo de Cíbele y camarero de Ársace; lo cual significa que el de Émesa da un paso más en la complicación argumental de la situación, que no imita servilmente, sino que intenta superara a su antecesor. Con esto queremos decir que la influencia de A. Tacio en Cervantes podría ser indirecta, o sea, a través de la novela de Heliodoro, que, por otra parte, es la que el autor del *Quijote* dice expresamente haber imitado y con la que se atreve a competir. Y es que el hecho de que Leonisa pida a Ricardo-Mario que no desaproveche la oportunidad que le brinda Halima de poder acostarse con ella, aunque con otros propósitos y en otras circunstancias, es lo mismo que le dice Cariclea a Teágenes: “[...] es propio de personas sagaces [le dice Cariclea a Teágenes ante los requerimientos lascivos de Ársace] sacar el mejor partido posible también en las calamidades. No puedo decir si tienes intención de llevar a cabo este asunto, y, por otra parte, tampoco me opondría en absoluto, si no queda otra alternativa para salvarnos. Pero si con razón consideras insensato lo que se te propone, no por eso dejes de fingir asentimiento”. Y, más adelante, le vuelve a decir que “si accedes a la primera [a acostarse con Ársace], eludirás la mía.” La reacción de Teágenes ante la conformidad de Cariclea de que mantenga relaciones sexuales con la esposa del sátrapa Oroóndates si no queda otra alternativa es la misma que la de Ricardo: sorpresa y una negativa rotunda “¡No menciones esa infamia! –exclamó Teágenes–; ¡ojalá el destino que nos acosa con todo su peso no tenga la fuerza suficiente para que yo, que he respetado a Cariclea, me manche con la relación ilícita con otra mujer”- (las citas de las *Etiópicas* provienen de la edición de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1979, libro VII, pp. 335-336 y 342). No obstante, Cervantes tampoco imita sin más, sino que, en el caso de que estuviera influenciado por la novela bizantina clásica en lo tocante al cruce de parejas, lo adapta a sus necesidades en cada ocasión que lo utiliza –aquí, en *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y el *Persiles*– y elimina parte de los otros personajes,

reglas a las que se ha de someter Ricardo si la quiere seguir tratando. O sea, adopta evidentemente el papel activo de la pareja, al igual que hicieran Teolinda con Artidoro, Zoraida con Rui Pérez y, sobre todo, Preciosa con su don Juan<sup>2377</sup>. De este modo, Ricardo adopta un papel pasivo, de sumisión amorosa, al mismo tiempo que empieza a comprender que la belleza externa de Leonisa se ve incrementada y acrisolada por unas virtudes que descuellan en su libre voluntad. Pero tampoco nos equivoquemos, Ricardo aprende a valorar de otra forma a su amada, sabe lo que tiene que hacer para conseguir su amor: experimenta un camino de perfección amorosa que le lleva desde su arrogancia, soberbia, cólera y violencia hasta “unir a su proeza un sentido de la justicia, el dominio de sí mismo y magnanimidad, que le harán merecedor del título *liberal*”<sup>2378</sup>. Todo esto se evidencia en la vuelta<sup>2379</sup> triunfal a Trápani<sup>2380</sup>, después de que los moros que pretendían a Leonisa se hayan eliminado a sí mismos, en un enfrentamiento bélico, que simboliza<sup>2381</sup> su tormenta interna, su ceguera sexual, ya que están “envueltos por la espesa red de los sentidos”<sup>2382</sup>.

El “final de *El amante liberal* es probablemente el más rico en acción de todas las *Novelas*”<sup>2383</sup>, pero también el más denso en profundidad psicológica, en introspección amorosa y en una ponderada y sabia utilización de la inteligencia y el ingenio. Y es que, como dicen Antonio Rey y Florencio Sevilla, *El amante liberal* es, en consecuencia, una novela chocante, porque en última instancia, más que una verdadera novela de aventuras marítimas y de corsarios, es, entre otras cosas, una reflexión narrativa acerca de las contradicciones del deseo”<sup>2384</sup>. El auténtico demiurgo de este final es Ricardo, que se lo ha preparado a su medida, no sólo para dar una lección de liberalidad amorosa, basada en una profunda evolución espiritual o psicológica, y conseguir, así, el amor de Leonisa, sino también de ingenio y habilidad para conseguir sus propios fines, sirviéndose más de la inteligencia que de la fuerza, que era lo que acostumbraba a hacer antes. Después de esta soberbia demostración, a Leonisa no le queda más remedio que decirle que “tuya soy, Ricardo, y tuya seré hasta la muerte” (p. 168). Hemos tenido que esperar hasta el final de la novela para que el amor de la pareja sea recíproco, acaso parecido a lo que empezaba a ocurrir en el final trunco de *La Galatea* entre Elicio y la pastora que da título a la obra; hemos tenido que ir un poco más allá que en la historia de Preciosa y don Juan en *La gitanilla* para

---

aunque en *El amante liberal*, el papel de amigo que desempeñan Clinias en el *Leucipa* y Tíamis en las *Etiópicas*, lo cumple Mahamut.

<sup>2377</sup>La relación de Leonisa con Preciosa ha sido destacada por Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 22, y por A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LIX, donde dicen que “la verdadera protagonista es Leonisa, que impone siempre sus condiciones y sus normas, con entera libertad, como hiciera Preciosa en *La gitanilla*”.

<sup>2378</sup>Thomas A. Pabón, “Viajes de peregrinos: la búsqueda de la perfección en *El amante liberal*”, p. 372.

<sup>2379</sup>“Los sucesos relatados -desde el original, en Trápana, hasta el concluyente, de vuelta en Trápana- forman una cadena circular.” G. Díaz Migoyo, “La ficción cordial de *El amante liberal*”, p. 135. La estructura circular, por otro lado, es un rasgo morfológico de la novela bizantina, como ha puesto de manifiesto Antonio Cruz Casado en “una revisión del desenlace del *Persiles*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantitas*, pp. 719-726.

<sup>2380</sup>Véase A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 62; Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 23 y ss.; G. Díaz Migoyo, “La ficción cordial de *El amante liberal*”, p. 131 y ss.; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LX y ss.

<sup>2381</sup>Véase para una interpretación alegórica de *El amante liberal*, Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's “Novelas ejemplares”*, p. 143 y ss.

<sup>2382</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 91.

<sup>2383</sup>J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 23.

<sup>2384</sup>Introducción a su edic. del texto, p. LVIII.

que el amor se vea ratificado y gratificado en forma de matrimonio, aunque no llegue al extremo de los trabajos de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*, donde el tiempo se convierte en el auténtico factor determinante del desenlace.

La permisividad y tolerancia con la que Cervantes pinta a los turcos en la novela, permite que el desenlace sea, más o menos, feliz para otros personajes: el cadí, aunque pobre y sin esposa, se lleva el abrazo de Leonisa, y Mahamut y Hamila, vueltos al cristianismo, acompañan a Ricardo y a Leonisa en los desposorios. De este modo, el desenlace de *El amante liberal* concluye con las mismas dobles bodas con que lo hacen los episodios de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca y Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea. Un final feliz que también hemos visto en los casos de Aurelio y Silvia, donde no se perdona a la pareja árabe, Rui Pérez y Zoraida y Preciosa y don Juan. Y, aunque sin resolución definitiva, esperanzado en los casos de Elicio y Galatea y don Luis y doña Clara. En contraposición al trágico desenlace que acaece en los casos de Morandro y Lira, Lisandro y Leonida y Grisóstomo y Marcela.

En definitiva, las características que presenta la historia de Ricardo y Leonisa son las siguientes: 1-comienza *in medias res*, por lo que buena parte de la historia queda fuera del tiempo presente de la novela, como el instante del enamoramiento de Ricardo. 2- Se trata de una historia de amor no correspondido hasta última hora. 3-Para llegar hasta allí, los dos amantes han de sufrir y experimentar un viraje espiritual que los aproxime, más agudizado el de Ricardo, que es el que tiene que cambiar forzosamente para conseguir a Leonisa. 4-Dado que es ella la que pone las condiciones amorosas, la que adopta el papel activo de la pareja. 5-A lo largo de ese camino interno, simbolizado por los viajes físicos, ambos han de superar una serie de pruebas, como el cautiverio y las presiones eróticas de terceros. 6-A destacar, asimismo, la voluntad libre de Leonisa, su defensa a ultranza de la castidad y su extraordinaria hermosura. 7-Concluye con un desenlace feliz: el matrimonio de la pareja, a los que acompañan Mahamut y Halima. 8-Por lo tanto, su amor perdura más allá del texto, como lo pregonan su fama.

#### LA ESPAÑOLA INGLESA: RICAREDO E ISABELA.

La decimotercera historia de amor ideal en acontecer en la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*.

Dada su ubicación en el cuarto lugar de las *Novelas ejemplares*, esta nueva historia de amor ideal, desde un punto de vista genérico se vincula con las de Andrés y Preciosa en *La gitana*, Ricardo y Leonisa en *El amante liberal* y, desde la atalaya de la Segunda parte, con la de Rui Pérez de Viedma y Zoraida, interpolación del *Quijote* de 1605, por cuanto todas son novelas breves.

Si nos atenemos al módulo narrativo del Siglo de Oro con que se afilia, que no es otro que la novela bizantina española, guarda numerosos puntos de contacto con todas las arriba mencionadas y con las de Aurelio y Silvia de *El trato de Argel* y con la de Timbrio y Nísida, episodio intercalado de *La Galatea*. Todas ellas, en menor o en mayor grado, son relatos de amor idealizado en los que la pareja protagonista ha de enfrentarse a un buen número de pruebas en su camino hacia el matrimonio cristiano, que sirven o bien para purificar su amor cuando es correspondido desde el principio, o bien para modificar su comportamiento y hacerse merecedores del amor del otro, o bien para que, en su peregrinar, surja el amor de ambos. Ahora bien, se puede dar el caso de que en un mismo relato se combinen varios de estos elementos, que, por otra parte, más allá de ser formantes exclusivos de la novela bizantina, afectan a otros subgéneros, especialmente los que se agruparían bajo el rótulo de *romance*, o sea, las ficciones de corte idealista, como, por ejemplo, acontece en los episodios

quijotescos de Cardenio y Luscinda y don Luis y doña Clara, historias que se podrían considerar de tipo cortesano-sentimental, donde el amor de la pareja es correspondido desde el inicio, pero que, para llegar a su unión bajo el yugo del matrimonio, han de pasar por un sinfín de peligros, tanto internos como externos, si bien, estos últimos, son claramente de orden social. De ahí que, desde nuestra óptica, resulte útil la clasificación amorosa supragenérica que establecemos, como ya expusimos más arriba.

No obstante, E. C. Riley nos advierte de la utilidad práctica que deriva de la clasificación genérica de las obras, de su agrupación según los moldes literarios preexistentes o en ciernes. Pero también de lo inútil que resulta “reducir un género a las características de un modelo único; éste ha de forjarse forzosamente a partir de un conjunto de obras”, y ha de ser flexible, pues “es erróneo considerar que determinado rasgo es indispensable para un género”, ya que en él “deberíamos poder incluir no sólo las obras que se ajustan perfectamente a su modelo, sino también las que llevan las posibilidades del género hasta sus últimos límites, e incluso las que pueden sublevarse contra las normas que los rigen”<sup>2385</sup>. En el caso de *La española inglesa* esto no supone ningún obstáculo, pues se la ha reconocido con bastante unanimidad como novela bizantina, por eso se la tiende a comparar con *El amante liberal* tanto por lo que tienen en común como por lo que difieren<sup>2386</sup> y, especialmente, con el *Persiles*<sup>2387</sup>, dado que, como ya dijimos, son los tres textos que Cervantes aporta a este módulo narrativo. Empero, S. Zimic<sup>2388</sup> ha querido ver en *La española inglesa* el nuevo libro de caballerías que parece desprenderse del tan traído y llevado razonamiento del Canónigo toledano del *Quijote* (I, XLVIII). Desde nuestro punto de vista es un error querer verla como libro de caballerías, porque no es necesario, ya que es muy probable que para Cervantes sea el género bizantino el que venga a suplir todas las deficiencias y abusos que se comenten en tales narraciones<sup>2389</sup>, es decir, para nuestro autor los libros de caballerías modernos, ajustados y medidos por el criterio poético de la verosimilitud, basados en un modelo de la tradición grecolatina, auspiciados por los preceptistas de la época, es la novela bizantina, de ahí que se haya podido decir del *Persiles* que “es una novela bizantina de ambiente contemporáneo y un libro de caballerías actualizado”<sup>2390</sup>.

Podemos decir que *La española inglesa* empieza donde termina *El amante liberal* no sólo porque Ricaredo e Isabela tengan que superar los obstáculos necesarios para certificar su amor, parecidos a los que Ricardo y Leonisa padecen para poder empezar a amarse, sino porque desde un punto de vista genérico Cervantes da un paso adelante de la primera con respecto a la segunda en cuanto a su estilización se refiere. Nos explicamos: *El amante liberal*

---

<sup>2385</sup> Introducción al “*Quijote*”, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 21-22.

<sup>2386</sup> Véase J. B. Avalle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, 1982, vol. II, pp. 7-8; A. Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes* (AA. VV.), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 173-209, especialmente pp. 199-200.

<sup>2387</sup> Véase Rafael Lapesa, “En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 242-263; Avalle-Arce, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en *Suma cervantina*, Avalle-Arce y Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 199-212, e Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. II, pp. 8-10; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La española inglesa*, Alianza (Obra Completa, vol. 8), Madrid, 1996, pp. XXI-XXXVIII, e Introducción a su edic. del *Persiles*, Alianza (Obra Completa, vol. 18), Madrid, 1999, pp. IX-XV.

<sup>2388</sup> Las “*Novelas ejemplares*” de Cervantes, Siglo XXI, Madrid, 1996, pp. 142-158.

<sup>2389</sup> Como tan magníficamente demostró Antonio Vilanova en “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989, pp. 326-409.

<sup>2390</sup> E. C. Riley, *La teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989 (3ª reimpresión), p. 94. La sustitución de los libros de caballerías, en cierto modo, por la novela bizantina y su vinculación ha sido puesto de manifiesto también por Emilio Carilla, “La novela bizantina española”, *NRFH*, XLIX (1966), p. 175-287; Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton University Press, Princeton, 1970.

es una novela bizantina extraña porque en su configuración Cervantes se aleja o modifica sus patrones genéricos en, al menos, dos aspectos importantes: 1-el amor de la pareja protagonista no es recíproco desde el principio y no es, por tanto, lo que origina el cúmulo de «trabajos» que han de superar hasta llegar a su unión definitiva; 2-la peregrinación amorosa entonces no se torna en un paréntesis en el amor de la pareja, sino que es el tiempo en el cual Ricardo, dada su evolución psicológica y actitudinal, se hace merecedor del amor de Leonisa. Realmente estos dos elementos inciden en uno sólo: la entrada de la introspección interna en un tipo de ficción que por mor de sus cualidades –especialmente la de sus personajes- queda fuera de sus moldes constructivos. De este modo, “la peregrinación se convierte en un aprendizaje, en un camino de perfección”<sup>2391</sup>. Esta dimensión que adquiere *El amante liberal*, que podía ser considerada como una virtud narrativa, Cervantes la desdeña tanto para construir *La española inglesa* como el *Persiles*<sup>2392</sup>, donde sus personajes no modifican su comportamiento nunca, son iguales al principio y al final, las distintas peripecias por las que pasan únicamente sirven para mostrar las cualidades que atesoran y su firmeza y fidelidad amorosas<sup>2393</sup>; y lo hace para ajustarse más a su modelo: *Las Etiópicas* de Heliodoro y a su propia concepción de este género. Es más, en su camino de perfección Ricardo se va despojando de sus virtudes guerreas y de su valentía en favor de una sabia utilización de la inteligencia y de la astucia, que quedan evidenciadas tanto en su comportamiento durante el enfrentamiento bélico de Alí Bajá, Hazán Bajá y el Cadí como en su llegada a Trápani. Ni Ricaredo ni Periandro necesitan de este viraje porque son perfectos en todos los órdenes desde el principio: son jóvenes –Ricardo, tal y como él mismo se describe en su propia relación de los hechos, parece ya un hombre maduro<sup>2394</sup>–, hermosos, valientes, arrojados, comedidos, liberales, prudentes, generosos, amantes perfectos y virtuosos, sabios, inteligentes, etc. Esto es así, en parte, porque tanto Ricaredo como Periandro, en oposición a Ricardo, tienen asegurado su amor desde el principio, lo que, a su vez, le permite a Cervantes elevar el tono heroico de sus personajes masculinos: Ricaredo, sirviendo a la reina de Inglaterra, Periandro, como corsario en busca de Auristela. El hecho de mezclar lo heroico con lo amoroso es lo mismo que realiza Heliodoro con Teágenes, en contraste con los héroes anteriores de las novelas bizantinas grecolatinas, novelas en las que se había perdido el componente heroico en favor del amoroso y por la igualación de papeles entre el personaje masculino y el femenino<sup>2395</sup>. Sin que el componente religioso y moral deje de ser importante en *El amante liberal*, está muy lejos de la trascendencia que adquiere tanto en *La española inglesa* como en el *Persiles*. En suma, el paso de *El amante liberal* a *La española inglesa*

---

<sup>2391</sup>Mª J. García del Campo, “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 609-619, la cita en la p. 616.

<sup>2392</sup>En esta novela Periandro y Auristela, en todo caso, manifiestan ligeramente una evolución personal a través de los celos, pero sumamente atenuada, además del aprendizaje que adquieren a través de los distintos casos de amor con los que se topan en su camino, casi todos acaecidos en forma de episodios intercalados. Por su parte, también Ricaredo, el protagonista de *La española inglesa*, sufre una ligera evolución psicológica que gira en torno a su purificación espiritual.

<sup>2393</sup>Sobre el tiempo de la aventura en la novela clásica véase M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 242-251.

<sup>2394</sup>Véase J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980, vol. I, p. 15. Por otra parte, en su magnífico análisis del peregrino, Antonio Vilanova nos advierte de que Ulises, tanto frente a Aquiles como a los héroes de la bizantina clásica, es el “arquetipo humano, surgido inicialmente del ideal heredado de la destreza guerrera, pero que sobrepone a las cualidades heroicas del héroe épico las virtudes morales del hombre dotado de prudencia e ingenio.” “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, p. 346.

<sup>2395</sup>Véase Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 193-216.

supone el acercamiento de Cervantes a los moldes más clásicos de la novela bizantina, que será definitivo en el *Persiles*. Ahora bien, Cervantes, como consecuencia de su constante experimentación literaria, no se ajusta nunca, no se deja aprisionar por ningún género literario, por lo que siempre introducirá modificaciones sensibles, como, por ejemplo, la ausencia de inicio *in medias res* y la constante mención al dinero y a las cédulas de cambio en *La española inglesa* y la aproximación del género hacia la realidad en el *Persiles*; además de la incorporación del material histórico contemporáneo en las tres, que no deja de ser una tendencia de la novela bizantina española barroca<sup>2396</sup>.

Como acabamos de decir, una de las modificaciones de la historia de Ricaredo e Isabela con respecto a los cánones de la novela bizantina clásica es la ausencia de inicio *in medias res*, al menos tal y como acaece en el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro<sup>2397</sup>. Esto aparta nuestra historia de amor ideal de casi todas sus precedentes, pues, en su mayoría, empiezan por el medio o por el final, con la sola excepción de la de Preciosa y don Juan en *La gitanilla*<sup>2398</sup>. *La española inglesa*, entonces, empieza con el asalto y saqueo de Cádiz por los ingleses, “hecho tan histórico como la captura de Nicosia por los turcos”<sup>2399</sup> en *El amante liberal*; en el cual el caballero Clotaldo, contraviniendo todas las órdenes de sus superiores, roba a Isabela y se la lleva como botín de guerra a Catalina, su mujer, ya que quedó “aficionado, aunque cristianamente, a la incomparable hermosura de Isabel”<sup>2400</sup>. No es este, desde luego, el primer rapto, robo o hurto de la obra de Cervantes, como lo demuestran el de Silvia por parte de Aurelio en *El trato de Argel*, aunque cuente con la venia de ella, el de Rosaura por parte de Artandro en *La Galatea* y el de Preciosa por parte de la vieja gitana en *La gitanilla*, sin olvidar que don Quijote, en las narraciones caballerescas que cuenta a Sancho, lo ve con buenos ojos como modo de resolver un conflicto amoroso, especialmente en la de “El buen caballero andante” (I, XXI). De todos estos casos, con el que guarda una clara y evidente relación el de nuestra historia es con el de *La gitanilla*, ya que quien hurta es un adulto –Clotaldo, la vieja gitana– y el robado es siempre una niña –Isabela, Preciosa– a la que se desgarrar de su familia para introducirla en un mundo completamente ajeno –Inglaterra, el de los gitanos–, con la salvedad de que Isabela es algo mayor, lo suficiente para ser consciente de ello, que Preciosa. Sin embargo, tanto Clotaldo y su mujer como la vieja gitana integran y educan de la mejor manera que saben a las niñas robadas. Así, Isabela recibe una educación sumamente esmerada: aprende la lengua inglesa, aunque sin olvidar la suya, “la enseñaron a leer y a escribir”, a tocar “todos los instrumentos que a una mujer son lícitos” (p. 20) y, sobre todo, la educaron católicamente, pues es esa la religión que ellos profesan, aunque de forma secreta, dado el protestantismo de Inglaterra. En suma, la tratan “como si fuera su hija” (p. 20), hasta el punto de que ella los considera como sus segundos padres. Este

---

<sup>2396</sup>Véase Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1998, p. 38 y ss.

<sup>2397</sup>Sin embargo, no es del todo así, ya que Aquiles Tacio en el *Leucipa y Clitofonte* hace coincidir el inicio de la historia con el del relato, aunque todo lo que cuenta, a continuación, Clitofonte pertenece al pasado. Lo mismo ocurre en el *Clareo y Florisea* (1552) de Núñez de Reinoso, ya que la narradora, Isea, también cuenta una historia ya sucedida. Por lo tanto, el modo de inicio de *La española inglesa* con la novela bizantina con la que concuerda es con *La selva de aventuras* (1565-1583) de Jerónimo de Contreras.

<sup>2398</sup>No obstante, según M<sup>a</sup> J. García del Campo la novela en su conjunto tiene un comienzo *in medias res*, motivado por el robo de Preciosa, que se desvela al final. “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes”, p. 612. Sin embargo, esto no afecta a la historia de amor, que sucede en el presente narrativo de la historia.

<sup>2399</sup>Avalle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. II, p. 7.

<sup>2400</sup>Cervantes, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 8), Madrid, 1996, p. 20 (siempre citaremos esta edición, por lo que tan sólo pondremos la página al lado de la cita).

mimo y regalo con el que obsequian a Isabela Clotaldo y Catalina, en el fondo, no dista mucho del que recibe de sus verdaderos padres Dorotea en la Primera parte del *Quijote*; si bien, la compañera de fatigas de Cardenio, aparte de gobernar la hacienda paterna, lo que nunca hará la española inglesa, no tiene ningún hermano con el que criarse, como Isabela con Ricaredo.

En principio, el trato de Ricaredo e Isabela no es distinto del que se profesan los hermanos verdaderos. Pero a medida que pasa el tiempo y los dos fueron creciendo, “aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y poseerla” (p. 21), aunque con el fin de ser su esposo. Es decir, Ricaredo, como Cardenio de Lusinda, don Luis de doña Clara y Ricardo de Leonisa, se enamora de Isabela en edad muy temprana. Aunque este amor fraternal que se torna en amor pasional cuenta con una larga tradición literaria, como por ejemplo ocurre entre Dafnis y Cloe en la novela homónima de Longo, Biblis y Cauno en la *Metamorfosis* de Ovidio (libro IX), dentro de la tradición grecolatina, o Flores y Blancaflor en la medieval, la posible fuente<sup>2401</sup> de Cervantes, o, al menos, uno de los textos más próximos, son los amores de Abindarráez y Jarifa en el *Abencerraje*. Sea como fuere, lo más importante para nuestros propósitos es que en *La española inglesa* se recrea pormenorizadamente no sólo el enamoramiento de Ricaredo, al igual que en el caso de Teolinda, sino también su declaración de amor. Si bien, antes de atreverse a hacerlo, Ricaredo se sume en un profundo debate interno, por cuanto es consciente de que Isabela no es en verdad su hermana, sino la esclava de sus padres, los cuales se opondrán a sus deseos no sólo por esto, sino también porque le tienen prometido con una dama escocesa, Clisterna, que es asimismo católica secreta. De este modo, la historia de Ricaredo e Isabela plantea desde el inicio una serie de temas importantes: 1-el primero es la remota posibilidad del incesto, que nuestro autor evitará con sumo cuidado en *La ilustre fregona* entre Carriazo y Costanza y que planeará todo el tiempo en *La entretenida* por culpa del malentendido de Marcela, que se cree amada por su propio hermano, don Antonio<sup>2402</sup>, cuando en realidad lo está de una tercera, que tiene el mismo nombre y se le asemeja físicamente, así como, con otras intenciones, en los amores de los fingidos hermanos Periandro y Auristela en el *Persiles*. 2-El amor de Ricaredo por Isabela, en principio, significa poner a cada uno en su sitio, lo que nos advierte de la abismal distancia social que va de un noble a su esclava, algo similar a lo que ocurre entre don Juan y Preciosa. 3-Este hecho se une a la decisión de Clotaldo y Catalina de tener concertado un matrimonio sin haber contado con el parabién de su hijo, es decir, estamos ante la intromisión paterna, tan frecuente en las historias de amor cervantinas, a la hora de elegir el cónyuge de los hijos. El cóctel resultante es la enfermedad de amor de Ricaredo, muy parecida a la lucha que mantienen contra su amor Lisandro y Silerio en *La Galatea* y don Juan en *La gitanilla*. Al final, incapaz de superar su

---

<sup>2401</sup> Aparte de su relación con la novela bizantina, se han visto como posibles fuentes de *La española inglesa* la novela 8ª de la jornada II del *Decamerón* de G. Boccaccio, tal y como cree R. Lapesa, siguiendo a Hainsworth, en “*La española inglesa* y el *Persiles*”, p. 259, nota 25; el *Amadís de Gaula* y la novela VI de la parte II de las obras completas de Mateo Bandello, hipótesis sugerida por S. Zimic en *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 142-162; la relación de la novela con los libros de caballerías también lo consideran Denise y Louis Cardillac, Marie-Thérèse Carriere y Rosa Subirats, “Para una nueva lectura de *El amante liberal*”, *Criticón*, X (1980), pp. 13-29; con los cuentos de hadas es la hipótesis de G. Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993, p. 143 y ss.; por su parte, Ángel M. García Gómez recupera la idea del cervantinismo de finales del XIX y principios del XX de que *La española inglesa* es la novelización de un acontecimiento histórico y opina que Cervantes se sirve de la historia de María Núñez y Manuel López Homen en su trabajo “Una historia sefardí como posible fuente de *la española inglesa* de Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 621-628.

<sup>2402</sup> Como estudiara Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972, pp. 69-70, nota 89.

deseo, como Lisandro y don Juan y al contrario de lo que hace Silerio, Ricaredo le declara su amor a su hermana putativa y le pide que sea su esposa a hurto de sus padres, pero sin gozarla hasta que “como verdadero y católico cristiano” y bajo la “bendición de la Iglesia y de mis padres” (p. 22) se certifique su amor. Isabela, auténtico eje moral de la novela, sin decir que no a su amor, todo lo contrario, le explica que no hará nada sin contar con el beneplácito de sus padres adoptivos, de la misma forma que doña Clara sería incapaz de contravenir la voluntad de su padre, el oidor Juan Pérez de Viedma, en lo tocante a su amor con don Luis, que Luscinda, que acata la voluntad de los suyos, y que Preciosa cuando se convierte en doña Costanza de Acevedo y Meneses. De este modo, se sella desde el principio el amor entre Ricaredo e Isabela, aunque aún sea privadamente, como acontece en la mayoría de las historias de amor ideal ya analizadas, con las excepciones de Elicio y Galatea, Grisóstomo y Marcela, Preciosa y don Juan y Ricardo y Leonisa. A partir de este momento comienzan los “trabajos” de nuestros héroes, que tendrán que ir superando todas las trabas, pruebas y obstáculos que encuentren en su camino hasta el matrimonio cristiano que lo corrobore.

La primera prueba, una vez confirmada la reciprocidad amorosa, es contar con la venia de los padres verdaderos de él y putativos de ella: Clotaldo y Catalina. Para ello, Ricaredo, que adopta el papel activo, aunque sea la firmeza de Isabela la que le da alas, primero convence a su progenitora, encareciéndole las virtudes de su amada hasta “que le pareció a su madre que Isabela era la engañada en llevar a su hijo por esposo” (p. 23). O sea, lleva a cabo lo que la intromisión de Leonarda impidió que efectuara Artidoro con los padres de Teolinda, lo que la cobardía y timidez de Cardenio no le dejó hacer y lo que no se atrevió don Juan, por seguir los designios de Preciosa. Después, convencida Catalina, ella hace lo propio con Clotaldo, del tal modo que los dos se sintieron “dichosísimos de haber escogido a su prisionera por su hija, teniendo en más la dote de sus virtudes que la mucha riqueza que con la escocesa se les ofrecía” (p. 23). Así, el amor de Ricaredo e Isabel cuenta con el apoyo paterno, los cuales deciden fijar la fecha de la boda en un plazo no muy lejano, en el cual tendrán que hacer público lo que aún es secreto de familia, ya que sin el consentimiento de la reina Isabel no podrían realizarlo, dada su noble condición.

No cabe duda de la situación ideal con la que arranca la historia de Ricaredo e Isabela, pues su rapto se convierte en felicidad, primero al caer en manos de católicos en tierras de protestantes, luego en ser tratada y educada más como una hija que como una esclava, después por seducir, gracias a sus virtudes, a Ricaredo y, por último, por contar con el beneplácito de sus padres en su amor. Salvando las distancias, es muy parecida a la felicidad reinante con que se pone en marcha la historia de Teolinda y Artidoro, Cardenio y Luscinda y “El curioso impertinente”.

Sin embargo, cuando faltan cuatro días para la boda, la reina de Inglaterra reclama ante sí la presencia de Isabela, la cual le había sido ocultada por Clotaldo. Es en este instante cuando dan comienzo los obstáculos sociales y morales, ya que no sólo ha de tornarse público el amor de la pareja, sino que el catolicismo secreto de la familia corre el peligro de ser descubierto por Isabel I. Tanto Clotaldo como Catalina y Ricaredo se temen lo peor, pues no saben cómo podrá ocultar su fe Isabela ante las preguntas de la reina. Sólo ella, Isabela, es la que confía en su catolicismo, es, como sabiamente dijo Rafael Lapesa, “el instrumento de que se vale el cielo para vigorizar la acobardada fe de los católicos ingleses”<sup>2403</sup>. En efecto, nuestra heroína supera con creces la entrevista con la reina. Una entrevista que sirve para su puesta de largo ante la sociedad londinense, en presencia de la cual refulge como “la estrella o la exhalación que por la región del fuego en serena y sosegada noche suele moverse, o bien

---

<sup>2403</sup>“*La española inglesa y el Persiles*”, p. 256.



ansí como rayo del sol que al salir del día por entre dos montañas se descubre”<sup>2404</sup> (p. 25), por cuanto, perfectamente ataviada para la ocasión<sup>2405</sup>, Isabela deja atónitos a cuantos la miran, seducidos unos, envidiosos otros, primero en su desfile triunfal por las calles de Londres y luego durante su apoteósica entrada en la estancia donde la espera Isabel I. Resulta evidente el parecido entre esta presentación pública de Isabela y la de Preciosa en Madrid o la de Leonisa en la tienda de Alí Bajá.

El embelesamiento de la reina ante Isabela, de la cual dice, no sin ironía, que “hasta el nombre me contenta” (p. 26), es aprovechado por Clotaldo para demandarle su conformidad en el matrimonio de la pareja; y, aunque lo acepta, le exige a Ricaredo que se gane el amor de la española con su esfuerzo y valentía, que muestre que está a la altura de su amada. Para ello la reina le ofrece la oportunidad de enrolarse en su ejército naval, mientras tanto ella cuidará de Isabela. Se trata, por lo tanto, de la tercera prueba de la pareja y de su primera separación. Es el momento en el que Ricaredo ha de sacar a relucir todas sus virtudes, pero también su compromiso moral con la religión católica. Resulta, en cierto modo, chocante que el héroe de una novela bizantina adquiera una ligera profundización psicológica como la que muestra Ricaredo al ser consciente de que se verá en un atolladero si ha de enfrentarse con navíos católicos, como era lo que hacían los corsarios ingleses al asaltar los barcos españoles, al mismo tiempo que sabe que de sus hazañas militares depende el que la reina le entregue a Isabela o no, aunque contemos con el precedente de Ricardo en *El amante liberal*. Esto se debe, como es bien sabido, a la trascendencia espiritual con la que Cervantes dota a *La española inglesa* y por la cual Ricaredo ha de purificar su sentimiento religioso. Sin embargo, si se ve obligado a elegir entre la religión y el amor, opta, sin dudar, por lo segundo:

En fin, determinó [Ricaredo] de posponer al gusto de enamorado el que tenía de ser católico, y en su corazón pedía al cielo le deparase ocasiones donde, con ser valiente, cumplierse con ser cristiano, dejando a su reina satisfecha y a Isabela merecida (p. 29).

Dicho y hecho, por segunda vez la Divina Providencia sale en ayuda de sus fieles, primero con la repentina muerte de su general, al que él, por mandato de la reina, ha de suplir, después le brinda la ocasión de mostrar su brío, gallardía, arrojo y diligencia al toparse con embarcaciones turcas en vez de españolas, y luego de poder manifestar su generosidad y liberalidad al dejar libre a los cristianos que habían sido apresados por los turcos, a pesar de la indignación de su tropa. De este modo, vencedor de sí mismo, puede hacer una entrada triunfal en Londres, llevando consigo un bajel cargado de mercancías para su reina y, por la más pura casualidad, a los padres de Isabela como regalo para su amada.

La siguiente prueba, la cuarta, es la más importante de todas y la que más complicaciones argumentales y estructurales conlleva. Cuando ya parecía todo resuelto, la

---

<sup>2404</sup>Como dice Rodríguez-Luis, Isabela es “el único personaje de las *Novelas* retratado con semejantes extremos platónicos de idealización”. *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 37. Si bien tales extremos, de los cuales nuestro autor se mofará ampliamente en otras ocasiones, son típicos de las novelas idealistas, las cuales, como dice Riley, poseen “un potencial latente para la parodia y la ironía”, en *Introducción al “Quijote”*, p. 50.

<sup>2405</sup>La vestimenta a la española de Isabela desempeña exactamente el mismo propósito que el traje árabe de Leonisa en *El amante liberal*. Y es que tanto una como otra novela ejemplar destacan poderosamente por la minuciosidad en el detalle y por presentar una estructura interna basada en paralelismos y contrastes, sabiamente dispuestos. Como dice Avallé-Arce, “*La española inglesa* es una pequeña maravilla de sabiduría constructiva”, en la Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, p. 16. Sobre la estructura de la obra véase, por ejemplo, J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 119-136; J. Lowe, “The Structure of Cervantes’ *La española inglesa*”, *Romance Notes*, IX (1968), pp. 287-290; J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, pp. 30-54; G. Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegradado*, pp. 143-155; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXVIII-XXXI.

reina conforme con la actitud guerrera mostrada por Ricaredo, Isabela reconocida y acompañada de sus padres<sup>2406</sup>, surge el segundo rival amoroso de la pareja –el primero fue Clisterna–: el conde Arnesto. Ya sabemos que casi todas las historias de amor ideal cervantinas se ven acrisoladas por otras, ya sea en paralelo o en contraste. Realmente no podemos equiparar a Isabela con la dama escocesa porque Clisterna queda excesivamente desdibujada, nunca tiene presencia física en el relato, aunque gravita sobre la pareja como un obstáculo que superar, si bien no es realmente una competidora, al menos inicialmente su función es la de crear cierta tensión dramática, al igual que el paje-poeta en *La gitanilla* o Cornelio en *El amante liberal*. Por su parte, el conde Arnesto sí tiene más empaque como personaje y como móvil argumental; es la antítesis completa de Ricaredo en su conducta, ya que es “arrogante, altivo y confiado” (p. 45), y “recuerda por ello a Ricardo antes de convertirse en el *amante liberal*, y como éste, también su amor crece con el desdén y lo arrastra a peregrinos excesos”<sup>2407</sup>, pero también a la Carducha en *La gitanilla*, a Crisalvo en la historia de Lisandro en *La Galatea* e, incluso, a don Fernando en la historia de Cardenio en la Primera parte del *Quijote*. Se ha enamorado, el conde, perdidamente de Isabela mientras que Ricaredo ha servido a la reina, mientras que el narrador nos ha contado sus aventuras marítimo-guerreras, y, aunque nuestra heroína le ha desdeñado, él no se conforma con su suerte y a medias con su madre ha diseñado su plan: batirse en duelo con Ricaredo, a la par que su madre intenta convencer a la reina de que anule el matrimonio de nuestra pareja. Sin embargo, Isabel I, en papel de vicediós, se muestra tajante en su resolución y desbarata tanto una cosa como la otra, provocando que, finalmente, la madre del conde decida envenenar a Isabela, quitarla de en medio, para bien de su hijo y para bien del protestantismo al eliminar así a una católica confesa. El resultado no es otro que el afeamiento de nuestra heroína: “Isabela no perdió la vida, que el quedar con ella la naturaleza comutó en dejarla sin cejas, pestañas y sin cabello; el rostro hinchado, la tez perdida, los cueros levantados y los ojos lagrimosos. Finalmente, quedó tan fea que, como hasta allí había parecido milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad” (p. 49). Esta situación, asimismo, incide en el cambio de parecer de Clotaldo y Catalina, padres de Ricaredo, que si en un principio tuvieron a bien el amor de su hijo con su esclava, hasta el punto de echar por tierra el concertado matrimonio con la dama escocesa, ahora, ante la fealdad de Isabela, optan por reiniciar los trámites con Clisterna, siquiera sin contar con el parecer de la pareja, imponiendo su gusto sobre el de ellos. Así, la autoridad paterna, que sobrevolaba el amor de Ricaredo e Isabela, dada su desigualdad social, y que había terminado por ceder a las presiones filiales, se torna, como consecuencia del mal amor de Arnesto y de la nefasta intervención de la madre de este, en otro obstáculo más a superar, como ya ocurriera en las historias de Aurelio y Silvia, Elicio y Galatea, Lisandro y Leonida, el capitán y Zoraida, y, sobre todo, en la de Cardenio y Luscinda, en la que se produce un viraje parecido, aunque auspiciado por la codicia. No cabe duda de que toda esta “situación está hábilmente calculada para que la novela alcance aquí la máxima intensidad”<sup>2408</sup>, para que asistamos a la declaración de amor, la segunda de Ricaredo, más sorprendente y genuina de la producción literaria de Cervantes, ya que nuestro héroe no se doblaba como los demás ante la fealdad física de Isabela, sino que ha sido capaz de interiorizar su hermosura, de descubrir la verdadera belleza del alma, tal y como corresponde a la más pura tradición neoplatónica y cristiana:

---

<sup>2406</sup>Sobre la anagnórisis véase las páginas que la dedica Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, pp. 40-42.

<sup>2407</sup>*Ibidem*, p. 43.

<sup>2408</sup>Haciendo nuestras, una vez más, las palabras de Rafael Lapesa, “*La española inglesa y el Persiles*”, p. 257.

Yo, Isabela, desde el punto que te quise fue con otro amor de aquel que tiene su fin y paradero en el cumplimiento del sensual apetito; que, puesto que tu corporal hermosura me cautivó los sentidos, tus infinitas virtudes me aprisionaron el alma, de manera que, si hermosa te quise, fea te adoro; y, para confirmar esta verdad, dame esa mano [...]. Por la fe católica [...] te prometo, ¡oh Isabela, mitad de mi alma!, de ser tu esposo, y lo soy desde luego, si tú quieres levantarme a la alteza de ser tuyo (p. 51).

Este hecho, en fin, es parecido, aunque menos sublimado, al cambio que experimenta el amor de Ricardo por Leonisa en *El amante liberal*<sup>2409</sup> y el de don Juan, preso en la cárcel, en *La gitanilla*, al superar y desterrar los celos y confiar plenamente en el amor de Preciosa. Como es de todos sabido, la misma situación se repetirá en el *Persiles* doblemente, cuando le ocurra algo similar a Auristela en Roma (IV, IX), aunque antes es la base, la belleza interna, del episodio de Solercio, Carino, Selviana y Leoncia (II, X y XII).

Antonio Vilanova nos dijo que el héroe de la novela bizantina española es “el peregrino andante o peregrino de amor que vagan errantes en busca de su aventuras, en cumplimiento de un voto o en busca de su amada, en una peregrinación amorosa que ha emprendido por su propia voluntad” o por mor de las circunstancias que le rodean, y “cuyo ideal se proyecta hacia un doble ideal religioso y humano”, si bien “supedita el logro de sus deseos e ilusiones humanas al cumplimiento de sus votos religiosos”<sup>2410</sup>. Pues bien, hasta ahora hemos asistido a la progresión amorosa de Ricaredo desde la belleza física de Isabela hasta la interna o espiritual, hemos visto, asimismo, al paulatino afinamiento de su fe, gracias a la entereza religiosa de su amada, sólo le falta incorporarse de facto en la iglesia católica. Para hacerlo y para burlar los designios de sus padres de casarle con Clisterna, Ricaredo e Isabela acuerdan reunirse en Sevilla en un plazo de dos años<sup>2411</sup> máximo para celebrar públicamente sus secretos desposorios, mientras tanto, él ira a Roma a certificar su fe y ella regresará a España<sup>2412</sup>, es decir, hacen un voto. Si antes la narración acompañó a Ricaredo en sus proezas militares, ahora, no sin pretensiones argumentales y estructurales, sigue a Isabela. Primero en Cádiz y luego en Sevilla tanto ella como sus padres recuperan su condición prístina: Isabela, su hermosura, sus padres, su riqueza. Mientras que transcurre el tiempo a la espera del cumplimiento del plazo, Isabela, en continua correspondencia con los padres de Ricaredo, ignorantes de la resolución de su hijo, le comunican la inesperada muerte de su amado, a manos del conde Arnesto<sup>2413</sup>. Desconsolada, al igual que Ricardo y que Lisandro, decide encerrarse en el convento sevillano de Santa Paula, lo que sería su muerte

---

<sup>2409</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 128.

<sup>2410</sup>“El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, pp. 350 y 379.

<sup>2411</sup>Dos años lo que dura la peregrinación de Tule a Roma de Periandro y Auristela. También “en el *Persiles*, Leonora le da a Manuel de Sosa Coitiño un plazo de dos años antes de aceptar la propuesta de matrimonio. Mauricio sabe por los astros que encontrará a su hija Transila al cabo de dos años. Ambrosia Agustina es condenada a galeras por dos años [...]. Andrés Caballero, en *La gitanilla*, tiene que ejercer de gitano dos años para conseguir el amor de Preciosa. Dos años es también el tiempo que le dura la locura al *Licenciado Vidriera*. La madre de Costanza, en *La ilustre fregona*, propone al huésped que en dos años volverá a recoger a su hija que deja bajo su custodia, y un largo etcétera.” Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 51, nota 54.

<sup>2412</sup>De este modo se cumple la estructura circular típica de las novelas bizantinas. Ahora bien, Isabel vuelve a Sevilla, Cádiz es un simple formulismo narrativo, que es donde tiene la cita con Ricaredo. El hecho de que se citen en la ciudad hispalense y no en la gaditana ha hecho suponer a parte de la crítica que la novela ha sido objeto por parte de Cervantes de, al menos, una doble redacción, como abalan *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. Véase el trabajo del especialista en estas lides G. Stagg, “The Composition and Revision of *La española inglesa*”, en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1989, pp. 305-321.

<sup>2413</sup>Se trata del archimanido recurso bizantino de la falsa muerte. Véase Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 127-128.

metafórica, no muy distante, por lo tanto, del lento suicidio que acometen el protagonista de *El amante liberal* y el personaje de *La Galatea*, aunque con mayor trascendencia religiosa; si bien, sus padres, insuflándola algún tantico de esperanza, le piden que espere hasta que se cumpla el plazo. En ese intervalo, la hermosura de Isabela se ha convertido en uno de los grandes atractivos de Sevilla, hasta el punto de que las alcahuetas están haciendo su agosto por las peticiones de sus enamorados, aunque el recato ejemplar de nuestra doncella sea inmune a todo lo que la rodea. Cumplido el plazo convenido, sin noticia alguna de Ricaredo, Isabela se viste con el mismo traje con el que se presentó ante la reina de Inglaterra para cumplir su promesa de tomar los votos en el convento y, cuando se dispone a entrar, justo cuando tiene un pie dentro, la detiene Ricaredo<sup>2414</sup>: “¡Detente, Isabela, detente!; que mientras yo fuere vivo no puedes tú ser religiosa” (p. 59). Después de la anagnórisis, Ricaredo narra sus peripecias de romero y terminan, felizmente, por desposarse, como les ocurre a Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda, Rui Pérez y Zoraida, Preciosa y don Juan y Ricardo y Leonisa, porque tanto “puede la virtud, cuánto la hermosura, pues son bastante juntas, y cada una de por sí, a enamorar aun hasta los mismo enemigos” (p. 65).

Así, en la historia de Ricaredo y Leonisa, Cervantes nos ofrece su idea más pura del amor, la más sublimada e idealizada, aquella que es capaz de vencer todos los obstáculos que se le pongan delante, incluidas las desigualdades sociales y nacionales, expresada en clave de neoplatónismo cristiano.

Las características que aúna la decimotercera historia de amor ideal son las siguientes: 1-acontece en forma de novela corta. 2-Está condicionada por los patrones genéricos de la novela bizantina. 3-La historia acontece de forma lineal al coincidir el inicio de la historia con el del relato. 4-Isabela es desgarrada de su ambiente y hecha cautiva. 5-Si bien es criada como hija más que como esclava. 6-Sus muchos atributos provocan que su hermano putativo, Ricaredo, se termine enamorando de ella, lo que se recrea con sumo detalle. 7-Después de la declaración de amor, este se torna recíproco. 8-A partir de ahí se suceden las continuas pruebas que han de superar: la venia de los padres, la presentación de Isabela a la reina de Inglaterra, el amor del conde Arnesto, el envenenamiento de Isabela, su fealdad, el prometido casamiento de Ricaredo con Clisterna, las separaciones y la espera. 9-Al final todo acaba felizmente, bajo el yugo del matrimonio cristiano. 10-A pesar de la diferencia social existente entre ellos, primero porque Isabel es esclava, luego, cuando recupera a sus padres verdaderos y su posición es España, porque él es noble y ella hija de un mercader. 11-Como recompensa a sus muchos trabajos su amor pervive al texto.

#### LA ILUSTRE FREGONA: AVENDAÑO Y COSTANZA.

La siguiente historia de amor ideal –decimocuarta en el orden de publicación– en acontecer en la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Avendaño y Costanza en *La ilustre fregona*.

Dada su ubicación en el octavo lugar de las *Novelas ejemplares*, esta nueva historia de amor se vincula, por la forma elegida por Cervantes para desarrollarla, con las de Rui Pérez de Viedma y Zoraida -siempre desde la perspectiva del *Quijote* de 1615-, Preciosa y don Juan, Ricardo y Leonisa y Ricaredo e Isabela, ya que todas son novelas cortas.

Las relaciones literarias de la historia de Avendaño y Costanza son muchas y muy variadas. Parece claro que con la que más paralelismos guarda es con la de Preciosa y don

---

<sup>2414</sup>Véase sobre el tiempo en la novela y su importancia narrativa en el desenlace lo que dicen A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XXXVII.

Juan de *La gitanilla*<sup>2415</sup>, debido al antideterminismo observable en las dos figuras femeninas, capaces de salvaguardar su honra y su virginidad en los ambientes menos propicios para hacerlo, aunque a la postre las dos resulten ser hijas de padres nobles, y es que, por diferentes causas, fueron desgajadas de sus respectivas familias nada más nacer y criadas en ambientes más o menos marginales o, en su defecto, de baja condición social, expuestas, entonces, a cualquier peligro<sup>2416</sup>. Las dos se sirven de su forma de ser para salvar todos los obstáculos que las acechan: Preciosa de su desenvoltura, de su saber estar en todo momento, de su discreción e inteligencia; Costanza de su silencio, su recato y su virtud. Por su parte, los galanes, don Juan y Avendaño, destacan por el amor genuino que sienten por las dos mujeres, que les lleva a degradarse socialmente para conseguirlo, con lo que adoptan un nombre ficticio acorde con su nueva condición social, han de salvar la dura prueba de los celos y los dos consiguen la recompensa a sus trabajos en forma de matrimonio cuando recuperan su condición prístina, si bien se ven obligados a sufrir los deseos lascivos de otras mujeres, como la Carducha y la Gallega. Por otro lado, tanto *La gitanilla* como *La ilustre fregona* son dos de los textos cervantinos en los que mejor se combinan los elementos característicos de las novelas idealistas y realistas<sup>2417</sup>, aunque es una tendencia apreciable en la práctica totalidad de las obras en prosa de nuestro autor, ya que “la mayoría de las obras consideradas como novelas muestran algún tipo de desplazamiento hacia el *romance*”<sup>2418</sup> y viceversa, pues tanto *La Galatea* como el *Persiles* se ven arrastradas ligeramente hacia el realismo, que vulnera y/o amplía sus límites genéricos<sup>2419</sup>. En cierto sentido, este caparazón argumental de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, aunque muy remozado, se puede ver, asimismo, en *El amante liberal*, ya que, Leonisa, como Preciosa y Costanza, se ve obligada a salvaguardar su virginidad cuando menos posibilidades tiene para hacerlo: durante su cautiverio; además, Ricardo, para conseguir el amor de la dama, tendrá que cambiar de nombre -y por lo tanto de identidad- y superar los celos que le atosigan. Otro texto con el que se suele vincular *La ilustre fregona* es con *El celoso extremeño*<sup>2420</sup>, debido al contraste que supone la falta de libertad de la segunda frente a la primera o, lo que es lo mismo, el encerramiento de la segunda frente a la libertad de la primera<sup>2421</sup>. Si bien, este matiz es extrapolable a un buen número de textos,

---

<sup>2415</sup>Véase, J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 200-201; Ana M<sup>a</sup> Barrenechea, “*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina”, *Filología* VI (1961), pp. 13-32; Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes’ “Novelas ejemplares”*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1974, pp. 88-106; J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turanzas, 1980, vol. I, pp. 142-169; Antonio Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes* (AA. VV.), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 173-209, sobre todo, pp. 198-199.

<sup>2416</sup>Véase si no las palabras que dedica a la heroína de *La ilustre fregona* Alexander A. Parker en *La filosofía del amor en la literatura española entre 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 141-143.

<sup>2417</sup>Véase E. C. Riley, “Una cuestión de género”, en *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202, sobre todo, pp. 194-195 y 199.

<sup>2418</sup>*Ibidem.*, p. 195.

<sup>2419</sup>Muy interesantes resultan las apreciaciones en este sentido de Antonio Rey y Florencio Sevilla con respecto a las *Novelas ejemplares*, a las que no tachan ni de realistas ni de idealistas, ya que “el rasgo literario que mejor define el conjunto” es “hacer verosímiles, de forma sólida y consciente, los más disparatados sucesos”; y es que “Cervantes nunca fue, ni quiso ser, un escritor realista, sino verosímil.” Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares* (*La gitanilla. Rinconete y Cortadillo. El Casamiento engañoso. El coloquio de los perros*), Espasa-Calpe, Madrid, 2002 (6<sup>a</sup> ed.), pp. 9-47, especialmente, pp. 35-38, las citas en las pp. 35 y 37.

<sup>2420</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 201-203; A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid, 1956-1958, vol. II, pp. 284-285; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La ilustre fregona*, Alianza (Obra Completa, vol. 10), Madrid, 1997, pp. XXII-XXIV.

<sup>2421</sup>La falta de libertad, ya sea por el cautiverio o por culpa de los padres, es evidente en todos los relatos turco-berberiscos de Cervantes, pero también en historias tales como la de los hijos de don Diego de la Llana de la Segunda parte del *Quijote* o en cualquiera de las tres historias amorosas que conforman el *Laberinto*

independientes o interpolados, de la obra de Cervantes, por lo que tan sólo se mantiene en pie como consecuencia de la ubicación seguida de las dos novelas en el volumen de las *Ejemplares*<sup>2422</sup>. Como consecuencia del ambiente toledano que se recrea en *La ilustre fregona* es fácil relacionarla con la otra novela del volumen que tiene como escenario la ciudad imperial, no referimos, claro está, a *La fuerza de la sangre*, pero mucho más porque en las dos todo el meollo de la acción deriva de dos agresiones sexuales en forma de violación: las que cometen Rodolfo y don Diego de Carriazo sobre Leocadia y la madre de Costanza, respectivamente<sup>2423</sup>. Si nos centramos en los módulos narrativos del Siglo de Oro presentes en *La ilustre fregona* es evidente que se relaciona con *Rinconete y Cortadillo* y con la biología *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*, por cuanto todas ellas son novelas picarescas o las formas cervantinas de entender el género picaresco: su aproximación<sup>2424</sup>; si bien su maridaje con los libros de caballerías<sup>2425</sup> la vincula con dos pasajes de la Primera parte del *Quijote* en los que se produce un enfrentamiento entre la picaresca y la caballería: el de don Quijote y el ventero (I, II-III) y el del primero con Ginés de Pasamonte (I, XXII)<sup>2426</sup>. Además de todas estas relaciones, basadas en última instancia en la reescritura, la historia de Avendaño y Costanza mantiene una dialéctica continua con otras muchas historias cervantinas, como iremos viendo a lo largo de su análisis.

La historia de Avendaño y Costanza acontece de forma lineal, es decir, nos está contada de principio a fin, en orden cronológico, por lo que asistimos, sucesivamente, al proceso de enamoramiento, al intento de seducción y a la unión final de los dos bajo el yugo del matrimonio cristiano. De este modo, nuestra historia se diferencia de todas aquellas que o bien se iniciaron *in medias res*, o bien *in extremas res*, como las de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*; Morandro y Lira en *La Numancia*; Elicio y Galatea, Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro y Timbrio y Nísida en *La Galatea*; Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Luscinda, el capitán y Zoraida y don Luis y doña Clara en la Primera parte del *Quijote*; y Ricardo y Leonisa en *El amante liberal*. Por contra, desde esta perspectiva, se vincula a las de Preciosa y don Juan en *La gitanilla* y Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*, ya que la organización de la materia narrativa de las tres historias es progresiva. Ahora bien, tanto en el caso de Preciosa y don Juan como en el de Avendaño y Costanza no toda la narración

---

de amor, por sólo citar esos dos ejemplos.

<sup>2422</sup>No en vano, lo cuestiona, aunque sin dar ningún motivo, Avalor-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, 1982, vol. III, p. 12, nota 5.

<sup>2423</sup>Antonio Rey, "Novelas ejemplares", p. 206.

<sup>2424</sup>Véase, entre otros, C. Blanco Aguinaga, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *NRFH*, XI (1957), pp. 313-342; Gonzalo Sobejano, "El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes", *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 25-41; "De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo", en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, Murcia, 1976-1977, t. II, pp. 713-729; y "Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*", *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 65-75; Avalor-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. III, pp. 7-10; y "Cervantes entre pícaros", *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 591-603; J. V. Rikapito, "Cervantes y Mateo Alemán de nuevo", *AC*, XXIII (1985), pp. 85-95; F. Márquez Villanueva, "La interacción Alemán-Cervantes", en *Trabajos y días cervantinos*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 241-297; J. García López, "Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca", *Cervantes*, XIX (1999, 2º fall), pp. 113-124; A. Rey Hazas, "El Guzmán de Alfarache y las innovaciones de Cervantes", en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla-Diputación Provincial, Sevilla, 2002, pp. 177-217.

<sup>2425</sup>Véase Claude Chauchadis, "Los caballeros pícaros: contexto e intertexto en *La ilustra fregona*", en *lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*, ed. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 191-197.

<sup>2426</sup>Que tan magníficamente ha estudiado E. C. Riley, "La novela de caballerías, la picaresca y la primera parte del *Quijote*", en *La rara invención*, pp. 203-215. Al encuentro don Quijote-Ginés de Pasamonte, asimismo, le ha dedicado el artículo "Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte", en *La rara invención*, pp. 51-71.

acontece en un presente progresivo, hay una parte que pertenece al pretérito y que se recupera mediante una o varias analepsis completivas; nos referimos al origen de las dos heroínas. En efecto, la prehistoria de Preciosa es actualizada por su fingida abuela, la vieja gitana que la robó y educó, justo en el clímax de *La gitanilla*, por la cual se revela su origen noble y la identidad de sus padres, que precipita los acontecimientos finales<sup>2427</sup> y garantiza la igualdad social de la pareja en su unión matrimonial final. La prehistoria de Costanza, asimismo, es actualizada desde el pretérito hasta el presente, aunque de forma mucho más compleja, por tres personajes que hacen las veces de narradores intradieгéticos o paranarradores: el primero de ellos es el padre adoptivo de la ilustre fregona, el mesonero, que relata, al Corregidor de Toledo, el nacimiento de Costanza y su crianza; el mayordomo de la madre de la fregona, que avisa a don Diego de Carriazo de la existencia de su ignorada hija ilegítima y de los requisitos necesarios para recuperarla; y el propio don Diego, que cuenta la agresión sexual que infringió a la madre de Costanza, cuya consecuencia es nuestra heroína. Tanto en un caso como en el otro las analepsis completivas se tornan en factores determinantes para la unión matrimonial de las dos parejas, especialmente importante en el caso de Avendaño y Costanza, ya que es la llave por la cual el primero accede al amor de la segunda, mientras que es menos relevante en la historia de Preciosa y don Juan, por cuanto el amor de ambos era una realidad firme en el instante en el que se descubre el origen de la joven gitana. Una vez más, por lo tanto, podemos comprobar cómo Cervantes se reescribe, pero sin caer en la repetición: se trata de experimentar con formas narrativas similares<sup>2428</sup>.

*La ilustre fregona* se inaugura sentando las coordenadas de una historia de amistad: la de los jóvenes burgaleses Carriazo y Avendaño, que “han de ser las principales personas deste cuento”<sup>2429</sup>. Este comienzo no supone ninguna novedad, pues algo parecido sucedió en las historias amorosas de Morandro y Lira, Elicio y Galatea, Timbrio y Nísida y Ricardo y Leonisa, por sólo citar las de amor ideal. Esto supone que el amor de Avendaño y Costanza se vea completado y aderezado con la amistad del primero con Carriazo. Una amistad que será determinante para que acontezca, para que surja la historia de amor, al mismo tiempo que la restará protagonismo narrativo. En efecto, *La ilustre fregona* está conformada por dos historias paralelas o, como quiere Harry Sieber, “hay dos novelas de dos amigos; las aventuras picarescas de Diego de Carriazo y la historia de amor de Tomás de Avendaño”<sup>2430</sup>. En cierto sentido es parecido a lo que acaeció en la historia de Timbrio y Nísida, aunque mucho más evidente en nuestro caso, ya que Carriazo se mantendrá al margen de los asuntos amorosos de Avendaño, no se inmiscuirá como Silerio, ni siquiera apoyará a su amigo de la forma en que lo hizo Mahamut con Ricardo en *El amante liberal*. Este hecho, el que la novela ejemplar se sustente sobre dos historias paralelas, se dejará sentir formalmente, por cuanto los sucesos de Carriazo recaerán bajo los dominios del narrador extradiegético de *La ilustre fregona*, mientras que los de Avendaño se dispersarán bajo los comentarios de diversos personajes<sup>2431</sup>, incluido él mismo.

---

<sup>2427</sup>Véase M<sup>a</sup> J. García del Campo, “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 609-619, concretamente p. 612.

<sup>2428</sup>En el caso de *La española inglesa* también tenemos una narración de corte intradieгético acaecida al final de la novela, que sirve para recuperar el pasado de Ricaredo. No obstante es una exigencia formal dada la separación de los dos amantes, ya que la narración sigue los pasos de Isabela. Por lo tanto, muy distinta de las que acontecen en *La gitanilla* y *La ilustre fregona*.

<sup>2429</sup>Cervantes, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 19 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que únicamente pondremos la página correspondiente al lado de la cita).

<sup>2430</sup>Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid, 1995 (16<sup>a</sup> ed.), vol. II, p. 21.

<sup>2431</sup>Véase A. Martín Maestro, “Conjunciones y disyunciones en *La ilustre fregona*”, en *Lenguaje*,

Que *La ilustre fregona* se estructura<sup>2432</sup> o se organiza en torno a las peripecias de “los dos amigos” es un hecho que se evidencia desde el comienzo de la narración, ya que, nada más sentar las bases de la amistad, Carriazo y Avendaño se separan como consecuencia de las inclinaciones personales de cada uno. Así, el primero, seducido por la vida libre de la picaresca, abandona padres, casa y hacienda hasta poder “leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache” (p. 20); mientras que el segundo optó por estudiar “*las lenguas latina y griega*” (p. 25) en Salamanca, donde, seguro, aprendió el trato con las mujeres y se hizo ducho en “ciertas picardías amorosas”<sup>2433</sup>. Si bien, la narración, durante esta separación, tan sólo se hace cargo de las aventuras de Carriazo, debido a las intenciones poéticas de Cervantes tanto en su confrontación con el *Guzmán de Alfarache* como en sus objetivos narrativos y argumentales posteriores de la novelita. Y es que, vueltos a reunir, Carriazo y Avendaño estrechan su amistad y deciden escaparse de sus casas con el fin de solazarse una temporada en las almadrabas de Zahara, tras la sabrosa pintura que de la vida picaresca le describe el primero al segundo. Es decir, son las inclinaciones picarescas de Carriazo las que triunfan y las que ponen en marcha el argumento de la novela. Para poner en práctica su resolución urden una estratagema llena de mentiras y engaños<sup>2434</sup>, que sosiegue el pecho de sus padres, consistente en expresarles, primero, sus deseos de irse a estudiar a Salamanca; después, de avisarles de que han variado su propósito y han puesto rumbo a Flandes para enrolarse en los tercios españoles. Transformados de caballeros a pícaros, de tal modo que nadie los conociera, se encaminan a la vida libre y sin ataduras de ningún tipo que parece asegurarles la picaresca. Sin embargo, su plan se viene abajo nada más ponerlo en práctica, no porque les pillen en su intentona de vivir aventuras picarescas, sino porque su libertad les lleva a toparse con un prodigio de honestidad y hermosura: la ilustre fregona.

En efecto, a la altura de Illescas, “los dos amigos” escuchan la conversación rústica que mantienen dos mozos de mulas, en la que uno le describe al otro las gracias y virtudes de una joven que trabaja en el mesón del Sevillano en Toledo:

[...] la más hermosa fregona que se sabe [...]. Es dura como un mármol, y zahareña como villana de Sagayo, y áspera como una ortiga; pero tiene una cara de pascua y un rostro de buen año: en una mejilla tiene el sol y en la otra la luna; la una es hecha de rosas y la otra de claveles, y en entrambas hay también azucenas y jazmines” (p. 31).

De esta singular manera irrumpe el tema del amor en la novela, ya que, pasmados y sorprendidos por el retrato de la joven, y guiados por una terrible curiosidad de verla, modifican su plan inicial y se encaminan a la ciudad imperial. Ahora bien, nuestro autor podría jugar con la posibilidad de que Carriazo y Avendaño se enamoraran de la misma mujer; sin embargo, ya desde el principio, deja claro que es el segundo el que más atraído se

---

ideología y organización textual en las “*Novelas ejemplares*”, pp. 69-79.

<sup>2432</sup>Sobre la estructura de *La ilustre fregona*, véase J. Casalduero, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 191-192; A. M<sup>a</sup> Barrenechea, “*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina”, pp. 13-32; J. M. Díez Taboada, “La estructura de las *Novelas ejemplares*”, *AC*, XVIII (1979-1980), pp. 87-105, sobre todo, pp. 98-102; J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, pp. 142-169; A. Redondo y C. Sáinz, “*La ilustre fregona*: cuatro cuartos y una cola”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, pp. 177-177; Jean Alsina, “Algunos esquemas narrativos y semánticos en *La ilustre fregona*”, en *Lenguaje...*, pp. 199-206; E. Febres, “*La ilustre fregona*: configuración de la balanza en su forma y contenido”, *AC*, XXXII (1994), pp. 137-155; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXVII-XXXII.

<sup>2433</sup>S. Zimic, *Las “novelas ejemplares” de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 268.

<sup>2434</sup>Véase Michelle Débax, “Ser y parecer”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, pp. 163-170.



siente, hasta el punto de que podemos decir que, a la manera caballeresca, se enamora de oídas<sup>2435</sup> de Costanza. Avendaño no es el primer personaje cervantino en hacerlo, pues, cómo no, el mismísimo don Quijote, siguiendo en esto a tantos caballeros andantes, como por ejemplo Esplandián, que se enamora *de lonh* de Leonorina en *Las sergas* de Montalvo, lo está así de su Dulcinea, aunque el hidalgo manchego no deje de caer en alguna que otra contradicción, por cuanto unas veces asegura no haberla visto nunca y otras dice que se trata de una campesina del Toboso, Aldonza Lorenzo, a la que vio un sólo día en toda su vida y desde lejos. En cierto modo, también don Fernando se prende de Luscinda antes de conocerla y gracias a la vehemencia con la que se la describe el ingenuo de Cardenio. Y lo mismo le ocurrirá a Margarita en *El gallardo español*, comedia en la que la mora Arlaxa, si no enamorada de la misma forma de don Fernando, al menos muestra una manifiesta curiosidad por conocer a caballero tan famoso, que la aproxima a Avendaño<sup>2436</sup>. Por otro lado, hemos de decir que el mozo de mulas inicia la serie de personajes en los que Cervantes delega la función de presentarnos y relatarnos todo lo concerniente a Costanza, que no deja de ser uno de sus recursos preferidos<sup>2437</sup> para “mostrar con propiedad un desatino”<sup>2438</sup>, o, lo que es lo mismo, allanar un imposible, como lo es el hecho de que una criada de mesón no sólo sea increíblemente hermosa, sino, además, sumamente honesta y virtuosa. Es lo mismo que sucedió, desde otra perspectiva, con Preciosa a lo largo de toda *La gitanilla*, especialmente durante su estancia en la corte. Por último, resulta muy significativo que los atributos más sobresalientes de Costanza como personaje sean la hermosura y la virtud que la llevan a desdeñar a todos los que se la arriman, por cuanto suelen ser las características habituales de las heroínas pastoriles<sup>2439</sup>, como la propia Galatea cervantina, si bien “para Costanza (...) no rigen las reglas ficticias de lo pastoril (...); está dentro de las reglas de la sociedad de su época y aún conviene que extreme su recato como contraste con el tráfigo que la rodea, acentuándose el ideal de joven virtuosa y sumisa”<sup>2440</sup>. Sin embargo, su relación con Avendaño, como veremos, no dista mucho, aunque desde otra óptica y con otras intenciones, de la de Galatea con Elicio.

Es por esto -por la mayor afición del amigo de Carriazo- por lo que, una vez en Toledo<sup>2441</sup> y frente al mesón del Sevillano, es Avendaño el que aguarda con paciencia por “si acaso parecía la tan celebrada fregona” (p. 32), mientras que se desespera Carriazo. En fin, en

---

<sup>2435</sup>Véase Domingo Ynduráin, “Enamorarse de oídas”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, t. II, pp. 589-603.

<sup>2436</sup>No olvidemos tampoco que Rafael, el personaje de *Las dos doncellas*, siente una terrible curiosidad por ver mozo tan hermoso y tan extraño como el que se alojó en la venta de Castilblanco: su hermana Teodosia; y que también don Juan de Gamboa y don Antonio de Isunza, en los primeros compases de *La señora Cornelia*, se hallan deseosos de conocer a la protagonista de la novela.

<sup>2437</sup>“Curiosamente, Cervantes confía a algunos intermediarios la narración de las manifestaciones más exageradas de lo maravilloso.” E. C. Riley, *La teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989 (3ª reimpresión), p. 297.

<sup>2438</sup>Cervantes, *Viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), cap. IV, v. 27, p. 82.

<sup>2439</sup>“Constanza hubiera podido ser igualmente una pastora y moverse en libertad por los pardos.” J. Casalduero, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 196.

<sup>2440</sup>Ana Mª Barrenechea, “*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina”, pp. 16-17.

<sup>2441</sup>“En realidad de verdad, *La ilustre fregona* es novela que desarrolla su empuje narrativo en un solo lugar: Toledo. Burgos y las almadrabas de Zahara son insinuaciones novelísticas sin menor conato de desarrollo.” Avalué-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, p. 9. Sobre el espacio en *La ilustre fregona*, véase José Paulino, “El espacio narrativo en *La ilustre fregona*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, pp. 93-108; y, desde otra óptica, José Montero Reguera, “Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*”, *Revista de Filología Románica*, X (1993), pp. 337-359.

vista de que Costanza no salía, es Avendaño el que entra en el mesón, con la suerte de topársela cara a cara, y si ya estaba seducido de antemano, ahora “quedó suspenso y atónito de su hermosura, y no acertó a preguntarle nada: tal era su suspensión y embelesamiento” (p. 33). O sea, queda flechado definitivamente de la fregona, como se demuestra en su conversación posterior con Carriazo, que le lleva a mentirle por vez primera, al decirle que prefiere pasar unos días en Toledo antes de encaminarse a Zahara de los Atunes. De este modo se nos recrea, entonces, el proceso de enamoramiento de Avendaño: primero, como una curiosidad sin más, después, como un prendamiento definitivo; primero por lo que escucha, luego por lo que ve. Esta progresión en cuanto al proceso de enamoramiento no se detiene aquí, sino que se irá elevando todavía más hasta llegar a la expresión máxima del neoplatonismo amoroso de Cervantes<sup>2442</sup>, con menor apoyatura o trascendencia religiosa que los de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa* y Periandro y Auristela en el *Persiles*, aunque, lógicamente, conducido hacia su culminación en el matrimonio cristiano.

No obstante, su sentimiento es ya suficiente como para enzarzarse en una acalorada discusión con Carriazo, el cual, al comprobar que el amor de Avendaño es genuino, no puede sino reprocharle que todo un joven caballero se enamore de una criada de mesón; si bien, como le responde Avendaño, no es peor que el hecho de que otro aristócrata se sienta atraído por el mundo del hampa. Es decir, de nuevo Cervantes deja en manos de sus personajes la verosimilitud del relato, de una forma similar a como utiliza al paje-poeta en *La gitánilla* con respecto al hecho de que otro noble, don Juan, se enamore de una gitana y rebaje su condición social para alcanzar su amor. Empero, la locura que supone el amor de Avendaño no sólo se hace creíble de esta peculiar manera, pues resulta que no es el único personaje de bien que está enamorado, hay un tercero que ha perdido el norte por la fregona: se trata de don Pedro, el hijo del Corregidor de Toledo. Así, Avendaño se entera de que no está solo en la carrera por conseguir a Costanza, de que tiene competidores tan dignos como él, inclusive más, dado que Avendaño, como consecuencia de las pretensiones picarescas que le inculcó Carriazo, se despojó de su nobleza para trabucarse en un plebeyo, algo que no se le ha pasado por las mientes a don Pedro. Esta situación es completamente novedosa en las historias de amor ideal cervantinas, ya que en la mayoría de los casos son amores correspondidos ante distintas pruebas que sortear en el viaje a su unión matrimonial; solamente equiparable, por lo tanto, a las situaciones de Elicio con respecto a Galatea, si bien los competidores del pastor gozan aún de menos posibilidades que él, hasta que surge la figura del rico pastor portugués del río Lima, y de Ricardo con respecto a Leonisa, mucho más parecida a la nuestra, ya que tanto Avendaño como Ricardo, por mor de las circunstancias, se encuentran socialmente por debajo de sus competidores: don Pedro, y el cadí, Alí Bajá y Hazán Bajá, respectivamente; aunque el protagonista de *El amante liberal* se vea en una tesitura en la que nunca se verá Avendaño: que su amada tenga a bien el amor de otro, el del cobarde Cornelio, aunque sea más una pose que una realidad. El hecho de que Costanza tenga un buen número de admiradores, encabezados por el hijo del Corregidor, por otro lado, sirve para que nuestro amante tenga que superar una de las pruebas más habituales en las historias de amor de Cervantes: los celos, que le llevan al narrador a utilizar una fraseología similar de la que se sirvió cuando Carrizales “vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo: vio a Leonora en brazos de Loaysa”<sup>2443</sup>:

---

<sup>2442</sup>“Nos encontramos ante el ideal neoplatónico”, nos ha dicho A. A. Parker, *la filosofía del amor en la literatura española entre 1480-1680*, p. 142.

<sup>2443</sup>Cervantes *El celoso extremeño*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 9), Madrid, 1997, p. 58.

[...] el soneto, que sonó de tal manera en los oídos de Avendaño, que diera por bien empleado, por no haberle oído, haber nacido sordo y estarlo todos los días de la vida que le quedaba, a causa de que desde aquel punto la comenzó a tener tan mala como quien se halló traspasado el corazón de la rigurosa lanza de los celos (p. 38).

Sin embargo, Avendaño no es Carrizales y tiene a bien confiar en la fama de honesta de Costanza, de la que se hace oídos todo Toledo y aun llega a otros lugares, pues “es maravilla que, con estar en esta casa de tanto tráfico y donde hay cada día gente nueva, y andar por todos los aposentos, no se sabe della el menor desmán del mundo” (p. 39).

El asedio amoroso de Avendaño da comienzo justo en el instante en el que tanto él como Carriazo, después de que este haya podido contemplar la singular belleza de la fregona ilustre, entren a formar parte de la nómina de trabajadores del mesón del Sevillano: “a Avendaño hecho mozo de mesón, con nombre de Tomás Pedro [...], y a Carriazo, con el de Lope Asturiano<sup>2444</sup>, hecho aguador” (p. 43). Es ahora cuando la narración se desdobra en dos, para contar las peripecias que le pasan a uno y otro: a Avendaño en el mesón y a Carriazo por las calles de la ciudad imperial. Tres son los momentos narrativos en los que se desarrolla el acoso amoroso de Avendaño, siempre entretajidos y distanciados entre sí por distintos sucesos protagonizados por Carriazo. Un intento de seducir a Costanza que, curiosamente, no sirve de nada, pues la fregona ilustre desdeña el amor, independientemente de cualquier pretendiente. El primero de ellos nos está contado por Avendaño mientras dialoga con su amigo, toda vez que este ha salido de la cárcel, tras el encontronazo que tuvo con un aguador. El enamorado de Costanza no hace sino manifestar su profundo amor por ella a Carriazo, a la vez que va rellenando parte del “personaje en hueco”<sup>2445</sup> que es la fregona. Así nos enteramos de que esta, a pesar de su apelativo, no friega, paradoja similar a lo de que sea ilustre una fregona. Pero precisamente así la llaman porque, como le dice Avendaño a su amigo, “en todos esos días que has estado preso, nunca le he podido hablar una palabra, y, a muchas que los huéspedes le dicen, con ninguna otra cosa responde que con bajar los ojos y no desplegar los labios” (p. 49). Y es esto, además, lo que provoca que el amor de Avendaño por Costanza se vaya incrementando, pues “no menos me enamora con su recogimiento que con su hermosura” (p. 49), hasta el punto de hacer una de las declaraciones “más bellas que se hayan en las *Novelas*”<sup>2446</sup> y de la obra de Cervantes:

[...] Mira, amigo: no sé como te diga –prosiguió Tomás– de la manera con que amor el bajo sujeto de esta fregona, que tú llamas, me la encumbra y levanta tan alto, que viéndole no le vea, y conociéndole le desconozca. No es posible que, aunque lo procuro, pueda un breve término contemplar, si así se puede decir, en la bajeza de su estado, porque luego acuden a borrarle ese pensamiento su belleza, su donaire, su sosiego, su honestidad y recogimiento, y me dan a entender que, debajo de aquella rústica corteza, debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande. Finalmente, sea lo que fuere, yo la quiero bien (p. 50).

El hecho de que Avendaño declara su genuino amor a su amigo es algo que ya hemos visto en otras historias cervantinas, pues así lo hizo Morandro con Leoncio en *La Numancia*, Erastro con Elicio y Timbrio con Silerio en *La Galatea* -esta mucho más próxima a la de nuestro héroe, pues los dos, Timbrio y Avendaño, se la dicen a sus amigos antes de que la sepan sus

---

<sup>2444</sup>Sobre las posibles alusiones a Lope de Vega que se esconden bajo el nombre y la figura de Lope Asturiano, véase Kenji Inamoto, “Cervantes y Lope de Vega (En torno a *La ilustre fregona*)”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 259-264; J. Montero Reguera, art. cit., p. 343.

<sup>2445</sup>Haciendo nuestra la definición que de Costanza hizo A. M<sup>a</sup> Barrenechea en “*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina”, p. 17.

<sup>2446</sup>Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 152.

amadas-, Grisóstomo con Ambrosio en el *Quijote* de 1605, Andrés Caballero con el paje-poeta en *La gitanilla* y Ricardo con Mahamut en *El amante liberal*. Por otro lado, la mofa de Carriazo ante el amor de su amigo, al que llega a tachar de “hereje” (p. 49), no dista mucho de lo que hace y le dice Mahamut a Ricardo, a la par que es lo contrario de lo que le expresa Elicio a Erastro cuando el primero se queja de que el amor del segundo por Galatea se detenga en la hermosura y no se adentre al interior.

El segundo acontece de manera directa, en forma de acción. Se trata de la declaración de amor de Avendaño a Costanza, efectuada mediante el ardid de la oración para el dolor de muelas. En la carta, modo que utilizó, por ejemplo, Lisandro para iniciar la seducción de Leonida en *La Galatea* -recurso manido de la literatura áurea, proveniente de la novela sentimental-, Avendaño revela su identidad real y su riqueza con el fin de que sea un acicate para Costanza, como intentó don Juan con Preciosa en *La gitanilla* y como hacen aquellos personajes que tratan asuntos matrimoniales con los padres de sus amadas -don Fernando con los de Luscinda, Carrizales con los de Leonora, por ejemplo: “Yo soy un caballero natural de Burgos; si alcanzo de días a mi padre, heredo un mayorazgo de seis mil ducados” (p. 66). Si bien, el amor de Avendaño es sincero, se atiene al gusto de su amada y si llegara a ser su esposo, que es donde se encamina su amor, “me tendré por el hombre más afortunado del mundo” (p. 66). No obstante, la honestidad de Costanza es tal, que no se deja rendir ni por una cosa ni por la otra. El asedio de Avendaño es, entonces, igual al de Elicio: no obtiene resultado alguno, como consecuencia del desdén de la amada.

El tercero vuelve a suceder de la misma forma que el primero, aunque ahora la conversación de “los dos amigos” en vez de acontecer directamente, nos es contada por el narrador extradiegético de *La ilustre fregona*. Lo más significativo es que Avendaño le comenta a Carriazo que “después que había dado el papel a Costanza, nunca más había podido hablarla una sola palabra” (p. 73).

El estado del asedio de Avendaño a Costanza, como el de Elicio a Galatea, o el de Grisóstomo a Marcela, o como el adulterio de Lotario y Camila en “El curioso impertinente”, se podría prolongar hasta el infinito. Sin embargo, como en los casos citados, la situación dará un giro espectacular como consecuencia de una acción externa a la pareja -sólo en el caso de Grisóstomo son él y su suicidio los responsables del desestancamiento. Se trata de la revelación del origen de Costanza. Y es que, a la postre, resulta que nuestra heroína es la hermanastra de Carriazo, la hija de don Diego. Gracias a esto, Avendaño consigue desposarse finalmente con su amada, puesto que el carácter sumamente obediente de Costanza la lleva a seguir el gusto de su padre. Es decir, se casa con Avendaño no por amor, sino por obediencia, si bien es el justo premio tanto a la calidad del amor de nuestro amante como al virtuosismo de Costanza. Ahora bien, la felicidad final de la pareja, semejante a las de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda, Rui Pérez y Zoraida, Preciosa y don Juan, Ricardo y Leonisa y Ricaredo e Isabela, se ve acompañada por los matrimonios de Carriazo con la hija del Corregido de Toledo y de don Pedro con una hermana de Avendaño. Triples bodas que volverán a repetirse, por ejemplo, en *La señora Cornelia* y en el *Laberinto de amor*; número significativo, aunque menor del que cierra el *Persiles*.

Sabemos que una de las características de las historias de amor cervantinas es que suelen ir acompañadas de otras que le sirven o bien de contraste o bien de paralelo. En nuestro caso, el amor ideal de tintes claramente neoplatónicos de Avendaño y Costanza se ve contrastado e incrementado por el amor vulgar de las compañeras de trabajo de ella, la Argüello y la Gallega, descrito en condiciones muy similares al del Repolido y la Cariharta en *Rinconete y Cortadillo*, por cuanto ambas entienden que para agasajar a sus respectivos pretendientes: Carriazo y Avendaño, han de ejercer la prostitución, y por el vehemente deseo lascivo de don Diego de Carriazo, parecido, como ya mencionamos, al de Rodolfo en *La*

*fuerza de la sangre*<sup>2447</sup>. Y es que, como dicen A. Rey y F. Sevilla, “la narración [de *La ilustre fregona*] es un juego incesante de contrastes duales en cuyo centro se halla el propio mesón y, dentro de él, claro está, el de la paradójica fregona ilustre, rodeado del amor lascivo de la Argüello y de la Gallega, por el mundo apicarado del propio Carriazo, en oposición al amor noble y virtuoso de Avendaño y Costanza. Este contraste realza el amor honesto de los protagonistas, al mismo tiempo que lo sitúa en el marco de la más estricta realidad”<sup>2448</sup>.

En definitiva, las características que aúna la historia de amor ideal de Avendaño y Costanza son las siguientes: 1-Acontece en forma de novela corta. 2-La historia acontece de forma lineal y cronológica. 3-Se trata de un amor no correspondido. 4-El primero en enamorarse es Avendaño y lo hace de forma gradual y progresiva, en principio no es sino curiosidad, un aficionamiento *de lonh*; luego, al contemplarla, se produce la confirmación; y, más tarde, al conocer todas las virtudes que atesora, al comprobar su comportamiento, sube a lo más alto. 5-En suma, se trata de una escala ascendente de corte neoplatónico. 6-Lógicamente, Avendaño desempeña el papel activo de la pareja. 7-El amor de Avendaño y la actitud honesta y virtuosa de Costanza se ven realzados y contrastados con los amores vulgares y las acciones de otros personajes. 8-La recompensa acontece en forma de matrimonio. 9-Por lo tanto, su amor pervive al texto.

#### EL GALLARDO ESPAÑOL: FERNANDO DE SAAVEDRA Y MARGARITA.

La decimoquinta historia de amor ideal que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan don Fernando de Saavedra y Margarita en *El gallardo español*.

Con esta historia nos adentramos en una nueva obra cervantina: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Se trata, entonces, al igual que con las *Novelas ejemplares*, de una reunión de textos dispares entre sí, más allá de su ligazón genérica, es decir, que sean todos ensayos dramáticos. Si bien es algo menos homogéneo que el volumen de novelas cortas, pues, como ya se desprende desde el título mismo, está conformado por composiciones teatrales mayores -las comedias- y menores -los entremeses-, que, en cierto sentido, escinden el conjunto en dos partes claramente diferenciadas, por cuanto, al menos en la teoría, unas y otros varían en el tono, la forma, los asuntos, los personajes, los alcances, las pretensiones, la extensión, el lenguaje, etc; pero muy especialmente porque las comedias -como designación genérica- están avaladas prácticamente por la tradición literaria de la antigüedad grecolatina, así como por los estudios teóricos de los preceptistas clásicos y renacentistas, sobre todo, claro está, por la *Poética* de Aristóteles y la revitalización que de ella emprenden los teóricos italianos, sin olvidarnos, evidentemente, de la renovación y revolución que emprende Lope de Vega con su teoría y praxis teatral<sup>2449</sup>; mientras que los entremeses son un subgénero dramático que no tiene correspondencia práctica con ninguno clásico<sup>2450</sup> y “del que ni Aristóteles ni los preceptistas

---

<sup>2447</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 196 y ss.

<sup>2448</sup>Introducción a su edic. del texto, p. XXXVI.

<sup>2449</sup>Si bien, como se ha puesto de manifiesto, Lope de Vega no es el creador único de la *comedia nueva*. Véase Juan Oleza, “Hipótesis sobre la formación de la comedia barroca”, *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 9-44, y “El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión”, en *La comedia*, ed. de J. Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 181-226; y Jean Canavaggio, “Juan Rufo, Agustín de Rojas y Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito”, en *La comedia*, pp. 245-256.

<sup>2450</sup>Aunque se puedan relacionar, dentro de la tradición de los géneros cómicos, con el drama satírico griego y la fábula atelana latina. Véase a este respecto Javier Huerta Calvo, *El mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.

italianos atinaron a legislar”<sup>2451</sup>, lo que provoca que nuestro autor tenga una libertad absoluta a la hora de experimentar con el género breve, de la que no goza con las comedias. Otra diferencia aparente entre las comedias y los entremeses cervantinos estriba en que aquellas parecen no tener ninguna organización interna o no estar agrupadas bajo esquema unificador alguno<sup>2452</sup>, muy al contrario de lo que ocurre con los otros, aunque sean varias las propuestas<sup>2453</sup>. Además de que los entremeses, en esto guardan un tremendo parecido con las *Novelas ejemplares*, en principio, no son sino una especie de intercalación entre los distintos actos de la comedia o, dicho de otro modo, el entremés “presenta (...) una subordinación formal y funcional a una obra dramática más amplia, la comedia, provista de una fábula seria y complicadamente vertebrada”<sup>2454</sup>; esto es, son “un pasatiempo popular, esparcimiento breve entre dos emociones nobles”<sup>2455</sup> con el fin de ser “el envés de la comedia, su inversión carnavalesca”<sup>2456</sup>. Ahora bien, nuestro autor no sólo decide publicarlos autónomamente con su firma y al lado de las comedias, sino que los dota de una profundidad literaria suficiente para dignificarlos y ennoblecerlos como subgénero dramático.

No obstante, la mayor novedad, como es de sobra conocido, que aporta el volumen de comedias y entremeses reside en dos aspectos claves: 1-que son nuevos<sup>2457</sup>, es decir, que se apartan de los modelos establecidos, ya sea de la dramaturgia canónica derivada de la *Poética* aristotélica y de su interpretación por los preceptistas del Renacimiento, ya sea de la fórmula establecida por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), basada en su propia experiencia dramática<sup>2458</sup>, por lo que los ensayos cervantinos suponen un deliberado intento de renovación personal del panorama teatral español de la época, de una práctica teatral completamente experimental<sup>2459</sup>, si bien “de todo punto irreductible a receta dramática alguna: cada título aporta un enfoque distinto y novedoso para contribuir a un conjunto pluriforme”<sup>2460</sup>, como consecuencia de que 2-nunca lo pudo representar y, por lo

---

<sup>2451</sup>Eugenio Asensio, “Entremeses”, en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 171-197, la cita en las pp. 174-175.

<sup>2452</sup>No obstante, véase la propuesta de organización interna que efectúa Joaquín Casaldueiro en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 22-23; y del sucinto repaso que hace de ellas Jean Canavaggio en *Cervantes*, traducción de Mauro Armiño, Espasa, Madrid, 1997, p. 345. Ahora bien, para un estudio pormenorizado de las comedias desde todos los ámbitos posibles, es imprescindible el estudio monográfico de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977; y el más reciente de Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000.

<sup>2453</sup>Véanse las clasificaciones, ya sean temáticas o técnicas, que establecen Rafael Balbín, “La construcción temática de los entremeses”, *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 415-428; J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 23; E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses* de Cervantes, Castalia, Madrid, 1970, pp. 16-19; Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 29.

<sup>2454</sup>Parafraseando a Jesús González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 205.

<sup>2455</sup>E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses* de Cervantes, p. 7.

<sup>2456</sup>Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses* de Cervantes, Alianza (Obra Completa, vol. 17), 1998, p. IX.

<sup>2457</sup>Las aportaciones más significativas de Cervantes al panorama teatral español y europeo se pueden ver en el trabajo de Jesús González Maestro, *La escena imaginaria*, donde sus aportaciones en el ámbito de la tragedia, la comedia y los entremeses son contrastados con la dramaturgia clásica, la comedia de Lope, el teatro inglés de la época isabelina y las tendencias contemporáneas.

<sup>2458</sup>“La poética de Lope de Vega representa la primera reflexión experimental sobre el arte dramático en la Edad Moderna.” J. González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 92.

<sup>2459</sup>Véase Bruce Wardropper, “Comedias”, *Suma cervantina*, pp. 147-169, sobre todo p. 158; muy especialmente J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pues es la tesis que sustenta a lo largo y ancho de todo su estudio, como, por ejemplo, pp. 77, 334 y 448; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 16.

<sup>2460</sup>Florencio Sevilla, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, Castalia, Madrid, 1997, pp. 7-69, la

tanto, nunca pudo ensayar ni calibrar sus logros ni pulir sus desaciertos, o sea “privado del contacto con las tablas, separado de un público con el que podría haber entablado un diálogo fecundo, Cervantes forjó un arte experimental, que sufrió por no poder ser experimentado”<sup>2461</sup>. Con todo, el autor del *Quijote* participó activamente en su primera época y, desde la escritura, en la segunda, en la conformación de la dramaturgia moderna, al lado de escritores de la talla de Lope de Vega y W. Shakespeare, e, incluso, hay quien piensa que “el teatro español del Siglo de Oro, acaso también la sistematización de determinadas formas de teatro breve desarrolladas en la España de la Edad Moderna, empieza en Cervantes”<sup>2462</sup>. Sea como fuere, como sabiamente ha dicho Alberto Sánchez<sup>2463</sup>, para el alcaláino “el cultivo del teatro fue su *ocupación* activa en algunas temporadas y su *preocupación* constante durante toda su vida”, y siempre con el propósito de “enaltecer y elevar la dignidad del teatro español, tanto en los moldes estilísticos como en el contenido ético personal y social. Si no llegó a conseguirlo plenamente, debemos agradecerle la nobleza del impulso y el reiterado esfuerzo por cumplir su designio”.

En lo que se refiere a nuestro asunto, el teatro de Cervantes mantiene una dialéctica constante, basada en la reescritura<sup>2464</sup>, consigo mismo, o sea, entre los distintos ensayos dramáticos que lo conforman, y, por supuesto, con el resto de su producción literaria. A un nivel meramente formal y/o técnico, con su teatro, al igual que con su prosa narrativa, nuestro autor ensaya y experimenta con todo tipo de posibilidades; y si dota a sus textos prosísticos de una profundidad estructural inusitada, merced a la intercalación de un amplio número de episodios, directamente vinculados con la trama o fábula de la que dependen, a un distanciamiento irónico de lo narrado, a la incursión de una amplia gama de narradores, traductores y comentadores, etc; en sus ensayos dramáticos realiza una operación similar<sup>2465</sup>, al incluir representaciones dentro de ellos, esto es, teatro dentro del teatro, figuras intermedias entre lo que ocurre en la representación -o lectura- y el espectador -o lector-, personajes que se distancian -o se salen- de la acción y la comentan. Si sus textos narrativos manifiestan una ponderada organización de los hechos, a pesar de las dificultades y los obstáculos estructurales que propone, que los dotan de una compleja estructura laberíntica; lo mismo realiza en sus piezas teatrales, donde se sirve de personajes que hilan toda la trama, como en *Pedro de Urdemalas*, de inicios *im medias res*, como en *El trato de Argel* o *El gallardo español*, etc. Si uno de los logros de la intercalación de episodios en sus ficciones en prosa reside en el enfrentamiento de distintos módulos narrativos o regiones imaginarias diferentes; lo mismo acontece en su quehacer dramático, como, por ejemplo, en *La casa de los celos*, *El rufián dichoso*, *El laberinto de amor*, *La entretenida* o *Pedro de Urdemalas*. Si una de las grandes apuestas literarias de sus textos narrativos es la de borrar los límites entre la esencia y

---

cita en la p. 42.

<sup>2461</sup>J. Canavaggio, *Cervantes*, p. 346.

<sup>2462</sup>J. González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 64.

<sup>2463</sup>“Aproximación al teatro de Cervantes”, en *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*, VII (1992), pp. 11-30, las citas en las pp. 15 y 29-30.

<sup>2464</sup>Véase Antonio Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, especialmente pp. 121-145.

<sup>2465</sup>Véanse, entre otros, José María Díez Borque, “Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes”, *AC*, XI (1972), pp. 113-128; Jean Canavaggio, “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, inserto ahora en *Cervantes entre vida y creación*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2000, pp. 147-163; Carlos Arboleda, *Teoría y forma del metateatro de Cervantes*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991; Isabel Moreno, *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma, Madrid, 1998; Alfredo Hermenegildo, “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su época*, Catherine Poupeney, Alfredo Hermenegildo y César Oliva coords., Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 77-92.

la apariencia, vida y la literatura, la historia y la poesía; exactamente lo mismo acomete en su teatro, desde *El trato de Argel* hasta *Pedro de Urdemalas*, pasando, de forma muy singular, por los entremeses. Si Cervantes tocó de una forma u otra todos los módulos narrativos que ofrecía la prosa de ficción áurea; lo mismo realizó en su teatro. Desde una óptica temática<sup>2466</sup>, en su dramaturgia están presentes sus grandes temas, como la libertad, la literatura, el amor, la amistad, los celos, el matrimonio, el honor, la religión, el cautiverio, el orientalismo, etc.

En lo tocante al amor, a través de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, nuestro autor continúa ensayando distintas variantes de las propuestas provenientes de sus textos anteriores. En cierto sentido, podemos decir que no se ensayan propuestas nuevas o distintas a las ya tratadas en su primer teatro, *La Galatea*, el *Quijote* de 1605 y las *Novelas ejemplares*. Más bien, lo que acontece, de forma general, es un ligero descenso de los amores más idealizados, no nos vamos a topar ahora con historias tales como las de Morandro y Lira en *La Numancia*, Ricaredo e Isabela en *La española inglesa* o Avendaño y Costanza en *La ilustre fregona*. Esto es así, en buena medida, por las intenciones de nuestro autor, que tiende a desmitificarlos, como ocurre en *La casa de los celos*, o a tratarlos de forma cómica y/o irónica, como en *La gran sultana*. Lo que existe, si así lo podemos denominar, es un incremento de un amor con tintes heroicos, como el de Margarita por don Fernando en *El gallardo español*, el de don Fernando por Constanza en *Los baños de Argel* o el de Lamberto por Clara en *La gran sultana*, e, incluso, el de Rosamira y Dagoberto en *El laberinto de amor*; y, muy especialmente, una acendrada lucha de los personajes femeninos por obtener su libertad amorosa y burlar los encerramientos a los que se ven sometidos por padres y hermanos, patente, sobre todo, en *El gallardo español* y en *El laberinto de amor*. Este descenso en el tratamiento del amor es observable en *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*, comedias que terminan sin bodas, en las que no hay amores idealizados, sino intereses y deseos lascivos. Sin embargo, en lo que hay un aumento considerable es en el tratamiento de amores ambiguos en sus manifestaciones, como la curiosidad de Arlaxa por don Fernando en *El gallardo español*, el incestuoso amor que desasosiega a Marcela por su hermano don Antonio en *La entretenida*, amores entre primos en esta y en *El laberinto de amor*, amores homosexuales en *Los baños de Argel* y en *La gran sultana*, algún personaje ciertamente andrógino, como Lamberto/Zelinda en *La gran sultana*, muy próximo a Gaspar Gregorio en el *Quijote* de 1605 y a Periandro en el *Persiles*; pero también mujeres vestidas de hombres. Con todo, como ocurre en toda su obra, el deseo y el sexo siguen siendo los móviles más fecundos en las acciones de las comedias. Por su parte, en los entremeses, acaso debido a la temática habitual del teatro breve, Cervantes plantea, especialmente, lo que no se da apenas en la comedias: historias matrimoniales y adulterios. En suma, lo que abunda en las comedias y entremeses son engaños, mentiras, falsas apariencias, equívocos, imposturas, celos, lascivia, intereses; alguna que otra genuina historia de amor y una tolerancia y comprensión de las pasiones humanas, capaces de pasar por alto buena parte de las convenciones religiosas y sociales de la época.

Después de este largo paréntesis, reiniciamos la decimoquinta historia de amor ideal

---

<sup>2466</sup>Se ha venido diciendo que, frente a los estereotipados temas y motivos de la comedia lopesca, como el concepto del honor, del amor, de la fortuna, del matrimonio, del decoro, etc., Cervantes se distancia ampliamente, por cuanto no se deja encerrar por ellos (Véase, por ejemplo, S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 21-22; Alberto Sánchez, "Aproximación al teatro de Cervantes", p. 20 y ss.; J. González Maestro, *La escena imaginaria*, pp. 22-94). Ahora bien, el problema que esto plantea es la constante comparación, casi siempre ineludible, que se realiza entre las propuestas dramáticas cervantinas y la de Lope, cuando, haciendo nuestras las palabras de J. Canavaggio, "a nuestro parecer, exigen que se las aprecie por sí mismas" (*Cervantes*, p. 345) y, por supuesto, en el conjunto de la obra de Cervantes, que es donde cobran sentido, ya que, todas estas propuestas, formales y temáticas, están en plena dialéctica con el resto de su obra.



diciendo que, obviamente, desde una óptica genérico-formal, se vincula con las de Aurelio y Silvia de *El trato de Argel* y Morandro y Lira de *La Numancia*, dado que las tres se desarrollan de forma dramática. Lógicamente, esto las diferencia de todas las demás ya analizadas.

*El gallardo español*, como es de sobra sabido, es una de las cuatro comedias cervantinas de tema oriental, turco-berberisco o de cautivos de Cervantes, junto con *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*<sup>2467</sup>. Como rasgos comunes presentan una mezcla de realidad histórica y ficción; el plano histórico suele dar un carácter colectivo a la trama, de la que sobresale otra individual, de corte amoroso, que es la ficticia o literaria; el enfrentamiento de dos colectivos: moros y españoles, musulmanes y cristianos, tanto en la trama colectiva como en la individualizada; la trama amorosa ficticia se basa en un entrecruzamiento entre dos parejas de amantes, una musulmana y otra cristiana, que suele ser de corte bizantino<sup>2468</sup>; todas presentan una ubicación espacial oriental –Argel, Orán y Constantinopla–. Decir que todas estas características comunes no se dan por igual en las cuatro comedias, sino que su grado fluctúa de unas a otras.

Es evidente que estas cuatro comedias turco-berberiscas se vinculan con los relatos novelescos cervantinos que tratan este mismo asunto, si bien no tienen por qué cumplir todos los rasgos afines, como la historia del capitán cautivo de la Primera parte del *Quijote* y *El amante liberal*. Sin olvidar aquellas otras en las que de una manera u otra hay un enfrentamiento cristiano-musulmán, como el episodio de Timbrio y Silerio en *La Galatea*, *La española inglesa* y la historia de los falsos cautivos en el *Persiles*; además de algunas menciones esporádicas, más o menos históricas, sobre el Imperio Turco, diseminadas por toda la obra de Cervantes. Otro asunto distinto son los relatos cervantinos que plantean la situación de los moriscos en el imperio español, como acontece en *El coloquio de los perros*, en el episodio de Ricote y su hija Ana Félix en la Segunda parte del *Quijote* y el de Rafala en el *Persiles*<sup>2469</sup>.

Por otro lado, la doble pareja hispano-árabe, o sea, una historia amorosa cuadrangular conformada por dos parejas de amantes, enlaza, mediante la reescritura, a *El gallardo español* con un nutrido grupo de relatos cervantinos, como el episodio de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio y Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca en *La Galatea*; el entrelazamiento amoroso de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando en el *Quijote* de 1605; Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael en *Las dos doncellas*; Periandro, Auristela, Sinforosa y Policarpo y Carino, Leoncia, Selviana y Solercio en el *Persiles*.

De todos modos, en otros detalles, más o menos marginales, se relaciona con un sinnúmero de historias cervantinas, como iremos viendo a lo largo de su análisis.

*El gallardo español* presenta una estructura sumamente compleja, debido a la imbricación de una trama colectiva y otra individual, que giran en torno a la figura de don Fernando de Saavedra, y que se disemina en torno a dos espacios distintos<sup>2470</sup>; a la

---

<sup>2467</sup>Véase Antonio Rey Hazas, “Las comedias de cautivos de Cervantes”, *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*, Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Ciudad Real, 1994, pp. 29-56; y “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, pp. 122-130; y J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 53-76.

<sup>2468</sup>Véase S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes”, *BBMP*, XL (1964), 362-387.

<sup>2469</sup>Véase Agapita Jurado Santos, *Tolerancia y ambigüedad en “La gran sultana” de Cervantes*, Reichenberger, Kassel, 1997, pp. 1-3.

<sup>2470</sup>Véase A. González, “Doble espacio teatral en *El gallardo español*, de Cervantes”, en *El escritor y la escena. Actas del I Coloquio de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglo de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-103; y J. Ruviera, “Algunos aspectos de la construcción del espacio teatral en tres comedias de cautivos: *El gallardo español*, *Los baños de*

organización de la materia dramática, desorganizada cronológicamente en su conjunto; a los continuos cambios de identidad, de travestismo, de falsas apariencias, de engaños, etc.; que provocan que, globalmente, todo resulte confuso, “sorprendente, admirable, prodigioso y laberíntico, a la manera barroca que pedían los principales tratadistas de la literatura áurea, el Pinciano, Carballo y Cascales a la cabeza”<sup>2471</sup>. Esta compleja morfología, como era dable esperar, incide en el desarrollo de la historia amorosa de don Fernando y Margarita, que, además, por mor de las circunstancias, queda relegada a un segundo plano, por cuanto el asunto más relevante es la gallardía<sup>2472</sup> física y espiritual del español, así como su fama<sup>2473</sup>, que provocan que el protagonista absoluto de la comedia, don Fernando<sup>2474</sup>, se vea escindido entre su responsabilidad individual y colectiva, y que desemboca en un desequilibrio insólito entre los dos miembros de la pareja.

Si “la gallardía y valor de don Fernando (...) es el hilo conductor de los diversos episodios”<sup>2475</sup>, la fama del español se torna en “el móvil básico de la comedia”, en “el motor fundamental de toda la acción”<sup>2476</sup>. Una y otra, puestas en boca de varios personajes, encienden los vehementes deseos de las únicas dos damas individualizadas de la obra: Arlaxa y Margarita<sup>2477</sup>. El deseo curioso de la mora se torna en el origen del conflicto medular de la comedia: la escisión del protagonista ante sus aspiraciones individuales y sus deberes colectivos como militar. El deseo amoroso de la cristiana viene a ser el premio que merece la figura de don Fernando, al tiempo que ayuda a enmarañar aún más la trama de la comedia, que la otorgan ese aire de “elaborada intriga amorosa y ribetes de enredo”<sup>2478</sup>. La diferencia que media entre la pasión de Arlaxa y la de Margarita es el típico contraste cervantino entre una historia de amor ideal –la de la segunda– y otra de un deseo desordenado –la de la primera–.

La historia de amor de don Fernando y Margarita arranca en un tiempo anterior al de la comedia. Es decir, empieza *in medias res*, como las de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira, Elicio y Galatea, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda, don Luis y doña Clara y Ricardo y Leonisa. De forma semejante a como acontece en todos estos casos, el modo de rescatar y actualizar los acontecimientos pretéritos es mediante una relación intradiegetica, que, en nuestra historia, profiere Margarita, la cual tiene como receptores de su historia a sus amos, Arlaxa y Alimuzel, y a su amado don Fernando, travestido de moro y bajo la identidad fingida de Juan Lozano, lo que, en cierto sentido, impide que se reconozcan, ya que nunca antes se han visto, a lo que hay que añadir el disfraz varonil con el que ella encubre su condición femenina. Lo cierto es que se trata de una de una historia de amor ideal de muy diferente hechura de las que la preceden. Margarita, como habitúan los paranarradores, da comienzo al relato de su vida *a nativitate*:

---

*Argel y La gran sultana*, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 1021-1034.

<sup>2471</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El gallardo español. La casa de los celos*, Alianza (Obra Completa, vol. 13), Madrid, 1997, p. XXV.

<sup>2472</sup>Como han puesto de relieve S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 96.

<sup>2473</sup>Véase William A. Stapp, “*El gallardo español*. La fama como arbitrio de la realidad”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 261-272.

<sup>2474</sup>Véase Jesús González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 307.

<sup>2475</sup>Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 50.

<sup>2476</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XIX y XVIII.

<sup>2477</sup>Lo que media entre el deseo de Arlaxa y Margarita ha sido estudiado por J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 31-55; F. A. de Armas, “Los excesos de Venus y Marte en *El gallardo español*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 249-259; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 87-117; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XVI-XXX.

<sup>2478</sup>I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, p. 48.

Nací en un lugar famoso,  
de los mejores de España,  
de padres que fueron ricos  
y de antigua y noble casta<sup>2479</sup>;

para decir a continuación que, nada más dar “muestras de entendimiento” (II, 2071, 100), fue encerrada en un monasterio, revelando, así, su verdadera condición:

Que soy mujer sin ventura,  
que soy mujer desdichada (II, 2073-2074, 100).

De este modo, nuestra heroína pertenece a ese elenco de personajes femeninos de Cervantes que, debido al escrupuloso proceder de sus padres o hermanos ha sido separada del mundo con el fin de mantenerla incólume hasta el matrimonio -“no me encerraron mis padres / sino para la crianza, / y fue su intención que fuese, / no monja, sino casada” (II, 2083-2086, 100)-, hermanada, por lo tanto, con Cornelia en *La señora Cornelia*, con Julia y Porcia en *El laberinto de amor*, con Marcela en *La entretenida*, con la hija de don Diego de la Llana en el *Quijote* de 1615 y, aunque es otra muy diferente su situación, con Leonora en *El celoso extremeño*. Como consecuencia de la inesperada muerte de sus padres, Margarita queda a merced de su arrogante hermano, situación similar a la de Cornelia, si bien la orfandad, aunque sólo la materna, se da también en los casos de Julia y de la hija de don Diego de la Llana. Con el discurrir del tiempo, “llegó la edad de casarme” (II, 2095, 101) y, aunque fueron muchos los solicitantes, su hermano no sólo no se decidió por ninguno, sino que, incluso, llegó a las armas con uno de ellos: con don Fernando. O sea, hemos de suponer que cuando don Fernando la pide como mujer lo hace guiado por la nobleza y la riqueza de la familia de Margarita, por cuanto no ha gozado de la oportunidad de verla, de forma que no ha podido enamorarse; y nada se nos dice en el texto de que su hermosura caminara en boca de la fama, ni de que su hermano siguiera el ejemplo de Lorenzo, el hermano de Cornelia, de mandar hacer un retrato de su hermana que poder enseñar a sus pretendientes. Durante el tiempo que tardaron en curarse las heridas que recibió de don Fernando el hermano de Margarita, mudó, este, su intención por la de, “codicioso de mi hacienda, / [...] dejarme entre paredes, / medio viva y medio muerta” (III, 2200-2202, 106). Aunque desde una perspectiva completamente distinta, el hecho de que un hermano pretenda quedarse con la hacienda de otro, aprovechando su confinamiento, es lo que le sucede, por ejemplo, al esclavo primero en otra de las comedias de cautiverio, *El trato de Argel*<sup>2480</sup>. Margarita, como el cautivo de *El trato*, no se resigna con su suerte, y, del mismo modo que sus compañeras de enclaustramiento, busca su propio remedio, ya que “encerraban las rejas / el cuerpo, mas no el deseo, / que es libre y muy mal se encierra” (III, 2196-2198, 106). De esta forma, su pasividad se torna en actividad, y lo primero que hace es intentar encontrar un marido por sí misma; empero, su inexperiencia de la vida y su mocedad no alcanzan la solución, se ve obligada a apoyarse en un viejo hidalgo que como consejero le dejaron sus padres. Este, de entre todos los pretendientes que tuvo, le pinta a las mil maravillas la figura, la gallardía y la

---

<sup>2479</sup>Cervantes, *El gallardo español. La casa de los celos*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 2063-2066, p. 100 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos al lado de la cita, la jornada, los versos y la página correspondientes).

<sup>2480</sup>“[...] que mis ancianos padres, que son muertos, / y un hermano que tengo se ha entregado / en la hacienda y bienes que dejaron, / el cual es tan avaro, que, aunque sabe / la esclavitud amarga que padezco, / no quiere dar, para librarme della, / un real de mi mismo patrimonio.” Cervantes, *El trato de Argel*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 2), Madrid, 1996, jornada II, vv. 1545-1551, p. 66.

discreción de don Fernando, hasta que el “amor, que por los oídos / pocas veces dicen que entra, / se entró entonces hasta el alma / con blanda y honrada fuerza; / y fue de tanta eficacia / la relación verdadera, / que adoré lo que los ojos / no vieron ni ver esperan” (III, 2231-2238, 107). Es evidente que nos la tenemos con un enamoramiento típico de los libros de caballerías<sup>2481</sup>, como, por ejemplo le acontece a Leonorina en *Las Sergas de Esplandián*, quien se enamora del hijo de Amadís tras la relación que escucha a Carmela de sus hazañas (cap. XXXVII); amor *de lonh*, no obstante, que también se da en otros módulos narrativos afines a la caballerescas, como en la novela morisca o fronteriza, pues en *El Abencerraje*, por ejemplo, se cuenta el amor que Rodrigo de Narváez siente por una dama casada, la cual no se enamora de él hasta que otro no alaba su figura<sup>2482</sup>; y que el propio Cervantes utiliza en alguna que otra ocasión, como en los casos de don Quijote -aunque el hidalgo manchego caiga en no pocas contradicciones a la hora de contar su enamoramiento de Aldonza Lorenzo / Dulcinea- y, especialmente, de Avendaño. No obstante, el amor de Avendaño por Costanza no se certifica hasta que no la ve, es decir, su enamoramiento de oídas es más que nada curiosidad, más parecido, por lo tanto, al deseo que siente Arlaxa de tener ante sí a don Fernando, mientras que el de Margarita, como el de don Quijote, es sincero y genuino desde el principio, pues, como ella misma certifica, al ser inquirida por don Fernando, aún desconocido por ella, de si no se templará o enfriará su amor si cuando le vea su hermosura no se corresponde con lo imaginado por ella, “la fama de su cordura / y valor es la que ha hecho / la herida dentro del pecho: / no del rostro la hermosura; / que ésa es prenda que la quita / el tiempo breve y ligero, / flor que se muestra en enero, / que a la sombra se marchita. / Ansí que, aunque en él hallase / no el rostro y la lozanía / que pinté en mi fantasía, / no hay pensar que no le amase” (III, 2342-2353, 110-111). De este modo, el amor de Margarita por don Fernando es un amor nacido del entendimiento, que revela una superioridad espiritual mayor que el canónico amor *de visu*<sup>2483</sup>, comparable al de el propio Avendaño toda vez que advierte las virtudes que atesora Costanza o a los de don Juan por Preciosa tras su noviazgo, Ricaredo por Isabela y Periandro por Auristela. En fin, enamorada de oídas y con el fin del matrimonio como meta, Margarita, acompañada de su ayo Vozmediano, se escapa del monasterio, se disfraza de hombre y parte en busca de don Fernando; esto es, se convierte en una peregrina de amor, como antes que ella lo habían sido Teolinda, Rosaura, Torralba, Dorotea, Teodosia y Leocadia; si bien, a diferencia de estas, ella ni tiene la seguridad de que su amado la quiera, como Teolinda, ni ha sido vilipendiada, como Rosaura, Torralba y Leocadia, ni ha sido deshonrada, como Dorotea y Teodosia, sino que inaugura un nuevo modelo de peregrinaje amoroso<sup>2484</sup> en la obra de Cervantes, que luego emularán tanto Porcia como Julia en *El laberinto de amor*. A su vez, el vestirse de hombre la empareja con Dorotea, Teodosia y Leocadia, con la salvedad de que estas tres descienden de categoría social al travestirse, lo que no hace Margarita, que viaja como caballero. Su primer destino es Nápoles, ciudad en la que cree encontrará a don Fernando, para pasar después a Orán, donde la fama dice que está.

---

<sup>2481</sup>No en vano, para S. Zimic *El gallardo español* no es sino “un auténtico nuevo libro de caballerías.” *El teatro de Cervantes*, p. 95.

<sup>2482</sup>Aunque fundamentados en la galantería reinante entre Alimuzel y don Fernando, han propuesto *El Abencerraje* como posible modelo literario de *El gallardo español* S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 102, y, sobre todo, A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XIV y XXI.

<sup>2483</sup>Véase, una vez más, Domingo Ynduráin, “Enamorarse de oídas”, en *Serta Philológica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1985, II, pp. 589-603.

<sup>2484</sup>Como dice Zimic, “los viajes por tierra y mar de Margarita simbolizan una búsqueda fervorosa, espiritual del amor, a costa de grandes afanes, trabajos y sacrificios personales”, en *El teatro de Cervantes*, p. 101.

A partir de aquí, lo que resta de la retrospectiva de Margarita coincide con los sucesos que ella misma ha protagonizado en el tiempo presente de la comedia desde su salida a la palestra hasta su cautiverio libre y voluntario; y si lo cuenta se debe a que sus receptores, no así el lector -o el espectador-, los desconocen. Toda vez que nuestra heroína llega a la fortaleza de Orán, se entera, por boca de la fama, de la más que probable conversión al islamismo de don Fernando y, “a trueco de ser cautiva, / todo el hecho saber quise” (III, 2288-2289, 109). Finalmente, auspiciada por don Fernando, a quien aún no conoce, muda sus ropajes varoniles por otros de mujer, aunque moros, y con Arlaxa, Alimuzel y el español gallardo, se encaminan a los muros de Orán para asistir al combate entre cristianos y musulmanes.

Hemos de decir que, de forma habitual, el disfraz masculino con el que algunos personajes femeninos de Cervantes ocultan su identidad, con el fin de dejar casa, hacienda, padres, poner en entredicho su honra y buscar a su amado, les sirve más bien de poco; de una forma o de otra, a la postre, terminan revelando su condición real y verdadera. Dorotea, la primera en travestirse, recordemos, es descubierta en flagrante por el cura, el barbero y Cardenio, si bien antes, peligrando su integridad, conoció su feminidad el ganadero de Sierra Morena para el que trabajó, tras dejar moribundo al criado que la acompañaba en la búsqueda de su amado. Teodosia, el siguiente personaje femenino en vestirse con ropas de hombre, no pudo y no supo ocultar su verdadera condición de mujer al declamar sus cuitas amorosas en alta voz, delante de su forzado compañero de cuarto en el mesón de Castilblanco, poniendo también en zozobra su honradez. Los descuidos de Leocadia, así como su proceder, terminan por ser los detonantes para que Teodosia, bajo la apariencia de Teodoro, la identifique como mujer. En el caso de Margarita, es ella misma la que revela, al contar su prehistoria, que es una mujer; es decir, no es, como en los tres casos precedentes, descubierta por otros. Ahora bien, Cervantes, que parece querer indicarnos que “los disfraces de hombre sirven bien poco a las mujeres”<sup>2485</sup>, se cuida muy mucho de hacer plenamente verosímil la fingida identidad masculina de Margarita. Así, a continuación de hacer su entrada en el proscenio, en la escena en la que son demandados de limosna por Buitrago, este, “auténtico personaje cómico de entremés”<sup>2486</sup>, trata a Margarita de afeminado galán:

[Aparte] ¡Siempre yo de aquesta guisa  
medro con almidonados!)  
[...] Descoja sus manos blandas  
y dé limosna, galán (II, 1316-1317 y 1323-1324, 73).

Ante las incesantes e insistentes peticiones de Buitrago, don Martín le ruega a Margarita que “no os ofendáis, galán” (II, 1455, 78), para volver a denominarla así inmediatamente, al contar Vozmediano de quién se trata y cuál es el motivo de su arribada a Orán:

En fin, ¿que aqueste galán,  
es de Jerez? (II, 1463-1464, 79).

Ya como soldado, con el objetivo de hacerse cautivar para estar junto a don Fernando, durante el asalto nocturno al aduar de Arlaxa, en el primer encuentro de los amantes, ambos ignorantes del otro, y después de que ella le pida que la captive, que la deje entre los moros por su propia voluntad, don Fernando se sorprende de su flojedad:

---

<sup>2485</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1969, p. 212.

<sup>2486</sup>Florencio Sevilla, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, p. 36.

¡Jesús, y qué desmayo! (II, 1857, 92).

Y no puede sino decirsélo abiertamente:

Para ser mozo y galán  
y al parecer bien nacido,  
muchos desmayos os dan (II,1983-1985, 97).

Si bien, la descripción más pormenorizada de lo poco varonil que resulta Margarita vestida de hombre, se la debemos a Buitrago, en un retrato sumamente parecido al que pinta Ricardo de Cornelio -aunque el aplomo y la valentía de Margarita están a años luz del cobarde comportamiento del amante de Leonisa- en *El amante liberal*, y no muy lejos del que efectúa el corro de palomas al ver a Loaysa en *El celoso extremeño*:

¿No es aquel del entorno y bazaría,  
de las plumas volantes y del rizo,  
que me habló con remoques y acedías?” (II,1969-1971, 97).

Tras Margarita, tan sólo la hija de don Diego de la Llana en la Segunda parte del *Quijote* y Ambrosia Agustina, si bien después de un largo periplo, en el *Persiles* serán los personajes femeninos de Cervantes que resulten identificados como tal por otros, aún yendo travestidos de hombres, los demás se ajustarán al modelo inaugurado por la heroína de *El gallardo español*, como Julia y Porcia en *El laberinto de amor* o Claudia Jerónima y Ana Félix en el *Quijote* de 1615.

Decir que la retrospectiva de Margarita, entre otros aspectos, ha servido para que, según iba relatando su historia, fuese identificada por don Fernando como la dama a la que solicitó en matrimonio. Es por esto por lo que nuestro héroe cierra la segunda jornada diciendo que “¡válgame Dios, qué sospechas / me van encendiendo el alma! / Muchas cosas imagino, / y todas me sobresaltan. / Desesperado esperando / he de estar hasta mañana, / o hasta el punto que el fin sepa / de la historia comenzada” (II, 2115-2134, 102). Unas sospechas que van en aumento a medida que Margarita va completando su biografía:

[Aparte] Y de este modo  
según que voy discurriendo,  
que el alma va suspendiendo  
con la parte y con el todo (III, 2250-2253, 108).

Y, cuando ya no sólo la ha reconocido del todo sino que también sabe que es amado por ella hasta el punto de llegar donde ha llegado, se asegura de si no sufrirá algún tipo de desengaño cuando esté ante él y sea reconocido, pues “¿quién te asegura [la pregunta] / que, después de haberle visto, / quede tu pecho bien quisto” (III, 2334-2336, 110).

Esta suerte de anagnórisis a medida que un personaje cuenta su vida no es novedoso en la obra de nuestro autor, se trata de un recurso que había utilizado por vez primera Cervantes en el *Quijote* de 1605, cuando Cardenio casa a Dorotea con la labradora a la que deshonró y burló don Fernando, según ella contaba su caso a él, el cura y el barbero. La diferencia entre las dos estriba en que la agnición de los personajes quijotescos es recíproca en el momento en el que Cardenio se identifica, acto que don Fernando se reserva para más tarde, cuando haya puesto en armonía el caos que empezó con la malsana curiosidad de Arlaxa.

La historia de don Fernando y Margarita, lista ya para el desenlace, se complica un tanto con la llegada y el apresamiento de don Juan de Valderrama, el arrogante hermano de

nuestra heroína y garante, como don Rafael de Teodosia en *Las dos doncellas* y Lorenzo de Cornelia en *La señora Cornelia*, de su honra. Si bien, el patetismo y la sorprendente humanidad de don Rafael y la preocupación puntillosa de Lorenzo, se ve sustituida aquí por la comicidad que rezuma el personaje de don Juan, burlado de todos y “sumido en constantes confusiones respecto a la identidad de su propia hermana, cuyo honor pretende defender sin acierto alguno”<sup>2487</sup>. Acaso sea el castigo que le infringe Cervantes por su codicia, acaso sea el modo en el que nuestro se burla de los desmanes que se hacían en nombre del código del honor.

Sea como fuere, lo cierto es que, cuando todo llega a buen puerto, don Fernando recupera la valía en la que estaba su persona al inicio de la comedia y los españoles triunfan sobre los moros, don Juan no tiene la menor duda en condescender con el matrimonio de su hermana y don Fernando, inclusive resuelve dotar a su hermana aún habiéndole dicho el español gallardo que “sin dote será mi esposa; / que nunca falta el dinero / donde los gustos se miden / y se estrechan los deseos” (III, 3059-3061, 137). Una oferta, aunque con intenciones muy distintas, parecida a las que hacen Carrizales por Leonora a sus padres en *El celoso extremeño* y Ortel Banedre por Luisa a sus progenitores en el *Persiles*, que sirve, a su vez, como declaración de amor de don Fernando y petición de mano, que Margarita acepta con un rotundo “yo sí quiero” (III, 3066, 137).

De este modo, la certificación en cuanto a la correspondencia amorosa entre los dos amantes se refiere, muy al contrario de lo que habitualmente suele acontecer en las historias de amor ideal, se produce justo en el desenlace.

Al lado de la historia de amor de don Fernando y Margarita, paralela a ella corre la de Arlaxa y Alimuzel, como acostumbra a realizar Cervantes en sus comedias de cautivos, pero también en un elevado número de sus historias de amor ideal. Habitualmente, en sus dramas turco-berberiscos, la pareja de amor musulmana, al menos como acaece en *El trato de Argel* y en *Los baños* –también en *El amante liberal*–, sirve, en su contraste, de realce de la cristiana, por cuanto, siendo un matrimonio, se enamora concupiscentemente de los amantes cristianos, los cuales son sus esclavos cautivos, es más, no dudan en valerse de ellos como mediadores de sus lascivas intenciones. Nada de esto ocurre en el caso de Arlaxa y Alimuzel<sup>2488</sup>, ni él ni ella se enamoran de Margarita y don Fernando, respectivamente, ni están casados, y, aunque los cristianos terminan siendo cautivos suyos, lo son voluntaria y libremente, ni los demandan que tercién en unos amores que no sienten por ellos, a pesar de que don Fernando, por sí mismo, se autoimponga labores celestinescas con el fin de ayudar a Alimuzel a conseguir el amor de Arlaxa. Y es que, la pareja musulmana más que de contraste, actúa en paralelo en su idealización de la de don Fernando y Margarita; situación, entonces, similar a lo que acontece en la historia de Timbrio y Nísida con Blanca y Silerio en *La Galatea*. Por más que Arlaxa, debido a la terrible curiosidad que despierta en ella la valentía y gallardía del español -es, al fin y al cabo, el único sentimiento que se cruza entre ambas parejas-, en su actuación con respecto a Alimuzel no se asemeja en nada a Margarita, sino más bien a Rosaura en *La Galatea*, pues, como esta, juega y se sirve para sus intereses particulares del amor que despierta en los hombres. No así Alimuzel, que siente un amor sincero y genuino por la bella mora, admirada de todos cuantos la conocen, es, junto a Margarita, el otro gran portador del sentimiento amoroso en la comedia. La única diferencia entre cristianos y moros es que los

---

<sup>2487</sup> Parafraseando a J. González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 346, quien considera que don Juan, junto a Buitrago, Oropesa, Guzmán y Vozmediano, conforman el gracioso de la comedia. Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XVII-XVIII.

<sup>2488</sup> Antonio Rey sostiene que este novedoso cruce de parejas entre musulmanes y cristianos se debe a que *El gallardo español* “oscila entre el mantenimiento de la vieja aportación cervantina al estereotipo galán/dama y las novedades de Lope.” “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, p. 127.

primeros resuelven por sí mismos sus problemas, mientras los segundos necesitan la ayuda de los cristianos para terminar acompañándoles en sus bodas.

Pues, efectivamente, *El gallardo español* concluye con los mismo dobles casamientos que las historias de Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda y Ricardo y Leonisa, dentro de las historias de amor ideal.

Por la camaradería reinante entre los cuatro<sup>2489</sup>, tanto en el la forma en que son tratados don Fernando y Margarita mientras que son cautivos como en la mediación del español en los amores de Alimuzel y Arlaxa, Cervantes aproxima cordialmente dos mundos completamente opuestos y siempre enfrentados, dando una lección de tolerancia similar a la acaecida en *La español inglesa* y en clara anticipación de lo que ocurrirá en *La gran sultana*. No en vano, aunque Arlaxa, el personaje más ambiguo y fascinante de la comedia, en repetidas ocasiones dice que su deseo de tener ante sí a don Fernando no pasa de ser una mera curiosidad, no exenta de arrogancia, de cierta impertinencia -es a su propio amado al que pone como condición para satisfacer sus deseos el traerle a don Fernando rendido a sus pies- y algo paradójica, sumado al extraño proceder de nuestro héroe cuando está ante su presencia bajo la fingida apariencia de Juan Lozano, antes de conocer la historia de Margarita, Cervantes parece jugar con la posibilidad, o, la menos, así se insinúa, de establecer una posible relación amorosa entre la mora y el cristiano, que a la postre no pasa de eso: de ser una mera posibilidad, pues realmente ella ama a Alimuzel y él a Margarita.

Cuán diferentes resultan, para concluir, Arlaxa y Margarita. La mora vive independiente entre los suyos, sin padre, hermanos ni marido que puedan coartar y domeñar su libre voluntad; su cautivadora belleza impone su arbitrio y su capricho a los que la rodean, especialmente a sus amadores, Alimuzel y el pérfido Nacor, con los que se muestra dominante y cruel y a los que exige, como prenda amorosa que rubrique su amor, la captura de don Fernando, aquel al que admira, como declarada amante de la guerra y de la valentía, por su gallardía y valor y por el que siente un vano deseo. Pero también es justa, generosa y comprensiva, como lo muestra con Margarita, y consciente de su bizarro y contradictorio proceder con Alimuzel, al que ama sinceramente. La española, por contra, sufre todos los rigores de su condición femenil en una tierra en la que impera el absurdo código del honor y en la que su voluntad no cuenta en absoluto para nada; encerrada en un convento, pasa sus días hasta que llegue el momento de buscarle esposo, pero la muerte de sus padres y la codicia de su hermano se ponen en su contra; y, sin embargo, son el acicate para que obre por sí misma e imponga su voluntad en busca de su dicha; aunque será el amor de oídas que siente por don Fernando el motor de su heroicidad, lo que la lleve a escaparse del convento vestida de hombre, a viajar por buena parte del Mediterráneo hasta conducirla a una ciudad, Orán, a punto de ser asediada, a convertirse en soldado con el fin de ser cautivada por el enemigo para estar al lado de su amado. Dos personajes fascinantes, uno, como consecuencia de su exotismo, ambiguo y seductor en sus manifestaciones, el otro, debido a su nacionalidad y religión, heroico en su proceder amoroso.

Las características que reúne la historia amorosa de don Fernando y Margarita son las siguientes: 1-Esta en un plano secundario con respecto al asunto principal de la comedia. 2-Lo que determina la dimensión de su desarrollo y su rápido desenlace. 3-Si bien, su origen sucede en un tiempo anterior al inicio de los acontecimientos que se desgranar en el tiempo presente de la comedia, o sea, da comienzo *in medias res*. 4-Prácticamente, la historia de amor queda reducida a la relación intradiegetica de Margarita. 5-Se trata de un caso de

---

<sup>2489</sup>«Es muy importante observar que la nacionalidad y la afiliación religiosa en sí no determinan el espíritu caballeresco o la villanía de los personajes de *El gallardo español*.” Nos advierte S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 97. Si bien, la balanza se inclina más, obviamente, hacia el lado cristiano-español.



encerramiento femenino, que se complica cuando fallecen los padres de la jerezana y queda en poder de su hermano. 6-El cual no duda en aprovecharse de él en beneficio propio. 7-Como se evidencia ante las continuas negativas que da a los pretendientes matrimoniales de Margarita, incluido don Fernando. 8-Ante tal situación, nuestra heroína opta por actuar por sí misma. 9-Se enamora de oídas de don Fernando. 10-Y, para satisfacer su deseo, se escapa del monasterio en el que estaba recluida, vestida de hombre. 11-Así, al mismo tiempo que narra sus peripecias, le declara su amor, siendo ignorante de que lo está haciendo delante de él. 12- Todo concluye felizmente.

#### LOS BAÑOS DE ARGEL: FERNANDO DE ANDRADA Y COSTANZA.

La decimosexta historia de amor ideal que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan don Fernando de Andrada y Costanza en *Los baños de Argel*.

Antes de nada, hemos de dejar constancia de un aspecto que singulariza a esta tragicomedia cervantina desde la perspectiva temática del amor. Como es de sobra conocido, *Los baños de Argel* conforma junto con *El trato de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, el grupo de comedias de temática turco-berberisca de Cervantes, las cuales se caracterizan, principalmente, por presentar una mixtura de realidad y ficción, de historia y poesía, y las implicaciones pertinentes que de ello deriva, como ya dijimos al analizar las historias de Aurelio y Silvia y don Fernando de Saavedra y Margarita. En cierto sentido, estas cuatro comedias se pueden agrupar dos a dos<sup>2490</sup> –*El trato de Argel* y *Los baños de Argel*, por un lado, y *El gallardo español* y *La gran sultana*, por otro–, por cuanto las primeras, las transcurridas en Argel, son las más duras y trágicas en el reflejo del cautiverio cristiano, las que están menos individualizadas, su dimensión es más colectiva, son las más apegadas a la biografía y los recuerdos cervantinos; mientras que las segundas, las transcurridas en Orán y Constantinopla, son las más suaves y relajadas en la visión del cautiverio, más festivas, cómicas y tolerantes en cuanto a las relaciones cristiano-musulmanas, son las menos colectivizadas –como se evidencia ya desde el mismo título, que realzan a sus dos protagonistas principales, don Fernando de Saavedra y doña Catalina de Oviedo, respectivamente–, son, en consecuencia, las más literaturizadas y ficcionales.

La relación entre *El trato de Argel* y *Los baños de Argel* es tan estrecha e incuestionable que, a menudo, se ha visto a la segunda como una refundición de la primera, dado que esta es, en buena mediada, el cañamazo de aquella, a pesar de las notables diferencias existentes entre una y otra en todos los niveles<sup>2491</sup>. La divergencia más notable, en función de nuestros propósitos, estriba en que en *Los baños* se dan dos intrigas amorosas principales como hilo conductor de los hechos de la tragicomedia en vez de una, como acontece en *El trato*, que son las del entrecruzamiento amoroso de don Fernando, Costanza, Curalí y Halima y la historia de don Lope y Zahara. A pesar de que una y otra trama están, lógicamente, subordinadas al plan total de la comedia, están íntimamente relacionadas entre sí, a consecuencia de la relación afectuosa entre las moras Halima y Zahara, que provoca la

---

<sup>2490</sup>Véase A. Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, especialmente pp. 125-126.

<sup>2491</sup>Véase, especialmente, J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 77-103; F. Meregalli, “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 395-409; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 139-155; J. Canavaggio, Introducción a su edic. de *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 9-65, sobre todo, pp. 29-33; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, Alianza (Obra Completa, vol. 14), Madrid, 1997, pp. I-LVIII, especialmente, pp. XVIII-XXIX.

participación activa de la primera en los asuntos amorosos de la segunda, una relación de la que participa asimismo Costanza como esclava de Halima y confidente de Zahara, y que terminan resolviéndose conjuntamente con la huida, entre otros cristianos cautivos, de don Fernando, Costanza, don Lope y Zahara, las vamos a estudiar por separado.

La historia de amor ideal de don Fernando y Costanza<sup>2492</sup> presenta una particular relación de reescritura con las de Aurelio y Silvia de *El trato de Argel* y Ricardo y Leonisa de *El amante liberal*, ya que las tres se inscriben en los relatos de cautiverio del alcafaín, pero muy especialmente porque las tres parejas de amantes se entrecruzan amorosamente con un matrimonio árabe, que resultan ser sus amos durante su esclavitud; debido a que estos terminan enamorándose de ellos sin conseguir premio alguno, les piden que medien en su amor, ignorando que son amantes; “los dos jóvenes se encuentran así en la situación irónica de deber mediar entre el amo (ama) y su propia amada (amado). De hecho, sólo fingen servir a sus amos, porque así al menos pueden verse. En el momento más crítico de estos amores entrecruzados se produce, de un modo u otro, una solución feliz”<sup>2493</sup>. Es evidente, entonces, que tanto la historia de Ricardo y Leonisa como la de don Fernando y Costanza son variaciones de la de Aurelio y Silvia, ya que *El trato de Argel* es la más antigua de las tres. Resulta del todo resbaladizo saber con certeza cuál de las otras dos le sigue en el orden cronológico a la de Aurelio y Silvia, de seguro únicamente contamos con las fechas de su publicación, 1613 para la de *El amante liberal*<sup>2494</sup> y 1615 la de *Los baños de Argel*<sup>2495</sup>, que son en las que nos hemos basado nosotros. No obstante, tanto la novela ejemplar como la comedia perteneciente al volumen de teatro parecen ser obras tardías, *El amante liberal*, por su tono, su comicidad, su ironía, su tolerancia, su distanciamiento de la crueldad del cautiverio de los ensayos dramáticos y novelísticos argelinos, su ubicación espacial, su nula dimensión colectiva, parece estar muy próxima a *El gallardo español* y *La gran sultana*, comedias que se suelen fechar tras el regreso definitivo de Cervantes a Madrid en 1606; *Los baños de Argel*, porque da la sensación de ser “una suerte de síntesis cervantina sobre el cautiverio”<sup>2496</sup>. Si bien, aunque las tres historias son diferentes entre sí, la de don Fernando y Costanza está más cercana a la de Aurelio y Silvia que la de Ricardo y Leonisa, que es mucho más libre, comparte menor número de detalles, además de ser, a nuestro parecer, la más conseguida de las tres, la de mayor calidad literaria, aun gozando *El amante liberal* de muy poca estima y siendo una de las novelas cortas de nuestro autor más denostadas<sup>2497</sup>, lo cual no significa que estimemos, basándonos en la mayor calidad literaria, que pudiera ser el último

---

<sup>2492</sup>Sobre las posibles fuentes de esta intriga, véase, D. Alonso, “Una fuente de *Los baños de Argel*”, *RFE*, XIV (1927), pp. 275-282; y “*Los baños de Argel* y la *Comedia del degollado*”, *RFE*, XXIV (1937), pp. 213-218; S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas”, *BBMP*, XL (1964), pp. 361-387; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977, pp. 67-76; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Los baños de Argel*, pp. XII-XVI.

<sup>2493</sup>Parfraseando a S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 146-147.

<sup>2494</sup>Las propuestas sobre *El amante liberal* oscilan entre una fecha bastante temprana, próxima a la publicación de *La Galatea*, o muy tardía, cercana a la publicación del volumen, si bien hay quien piensa que podría tratarse de una obra primeriza retocada a posteriori para su publicación en las *Ejemplares*. Véase el panorama crítico que establece Javier García López en la Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. XLIII-CX, especialmente, pp. LVI-LVII.

<sup>2495</sup>Lo mismo se puede decir sobre las fechas propuestas para *Los baños de Argel*. Véase J. Canavaggio, Introducción a su edic. del texto, pp. 33-37. A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Los baños*, pp. XII-XVI.

<sup>2496</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XIX.

<sup>2497</sup>Recordemos, a modo de ejemplo, el enjuiciamiento negativo de Peter N. Dunn, cuando decía que es “*El amante liberal*, la menos atractiva” de las *Ejemplares*, en “Las *Novelas ejemplares*”, *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley eds, Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 81-118, la cita en la p. 93. Véase, además, el resumen crítico que efectúa sobre la novela J. García López en su edic. de las *Novelas ejemplares*, pp. 775-781.

peldaño de los tres.

De todos modos, como acontece con el resto de historias amorosas de Cervantes, en detalle, se relaciona con otras muchas, como veremos a continuación.

Lo primero que hemos de decir, como acostumbramos a realizar, es su afiliación genérica, que no es otra que al dramático, peculiaridad que comparte, entonces, con los casos de Aurelio y Silvia, Morandro y Leoncio y don Fernando de Saavedra y Margarita, a diferencia de las demás, pertenecientes todas al género épico-narrativo. No obstante, como pusiera de relieve S. Zimic<sup>2498</sup>, al menos el cruce de parejas, deviene de la novelística bizantina, que es la que condiciona la visión amorosa tanto como las características morfológicas de la historia, que la vinculan con las pertenecientes a ese módulo narrativo, como las de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, Rui Pérez y Zoraida, Ricardo y Leonisa, Ricaredo e Isabela y la muy peculiar de don Fernando de Saavedra y Margarita.

No en vano, el caso de don Fernando de Andrada y Costanza da comienzo, al menos en lo tocante a su amor, *in medias res*, marca de la casa del género bizantino, por cuanto, cuando acontece la razia turca en la costa española, el sentimiento de reciprocidad amorosa de los dos amantes no sólo es una realidad –suele ser la tónica de los amores idealizados–, sino que estaba a punto de desembocar en la celebración del matrimonio cristiano, como la reconoce Costanza a Halima al ser inquirida sobre su estado civil, nada más arribar a Argel como cautiva:

HALIMA.           ¿Eres casada?  
COSTANZA .        Pudiera  
                          serlo, si lo permitiera  
                          el cielo, que no lo quiso<sup>2499</sup>.

Aunque son muchas las historias cervantinas que, por una causa u otra, presentan este tipo de inicio, hay una con la que guarda una estrecha relación. Nos referimos a la de Morandro y Lira en *La Numancia*, pues la historia de los dos arévacos no sólo empieza *in medias res* en lo relativo a su amor, sino que también estaba acordado y próximo su matrimonio. Es más, tanto en un caso como en otro, la consumación del ritual sacramental no se lleva a cabo por una causa externa a la pareja, siempre de condición bélica: en el caso de los numantinos, por la guerra que los enfrenta a los romanos; en el caso de los españoles, por el rapto de Costanza a manos de los árabes durante su asalto al pueblo de ella, como reza en la siguiente acotación del género: “Sale un MORO con una doncella, llamada COSTANZA, medio desnuda (I, p. 26)”<sup>2500</sup>. Los dos, el rapto y los piratas, son asimismo elementos indispensables de los relatos bizantinos, por más que ambos se tornan en los desencadenantes de la separación momentánea de los dos amantes, característica, otra, inherente al género. Ahora bien, a pesar de que se nos escamotea, por mor al tipo de inicio, el origen del enamoramiento y la consolidación de un amor que les lleva a querer casarse, no gozaremos, como suele ser habitual en este tipo de módulo genérico, de analepsis completivas que palien lo sucedido en ese tiempo pretérito al de la comedia, más allá de alguna referencia entremetida en algún que otro soliloquio y en el diálogo de los personajes. La acción de *Los baños de Argel* sucede de

---

<sup>2498</sup> “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas”, *BBMP*, XL (1964), p. 364 y ss.

<sup>2499</sup> Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 897-899, p. 61 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos la jornada, los versos y la página correspondientes al lado de la cita).

<sup>2500</sup> Sobre la salida al escenario de Costanza, véase J. Canavaggio, “La cautiva cristiana, de *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, en *Cervantes entre vida y creación*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2000, pp. 109-121, especialmente, p. 118.

principio a fin, presenta un orden cronológico lineal; únicamente se actualizan, para los personajes que lo desconocen, los hechos más relevantes, como la heroica acción amorosa de don Fernando de arrojarlo desde un risco al mar con el fin de ser hecho prisionero y cautivo de los moros, o acciones simultáneas a la que se está desarrollando en escena, como la matanza de cristianos que realizan los árabes antes el espejismo de la flota española que dibujan las nubes en el cielo mientras se conmemora la festividad en el baño, pero son siempre hitos sucedidos en el tiempo presente de la comedia, que se circunscribe a una fecha religiosa<sup>2501</sup> de especial relevancia en el calendario cristiano<sup>2502</sup>.

Este hecho, la linealidad cronológica de *Los baños de Argel*, choca con el desorden temporal que manifiestan tanto *El trato de Argel* como *El amante liberal*, afectando, como es lógico suponer, a las tres historias de amor. No en vano, las de Aurelio y Silvia y Ricardo y Leonisa dan comienzo cuando el cautiverio es ya una situación efectiva, mientras que en la de don Fernando y Costanza no se da de antemano sino que acontece en el propio discurrir de la trama de la comedia. Sin embargo, en el ensayo dramático de la primera época cervantina y en la novela ejemplar, merced a distintas a relaciones intradieéticas, se recupera el tiempo pretérito de los amantes, en el cual queda prefigurado no sólo la situación amorosa original, sino también el momento del apresamiento. Lo más significativo es que los en los casos de Aurelio y Silvia y don Fernando y Costanza el amor es un sentimiento recíproco antes de la cautividad, a diferencia de Ricardo y Leonisa, ya que ella no comparte sus deseos eróticos y parece preferir a un tercero, Cornelio; sin embargo, mientras que en nuestra historia el amor no acarrea problemas, en la de Aurelio y Silvia choca con el parecer del padre de ella, que no lo tiene a bien, lo que provoca la huida de los dos amantes, el comienzo de sus trabajos. Resulta, por tanto, que el planteamiento amoroso inicial es diferente en los tres casos. Lo mismo se puede decir del cautiverio, si bien ahora se invierte la vinculación: aunque en las tres historias el apresamiento se produce mediante un asalto turco, en las de Ricardo y Leonisa y don Fernando y Costanza su cautividad es el resultado de una incursión terrestre en sus lugares respectivos, a diferencia de la de Aurelio y Silvia, que se produce mediante un asalto marítimo; a su vez, mientras que las parejas de *El trato de Argel* y de *El amante liberal* son prendidos a la fuerza, la situación es diferente en *Los baños de Argel*, ya que el apresamiento de don Fernando es voluntario.

En efecto, en su primera incursión en escena, cuando ya se ha consumado el saqueo, don Fernando, desorientado y perplejo, busca a su amada Costanza entre los despojos, hasta comprender, desesperadamente, que “bien se infiere / de las reliquias deste maleficio / que va cautiva mi querida prenda” (I, 163-165, 30). Su determinación primera es conseguir liberarla, de forma parecida a como intenta Ricardo en *El amante liberal*, ofreciendo su hacienda para ello, ya que “quizá querrá el vil moro / trocar la hermosura por dinero” (I, 168-169, 30). Sin embargo, sus voces no son escuchadas por los árabes, que, embarcados, navegan rumbo a Argel. Nuestro héroe no sólo se lamenta de la pérdida de su amada justo cuando se iban a desposar, sino que teme su deshonra:

¡Ah, mi amada Costanza!

---

<sup>2501</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 78 y ss.

<sup>2502</sup>“Una vez concluida la secuencia del rebato, la acción de las dos primeras jornadas abarca un período de dos días que va desde la mañana de Viernes Santo hasta el Sábado Santo por la tarde. La tercera jornada empieza el domingo de Resurrección. Tras la representación en el baño, don Lope se despide de Zahara, preparando su salida para el día siguiente y prometiendo volver a los ocho días a lo más tarde. Don Fernando, por su lado, al ser requerido por Halima, le pide un plazo de tres días. Regresa don Lope la misma noche que sigue a esta petición, a los seis días de haber embarcado para España.” Jean Canavaggio, Introducción a su edic. de *Los baños de Argel*, nota 51 de la p. 30.

¡Ah, dulce, honrada esposa!  
No apliques los oídos  
a ruegos descreídos,  
ni a la fuerza agarena poderosa  
os entreguéis rendida (I, 194-199, 31).

Este temor, sumado a la pérdida, terminan por turbar su entendimiento y se arroja al mar desde el risco en el que está subido -el temor por la pérdida de la virginidad es otra constante del módulo narrativo bizantino, como hemos podido comprobar en los casos de Timbrio y Nísida y Rui Pérez y Zoraida. De este modo, una vez más, el deseo erótico se torna en el motor de acción de los personajes cervantinos, ya sea por una causa o por otra. No cabe dudar, entonces, de la heroicidad amorosa que conlleva el impulso de don Fernando ante una situación desesperada, no muy distinta de la que emprende, por ejemplo, Margarita en *El gallardo español*, Teolinda en *La Galatea*, don Luis en la Primera Parte del *Quijote*, don Juan/Andrés Caballero en *La gitanilla* o Avendaño en *La ilustre fregona*. Después, al arribar a la ciudad norteafricana, nos enteramos por boca de Curalí, de cómo ha sido su apresamiento –“él mismo al mar se arrojó / ya después de haber zarpado, / y un gancho que le eché yo / le pescó como pescado” (I, 693-696, 53)– y, lo más importante, de cómo, a pesar de su turbación, don Fernando se sirve de la mentira para no descubrir el motivo real de su acción, al asegurar que se tiró en pos de un hijo que pensaba le llevaban cautivo –es otra característica de la bizantina. Es significativo resaltar que los propios moros enjuician la acción heroica de don Fernando como una falta de cordura, ya que se podía haber limitado a intentar rescatarle; sin embargo, el temor de la pérdida de la virginidad de Costanza y el propio discurrir de la trama le dan la razón, ya que, durante la travesía marítima, Curalí se ha enamorado de Costanza, hasta el punto, al igual que hiciera Yzuf en *El trato de Argel*, de ocultársela a Hazán Bajá, rey de la ciudad, con el fin de quedársela para sí:

Escapado he a la cristiana;  
ya la fortuna me allana  
los caminos de mi bien (I, 767-769, 56).

Por tanto, guiado por su amor, don Fernando es el responsable de su propio cautiverio, como antes que él hiciera don Fernando de Saavedra en *El gallardo español*, aunque movido por su fama y honra personal, una heroicidad que comparte con él Margarita, también esclava voluntaria, y que repetirá Lamberto en *La gran sultana* y, si bien de forma distinta, Gaspar Gregorio en el *Quijote* de 1615.

Es ahora cuando la situación de *Los baños de Argel*, más o menos, coincide con la que inaugura tanto *El trato* como *El amante liberal*. Tres personajes enamorados, don Fernando, Aurelio y Ricardo, cautivos de los turcos, separados de sus amadas y sin saber su paradero; “esto es, dos veces cautivos, tanto física como espiritualmente (...). Es la falta total de libertad”<sup>2503</sup>, en la que una, la amorosa, conduce a la otra, la física.

Lo que resta de la historia amorosa de don Fernando y Costanza desde que llegan a Argel como esclavos cautivos hasta su huida final en la barca que flota don Lope, no hay muchas divergencias con respecto a lo que les acontece a Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*<sup>2504</sup>. Y, aunque en lo básico coincide con ellas, la de Ricardo y Leonisa de *El amante*

<sup>2503</sup> A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Los baños de Argel*, p. XXII.

<sup>2504</sup> Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 84-87; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 147-155; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXI-XXIII. Aunque limitado a los papales de Silvia y Costanza, véase J. Canavaggio, “La cautiva cristiana, de *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, pp. 109-121.

*liberal* se aparta en numerosos aspectos, desde el modo en el que arriba Leonisa a Nicosia, la disputa entre los altos cargos turcos por su posesión, la compra final por el cadí, el cambio de amo de Ricardo, la no correspondencia amorosa de la pareja, la magnífica secuencia narrativa del jardín, la sorprendente sugerencia que Leonisa le dice a Ricardo de que no desaproveche la posibilidad que tiene de gozar del amor de su ama, la no existencia de la escena en la que los amos les pillan a los amantes abrazados, la intervención de Mahamut como amigo confidente de Ricardo, el plan de fuga, la batalla marítima y la llegada a Trápani.

En la primera secuencia escénica de la jornada segunda acontece la anagnórisis de los amantes cristianos, ya esclavos cautivos del matrimonio árabe Curalí y Halima. Primero sucede un diálogo entre la ama mora y la cautiva española en la cual Halima se informa sobre la vida de Costanza, si bien no es mucho lo que la dice, más allá de su truncado matrimonio, pero también sirve para dejar patente que no existe excesiva sintonía amorosa en la pareja mahometana –“sólo por estar sujeta / a mi esposo, estoy de suerte / que el corazón me aprieta” (II, 892-894, 61), le dice Halima a Costanza– y que el trato de la ama con la cautiva es conmisericordioso, pues Halima parece condolerse de la pérdida de libertad de Costanza. Por tanto, su alcance argumental es mucho menor del que tiene la primera conversación entre Zahara y Silvia en *El trato de Argel*. No así la que se da entre Curalí y don Fernando, que es un calco de otra que mantienen Yzuf y Aurelio, en la que el corsario argelino, como el renegado español en la otra, alaba la hermosura, la castidad y el desdén de una cristiana con la que alberga deseos eróticos, se trata, lógicamente, de Costanza, aunque don Fernando aún lo ignora, a la par que Curalí le pide que interceda en su favor, lo cual promete el español; lo que diferencia la conversación paralela de las dos comedias es el hecho de que Yzuf compró a Silvia y la tiene en casa de un amigo, sin atreverse a llevarla a la suya, hasta que Aurelio le pide que lo haga al caer en la cuenta de que se trata de su amada, mientras que Curalí, como dijimos, lo que ha hecho es esconder a Costanza a las más altas autoridades de Argel tras su raptó durante la *razia*, no la ha comprado por lo tanto, y llevársela a su mujer como esclava, sin esconderla primero en un casa de algún amigo. La reunión de las dos parejas, que no se da en *El trato de Argel*, tiene como fin la anagnórisis de los amantes españoles –“¿No están mirando mis ojos / los ricos altos despojos / por quién al mar me arrojé?” (II, 932-934, 62-63)–, en la que acontece un sabroso diálogo entre ellos, que no puede comprender cabalmente el matrimonio árabe dada su ignorancia no sólo de que se conocen, sino también de que sean amantes, una situación muy del gusto de Cervantes, de mezclar la verdad con la mentira y el disimulo, como lo muestran, por ejemplo, la conversación a tres bandas entre Anselmo, Lotario y Camila, toda vez que los dos últimos son amantes, durante la cena en la que se recitan los dos sonetos, en “El curioso impertinente”; el encuentro de Zoraida con Rui Pérez en el jardín de Agi Morato, en el que el padre de la bella mora oficia de traductor, en la historia del capitán cautivo del *Quijote* de 1605. Pero también es utilizada para que Halima se prenda de don Fernando –“ahora esclavo recibo / que será señor después”(II, 945-946, 63), comenta la mora–, y, de este modo, se culmine el cruce amoroso. Tampoco se da en *El trato de Argel* la declaración de intenciones lascivas que Halima le expresa a don Fernando mientras mira y remira, toca y retoca las manos de él, asistiendo al jugueteo erótico Costanza, la cual habla con Zahara, más bien comenta con segundas intenciones el “extraño disparate” (II, 1096, 68) que está observando y que la confirma que “salió / verdad lo que yo temía. / ¿Si a de acabar Berbería / lo que España comenzó? / Allí comencé a perder / y aquí me ha de rematar; / porque bien se echa de ver / que este apartarse y hablar / se funda en un buen querer” (II, 1073b-1081, 67-68); unas segundas intenciones que desconciertan a la prometida de Muley Maluco hasta creer que Costanza está perturbada por el amor lesbiano que siente

por una mora. Los celos, sospechas y dudas amorosas de Costanza<sup>2505</sup>, que ve en Halima a una poderosa competidora por el amor de don Fernando, provocan que haya un descenso en el amor de los cristianos, se humaniza con respecto al de Aurelio y Silvia, ya no está tan idealizado como el de *El trato de Argel*, en el que reinaba una confianza plena en la fidelidad amorosa entre ellos, si bien, sobre todo los celos, son una constante en las historias de amor de Cervantes, una de las pruebas que se ven obligados a superar sus amantes, inclusive las más altamente idealizadas, como les padecerán Periandro y Auristela en el *Persiles*. Este aspecto, el rebajamiento o humanización del amor ideal es una tónica constante en los ensayos dramáticos que conforman el volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. No cabe duda de que estas escenas, con diálogos cruzados, dobles intenciones, ironías, verdad y mentira, celos, etc<sup>2506</sup>, otorgan una mayor dimensión teatral a *Los baños* sobre *El trato*, un mayor refinamiento dramático, a la par que profundiza en el psicologismo de los personajes, que ya no se nos muestran tan hieráticos, tan de una pieza. Ahora bien, los celos y resquemores de Costanza chocan con la actitud de don Fernando, que, en perfecto paralelo con su amada, tanto en aquello - en los temores y miedos- como en esto - la actitud ante los requiebros amorosos de sus amos-, se muestra zahareño con las pretensiones lascivas de Halima, que no duda en reprochárselo: “¿De qué te azoras? / Además eres esquivo” (II, 1126b-1127, 69). Es como consecuencia del desdén de don Fernando por lo que Halima, como antes su marido, se ve obligada a demandar su ayuda a Costanza para que interceda en su favor, medie en sus deseos eróticos hacia don Fernando, y, como antes que ella don Fernando, Costanza no sólo acepta, sino que le ruega a su ama que “hasme de dar lugar / para que pueda tratalle” (II, 1550-1551, 87). De este modo se culmina el embrollo amoroso ente la pareja española y el matrimonio árabe, pues al cruce se le une las labores celestinescas que han de hacer los cristianos, provocando que “la insalvable situación del comienzo” vaya “abriéndose gracias al amor o al deseo de sus amos musulmanes, porque al prendarse de ellos pierden simultáneamente su propia libertad, se sitúan en un plano de igualdad e incluso de inferioridad -pues ni Curalí ni Halima saben que Costanza y don Fernando están enamorados previamente-, y a partir de esta nivelación causada por el amor se equilibran y hasta se invierten las relaciones de poder y los amos pasan a ser esclavos de su sentimiento, y al hacerlo, la dependencia de los moros hace que la solución sea posible”<sup>2507</sup>. En perfecto paralelo con *El trato de Argel* y con *El amante liberal* –también en el *Persiles* se dará, como veremos en su momento, una situación similar durante la estancia de la comitiva de romeros en el palacio del rey Policarpo–, acontece en *Los baños* la primera y única escena en la que los amantes cristianos están solos. En ella, como acostumbra a ocurrir, los amantes intercambian información, uno de ellos relata sus peripecias, en este caso don Fernando, que narra su heroica acción amorosa, valoran la situación en la que se encuentran y deciden dar fingidas esperanzas a sus amos musulmanes con el fin de poder seguir viéndose, a la espera de que se dé alguna posibilidad de fuga o de rescatarse; además, en todos los casos, el que toma las riendas es siempre el personaje femenino. Si bien, el hecho de que don Fernando y Costanza sean pillados por Curalí y Halima abrazados, únicamente acontece también en *El trato de Argel*, la diferencia entre una y otra estriba en la mayor finura psicológica con la que

---

<sup>2505</sup>Véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 148-149.

<sup>2506</sup>No obstante es un recurso archirrepetido en la época, sobre en el teatro. No en vano, recordemos que Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, decía que “[...] importan / [...] / las ironías y adubitaciones / apóstrofes también y exclamaciones. / El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien [...]. / Siempre el hablar equívoco ha tenido, / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice.” En *Rimas humanas y otros versos*, edic. de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, vv. 313-326, p. 564.

<sup>2507</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Los baños de Argel*, pp. XXII-XXIII.

está retratada la escena en *Los baños*, que vuelve a ahondar en los diálogos cruzados, en “el engaño a los ojos”, en entremezclar la verdad con la mentira, en querer escuchar lo que se quiere, etc.

Es en el desenlace, como en el comienzo, donde la historia de don Fernando y Costanza se muestra original con respecto a los otros entrecruzamientos. Especialmente por el atosigamiento con el que Halima persigue a don Fernando, que la lleva, sin pudor alguno, a declararle su amor públicamente, delante de Zahara, Costanza y Vivanco:

¿Nunca te han dicho mis ojos  
y la lengua de Costanza  
que tienes de mi esperanza  
en tu poder los despojos?  
¿Has aguardado a que haga  
de tanta gente en presencia  
esta costosa experiencia,  
descubriéndote mi llaga? (III, 2940-2947, 139-140);

y, asimismo, a tensar la cuerda hasta el límite, a meter a don Fernando en un callejón sin salida, del que sale con la excusa de que en tres días tendrá la contestación definitiva a sus ruegos lascivos. No obstante, la fortuna se alía con la pareja cristiana, ya que esa misma noche arribará don Lope con la barca que los devolverá a España, dejando al matrimonio árabe con la miel en los labios. Así, el amor puro y honesto de los cristianos obtiene su recompensa.

Hemos de decir que tanto Costanza como Halima alcanzan un mayor protagonismo y relieve argumental con respecto a su homólogas de *El trato de Argel*, Silvia y Zahara. Esto es así por su activa participación en la otra intriga amorosa de *Los baños*, la de don Lope y Zahara. Halima porque no sólo actúa como confidente, inicialmente, de la hija de Agimorato, sino también porque la suple en su desposamiento con Muley Maluco. Costanza porque a medida que se afianza la relación de la mora y el cristiano, se convierte en la depositaria de las confidencias de Zahara, la cual la revela su condición cristiana, y también porque la ayuda y protege en los momentos en los que Halima a punto está de descubrir la auténtica moral de Zahara.

Por último, hemos de decir que, obviamente, el amor de don Fernando y Costanza está contrastado y realzado por el de Curalí y Halima. No obstante, el abanico amoroso de *Los baños de Argel* es mucho más abarcador y complejo no sólo por la historia de don Lope y Zahara, que, aunque ideal, no brilla como el de los dos españoles, dado que su relación nace más de un interés mutuo que de un manifiesto deseo erótico: es una relación que se hace, a diferencia de la de don Fernando y Costanza, que se mantiene, sino también por las constantes referencias a la homosexualidad de los moros, como la de Hazán Bajá, Yzuf y el cadí. Es más, los ímpetus lascivos de Curalí y Halima hacia Costanza y don Fernando, es decir, hacia sus cristianos cautivos, tiene su paralelo en la comedia en los del cadí por el niño Francisco. Sin embargo, las presiones que ejerce de continuo el matrimonio árabe sobre la pareja española no alcanzan los atosigamientos del cadí, mucho más persistente en sus ruegos; claro está que este no goza de tener medianeros, como la pareja matrimonial. Como tampoco la resistencia de don Fernando y Costanza es tan heroica como la de Francisquito; el niño nunca recurre a la mentira y el engaño para dar falsas esperanzas a su amo como hacen los otros, siempre va con la verdad por delante. De ahí que don Fernando y Costanza, a la postre, se salven y el niño perezca empalado.

Las características que aúna la historia de amor de don Fernando y Costanza son las siguientes: 1-su enamoramiento es anterior al texto. 2-Más aún, es un amor plenamente



consolidado cuando da comienzo la tragicomedia, hasta el punto de tener concertado el matrimonio, que se ve truncado con la incursión árabe en su pueblo. 3-No obstante comenzar *in medias res*, no se va a recatar del pasado su *affaire* amoroso, únicamente interesa en el desarrollo de la comedia el hecho de que ya sean amantes, no su prehistoria. 4-La concertada boda se ve truncada por el rapto de Costanza por los moros. 5-Que desencadena el acto heroico de don Fernando de arrojar al mar y ser cautivado voluntariamente. 6-Ya en el cautiverio, los dos amantes son requeridos amorosamente por el matrimonio árabe al que pertenecen, Curalí y Halima. 7-Gracias a la labor de medianeros que les encargan, pueden afianzar su amor en el cautiverio. 8-Lo que no impide que tengan dudas para con el otro, lo que los humaniza, especialmente Costanza. 9-Al final, no sólo logran eludir todas las acechanzas, sino que alcanzan su libertad, gracias a don Lope y Zahara, y poner así su amor fuera de peligro. 10-Un amor que pervive, por tanto, al texto.

#### LOS BAÑOS DE AGEL: DON LOPE Y ZAHARA.

La siguiente historia de amor ideal -decimoséptima en el cómputo global- en acontecer en el devenir de la obra completa de Cervantes es la que protagonizan don Lope y Zahara en *Los baños de Argel*.

Como ya hemos comentado, esta tragicomedia cervantina de la segunda época se singulariza, entre otros aspectos, estructuralmente por estar conformada por un amplio número de intrigas, de las cuales dos, de corte amoroso, son las principales, las que sirven como hilo conductor, que son la que nos ocupa y el entrecruzamiento de parejas de don Fernando, Costanza, Curalí y Halima. Joaquín Casaldueiro<sup>2508</sup> destacó que la trama que vertebra la obra, o sea, la principal, era la de don Lope y Zahara, al decir que, en *Los baños de Argel*, “Cervantes maneja dos acciones: la vida de los cautivos cristianos, la vida de la mora Zara”. También Francisco Márquez Villanueva<sup>2509</sup> observa que la trama de don Lope y Zahara es la principal de la tragicomedia, si bien ya destaca, aunque no favorablemente, de entre el batiburrillo de acciones del cautiverio argelino la historia de don Fernando y Costanza:

“Mucho (tal vez demasiado) es lo que el autor quiso hacer desfilarse sobre el estrecho y primitivo tablado [con *Los baños de Argel*]: la depredación pirática de un pueblo costero español, escenas de cautiverio argelino y, tras algunas vacilaciones de relleno con otra pareja de amantes, la fuga de un tal don Lope con Zara, hija del poderoso Agi Morato.”

En otra línea, pues otorgan un papel mucho más relevante al entrecruzamiento amoroso, se sitúan Antonio Rey y Florencio Sevilla<sup>2510</sup>, si bien, para ellos, la intriga más importante es la don Lope y Zahara, al comentar que “esta nueva peripecia es la que sirve de conductora al conjunto de la acción dramática, una vez que ésta se sitúa dentro de Argel, dado que la inicia, forma parte sustancial de ella, y la concluye”. Por su parte, Stanislav Zimic<sup>2511</sup> ha puesto a la

---

<sup>2508</sup> *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, p. 78. Ya antes que Casaldueiro nos lo advirtió Dámaso Alonso cuando dijo que don Fernando y Costanza, que parecen que “van a ser los protagonistas”, se ven “suplantados por otra pareja de amantes, Zahara y don Lope”, en “Una fuente de *Los baños de Argel*”, *RFE*, XIV (1927), pp. 275-282, concretamente p. 282. Lo mismo que ellos opina Helena Percas de Ponseti: “Los protagonistas de *Los baños de Argel* son Zahara, hija del moro Agimorato (Agi Morato en la novela [del capitán cautivo del *Quijote* de 1605]), y Don Lope, cristiano cautivo en el *baño*”; en *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, vol. I, p. 242.

<sup>2509</sup> *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 93-94.

<sup>2510</sup> Introducción a su edic. de *Los baños de Argel*, Alianza (Obra Completa, vol. 14), Madrid, 1997, pp. XII-XIX, la cita en la p. XVIII.

<sup>2511</sup> *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 144.

misma altura las dos intrigas al escribir que “el deseo cervantino de superación [con *Los baños de Argel*] se hace evidente ya por el subido número de intrigas de la obra, pues, con las escenas de cautiverio y de las burlas del Sacristán se entrelazan dos cuentos completos de amor, el de don Lope y Zahara y el de Fernando y Costanza”. A nuestro entender, es Jean Canavaggio el que mejor ha definido la estructura de la tragicomedia al decir que, junto a algunos cuadros de dimensión colectiva del cautiverio, “en *Los baños*, se complica el esquema al alternar, tras la exposición efectista del rapto de los cristianos, cuatro intrigas distintas: dos principales -don Fernando/Costanza, don Lope/Zahara- se combinan con dos intrigas secundarias protagonizadas, respectivamente, por el sacristán y por Juanico y Francisquito con su padre”<sup>2512</sup>. Resulta, entonces, que *Los baños de Argel* no es en exclusiva la historia de don Lope y Zahara, sino que esta forma parte integrante del conjunto de la comedia, está subordinada a la visión global del cautiverio, aun siendo la trama principal conjuntamente con el entrecruzamiento de parejas. Es por esto, insistimos, por lo que hemos decidido analizar por separado estas dos intrigas amorosas, a pesar de los íntimamente relacionadas que están. No obstante, esta peculiaridad estructural de *Los baños de Argel* no es privativa de ella, como lo evidencian *La casa de los celos*, *La gran sultana* o *El laberinto de amor*.

La historia de don Lope y Zahara presenta una especial relación de escritura con el episodio de Rui Pérez de Viedma y Zoraida<sup>2513</sup>, al igual que el entrecruzamiento amoroso de *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *El amante liberal*; las historias de Preciosa y Belica en *La gitanilla* y *Pedro de Urdemalas*, respectivamente; las tramas de *El celoso extremeño* y *El viejo celoso*; del episodio quijotesco de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando y *Las dos doncellas*; de *La señora Cornelia* y el episodio del *Persiles* de Feliciano de la Voz; de Lamberto y Clara y Ana Félix y Gaspar Gregorio en *La gran sultana* y la Segunda parte del *Quijote*; de los cuentos de “los dos amigos” de Timbrio y Silerio y Anselmo y Lotario de *La Galatea* y de “El curioso impertinente” del *Quijote* de 1605, etc. Y es que, realmente, en nuestro caso, una historia es una reelaboración de la otra<sup>2514</sup>, a pesar de las notables diferencias que manifiestan entre sí.

Determinar cuál de las dos es la primera en el orden cronológico de redacción ha sido una de las cuestiones más arduamente discutidas por la crítica cervantina que se ha acercado a la cuestión<sup>2515</sup>, sin quedar zanjada, por supuesto; y más, cuando nadie osa poner en duda la mayor calidad literaria del episodio quijotesco con respecto a la intriga de *Los baños*, dando la sensación de que si fuera posterior en el tiempo la historia de don Lope y Zahara,

<sup>2512</sup>Introducción a su edic. de *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Taurus, Madrid, 1992, p. 29.

<sup>2513</sup>Véase, especialmente, los estudios comparativos de Jaime Oliver Asín, “La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes”, *BRAE*, XXVII (1947-1948), pp. 245-339; F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 92 y ss.; H. P. de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, pp. 225-304, especialmente, pp. 242-257 y 273-300; Jean Canavaggio, Introducción a su edic. de *Los baños*, pp. 25-26; y “Agi Morato entre historia y ficción”, en *Cervantes entre vida y creación*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2000, pp. 39-44.

<sup>2514</sup>Sobre las fuentes de la historia de la hija de Agi Morato, véase el artículo citado del orientalista Oliver Asín; Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 99 y ss.; Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977, pp. 67-76; Maxime Chevalier, “El Cautivo entre cuento y novela”, *NRFH*, XXXVII (1983), pp. 403-411; y la Introducción a su edic. de *Los baños de Argel*, pp. 25-29; A. Rey F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XII-XVI.

<sup>2515</sup>Panoramas muy completos son los que ofrecen, a la par que dan su opinión, Franco Meregalli, “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, en *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 395-409; F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, nota 20, pp. 93-94; H. P. de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, pp. 273-292; Jean Canavaggio, Introducción a su edic. del texto, pp. 33-37; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Los baños*, pp. XII-XVI.

nuestro autor, como ha escrito Helena Percas de Ponseti<sup>2516</sup>, habría “dado un paso atrás en caracterización femenina, en percepción psicológica, en sutileza artística, en intensidad emotiva, en visión humana, en estética literaria, y, sobre todo, en el enfoque del tema, volviendo a poner el énfasis en la esclavitud física del cautiverio y en la libertad espiritual a través de la religión, después de haber superado el tema poniendo el énfasis en los valores humanos y en otro tipo de cautiverio y libertad: el interno, condicionado por las circunstancias y por el temple de cada ser”. Aunque, en ciertos aspectos, no le falta razón, consideramos que su visión del cautiverio expresado en *Los baños de Argel* es muy estrecha<sup>2517</sup>, lo que invalida buena parte de sus afirmaciones; y, aunque alguien pueda pensar que “la culminación obvia del tema del cautiverio se da en la primera parte del *Quijote*, con el relato que el capitán Rui Pérez de Viedma hace de sus aventuras”, dado que “estamos ante una obra maestra”<sup>2518</sup>, no es así –no, desde luego, en lo tocante a la grandeza literaria de la historia-, pues, después del episodio del cautivo, Cervantes insiste en el tema turco-berberisco en comedias tales como *El gallardo español* y *La gran sultana* y en la novela ejemplar de *El amante liberal*, aparte de algún episodio aislado, como el de los falsos cautivos del *Persiles*<sup>2519</sup>; además de que creemos que, realmente, la visión sintética sobre el cautiverio argelino es la que se ofrece y se desprende de *Los baños*<sup>2520</sup>, no de la historia del capitán. Precisamente a esto se debe, desde nuestra perspectiva, las diferencias en calidad estético aliteraria entre las dos historias, por cuanto, aunque incide asimismo de manera importante el diferente género de cada una, están en función de las intenciones de Cervantes: si resulta más floja la intriga de don Lope y Zahara que la de Rui Pérez y Zoraida es porque la primera comparte protagonismo con otras –la de don Fernando y Costanza, la del sacristán y los hermanos Juanico y Francisco, y con las múltiples escenas colectivas del cautiverio argelino-, mientras que en el episodio del capitán toda la narración gira en torno a él y Zoraida; es decir, la trama de don Lope y Zahara goza de menos espacio para desarrollarse y está supeditada al plan general de la comedia, que no es otro que ofrecer una visión global del cautiverio en Argel, mientras que el episodio se centra en las relaciones de su triángulo protagonista, el capitán, la mora y Agi Morato, donde el cautiverio argelino funciona, aunque sumamente importante y determinante, como telón de fondo de la trama. No en vano, en la historia de don Lope y Zahara, con respecto a la de Rui Pérez y Zoraida, no se nos cuenta la prehistoria de él ni los motivos por los cuales está preso en la ciudad norteafricana, como tampoco el viaje de regreso a la Península, su argumento queda circunscrito a lo que les

<sup>2516</sup> *Op. Cit.*, vol. I, p. 281.

<sup>2517</sup> “La acción de *Los baños* se hace eco del desmoronamiento de los sueños bélicos del período anterior, consecutivo al nuevo rumbo de la política mediterránea española (...). En los episodios efectistas que van desfilando ante el espectador, no sólo se evidencia la peculiar reacción de cada personaje frente a la adversidad, sino que se descubren las múltiples facetas de un ilusionismo que culmina al insertarse el teatro dentro del teatro, confundiendo, momentáneamente, los distintos planos de la ficción. Artificio por cierto muy cervantino, este perspectivismo concurre a matizar lo que hubiera podido ser maniqueo contraste de dos civilizaciones: la diferencia de trato entre esclavos de trabajo y cautivos de rescate, las complicidades de todo orden entre moros y cristianos, las transgresiones cometidas por Tristán y su actitud frente a turcos y judíos, la suerte privilegiada reservada a don Lope son otros tantos correctivos al tópico de la solidaridad política y espiritual compartida por la totalidad de los cristianos. El mismo fragmentarismo de las condiciones y reacciones ante la común desdicha hace que ésta deje de ser el discriminante entre buenos y malos: al alimentar un continuo desfile de situaciones e imágenes, se convierte en el crisol en que cada personaje queda sumido hasta encontrar, su peculiar e íntima razón de ser”. Jean Canavaggio, Introducción a su edic. del texto, pp. 39-40

<sup>2518</sup> F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 93.

<sup>2519</sup> No nos olvidamos ni del episodio de Ricote y su hija Ana Félix ni del de Rafala del *Persiles*. Lo que ocurre es que estos versan sobre el problema morisco más que el del cautiverio; son, por tanto, distintos los asuntos que tratan.

<sup>2520</sup> Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XIX.

ocurre en la ciudad norteafricana. En cierto sentido, esta diferencia entre las dos historias es exactamente la misma que se da en los entrecruzamientos de Aurelio, Silvia, Yzuf y Zahara de *El trato de Argel* y don Fernando, Costanza, Curalí y Halima de *Los baños de Argel* con respecto al de Ricardo, Leonisa, el cadí y Halima de *El amante liberal*. Por lo tanto, nos parece un error de bulto intentar comparar globalmente la historia del capitán con *Los baños de Argel*; lo suyo, a nuestro entender, es hacerlo con la historia de don Lope y Zahara, pero sabiendo que esta no pasa de ser un asunto más, por mucha importancia que tenga, de lo que ocurre y se refleja en la comedia.

Decir que la historia de don Lope y Zahara se desarrolla de forma dramática resulta una evidente obviedad. No obstante, es importante destacarlo pues, en este sentido, converge con las también teatrales de Aurelio y Silvia, Morandro y Leoncio, don Fernando de Saavedra y Margarita y don Fernando de Andrada y Costanza, al mismo tiempo que diverge de las épico-narrativas, las de Elicio y Galatea, Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Luscinda, Rui Pérez y Zoraida, don Luis y doña Clara, Preciosa y don Juan, Ricardo y Leonisa, Ricaredo e Isabela y Avendaño y Costanza.

Una de las diferencias más notables, como hemos mencionado, entre nuestra historia y la del capitán y Zoraida estriba en el hecho de que desconozcamos por completo la biografía de don Lope; su vida y su realidad, como personaje, empiezan a cobrar relieve siendo ya un esclavo cautivo en la ciudad norteafricana de Argel, todo el bagaje vital anterior queda sumido en una penumbra de la que no sabremos apenas nada, pues ni él ni ningún otro personaje actualizarán su prehistoria mediante analepsis completivas o explicativas. Es a consecuencia de esto por lo que nuestro personaje queda muy desdibujado frente a Rui Pérez de Viedma, el cual ya está plenamente caracterizado psicológicamente, merced a todas las circunstancias vitales que han moldeado su figura, en el instante en el que se inicia su peculiar historia de amor<sup>2521</sup>. Sin embargo, Cervantes, colocando a don Lope en una situación colectiva del cautiverio y enfrentando su reacción a la de otro personaje, nos ofrece unas cuantas pinceladas que perfilan un boceto que irá tomando forma tanto a través de sus actuaciones como de sus conversaciones. En efecto, podemos deducir que se trata de un cautivo importante, de los considerados de rescate, pues, tras la llamada al trabajo de la que habían quedado exentos los caballeros, permanece en el baño. Don Lope, en su salida al proscenio, no está solo, le acompaña su amigo y compañero de cautiverio Vivanco. Es esta otra diferencia con respecto al episodio del capitán, ya que los tres innominados camaradas de Rui Pérez, en nuestra historia se reúnen en la figura de Vivanco, que, al contrario de aquellos, será un personaje importante en el desarrollo de los acontecimientos. Aunque los dos se muestran apesadumbrados por lo que supone la pérdida de la libertad, cada uno vive de una manera distinta no sólo el encerramiento, sino también el hecho de no salir a trabajar. Así, don Lope se nos revela como un personaje apático, pusilánime y algo melancólico frente a la inquietud, la actividad y el brío de Vivanco:

D. LOPE.	Ventura, y no poca, ha sido haber escapado hoy del trabajo prevenido.
VIVANCO.	Cuando no trabajo, estoy más cansado y más molido. [...]
D. LOPE.	[...] la melancolía que el no tener libertad

---

<sup>2521</sup>No le falta razón, entonces, a F. Márquez Villanueva cuando dice que “el Cautivo es un personaje nuevo desde la perspectiva del incoloro don Lope”, en *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 96

encierra en el alma mía,  
quiere triste soledad  
más que alegre compañía<sup>2522</sup>.

Caracterizados mínimamente don Lope y Vivanco, es en este ambiente de máxima desilusión cuando surge inesperadamente el camino hacia la libertad, y lo hace en forma de mujer y de futuro amor. Zahara, como Zoraida, se presenta envuelta en un halo de misterio a través de la caña que porta el dinero envuelto en el lienzo y que sólo se rinde ante don Lope, que es el elegido por ella. Ante la sorpresa, don Lope y Vivanco, como Rui Pérez y sus compañeros de baño, intentan dilucidar de quién se podrá tratar, si de una cristiana, una renegada o una mora. Las dudas se aclaran con la información que ofrece el renegado español Hazén, que en estos primeros compases desempeña la misma función de informador que el renegado de la novela del *Quijote* de 1605, aunque su destino posterior es muy distinto y su actuación en la historia se limita a esto, que no en la comedia. Resulta que la ventana que está justo encima del baño pertenece a la casa de un moro principal de la ciudad, Agimorato, al cual “le ha dado / el cielo una hija tal, / que de belleza el caudal / todo en ella está cifrado” (I, 428-431, 41), ya que es pretendida en matrimonio por Muley Maluco. Es esta una diferencia notable en las dos historias, ya que el rey de Fez no se menciona en la del capitán, únicamente se dice que Zoraida es requerida por muchos hombres principales. A continuación, cuando se vuelven a quedar solos don Lope y Vivanco, acontece la segunda aparición de la caña, en la que, como en la historia del capitán, viene, además de una considerable cantidad de dineros, una carta, en la que Zahara cuenta sucintamente su historia y sus pretensiones. El contenido de la epístola de Zahara no dista mucho de la de Zoraida, pues ambas revelan su condición de cristianas, sus deseos de escaparse de Argel para poder profesar esa fe abiertamente, su principalidad, riquezas y belleza y su oferta matrimonial, aunque se diferencian en tres aspectos esenciales: 1-Zahara, a diferencia de Zoraida, sabe hablar el castellano, con lo cual todas las ambigüedades lingüísticas y psicológicas, así como la necesidad de un traductor, quedan desdibujadas en nuestra historia. No cabe duda de que esta diferencia está en función de las diferentes necesidades y posibilidades que derivan del género literario de cada historia<sup>2523</sup>. 2-En las advertencias que Zahara le hace a don Lope de que “no te fíes de ningún moro ni renegado” (I, 47) no se hace mención alguna a su padre, como sí efectuaba Zoraida. Lógicamente se debe al tremendo papel que juega Agi Morato en la historia del capitán, reducido a la mínima, más bien nula, expresión en *Los baños*, y que le otorga este trágico patetismo humano al episodio quijotesco, que se pierde por completo en la comedia. De todos modos, la función del padre, en cierto sentido, recae en Halima en *Los baños*, como amiga y confidente mucho más experimentada, al mismo tiempo que entrelaza las dos intrigas amorosas principales de la comedia. 3-Tanto una como otra han elegido al hombre al que confiar su plan de futuro basándose en su intuición pero después de mucho mirar y observar a los cautivos del baño; ahora bien, Zoraida muestra una seguridad en la nobleza de Rui Pérez – “muchos cristianos he visto por esta ventana, y ninguno me ha parecido caballero sino tú”<sup>2524</sup> –, que no tendrá Zahara con respecto a don Lope – “muchos he visto en ese baño por los

---

<sup>2522</sup>Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada I, vv. 262-276, pp. 34-35 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, tan sólo pondremos al lado de la cita la jornada, los versos y la página correspondientes).

<sup>2523</sup>“Zoraida resulta enigmática si el lector intenta penetrar en su psicología a través de lo que escribe y de las pocas frases que le atribuye el Cautivo, Zahara, en cambio, personaje de comedia que habla con su propia voz, y explícitamente además, no se presta fácilmente a interpretaciones varias ni sutiles.” Helena P. de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, p. 248.

<sup>2524</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, cap. XL, p. 502.

agujeros desta celosía, y ninguno me ha parecido bien, sino tú” (I, 47)-, y que será una de sus mayores preocupaciones en el devenir de los hechos de la tragicomedia, como lo evidencia la conversación que enzarza con don Fernando y que gira en torno a si los españoles cumplen o no sus promesas:

ZAHARA.                    *¿Y guardan lealtad  
  con los que son enemigos?*  
D. [FERNANDO].        *Con todos; que la promesa  
  del hidalgo o caballero  
  es deuda líquida expresa,  
  y ser siempre verdadero  
  el bien nacido profesa* (II, 1055-1061, 67).

El planteamiento de la intriga amorosa de don Lope y Zahara se cierra cuando el cautivo decide aceptar la proposición de la joven mora. Una resolución en la que se evidencia la apatía de la que hace gala en estos primeros compases don Lope, ya que no actúa por voluntad propia, sino auspiciado y casi obligado por Vivanco, mucho más resolutivo que él:

VIVANCO.        Mas, ¿en qué te has suspendido?  
D. LOPE .        La respuesta estoy pensando.  
VIVANCO.        ¿Pues hay más que responder,  
  sino que harás todo cuanto  
  fuere al caso menester (I, 585-589, 48).

De este modo, el planteamiento de las dos historias, aunque coincidentes en lo principal, difiere en varios aspectos. Es evidente que tanto en una como en otra no se parte de un deseo erótico, al menos inicialmente, sino que el móvil básico es la religión católica y la fe en la Virgen; la oferta matrimonial, por tanto, se reviste tan sólo de intereses personales mutuos y coincidentes. Este motivo es una tónica de la historias matrimoniales cervantinas, como lo muestran la de Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño* y la de Campuzano y doña Estefanía en *El casamiento engañoso*; aunque no exclusivamente, pues, por ejemplo, Galatea da la sensación de que si terminara desposándose con Elicio lo haría más movida por complacencia que por amor y don Fernando y Dorotea se comprometen con el fin de lograr más sus objetivos personales que por un enamoramiento genuino. La oferta matrimonial de Zoraida y Zahara y su elección no son muy diferentes de los que Lisandro le hace a Leonisa en *La Galatea*, don Juan a Preciosa en *La gitanilla* o Avendaño a Costanza en *La ilustre fregona*, aunque su trasfondo sea radicalmente distinto y ellos sí estén enamorados. No obstante, la historia de don Lope y Zahara se ve aderezada por la amistad del español con Vivanco, eliminada en la de Rui Pérez y Zoraida<sup>2525</sup>, a la par que la intención amorosa de Muley Maluco, como interesado en casarse con Zahara, será un motivo de tensión dramática que se elimina en la historia del capitán, que revierte su atención en la relación paterno-filial de Zoraida con su padre, el moro Agi Morato.

Los derroteros por lo cuales camina la historia de don Lope y Zahara, a partir del planteamiento, son otros que los de la del capitán y Zoraida. En el episodio quijotesco la fascinate mora estrecha un vínculo personal con Rui Pérez, que no se da, en principio, en *Los baños*, y que se evidencia en el carteo posterior a la primera epístola que acontece entre ellos.

---

<sup>2525</sup>Aunque Vivanco no haga las veces del gracioso lopesco, su relación con don Lope, como confidente, es similar a la que establece este con el galán en la comedia nueva. Por lo tanto, la camaradería que reina entre ellos, más que un cuento de “los dos amigos”, es una ligera concesión cervantina a los patrones dramáticos que establece Lope de Vega.

En efecto, en su segunda misiva, Zoraida ya no se muestra tan indiferente ante el hecho de que Rui Pérez decida o no desposarse con ella una vez llegados a España, sino que le expresa meridianamente su deseo de que “has de ser mi marido, porque si no, yo pediré a Lela Marién que te castigue”<sup>2526</sup>, a la par que ella asume las riendas de la fuga. Mientras que Zahara, a pesar de la correspondencia epistolar mantenida con don Lope, que queda entre bambalinas, reducida a una mención –“en su postrer billete...” (II, 1522, 85)–, no las tiene todas consigo, continúa sumida en un mar de dudas sobre la nobleza de don Lope y, lo que es más importante, no sólo es incapaz de reconocer al hombre que ella ha elegido, sino que le da igual uno que otro al estar frente a don Loe y Vivanco, lo cual incide en el hecho de que su móvil básico y esencial sigue siendo exclusivamente el religioso y no el amoroso:

ZAHARA . Costanza, vuelve a mirallos,  
y dime si echas de ver  
que es noble su parecer.

[...]  
COSTANZA. Éste de la izquierda mano  
me parece caballero;  
y aun el otro no es villano.

[...]  
ZAHARA. Entrambos me satisfacen” (II, 1568-1577, 87).

De forma más o menos habitual, la nobleza suele ser la condición social de los protagonistas de las historias de amor ideal de Cervantes, como lo evidencian Aurelio y Silvia, Lisandro y Leonida, Timbrio y Nísida, Grisóstomo, Cardenio y Luscinda, don Luis y doña Clara, don Juan, Ricardo y Leonisa, Ricaredo, Avendaño, don Fernando y Margarita y Don Fernando y Costanza; si bien no faltan amantes pertenecientes a los escalafones más bajos: a la incipiente burguesía urbana pertenece Isabela, hija de un mercader, labradora rica es Marcela, aldeanos son Teolinda y Artidoro, bordeando la marginalidad está Costanza, la fregona ilustre que no friega, a la que pertenece de lleno Preciosa, como miembro de la etnia gitana -aunque las dos, a la postre, resulten ser nobles. Diferente caso es el de Morandro y Lira y Elicio y Galatea, pues tanto una pareja como la otra están al margen de cualquier formulación social, los primeros como integrantes de un pueblo, Numancia, retratado utópicamente, los segundos por anclarse su circunstancia vital en la mítica edad de oro. No cabe dudar de que uno de los efectos que consigue Cervantes merced a su tratamiento del tema del amor en todas sus manifestaciones posibles es indagar en la cuestión de las relaciones entre los distintos escalafones sociales que conformaban la sociedad española del seiscientos. En nuestra historia se torna en un aspecto crucial el determinar con exactitud el estatus social de don Lope, a través de las constantes dudas de Zahara, ignorante de él, y que redundan en la confianza que puede depositar en su elegido como encargado y responsable de realizar el plan de fuga que la lleve a tierras cristianas, consistente en ir a España, fletar allí un barco y regresar a Argel en su busca -plan desestimado por el renegado en el episodio de la Primera parte del *Quijote*, precisamente, por las dudas que genera confiar a un ex-cautivo algo de ese calibre. Estas dudas, que brillan por su ausencia en la historia del capitán desde el momento en el que Zoraida ve en él un caballero y que denotan la discreción con la que obra la mora de *Los baños*, más o menos se palian a medida que don Lope es reconocido como noble por Zahara mediante los juicios apreciativos que tanto de él como de los de su rol social emiten otros personajes, especialmente don Fernando, que es quien la convence de que puede confiar en la palabra que da un noble español, ya sea hidalgo o caballero, y Costanza. La norma literaria que regulaba el comportamiento de los personajes en la época de Cervantes es,

---

<sup>2526</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, cap. XL. p. 505.

como todo el mundo sabe, el decoro, según el cual, “con una falta absoluta de realismo, se creía que la virtud, la sabiduría, los buenos modales y la belleza se hallaban encarnados en las personas de rango y fortuna, en tanto que las deficiencias correspondientes se daban tan sólo en las clases sociales inferiores”<sup>2527</sup>. La utilización práctica de esa ley poética por nuestro autor fluctúa entre el apego y la vulneración – más transgresor, por supuesto, que seguidor–, dependiendo de las intenciones que persigue en cada momento<sup>2528</sup>. En nuestro caso se cumple a rajatabla<sup>2529</sup>, pero más por las necesidades internas de la trama que por el cumplimiento del decoro, pues si don Lope no se comportase con arreglo a lo que le exige su condición de caballero, no habría historia. No obstante, las dudas de Zahara esconden la posibilidad de que no todos obren con arreglo a lo que les dicta su posición en la sociedad, además de que se trata del amor entre una mora, por mucho que reniegue de su fe, y un cristiano, es la apertura hacia una tolerancia que supera las barreras del credo, la nacionalidad, la cultura y demás impedimentos, que desembocará en la comunión de españoles e ingleses en *La española inglesa*, españoles y musulmanes tanto en *El gallardo español* como en *La gran sultana* e, incluso, entre un cristiano viejo y un cristiano nuevo –morisco– en el episodio de Ana Félix y Gaspar Gregorio del *Quijote* de 1615.

La escena del jardín en la historia del capitán cautivo en la que se encuentran frente a frente por vez primera Rui Pérez y Zoraida y en la que se certifica el compromiso de ambos utilizando al padre de ella como traductor e intermediario suyo, tiene su paralelo en *Los baños* con el encuentro en las calles de Argel de don Lope y Vivanco con Zahara, Halima y Costanza. La actuación de Agi Morato se desdobra en la comedia en Costanza y Halima, pues la primera oficia de intermediaria y las dos son ignorantes de las intenciones reales con las que se cubre el torcido diálogo de los amantes. El saber estar de Zoraida, capaz, con suma frialdad y destreza, de reaccionar ante la adversidad y engañar a su progenitor, queda cifrado en *Los baños* con el ardid al que recurre Zahara, consistente en hacer creer que se le ha metido una avispa en la toca, para mostrar su rostro a don Lope y darse así a conocer<sup>2530</sup>. El hecho de que el encuentro de la novela acontezca en un espacio privado y el de la comedia en uno público ahonda en la diferencia con la que Cervantes utiliza la historia de la hija de Agi Morato en una y otra obra: en la primera, centrada en los aspectos íntimos y humanos y en las relaciones personales que se establecen entre los distintos personajes, hay un acercamiento y una complicidad mayor entre Rui Pérez y Zoraida, que bordea el sensualismo; en la segunda, centrada más en la visión colectiva del cautiverio en la ciudad de Argel, el acercamiento se mantiene en una prudente distancia entre don Lope y Zahara que evita cualquier tipo de demostración afectiva del uno para con el otro. Sin embargo, aunque el capitán parece rendido ante la despampanante hermosura de Zoraida, la reacción amorosa que le suscita la presencia de su liberadora resulta más fría y ecuánime que la de don Lope, que se enamora fulminantemente de Zahara.

Mientras que la historia del capitán, después del encuentro, se encamina hacia la fuga e, inexorablemente, hacia el encontronazo paterno-filial de Zoraida y Agi Morato, la de *Los baños de Argel* se dilata con la participación de don Lope y Vivanco en alguna que otra escena de dimensión colectiva, como las celebraciones del domingo de Resurrección, pero,

---

<sup>2527</sup> E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989 (3ª reimpresión), p. 212.

<sup>2528</sup> Véase E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pp. 209-230. Sobre la norma del decoro en el teatro cervantino, véase Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000, pp. 70-71 y 281-300.

<sup>2529</sup> “En *Los baños de Argel* la pluralidad de personajes crea una polifonía que no altera en absoluto el decoro del conjunto”. J. González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 291

<sup>2530</sup> Un ardid de tipo popular del que, por ejemplo, se sirve Clitofonte, con un claro fin erótico, para que Leucipa le bese en los labios, en la novela griega de Aquiles Tacio (libro II).



especialmente con la amenaza que supone para la pareja las intenciones matrimoniales de Muley Maluco, que la otorgan cierta tensión dramática. No cabe duda de que es mucho más efectista y sobrecogedora la de la novela que la de la comedia, dado que esta se detiene más en los aspectos externos del caso y profundiza menos en las cuestiones humanas íntimas. Lo que es cierto es que la relación amorosa de don Lope y Zahara es unívoca y no recíproca, por cuanto el interés de él se transforma en genuino amor, mientras que para ella lo único prioritario sigue siendo su fe, en todo caso existe una ligera complacencia revestida de desdén y autoridad. Es por la religión y no por el amor hacia don Lope, por lo que Zahara se encuentra apesadumbrada y quejosa ante su casamiento con el rey de Fez –“cristiana soy; mira, amiga, / qué me sirve el moro rey” (III, 2447-2448, 121), le revela Zahara a Costanza–, que la lleva a tener con su padre el típico enfrentamiento cervantino a la hora de la elección matrimonial –“hice / esta noche un sentimiento, / con que la boda deshice. / Hoy me mandó [mi padre] aderezar / para haberme de llevar / esta noche a ser esposa; / vino y hallóme llorosa; / fuese sin quererme hablar” (III, 2737b-2744, 132)-, en el que el gusto de la hija no cuenta en absoluto –“por toda la ciudad / se suena que me desposo / esta noche” (III, 2745-2747a, 132)–, y que se resuelve en parte con la artimaña de que la sustituya en la celebración de los desposorios Halima y en parte por la determinación de Muley Maluco de “que entre tanto / que él va a cobrar su reino de Marruecos, / Zara se quede en casa de su padre, / entera y sin tocar” (III, 2784-2787, 134). Que Zahara no se resigne a su suerte, aunque esta a la postre se ponga de su parte, y se las ingenie para burlar la resolución matrimonial de su padre, empareja a nuestra heroína con Silvia, Galatea, Leonida, Luscinda, Margarita y otros tantos personajes femeninos de Cervantes más allá de las historias de amor ideal. Y es que, en el segundo encuentro de la pareja, Zahara, que recordemos ha elegido voluntariamente a don Lope después de mirar y remirar cautivos desde la celosía de su casa que da al baño, ni siquiera es capaz de reconocer al hombre que la ha liberado y en el que ha depositado su futuro:

D. LOPE.    ¿Eres Zara?  
 ZAHARA.    Zara soy.  
               Tú, ¿quién eres?  
 D. LOPE.    ¡Loco estoy!  
 ZAHARA.    ¿Qué dices?  
 D. LOPE.    Que soy, señora,  
               un tu esclavo que te adora.  
               Soy don Lope (III, 2640-2644b).

Toda la efusividad amorosa con que dispensa el enamorado don Lope a su amada Costanza contrasta con la frialdad religiosa de la mora, que le deja meridianamente diáfano que sola y exclusivamente “yo toda soy tuya, / no por ti, sino por Cristo” (III, 2686-2687, 130). Es más, ante los preparativos de la fuga que le relata don Lope, la mora aún no las tiene todas consigo, no ha disipado del todo sus dudas, y recela de él hasta hacerle jurar que regresará en su busca, pues, “assaz satisfecha estoy, / pero, si me quieres bien, / porque quede más segura, / júrame por Marién” (III, 2724-2727, 131).

Al final, don Lope cumple su promesa, regresa de España y no sólo se lleva a su amada, sino que, junto a ella, libera a la práctica totalidad de los cristianos que fueron cautivados en la razia musulmana en el pueblo español con que se inició la comedia.

No cabe duda de que este final, más que parecerse al del episodio del capitán, se asemeja al de la historia de Avendaño y Costanza en tanto en cuanto que son los amantes masculinos los únicos que verdaderamente aman a sus esposas, la fregona ilustre se limita a obedecer a su padre, don Diego de Carriazo, Zahara complace a don Lope por el interés.

Don Lope sufre una espectacular evolución como personaje desde la apatía y la pasividad que le caracterizaban en su irrupción en la comedia hasta la heroicidad final. El cambio que experimenta su figura se explica y viene motivado por las distintas circunstancias vitales que padece a lo largo de la comedia, como la recuperación de la libertad y, especialmente, su enamoramiento de Zahara. Don Lope se transforma en otro como consecuencia del amor, algo parecido a lo que experimenta Teolinda en *La Galatea* -si bien el aprendizaje de la pastora del Henares es retratado con mayor detenimiento-, que le encamina a acometer empresas de rebosante heroísmo, aunque no llegue al sacrificio amoroso de Morandro, sí está en consonancia con lo que hacen Margarita y don Fernando de Andrada. Una vez más, por tanto, el deseo erótico se torna en el combustible necesario para revolucionar la conducta de los personajes cervantinos. El viraje que sufre don Lope contrasta con la actitud más o menos pasiva y constante de Rui Pérez en la novela del *Quijote* de 1605, menos dado a la efusividad, mucho más comedido, aunque los dos estén sometidos a los designios de sus respectivas amadas. No hemos de olvidar que al lado de don Lope se sitúa siempre Vivanco, su confidente y amigo, aquel que, ante la duda, anima al personaje a que se transforme en héroe, muy similar, entonces, a la estereotipada relación que se establece en la comedia nueva entre el *galán* y el *gracioso*. Zahara, en cambio, se nos muestra como un personaje de una pieza desde el principio hasta el final, todo lo que hace está en función de su religiosidad, no da la sensación de que llegue a enamorarse de don Lope, al que siempre trata con bastante frialdad y del que nunca confía plenamente, lo cierto es que únicamente se emociona al describir el martirio de Hazén; sólo se mueve por sus intereses personales y nunca por generosidad. Pero al mismo tiempo que la fe es su móvil fundamental es también su congoja, hasta el punto de llegar a negar su cristianismo ante Halima cuando esta advierte que se le ha caído un crucifijo, es decir no sólo reniega de la fe que profesa oculta y secretamente, sino que miente y engaña a la mujer de Curalí, aquella que la suplanta en la ceremonia matrimonial con Muley Maluco, que siempre está a su lado y que la aconseja. Es Costanza, como cristiana, la que se torna en la depositaria de los más íntimos secretos de la mora: su fe, nunca un amor por don Lope que apenas existe. Zoraida, que no puede establecer un vínculo lingüístico con el capitán como Zahara con don Lope, se muestra más conmisericordiosa en su ambigüedad, mucho más afectiva y cariñosa.

Decir, para concluir, que el cotejo entre las historias de Rui Pérez y Zoraida y don Lope y Zahara, más allá de las divergencias que necesariamente se dan por cuestiones de género, es una excelente prueba para observar cómo Cervantes nunca se repite cuando recrea una misma historia, sino que ensaya y experimenta otras posibilidades y alternativas que a la postre, las hacen diferentes, se reescribe, en suma.

#### LA GRAN SULTANA: AMURATES Y CATALINA DE OVIEDO.

La dieciochena historia de amor ideal que nos topamos en la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Amurates y Catalina de Oviedo en *La gran sultana*.

Como buena parte del teatro de nuestro autor –por no decir de todos aquellos escritos suyos que no son el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, y, de estas, no todas–, *La gran sultana* no ha merecido hasta fechas muy recientes<sup>2531</sup> una apreciación digna que rebase y supere la

---

<sup>2531</sup>Véase, sobre todo, Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977; F. López Estrada, “Vista a Oriente: la española en Constantinopla” *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*, VII (1992), pp. 31-46; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 183-203; Edwin Williamson, “*La Gran Sultana*: una fantasía política de Cervantes”, *Donaire*, III (octubre de 1994), pp. 52-54; A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. de *La gran sultana*, Alianza (Obra Completa, vol. 15), Madrid, 1998, pp. XII-XXXIV; A. Jurado Santos, *Ambigüedad y tolerancia en “La gran sultana” de Cervantes*,

lectura cómico-burlesca e inverosímil en que se la había encasillado<sup>2532</sup>. Que *La gran sultana* es una obra festiva es, en efecto, una cuestión impecable; si bien la hilaridad no es necesariamente un impedimento para que se pueda poner sobre el tapete todo tipo de cuestiones de hondo calado, como de hecho se ponen, por más que nuestro autor habitúa, entre burlas y veras, a poner en solfa los estrechos fundamentos y pilares de su época, en favor, siempre, de un respeto por la libertad y dignidad de cada individuo, que no evita la transgresión.

“Esta curiosa comedia”<sup>2533</sup> resulta un fascinante ejercicio literario, en el que Cervantes envuelve e imbuje al lector –y espectador– en un ambiente de rebosante majestuosidad, exotismo, sensualidad, belleza, ambigüedad, vitalismo, tolerancia, locura y libertad –a pesar de tratarse de una comedia de cautiverio–, pero también de búsqueda, de conflictos internos, de angustiosas dudas morales y de experiencias vitales; y, al mismo tiempo, le conduce –al lector y/o espectador– “por el sutilísimo hilo que separa las zonas de la verosimilitud e inverosimilitud”<sup>2534</sup>, de la realidad y de la ficción, dejándole en sus manos la responsabilidad de interpretar el resbaladizo significado que se esconde en ella.

La gran complejidad de *La gran sultana* reside, en buena medida, en el tema del amor, que es el responsable de la vaguedad y confusión reinantes. De él derivan todos los conflictos que se generan en la comedia y en tono a él se superponen los otros asuntos que se recrean. Tres son las intrigas amorosas que conforman la encarnadura estructural de *La gran sultana*<sup>2535</sup>: 1-la de Amurates y Catalina; 2-la de Lamberto-Zelinda y Clara-Zaida; 3-la de Madrigal. De las cuales, la principal es la primera, las otras dos, que son las intrigas secundarias, sirven no sólo de contraste a la de Amurates y Catalina, sino que coadyuvan a “allanar el imposible” que resulta de sus amoríos. Así, se puede determinar una escala amorosa de menos a más: la trama de Madrigal recrea un amor, en cierto modo, vulgar; la de Lamberto y Clara, como consecuencia de la consumación del coito antes de la celebración del matrimonio, es una historia de amor humano; la de Amurates y Catalina, a pesar de las dudas y la ambigüedad que rezuma, es de amor ideal, aunque bien pudiera tratarse de una historia matrimonial. De este modo, Cervantes presenta, en su ensayo dramático, un abanico amoroso completo, perfectamente ensamblado e interrelacionado temáticamente, como iremos viendo, que es típico de los relatos bizantinos, en los que se ofrece una amalgama de historias amorosas según la cual se “ofrecen dos posturas enfrentadas: el amor puro encarnado por los protagonistas y las pasiones desviadas de algunos personajes secundarios”<sup>2536</sup>.

---

Reichenberger, Kassel, 1997. A lo que hay que sumar la puesta en escena de la comedia por Adolfo Marsillach como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1992. Sobre el estreno, véase Luciano García Lorenzo, “*La Gran Sultana* de Miguel de Cervantes. Adaptación y puesta en escena”, *AC*, XXXII (1994), pp. 117-136; y Susana Hernández Araico, “Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor”, *Cervantes*, XIV (1994, 2º fall), pp. 155-156.

<sup>2532</sup>“No se comprenderá *La gran sultana* a menos que el lector se dé cuenta de que es una obra cómica desde el comienzo”, no advertía B. Wardropper, “Comedias”, *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 147-169, la cita en la p. 162.

<sup>2533</sup>Como la ha denominado Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 50.

<sup>2534</sup>Haciendo nuestras las palabras de Alberto Blecha, “Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542), *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIV (1971-1972), pp. 147-239, la cita en la p. 177.

<sup>2535</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 129-145; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, p. 59; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XIX-XXIII; A. Jurado Santos, *Ambigüedad y tolerancia en “La gran sultana” de Cervantes*, p. VII (luego, dedica un capítulo a cada una, la de Amurates y Catalina, pp. 1-46; la de Lamberto y Clara, pp. 47-101; la de Madrigal, pp. 103-149).

<sup>2536</sup>Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, p. 105.

No obstante, antes de adentrarnos en el análisis de la historia del Gran Turco y la asturiana, hemos de dejar constancia de la tupida y compleja red de relaciones reescriturales que mantiene *La gran sultana* con el resto de la obra de Cervantes. Ya el propio título de la obra, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, que supone un desafío literario de enormes proporciones, dada la sorprendente contradicción que encierra, la vincula, especialmente, con el de *La española inglesa*, pero también, por lo mismo, con los de *La ilustre fregona* y *El rufián dichoso*. En su conjunto, es casi una obviedad decir que nuestra comedia se relaciona con aquellos textos cervantinos que versan sobre el cautiverio, pues, efectivamente, es una de las seis obras que conforman el mosaico turco-berberisco junto a *El trato de Argel*, el episodio quijotesco del capitán cautivo, *El amante liberal*, *El gallardo español* y *Los baños de Argel*<sup>2537</sup>. No es mucho lo que vincula a *La gran sultana* con la historia del capitán, aparte del propio cautiverio, de la relación amorosa entre un cristiano y una mora -Madrigal y la alárabe, Rui Pérez y Zoraida-, del tono abiertamente ambiguo de ambas y de que la dimensión colectiva se pierde en favor de una visión más individualizada de la esclavitud, que se centra en las relaciones humanas y personales que se establecen entre personajes de las dos culturas. Muy lejos se sitúa, asimismo, de *El trato de Argel*, hasta el punto de que la visión del cautiverio que se desprende de ambas están en extremos casi opuestos, pues nada tiene que ver el padecimiento y sufrimiento colectivo, que bordea el patetismo, de *El trato* con la comicidad y tolerancia que rezuma *La gran sultana*; el verismo de la primera se desdibuja en el exotismo de la segunda; la mixtura de historia y ficción de *El trato* casi se elimina en *La gran sultana*, mucho más literaturizada; el cruce de parejas de la comedia primeriza está excesivamente remozado en la segunda. Más consonancia se advierte con *El gallardo español*, en ambas comedias la realidad histórica, aunque se da, no pasa de ser el trasfondo en el que se perfilan unas cuantas intrigas completamente ficticias o, en su defecto, tratadas y modificadas con suma libertad; el cautiverio está, asimismo, muy atenuado, sobre todo en *El gallardo español*; las dos obras, que ya no se sitúan en Argel, le permiten a Cervantes indagar de forma mucho más tolerante en las relaciones hispano-árabes, pues ya no sólo es posible la amistad entre personajes de distinto credo, cultura y raza, sino también el amor; además, en las dos comedias se da, aunque de forma distinta, muy aligerado y con equívocos y enredos, el entrecruzamiento de parejas que deviene de *El trato*. Aunque en *Los baños de Argel* aún se mantiene, si bien disminuida, la visión colectiva del cautiverio de *El trato*, las vinculaciones con *la gran sultana* son muchas y muy variadas, como la aparición de una suerte de gracioso -Tristán y Madrigal<sup>2538</sup>-, que enfila sus burlas tanto hacia los judíos como hacia la figura del cadí -más hacia los judíos Tristán, más hacia el cadí Madrigal-; el teatro dentro del teatro<sup>2539</sup>; tres intrigas amorosas -don Lope y Zahara, don Fernando, Costanza, Curalí y Halima y el cadí y Francisquito en *Los baños*; Amurates y Catalina, Lamberto y Clara y Madrigal y la alárabe en *La gran sultana*-, aunque mucho mejor cohesionadas en nuestra comedia, que ofrecen una amplia visión sobre el amor en situaciones extremas; además de que se da una especial relación de reescritura entre las historias de don Fernando y Costanza y Lamberto y Clara. Si hemos dejado para el final la confrontación entre *El amante liberal* y *La gran sultana* es porque son los dos textos -acaso también se les pudiera unir *El gallardo español*- que más disuenan del conjunto, al mismo tiempo que están estrechamente relacionados. Todas las obras turco-berberiscas de Cervantes se caracterizan, entre otros aspectos, por

<sup>2537</sup>Véase sobre los elementos de reescritura en las cuatro comedias de cautiverio de Cervantes el artículo de A. Rey Hazas, "Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*", *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, concretamente, pp. 122-129.

<sup>2538</sup>Véase J. Canavaggio, "Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*", en *Cervantes entre vida y creación*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2000, pp. 137-145.

<sup>2539</sup>Véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 366-377.

presentar una mescolanza entre verismo histórico y literatura: sobre un trasfondo real – variable en su dimensión– se inserta una intriga –o varias– particular y por completo ficticia o, en su defecto, histórico-legendaria. Esta trama, de fuerte carga novelística, deriva habitualmente de la novela bizantina, ya sea directamente, a través de la tradición griega, ya sea indirectamente, a través de los *novellieri* italianos. La presencia de este módulo narrativo tanto en *El amante liberal* como en *La gran sultana* es tal que más que dos textos de cautiverio los podemos considerar como bizantinos. Que la novela ejemplar lo sea está más o menos aceptado<sup>2540</sup>, no tanto la comedia, si bien J. Canavaggio<sup>2541</sup> ha puesto en entre juicio su adscripción a los relatos turco-berberiscos de Cervantes, mientras que Francisco López Estrada<sup>2542</sup>, aún relacionándola con esos, la denomina como «peregrina» y la vincula con el *Persiles*. Lo cierto es que el bizantinismo de ambas está muy remozado y no supone obstáculo alguno, dada su temática orientalista, para no incluirlas en los textos cervantinos de cautiverio. Ambas obras coinciden en que espacialmente se ubican en un territorio lejano, exótico, fabuloso y poco conocido o no excesivamente; un “espacio, pues, propicio para la maravilla”<sup>2543</sup>, donde se pueda “mostrar con propiedad un desatino”<sup>2544</sup>, como, más en adelante, acontecerá de forma aún más clara en la parte septentrional del *Persiles*. Ambas obras coinciden en su ambiente alegre, festivo, risible y aun cómico, donde, además, los personajes caracterizado más burlescamente son el cadí de cada una. En ambas obras se advierte un trasfondo político claro, en el que el Imperio Turco podría estar tratado como una metáfora, como un trasunto del español<sup>2545</sup>; con lo cual las críticas negativas afectan a los dos<sup>2546</sup>. La conversación inicial que mantienen Ricardo y Mahamut en *El amante liberal* es bastante similar a la de Roberto y Salec en *La gran sultana*, ya que son el resultado del encuentro de dos viejos amigos que, debido a que uno de ellos fue cautivado hace mucho tiempo –Mahamut, Salec–, hubieron de interrumpir una amistad que reinician en el seno del Imperio Turco, donde el renegado –Mahamut, Salec– ofrece al otro –Ricardo, Roberto– no sólo su amistad, sino también toda la ayuda que pueda brindarle; las dos conversaciones, además, sirven para mostrar y explicar el funcionamiento interno del algún aspecto del Imperio Turco –el cambio de bajá, la manera de pedir justicia. Tanto el periplo de Leonisa y Catalina, su deambular de mano en mano, como su hiperbólica belleza –únicamente la de Auristela sería comparable a la de estas de todas las bellezas femeninas de la obra de Cervantes–, que rinde a todos cuantos las contemplan, es similar; es más, podríamos decir que

---

<sup>2540</sup>Si bien A. Rey Hazas la considera como uno de los dos tipos de relatos de cautiverio que inaugura Cervantes. “Introducción a las novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, concretamente pp. 96-98. Véase también, junto a F. Sevilla, la Introducción a su edic. de *El amante liberal*, Alianza (Obra Completa, vol. 6), Madrid, 1996, pp. LI-LXVIII, en particular pp. LXV-LXVIII.

<sup>2541</sup>“On est donc fondé à affirmer que *La Gran Sultana* n’est pas à proprement parle une turquerie.” *Cervantès dramaturge*, p. 64.

<sup>2542</sup>“Visita a Oriente: la española en Constantinopla”, p. 33.

<sup>2543</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>2544</sup>Cervantes, *Viaje del Parnaso*”, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), Madrid, 1997, libro IV, v. 27, p. 82.

<sup>2545</sup>“Cervantes parece haber intuido la posibilidad de sobreponer la imagen del Oriente déspota a la de la España de los Austrias.” A. Jurado Santos, *Tolerancia y ambigüedad en “La gran sultana” de Cervantes*, p. 104.

<sup>2546</sup>Sobre *El amante liberal*, véase, por ejemplo, el artículo de Denise y Louis Cardillac, Marie T. Carriere y Rosita Subirats, “Para una nueva lectura de *El amante liberal*”, *Criticón*, X (1980), pp. 13-29. Sobre *La gran sultana*, véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 183-203; y A. Jurado Santos, *op. cit.*, p. 104 y ss. Ahora bien, de forma habitual se viene diciendo que *La gran sultana* supone un triunfo del Imperio Español sobre el Turco, como, por ejemplo, lo defienden J. Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 129-145; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, p. 64; y E. Williamson, “*La Gran Sultana*: una fantasía política de Cervantes”, p. 54b.

a Leonisa le podría haber sucedido lo mismo que a Catalina en Constantinopla si de veras el cadí de Nicosia se la hubiera ofrecido al Gran Turco como regalo; además, en las dos heroínas cobra un relieve importante su vestimenta –también lo es para Isabela en *La española inglesa*.

Más allá de los relatos de cautiverio, *La gran sultana* mantiene una dialéctica fecunda, basada en la reescritura, con el resto de la producción artística de Cervantes. Los amores de un rey y una dama de inferior y/o ínfima categoría social, empareja la historia de Amurates y Catalina con la del rey y la gitana Belica en *Pedro de Urdemalas*, con la de Leopoldio y la doncella de su esposa muerta en el *Persiles*, sin olvidar los amores que padecen por Auristela el príncipe de Dinamarca, el joven Arnaldo, el rey Policarpo y el duque de Nemurs. No obstante, el imposible e inverosímil amor del Gran Turco por una esclava cristiana<sup>2547</sup>, que tanto se ha criticado, no es más osado que el de don Juan por Preciosa en *La gitanilla*; curiosamente en las dos obras una cautiva y una gitana no sólo rinden a dos personajes que están muy por encima de ellas en el escalafón social, sino que las dos les subyugan hasta el punto de terminar imponiendo las condiciones amorosas que estiman oportunas. No muy lejos de estos amoríos extremos se encuentran asimismo los de Avendaño y Costanza en *La ilustre fregona* y Gaspar Gregorio y Ana Félix en la Segunda parte del *Quijote*. Por otro lado, la historia de Lamberto y Clara guarda una especial relación de reescritura, como ya hemos dicho, con la de don Fernando y Costanza de *Los baños de Argel*, especialmente porque los dos amantes masculinos se hacen cautivar voluntariamente para estar cerca de sus respectivas amadas, que es lo mismo que acontece en la historia de don Fernando y Margarita en *El gallardo español*, aunque invirtiendo la situación, pues es el amante femenino el que se dejar cautivar; pero con la historia que más afinidades guarda la de *La gran sultana* es con la de Ana Félix y Gaspar Gregorio del *Quijote* de 1605<sup>2548</sup>, no sólo porque él se deje esclavizar por seguir tras los pasos de su amada, sino porque se ve obligado a travestirse de mujer y formar parte de un serrallo. Si bien, el disfraz femenino con el que ocultan su identidad tanto Lamberto como Gaspar Gregorio no es un recurso exclusivo de ellos, pues también se visten de mujer el licenciado Pero Pérez en la Primera parte del *Quijote*, que se transmuta en dama menesterosa; el joven paje de los duques que se transforma en Dulcinea y el hijo de don Diego de la Llana, que trueca su vestimenta con su hermana, en el *Quijote* de 1615, y Periandro en los primeros compases del *Persiles*, quien, como Lamberto, una vez travestido, se hace apresar por los bárbaros con el fin de rescatar a su “hermana” Auristela. Por último, decir que los amores consumados entre una mora y un cristiano empareja la historia de Madrigal y la alárabe con aquel cautivo de *El trato*, Leonardo, que se jactaba de tener a su «patrona» por «amiga»; si embargo, con quien se asemeja de verdad Madrigal es con Pedro de Urdemalas<sup>2549</sup>.

Ahora bien, en elementos más nimios, nuestra historia guarda vinculaciones de reescritura con otras, como iremos viendo a lo largo de su análisis.

Lo primero que hemos de decir, como venimos haciendo de forma habitual, es el género literario y/o la forma genérica en la que se vierte la historia de amor. En nuestro caso,

---

<sup>2547</sup>Sobre su posible origen legendario, véase Albert Mas, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967, vol. II, pp. 341-353; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 58-64; F. López Estrada, “Visita a Oriente: la española en Constantinopla”, p. 37 y ss.; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XIII.

<sup>2548</sup>Una relación de la que ya se han hecho eco H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, vol. I, p. 302; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, nota 204 de la p. 92; E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 126; y A. Jurado Santos, *Tolerancia y ambigüedad en “La gran sultana” de Cervantes*, p. 100.

<sup>2549</sup>Véase A. Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, p. 130.

la del Gran Turco y doña Catalina se desarrolla de forma dramática; al igual, entonces, que las de Morandro y Lira; Aurelio y Silvia; don Fernando de Saavedra y Margarita; don Fernando de Andrada y Costanza y don Lope y Zahara. La peripecia biográfica de Catalina de Oviedo hasta formar parte del harem de Amurates, similar, como hemos dicho a la de Leonisa en *El amante liberal*, pero también a la de Margarita en *El gallardo español*, es de corte bizantino, al menos en su utilización del viaje por mar, los raptos a manos de piratas turco-berberiscos y la defensa a ultranza de la castidad.

Tanto el género dramático como el módulo bizantino inciden y propician que la historia de Amurates y Catalina empiece *in medias res*. No obstante, esto es así, exclusivamente, en lo tocante a la vida de la hidalga española, puesto que su *affaire* amoroso con el Gran Turco acontece de principio a fin en el desarrollo cronológico de los acontecimientos de *La gran sultana*. Que esto sea así no supone una novedad en la obra de Cervantes, es, precisa y curiosamente, lo mismo que acontece en las historias de Preciosa y don Juan en *La gitanilla* y Avendaño y Costanza en *La ilustre fregona*. En los tres casos se presenta a la heroína en el medio de su vida, tres galanes se enamoran de ellas, las solicitan y requiebran con amores sinceros y honestos a pesar de estar muy por encima de ellas socialmente y, al final y sólo al final, se nos desvela su vida anterior mediante una analepsis completiva que depende de otros personajes más o menos ligados a ellas: Madrigal en el caso de Catalina, la vieja gitana en el de Preciosa, el mesonero y don Diego de Carriazo –este se limita a transcribir las palabras del sirviente de la madre innominada de la fregona– en el de Costanza.

*La gran sultana* se abre con una escena de corte costumbrista en la que un renegado, Salec, y un cristiano vestido a lo griego, Roberto, dialogan y describen el modo en el que se demanda justicia al Gran Turco. Los propósitos de ella son variados, pero se integran perfectamente en el complejo desarrollo de la trama<sup>2550</sup>. En primer lugar, desempeña la función de introducir al lector –y espectador– en “el mundo de la maravilla”<sup>2551</sup>: Constantinopla; una corte, la del Gran Turco, que rebosa de majestuosidad y belleza, repleta de “cosas [...] admirables” que “pueden al más gallardo entendimiento / suspender”<sup>2552</sup>, en la que todo tiene cabida, desde la libertad de culto, incluido el ateísmo que profesa Salec<sup>2553</sup> –“yo ninguna cosa creo” (I, 191, 29)–, hasta la homosexualidad, que se refleja en los hermosos garzones que acompañan al sultán<sup>2554</sup>. En segundo lugar, cumple el propósito de presentarnos indirectamente la figura de Amurates, físicamente como un “mancebo de buen talle, / y que, de gravedad y bizarría, / la fama, con razón, puede loalle” (I, 34-36, 23), actitudinalmente como un “tirano” (I, 1, 21).

Presentado el Gran Turco como un hermoso mancebo al que le gusta la pompa y rodearse de belleza y como un tirano, que no imparte justicia sino “que sólo el interés es

---

<sup>2550</sup>Véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 186 y ss.

<sup>2551</sup>Haciendo nuestras las palabras de J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 130.

<sup>2552</sup>Cervantes, *La gran sultana. El laberinto de amor*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada I, vv. 25-27a, p. 22 (a partir de aquí siempre citaremos esta edición, al lado de la cita pondremos la jornada, los versos y la página correspondientes).

<sup>2553</sup>Sobre el carácter nihilista de este personaje, véase Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000, pp. 294-295 y 349-350.

<sup>2554</sup>Salvando las distancias, el ambiente de pompa que rezuma la corte del Imperio Turco no es muy distinto del de la Valladolid de Felipe III, donde “menudean las fiestas, las mascaradas, las burlas, los atrevidos amoríos, los picantes juegos verbales (...). Del jocoso ambiente que reina entre ellos [los cortesanos que rodean al rey] da buena cuenta la *Fastiginia* del portugués Pinheiro da Vega”, como dice A. Redondo, “Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social”, en *Cervantes* (AA. VV.), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 257-293, la cita en las pp. 261-262.

quien la alcanza”<sup>2555</sup> (I, 9, 22), se pasa a hacer lo propio con Catalina. Si Amurates aparece secundado y rodeado de garzones, la española vive, en perfecto contraste, entre eunucos, como Mamí y Rustán. El primero acusa al segundo de haber tenido encerrada y ocultada a una esclava durante seis años, habiendo quitado, por tanto, “al Gran Señor / de gozar la hermosura / que tiene el mundo mayor, / siendo mal darle madura / fruta, que verde es mejor” (I, 216-219, 30). Es decir, frente a la bisexualidad y lascivia de Amurates se sitúa la castidad de Catalina, que destaca, desde el principio, por su rara belleza. Cuando Rustán le hace partícipe a Catalina, en lo que es su irrupción en escena, de las intenciones de Mamí de revelar todo al Gran Turco, el eunuco ahonda aún más en la visión que de un tirano se tiene de Amurates, aunque “nombre de blando le dan” (I, 270, 32). La castidad o la conservación de la virginidad es uno de los rasgos esenciales de los personajes femeninos de la novela bizantina<sup>2556</sup> aun en las situaciones más complicadas; Catalina, que se ha mantenido y se mantiene firme, ante la noticia de su inminente presentación al Gran Turco, sabedora de su penosa situación, pone por encima de la castidad física la espiritual, aunque, detrás de estas palabras, puede esconderse también el martirio:

No triunfará el inhumano  
del alma; del cuerpo, sí,  
caduco, frágil y vano (I, 281-283, 32).

Este aspecto, que la aleja algo de sus congéneres, incide, no obstante, sobre el aspecto que más la va a singularizar como personaje: su religiosidad, la conservación de su fe prístina pase lo que pase. Además, su extremada hermosura, rasgo asimismo típico de los protagonistas de la bizantina, se convierte en su tortura, en su mal, dado que es la responsable de su complicada situación, como antes lo fueron las de Leonisa en *El amante liberal* e Isabela en *La española inglesa*, y como luego lo será la de Auristela en el *Persiles*. Es más, la fealdad momentánea que padecerán tanto Isabela como Auristela es la que quiere para sí Catalina, pero con el fin de salvaguardar su moral cristiana, ya que si la belleza “ha de ser instrumento / de perderme, yo consiento, / petición cristiana y cuerda, / que mi belleza se pierda / por milagro en un momento; / esta rosada color / que tengo, según se muestra / en mi espejo adulador, / marchítala con tu diestra; / vuélveme fea, Señor; / que no es bien que lleve palma / de la hermosura del alma / la del cuerpo” (I, 316-328a, 33-34).

Los preliminares de la historia se cierran con la conversación de Mamí y Amurates. En ella, el eunuco no sólo le informa al Gran Turco de la ocultación de la española, sino que le enciende el deseo, le aviva la curiosidad de conocer, con todo lo que ello implica, a una mujer tan sumamente hermosa como Catalina, capaz de albergar y aunar en su persona todos los tópicos con los que los poetas pintan a sus damas. Pero, además, le da buena cuenta de su condición de cristiana, a pesar de llevar “seis años, y van a siete” (I, 349, 34), en su serrallo, como lo evidencia el hecho de que se llame aún “Catalina, / y es de Oviedo el sobrenombre” (I, 395b-396, 36). El Gran Turco, por tanto, al igual que Avendaño, Arlaxa y Margarita, ya está casi enamorado de oídas de su esclava, pues “al serrallo iré esta tarde / a ver si yela o si arde / la belleza única y sola / de tu alabada española” (I, 416-420, 36-37).

De este modo, en el ambiente de libertad y tolerancia que se respira en Constantinopla, reflejado en la escena que abre la comedia, se sitúan a los dos amantes. Antes de conocerse, él, Amurates, queda prefigurado por su devoción por la belleza, por su lascivia y por su tiranía, aunque mitigada por esa blandura que algunos le observan; ella, Catalina,

---

<sup>2555</sup>También en *La gitánilla* se dice que en la Corte “todo se compra y todo se vende”, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 6), Madrid, 1996, p. 34.

<sup>2556</sup>Véase J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 109-112.



destaca por su inconmensurable hermosura física, por su castidad y por su religiosidad. El conflicto, que él es el Gran Turco y ella una esclava, que él es musulmán y ella cristiana. Lo que cada uno conoce del otro es tan sólo lo que les han contado los distintos informadores y consejeros. Todo está preparado para su encuentro.

Los recursos de los que se sirve Cervantes para dotar de verosimilitud, principio poético básico en la literatura áurea y, especialmente, para nuestro autor, a sus obras son muchos y muy variados<sup>2557</sup>. Ya hemos mencionado que la ubicación de la trama en un espacio ignoto –Constantinopla– supone la posibilidad de contar y/o mostrar sucesos que, en el mundo conocido, podrían pasar por inverosímiles para el lector, que es, para el escritor del *Quijote*, el que dictamina y otorga la credibilidad<sup>2558</sup> de una obra, en función de su libertad<sup>2559</sup>. Otro recurso es el de dejar que sean los propios personajes los que coadyuven a conseguir la verosimilitud interna de una obra con sus afirmaciones y sorpresas sobre los acontecimientos más peregrinos, como llevan a cabo los madrileños ante los que luce Preciosa todos sus encantos en *La gitanilla*, o los distintos personajes que avalan y alaban el recato virtuoso de Costanza en *La ilustre fregona*. Portentosa es en *la gran sultana* la belleza física de Catalina de Oviedo, pues, más allá de los cánones genéricos de la bizantina que requieren una hermosura casi divina en sus protagonistas, se convierte en una necesidad poética en la comedia que explique la conducta del Gran Turco, desde que se enamora, de transigir con todos los ruegos de su amada, como el mantenimiento de sus costumbres, vestimenta y nombre españoles y su cristianismo en la capital del Imperio Turco. Ha sido Mamí el primer personaje en encarecer la hiperbólica belleza de Catalina a Amurates; antes de que pueda verla con sus propios ojos, el otro eunuco, Rustán, el protector y consejero de la española, como Vozmediano lo era de Margarita y como Roberto lo es, dentro de la misma obra, del joven Lamberto, hará lo propio, pero, si Mamí la cifró como poética, él subirá un peldaño “la belleza sola” (I, 572, 44) de la cristiana y la nombrará divina: “Verás su donaire y brío; / verás andar en el suelo, / con pies humanos, al cielo” (I, 578-580, 44); una divinidad que reconfirmará Mamí al sultán –“verás, de aquí a poco, / aquí todo el cielo” (I, 601-602, 45)– cuando el otro vaya en busca de Catalina. Si a la belleza sin par de la española le unimos la sensualidad de la corte turca, la belleza de la que se rodea y gusta Amurates y su inclinación al placer, no resulta tan increíble que pierda el sentido y quede flechado de amor súbitamente en el momento en el que su esclava se humille osadamente en su presencia, “las rodillas en la tierra / y mis ojos en tus ojos, / [...] / y si es soberbia el mirarte, / ya bajo los abajo e inclino / por ir por aquel camino / que suele más agradarte” (I, 624-631, 45-46). El fulminante enamoramiento del impetuoso Amurates, que es aún un joven “mancebo”, le iguala en un instante con Catalina –“sabe igualar el amor / el vos y la majestad” (I, 714-715, 48)–; es más, le convierte en su esclavo, siendo su señor –“me mandas a mí” (I, 726, 48)–; aunque, haciendo uso de su tiranía en nombre del amor, la dice “mi esposa, / y es de hoy más la Gran Sultana” (I, 730-731, 48). Ante esta pavorosa declaración de amor, única en su espacio en la obra de Cervantes, las buenas intenciones de doña Catalina de Oviedo se tambalean, por cuanto ella, que se esperaba un soberbio y cruel tirano, se topa con un galán “de buen talle” que se aproxima más a esa blandura que le habían notado algunos, que se

---

<sup>2557</sup>Véase E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 278-307.

<sup>2558</sup>“La verosimilitud no reside tan sólo en el contenido de la obra. Depende del establecimiento de una relación especial con el lector, de un ajuste delicado entre el poder de persuasión del escritor y la receptividad del lector. En ningún aspecto como en éste llega a basar Cervantes con más claridad su idea de la literatura como comunicación.” E. C. Riley, *La teoría de la novela en Cervantes*, p. 283.

<sup>2559</sup>Véase Antonio Rey Hazas, “Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 369-380.

humilla ante ella<sup>2560</sup>, que la requiebra -y como dice Dorotea, “por feas que seamos las mujeres, me parece a mí que siempre nos da gusto el oír que nos llaman hermosas”<sup>2561</sup> - y que, muy especialmente, le deja mantener su fe, pues le importa un ardite “que sea turca o seas cristiana” (I, 728, 48), ya que “yo soy tu circunferencia / y tú, señora, mi centro” (I, 754-755, 49). Ante la reacción y resolución de Amurates, tan inesperada para nuestra heroína, a Catalina no le queda sino pedir tres días “para pensar ... / ...en no sé qué dudas” (I, 788 y 791, 50). Esto es, en su primer encuentro, el Gran Turco se enamora perdidamente de Catalina, mientras que ella aún se mantiene firme, aunque su seducción ha dado comienzo.

Catalina de Oviedo no es el primer personaje femenino de las piezas de cautiverio cervantinas que se ve requerida de amores por un hombre que profesa una fe distinta y divergente de la suya, como lo evidencian Silvia en *El trato*, Costanza en *Los baños* y Leonisa en *El amante liberal*, siendo además todas sus esclavas; pero sí es el primero en no estar enamorada de otro, a diferencia de Silvia y Costanza, y en no tener un pretendiente viejo y risible, a diferencia de Leonisa. Es, por tanto, muy lógico que dude. La disyuntiva a la que tiene que hacer frente entre el amor hacia un hombre que la quiere de verdad y sinceramente y lo que dicta su religión y cultura la sumen en un profundo debate interno, que es, en buena medida, donde reside el meollo de la comedia. En principio, la gran sultana decide “morir, / primero que darle gusto” (II; 1122-1103, 63) o ser mártir, pero ni lo uno ni lo otro procede, pues él ni pretende abusar de ella ni hacerla renegar de su fe, por lo tanto, no tiene sino rendirse y admitir su amor, dada, además, su situación de esclava, que limita aún más situación, es una situación parecida a la que sufre Dorotea cuando tiene ante sí y en su habitación a don Fernando, una situación en la que elegir el amor es prácticamente la única vía posible:

Dio el temor con mi buen celo  
en tierra. ¡Oh pequeña edad!  
¡Con cuánta facilidad  
te rinde cualquier recelo!  
Gran Señor, veisme aquí; postro  
las rodillas ante tí,  
tu esclava soy (II, 1302-1308a, 69).

Y es que, como ha dicho López Estrada<sup>2562</sup>, es “la libertad de religión con la que [El Gran Turco] doblega la voluntad de su cautiva. No la gana con sus riquezas, ni con su prestigio ni por la fuerza de la violencia, sino con el desprendimiento que implica esa cesión. Ante esto, Catalina cede y se justifica a sí misma a través de una casuística que tiene marcado sello cervantino. Vivir es lo que importa”.

Difícil resulta determinar con exactitud si el amor del Gran Turco y Catalina desemboca en un casamiento que se posterga hacia un futuro que sobrepasa los límites escriturales de la obra, aspecto que Cervantes maneja en multitud de ocasiones, o ha acontecido entre bambalinas, elidido entre los distintos sucesos de *La gran sultana*. Tanto S. Zimic<sup>2563</sup> como A. Jurado<sup>2564</sup> dan por hecho que se ha celebrado y consumado después de que Catalina avenga con el amor de Amurates. No es, desde luego, vano saber si son ya esposos o

---

<sup>2560</sup>“El Gran Turco empieza a debilitar las resistencias y las dudas de Catalina “humillándose.” Agapita Jurado Santos, *Ambigüedad y tolerancia en “La gran sultana” de Cervantes*, p. 12.

<sup>2561</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, cap. XXVIII, p. 351.

<sup>2562</sup>“Visita a Oriente: la española en Constantinopla”, p. 39.

<sup>2563</sup>*El teatro de Cervantes*, p. 190 y ss.

<sup>2564</sup>*Op. Cit.*, p. 20 y ss.

no, pues, lo cierto, es que, desde la perspectiva del final de la historia, cuando la española le anuncia al sultán que “tres faltas tengo ya / de la ordinaria dolencia / que a las mujeres les da”<sup>2565</sup> (III, 2799-2801, 121), en el caso de que no se hayan celebrado los desposorios, tendríamos que haber ubicado la historia en el seno del amor humano, por el mero hecho de haber saboreado los placeres matrimoniales antes de la consumación del ritual, al igual que sucede, por ejemplo, en la historia del duque de Ferrara y Cornelia. Es evidente, dado que la hemos incluido en el amor ideal, que opinamos que se ha celebrado ya, como Rustán le advierte al cadí: “Con una hermosa cautiva / se ha casado el Gran Señor” (II, 1666-1667, 81). Es interesante observar que, con la excepción de matrimonios secretos, es la única historia de amor ideal en la que el matrimonio –elidido seguramente por la extrañeza de ver casarse a una española con un moro, además ¿siguiendo qué rito, el español o el turco?– acontece en el medio de la historia y no como su remate, y no es que se trate de una historia matrimonial al modo de las de Anselmo y Camila o Carrizales y Leonora. No cabe duda de que la reciprocidad amorosa y el matrimonio entre Amurates y Catalina es sorprendente por un sinfín de aspectos, desde la disparidad de credo, cultura, raza, hábitos, posición social, etc., ya que rompen con el decoro y transgreden todas las leyes sociales y morales de la época. A la par que cierra el mosaico de relaciones amorosas hispano-árabes<sup>2566</sup>, pues en ninguno de los otros relatos de cautiverio se había dado un cruce entre un moro y una cristiana. Esta sorprendente situación merece justificación interna tanto desde el punto de vista árabe como del español, de ahí que el matrimonio acontezca en el medio de la historia. Evidentemente más por el lado español, que es desde el que se escribe la obra, que desde el musulmán. El primero en quedarse alelado es el cadí, que se pregunta “¿hay tan grande disparate?” (II, 1673, 81), aunque al comprobar la belleza de la española transija en algo y lo acepte, si bien no las tiene todas consigo y anima al Gran Turco “a hacer hijos” (III, 2465, 110) en las mujeres de su serrallo. El otro, mucho más relevante, es el padre de Catalina, quien, haciendo gala de las leyes cristianas y del honor, se muestra sumamente cruel con su hija, a la que desea la muerte o, en el caso de escapar libre de Constantinopla, encerrarla “detrás de redes y tornos” (II, 1844, 87). Sin embargo, en la patética escena en la que están frente a frente padre e hija, tras advertirla que está “en pecado mortal” (III, 2012, 93), muestra cierta aquiescencia al saber que a Catalina no le ha quedado otra alternativa posible que desposarse, pues, como ella le explica, “por quedarme / con el nombre de cristiana, / antes que por ser sultana, / medrosa vine a entregarme” (III, 2005-2008, 93). Está casada con un musulmán, sí, pero sin renunciar a su fe y sin perder sus hábitos españoles. Cervantes ha cuidado con sumo tiento y detalle todos los pormenores de su historia para que resulte verosímil un amor de tal calibre y aceptable a los ojos de un español, que era el destinatario de la comedia.

La última prueba que tienen que superar Amurates y Catalina es, precisamente, la demanda que el cadí le expresa al Gran Turco de que procee con alguna de las mujeres de su harem, que desemboca en el burlesca escena entre Amurates y Lamberto-Zelinda y en los celos de la española<sup>2567</sup>, pues tanto el hecho de haber elegido al único hombre travestido de mujer del serrallo como los celos de Catalina afianzan y sellan el amor incondicional de la pareja, depurado de cualquier reserva sea de la índole que sea. Saber que su mujer tendrá “un otomano español” (II, 1217, 66), entonces, le lleva al sultán, incluso, a despreciar la costumbre de tener un elevado número de mujeres, para centrarse en exclusiva en Catalina. Tanto uno como otro, para lograr un amor incondicional y libre, han tenido que despojarse de todo lo que eran.

---

<sup>2565</sup>Sobre el tiempo de duración de la acción, véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 274-275.

<sup>2566</sup>Véase A. Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, p. 129.

<sup>2567</sup>Véase A. Jurado Santos, *Ambigüedad y tolerancia en “La gran sultana” de Cervantes*, p. 29 y ss.

En definitiva, entre burlas y veras, con la historia de Amurates y Catalina, a nuestro entender, Cervantes rompe una lanza en favor del amor por encima de cualquier obstáculo o traba que se le interponga, como ya había mostrado en múltiples ocasiones, aunque sin llegar a la osadía de plantear uno semejante, entre dos personajes tan disímiles como estos dos amantes.

El deseo erótico, clave en buena parte de la obra de Cervantes como motor de acción, el placer y el gusto son los pilares sobre los que se sustenta *La gran sultana*, que resulta ser uno de sus textos más atrevidos y sensuales, más abiertamente tolerante. Al lado de la peregrina historia de Amurates y Catalina y entrelazada con ella se ubican los casos de Lamberto y Clara y Madrigal. Ambos cumplen el propósito tanto de realzar, por contraste, el amor ideal de aquellos<sup>2568</sup>, como facilitar su credibilidad<sup>2569</sup>. Es este un recurso caro a Cervantes en las historias de amor ideal, como venimos viendo a lo largo de nuestro estudio.

El caso amoroso de Madrigal y la alárabe es, en principio, tan sorprendente como el del Gran Turco y Catalina, ya que el pregonero, aun teniendo la posibilidad de haber escapado del cautiverio, prefirió quedarse por amor hacia una mora, ya que “son las leyes / del gusto poderosas sobremodo” (I, 501b-502, 41). Sin embargo, al gozar de su amada y al ser cogidos “cometiendo el gran pecado” (II, 829, 53), Madrigal renuncia a desposarse con la alárabe y convertirse al islamismo, ya que considera el matrimonio y renegar de su fe como “dos muertes” (II, 851, 54). Una vez satisfecho su apetito sexual, no tiene el menor empacho en olvidarse por completo de su alárabe, a la que abandona a su suerte en claro peligro mortal; su actitud no dista mucho de la de don Fernando con Dorotea en la Primera parte del *Quijote*, Rodolfo con Leocadia en *La fuerza de la sangre* o Marco Antonio con Teodosia en *Las dos doncellas*. De este modo, Madrigal se nos revela desde el principio como un personaje transgresor<sup>2570</sup> de toda ley, capaz de preferir el cautiverio a la libertad, merced al deseo que siente por una mora, parte de la posición a la que ha de llegar Catalina tras mucho bucear en su interior, y que sólo atiende a su gusto. Es más, toda vez que se libera del amor, que se convierte en un desenamorado, como el Lauso de *La Galatea*, se torna en un personaje muchos más libre, que sobrevive a todos los castigos mediante su ingenio, y “acaba por su asumir (...) las múltiples funciones que suelen adscribirse al loco fingido: o bien desarrolla el contrapunto burlesco de las acciones que se representan en el escenario; o bien hace resaltar la comicidad involuntaria de los demás personajes; o bien, mediante sus dichos y ocurrencias, consigue quitar la máscara a aquellos que pretenden aparentar gravedad (...), da especial relieve (...) a ese juego del ser y el parecer en que se disuelven los estatutos establecidos”<sup>2571</sup>. Uno de los varios oficios -o papeles- que desempeña, el de poeta, es de especial significación para la historia de Amurates y Catalina, no sólo por recuperar la prehistoria de la de Oviedo, sino por ser el primer comentador público –entre dientes o privados se quedan los juicios de otros– de los amores de estos dos personajes. El romance que dedica a la vida de la gran sultana es una originalísima analepsis completiva, única en la obra de Cervantes, en la que se nos describe a una heroica mujer, marcada desde la más tierna infancia por la adversidad y el infortunio, a los que, sin embargo, derrota y supera con su discreción y su fe, hasta llegar a convertirse en sultana, tener bajo sus pies al Gran Turco y mirar en favor de los cristianos. Hemos de tener en cuenta que las palabras de los narradores intradieгéticos están habitualmente condicionadas por su personal y particular visión de los hechos, como Cervantes evidencia constantemente en sus obras, sobre todo en la biología que conforman *El*

---

<sup>2568</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 143.

<sup>2569</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXV-XXVI.

<sup>2570</sup>Véase A. Jurado, *Op. Cit.*, p. 105.

<sup>2571</sup>Jean Canavaggio, “Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*”, p. 143.

*casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, lo que en el caso de Madrigal se aumenta considerablemente, pues, aparte de esto, su punto de vista es el del poeta, aquel que tiene licencia para poder “contar, o cantar, las cosas, no como fueron, sino como debían ser”<sup>2572</sup>. En verdad nos distan mucho la Catalina que pinta él y la protagonista de la comedia, a pesar de que la veamos sumida en un mar de dudas y de que su triunfo no sea tan notorio, pues, como han dicho A. Rey y F. Sevilla, “Catalina triunfa, sí, pero se queda cautiva en Constantinopla, condenada a perder su libertad de por vida”<sup>2573</sup>, si bien, plenamente enamorada de su amo y viviendo en armonía con él. La libertad de Madrigal alcanza su cenit al final de la obra<sup>2574</sup>, cuando se sale del todo de la ficción y se convierte en el dramaturgo que escribirá *La gran sultana* y la representará en los corrales madrileños, reservándose para sí mismo su propio papel.

Entre el amor vulgar de Madrigal y el ideal de Amurates y Catalina se sitúa la historia de Lamberto/Zelinda y Clara/Zaida, aunque sólo se diferencia de la de los segundos por la consumación del coito antes del matrimonio. Esta intriga amorosa está más entrelazada e hilvanada con la del Gran Turco y la Gran Sultana que la de Madrigal, hasta el punto de que se da un peculiar cruce amoroso entre las dos. Cervantes despliega en *La gran sultana* todo su magisterio literario en la utilización del perspectivismo, que afecta poderosamente a la recta interpretación de los hechos, sumiéndolos en la más pura ambigüedad, difuminada entre las distintas voces o polifonía. Ya hemos visto cómo la historia de Catalina cuenta con tres versiones –la de la comedia de Cervantes, la del romance de Madrigal y la que este delinea y piensa escribir–; pues bien, la de Lamberto y Clara no le va a la zaga y cuenta con las mismas: las que relatan Roberto a Salec, Clara/Zaida a Catalina y Zelinda/Lamberto al Gran Turco y el cadí, historias, en especial la última, que alternan con los acontecimientos que se desgranán en el presente escénico de la comedia. Dado que la intriga de Lamberto y Clara se ajusta a los patrones genéricos de la bizantina, aunque el amor esté rebajado y se pierda la castidad inherente a sus principales protagonistas, causado por el deliberado contraste que se pretende crear con la Amurates y Catalina, empieza *in medias res*; si bien, antes de que pongan un pie en el proscenio los dos amantes, Roberto, el ayo de Lamberto, actualiza su prehistoria. Resulta que el transilvano, después de una esmerada educación “por el angosto sendero / de la virtud” (I, 79-80, 25), se enamora perdidamente de Clara, a la que demanda por esposa. Ante la negativa de los padres de ella, como el Aurelio de *El trato de Argel*, la roba “en una noche / de las frías del invierno” (I, 110-111, 26), y sin saber a dónde encaminarse, son sorprendidos por los turcos, que se llevan cautiva a Clara, como hacen con Costanza los que asaltan el pueblo español en *Los baños de Argel*. Intimidado por los moros, Lamberto la “ha dejado en sus manos, / por tener los pies ligeros” (I, 131-132, 27), si bien pide ayuda y rectifica su cobarde acción dejándose cautivar voluntariamente, o, al menos así lo cree su ayo. Más adelante, Clara, desde su óptica, contará a Catalina su historia; así, nos enteramos de que ella y Lamberto se querían desde la infancia y eran “de una patria y barrio mismo” (III, 2664, 116), al igual que Cardenio y Luscinda y don Luis y doña Clara en el Quijote de 1605 y que Basilio y Quiteria y Gaspar Gregorio y Ana Félix en el de 1615; de que ella fue cautivada y él, para estar con ella, heroicamente, “se dejó cautivar / con un discurso discreto” (III, 2675-2676, 117), o sea, a Lamberto se le olvidó contar a su amada que más bien, en principio, la dejó abandonada a su suerte, como hace Madrigal con la alárabe. La

---

<sup>2572</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 5), Madrid, 1996, cap. III, p. 678.

<sup>2573</sup>Introducción a su edic. de *La gran sultana*, p. XXXI.

<sup>2574</sup>Sobre los varios finales de la comedia, véase Luciano García Lorenzo, “Los desenlaces de *La Gran Sultana*”, en *Cervantes y la puesta en escena de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 139-147.

heroicidad de Lamberto consiste en travestirse de mujer<sup>2575</sup> para, guiado por su belleza, ser vendido al Gran Turco, acción que repetirá Periandro en los primeros compases del *Persiles*. Una vez dentro del harem, Lamberto, bajo la apariencia fingida de Zelinda, identifica a Clara, convertida ya en Zaida, y vive como “mujer de día y varón de noche”<sup>2576</sup>, dejando embarazada a su amada, vulnerando la recta norma social que dictaba que los amantes llegaran incólumes al matrimonio, al menos la mujer. Aunque en unas posturas harto diferentes, el duque de Ferrara deja asimismo preñada a Cornelia en *La señora Cornelia*, como hará también Clavijo con Antonomasia en la Segunda parte del *Quijote* y Rosiano con Feliciano de la Voz en el *Persiles*. Las tres parejas llegan a esa situación después de que su amor sea mutuo y con el asentimiento de ellas, no como Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, que deja embarazada a Leocadia tras violarla, o don Diego de Carriazo, que hace lo propio con la madre de Costanza en *La ilustre fregona*.

La actitud de Lamberto no difiere mucho ni de la de Madrigal ni de la del Gran Turco, pues como ellos, nuestro andrógino personaje sólo atiende a la satisfacción de su deseo y de sus gustos:

Ya te he visto y te he gozado,  
y a este bien no llega el mal  
que suceda, aunque mortal (II, 1426-1428, 72).

Su mal no es otro que el ser sorprendido en su fingimiento. Cosa que acontece en su cruce con la pareja de Amurates y Catalina<sup>2577</sup>. Después de la fiesta en la que se rinde homenaje a la esposa del Gran Turco, el cadí le aconseja a este que siembre “en más de una tierra” (III; 2466, 110), Amurates, convencido, solicita que todo su serrallo pose ante él, incluidas Lamberto como Zelinda y Clara como Zaida. Tanto uno como otro se muestran sumamente desasosegados, pues, como dice Lamberto/Zelinda, “¿qué habemos de hacer, señora, / yo varón y tú preñada?” (III, 2578-2579, 113); pero, como no podía ser de otro modo, “el vivo / varonil resplandor de tus dos soles [de Zelinda]” (III, 2567-2568, 113) seducen, tras mucho dudar al comparar las bellezas que encierra su harem con la de Catalina, al Gran Turco. “¿Qué remedio habrá que cuadre / en tan grande confusión, / si eres, Lamberto, varón, / y te quieren para madre?” (III, 2643-2646, 116), se pregunta Clara, pues, una vez más, el ingenio. En efecto, al descubrir Amurates que Zelinda es un hombre, lo cual imposibilita que el marido de Catalina consuma el adulterio, Lamberto se inventa una sonora mentira que da buena cuenta de su vida, la tercera sobre tal asunto, según la cual él era una niña que escuchó, de pequeña, alabar las virtudes y ventajas de ser varón, con lo que rogó encarecidamente al cielo que la transformase en un hombre, aunque sin conseguir nada, pero, como “en Constantinopla todo es posible”<sup>2578</sup>, Mahoma, “en un instante volvióme / en fuerte varón de hembra”<sup>2579</sup> (III, 2473-2474, 119). La ingenuidad de Amurates y el cadí dan como buena tal

---

<sup>2575</sup>Véase Jean Canavaggio, “Los disfrazados de mujer en la comedia”, *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, G.E.S.T.E., Toulouse, 1978, pp. 133-145. El hispanista francés elabora una lista de todas las comedias españolas en la que aparece un travestido de mujer (nota 2 de la p. 135), para llegar a la conclusión de que, “aunque no son más de veinte y tantas en todo el teatro del Siglo de Oro, no hay comediógrafo importante en cuyo arsenal no se compruebe, al menos una vez, la presencia de algún disfrazado (p. 135).

<sup>2576</sup>A. Jurado Santos, *Ambigüedad y tolerancia en “La gran sultana” de Cervantes*, p. 62.

<sup>2577</sup>Véase el fino análisis psicológico que realiza A. Jurado de toda esta secuencia, *op. cit.*, p. 66 y ss.

<sup>2578</sup>Haciendo nuestras las palabras de López Estrada, “Visita a Oriente: la española en Constantinopla”, p. 41.

<sup>2579</sup>Del mismo ardid que Lamberto se sirve Ricciardetto para rendir a Fiordispina en la historia intercalada en el canto XXV del *Orlando furioso* de Ariosto, octavas 58-65. Historia que, después, recrea Villalón en el *Cróton*, canto X. Francisco de Lugo y Dávila, en su novela el *Andrógino* —en muchos aspectos,

explicación, que evita el máximo castigo para Lamberto, como antes había hecho Madrigal. La escena se complica con los celos de Catalina –que aprovecha la tesitura para desvelar su embarazo a su marido–, quien consigue que el Gran Turco case a Lamberto con Clara y le nombre bajá de Rodas. De este modo, Catalina es la responsable directa de la resolución feliz de la historia de Lamberto y Clara, como Zahara lo fue de la de don Fernando y Costanza en *Los baños* o que don Fernando de Saavedra con la de Arlaxa y Alimuzel en *El gallardo español*.

En definitiva, más que el tópico *omnia vincit amor*, que también se da, lo que triunfa en *La gran sultana*, envuelto en un aire cómico-burlesco necesario<sup>2580</sup>, es el gusto individual, el placer, el ingenio y la libertad por encima de cualquier norma, ley o traba que coarte su satisfacción, de ahí que el final sea feliz y que ninguna de las tres intrigas de amor merezcan castigo alguno; si bien el camino no ha dejado de ser espinoso, sobre todo para Catalina y Lamberto y Clara. Un final feliz que empareja nuestra historia con las de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda, Rui Pérez y Zoraida, Preciosa y don Juan, Ricardo y Leonisa, Ricaredo e Isabela, Avendaño y Costanza, don Fernando de Saavedra y Margarita, don Fernando de Andrada y Costanza y don Lope y Zahara.

#### EL LABERINTO DE AMOR: DAGOBERTO Y ROSAMIRA.

La siguiente historia de amor ideal en acontecer –decimonovena en el cómputo general– en la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor*.

Decir, para empezar, que esta vilipendiada comedia, al igual que *La gran sultana*, se singulariza por presentar tres intrigas de corte amoroso, las de Rosamira, Porcia y Julia<sup>2581</sup>. La diferencia estriba en que, mientras en *La gran sultana* hay un orden jerárquico entre ellas, en *El laberinto de amor* están “todas situadas en el mismo plano”<sup>2582</sup>, y por completo enmarañadas e hilvanadas entre sí, dado que los amados de Porcia y Julia, Anastasio y Manfredo, respectivamente, son competidores de Dagoberto en el afán de conseguir para sí a Rosamira<sup>2583</sup>, desempeñando los papeles de “Acusador, Prometido, Enamorado”<sup>2584</sup>. Ahora bien, el hecho mismo de que las tramas de Julia y Porcia vengán a converger con la de Rosamira y que, en cierto modo, estén funcionalmente subordinadas a ella, dado que es la que ocasiona el conflicto axial de la comedia, nos hace ver esta intriga como la principal, aún

---

una evidente emulación de *El celoso extremeño* de Cervantes– cita algunos ejemplos sobre la creencia de que eran posibles los cambios naturales de sexualidad, sobre todo de mujer a hombre; *Teatro popular (novelas)*, edic. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1906, pp. 191-270, concretamente p. 254 y ss.

<sup>2580</sup>“La lección moral aun en doña Catalina está atemperada y no llega la sangre al río del martirio; y, por si esto fuera poco, está todo lo demás que se oye, entreve o adivina: los “garzones” lindos de la escena, los amantes transilvanos equívocos, las favoritas que esperan la siembra del Sultán. Así la comedia se desliza derroteros que fácilmente pudiera haber denunciado un moralista, aun sin ser inquisidor. Sólo el aire cómico puede permitirse –y justificar– estas libertades.” López Estrada, “Visita a Oriente: la española en Constantinopla”, p. 40.

<sup>2581</sup>Sobre la estructura de *El laberinto de amor*, véase, J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 146-157; M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, “Cervantes en *El laberinto de amor*”, *Hispanic Review*, XLVIII (1980, 1<sup>o</sup>), pp. 77-90; Feliciano Palacios Martínez, “Teoría y prácticas teatrales cervantinas”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 673-683, concretamente, pp. 678-680; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El Laberinto de amor*, Alianza (Obra Completa, vol. 15), Madrid, 1998, pp. XXXV-XLV, sobre todo a partir de la p. XXXVI.

<sup>2582</sup>Florencio Sevilla, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, Castalia, Madrid, 1997, pp. 7-69, la cita en la p. 37.

<sup>2583</sup>M<sup>a</sup> S. Carrasco Urgoiti, “Cervantes en *El laberinto de amor*”, p. 89.

<sup>2584</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 149.

teniendo en cuenta el hecho de que “los personajes que pueden calificarse de principales [Dagoberto y Rosamira] (...) permanecen fuera de las escena durante la mayor parte de la obra”<sup>2585</sup>, por lo que son otros los que “ocupan el lugar principal de la acción dramática, sobre todo Anastasio, que ya estaba presente en ella y es el único galán, de los tres que aparecen, que tiene un criado fiel siempre a su lado, Cornelio, a modo de gracioso, aunque incompleto, como todos los cervantinos, pero cuya fidelidad y compañía convierten a Anastasio en el galán primero”<sup>2586</sup>; si bien, por contra, no hemos de olvidar que el apego de Cervantes a las normas de Lope no pasa de una mera complacencia que, cuando se dan, son utilizadas a su antojo y en función de sus necesidades, por más que nuestra comedia se suele situar en fechas muy tempranas de la carrera literaria de Cervantes, en torno a 1585-1587<sup>2587</sup>, época en la que los patrones dramáticos de la comedia nueva estaban aún en ciernes, en pleno proceso de conformación y asentamiento, aunque hubiera podido retocarla antes de darla a la imprenta. Siendo esto así, las intrigas de Porcia y Julia, como secundarias, sirven de realce de la principal, la de Rosamira, hecho habitual en las historias de amor cervantinas, pero no por contraste sino en paralelo, de la misma forma que sucede, por ejemplo, en la historia de Timbrio y Nísida con la de Blanca y Silerio.

“Esta cenicienta del mundo imaginario de Cervantes” es una obra en la que “se reflejan ideas e inquietudes que serán constantes de la creación cervantina”<sup>2588</sup>. En efecto, las relaciones reescriturales de *El laberinto de amor* son muchas y muy variadas. Para empezar, el asunto de la falsa acusación<sup>2589</sup>, origen de toda la consiguiente acción dramática, empareja la historia de Dagoberto y Rosamira con la de Preciosa y don Juan en *La gitanilla*, ya que este, cuando Andrés Caballero, es falazmente denunciado por la Carducha, con la de Renato y Eusebia en el *Persiles*, tras la acusación falsa que Libsomiño hace recaer sobre la dama francesa, obra en la que acaece asimismo la de Hipólita sobre Periandro en Roma. El intrincado y entrecruzado amor que se da entre los personajes de las tres intrigas, como dijera Joaquín Casaldueiro<sup>2590</sup>, recuerda al de la historia de Carino, Solercio, Selviana y Leoncia intercalada en el *Persiles*, pero también a la de Teolinda, Artidoro, Galercio y Leonarda de *La Galatea*. Asimismo se ha relacionado a Dagoberto con el quijotesco Basilio<sup>2591</sup>, debido a que los dos se sirven del ingenio para que su amor triunfe por encima de las convenciones sociales y económicas y de la voluntad de los padres; recurso muy utilizado por Cervantes a lo largo y a lo ancho de su obra, pues, por ejemplo, Leonarda, sirviéndose de su parecido con su hermana, se hace pasar por Teolinda para casarse con Artidoro, mientras que Isabela Castrucho hace creer a su tío que está endemoniada con el mismo fin de contraer matrimonio a su santa voluntad en el *Persiles*. El encerramiento que padecen Julia y Porcia no es sino muy similar al de Leonora en *El celoso extremeño*<sup>2592</sup>, Cornelia en *La señora Cornelia*,

<sup>2585</sup>Mª S. Carrasco Urgoiti, Art. Cit., p. 81

<sup>2586</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del Texto, p. XXXVIII. Véase, desde otra perspectiva, Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000, p. 340.

<sup>2587</sup>Véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977, pp. 18-23; y Mª S. Carrasco Urgoiti, “Cervantes en *El laberinto de amor*”, p. 81 y ss.

<sup>2588</sup>Mª S. Carrasco, Art. Cit., p. 78.

<sup>2589</sup>Véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 110-115.

<sup>2590</sup>*Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 147-148. Además, Casaldueiro vincula, relaciona y compara *El laberinto de amor* con el episodio de Selvagia de *La Diana* de Montemayor, pp. 146-147.

<sup>2591</sup>Véase Mª S. Carrasco Urgoiti, “Cervantes en *El laberinto de amor*”, pp. 86-87.

<sup>2592</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 153; J. Canavaggio, “Los pastores del teatro cervantino: tres avatares de una Arcadia precaria”, en *Cervantes entre vida y creación*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2000, pp. 123-136, concretamente, p. 130; y A. Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, sobre todo pp. 137-138.



Margarita en *El gallardo español*, Marcela Osorio en *La entretenida* y la hija de don Diego de la Llana en el *Quijote* de 1615. Una falta de libertad que se torna, precisamente, en el acicate necesario para burlar su enclaustramiento y, como la amante del español gallardo, se disfracen de hombres y abandonen casa y padres y pongan en entredicho su honra para salir en busca de un amado a quien apenas han visto, de quienes no se han dejado ver y con quien aún no han establecido ningún tipo de compromiso erótico. Ahora bien, el travestismo con el que ocultan su identidad las relaciona con la Dorotea del *Quijote* de 1605; con las protagonistas de *Las dos doncellas*, Teolinda y Leocadia; con la hija de don Diego de la Llana, Claudia Jerónima y Ana Félix, personajes, los tres, de la Segunda parte del *Quijote*; y con Auristela y Ambrosia Agustina del *Persiles*. Al mismo tiempo que, su peregrinaje amoroso las aproxima a Teolinda, Blanca y Rosaura de *La Galatea*. Otros muchos personajes femeninos se ven obligados a deambular por distintos lugares por culpa del amor, pero siempre acompañadas originariamente por sus amantes, por lo que no van en su busca, sino que huyen con ellos, cuyo paradigma son Periandro y Auristela, los héroes de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. La riña honrosa que enfrenta a los rebajados duques Manfredo y Anastasio y de la cual se sorprenden los dos por notar los miramientos en pos del honor del otro, un plebeyo –los dos ignoran que el otro es un noble de alta alcurnia–, a fin de cuentas, los relaciona con don Juan, quien, transformado en gitano, no puede ocultar su honra cuando el encontronazo con el soldado, sobrino del alcalde, lo mismo que le ocurre a Carriazo con el aguador que subía del río cuando el bajaba en *La ilustre fregona*. Una reyerta de la que participan entre sí, dejándose llevar por una ira irracional, Porcia como Rutilio y Julia como Camilo, de tal forma que como los amos se pegan, los criados también, a lo que se opondrá Sancho cuando se vea en la misma tesitura, al ser requerido por Tomé Celial, como escuderos de los enfrentados don Quijote y el Caballero de los Espejos en la Segunda parte del *Quijote*. Los disfraces que adoptan Manfredo y Anastasio, respectivamente de estudiante y labrador, los relaciona con aquellos otros personajes masculinos nobles de la obra de Cervantes que también rebajan su condición social para ocultar su verdadera identidad, como Silerio, que se hace pasar por truhán en *La Galatea*; Grisóstomo y Ambrosio, que se visten de fingidos pastores literarios para ir tras los pasos de Marcela, y don Luis, trasmutado en mozo de mulas, los tres actores de la Primera parte del *Quijote*; don Juan y Sancho, que se hacen pasar por gitanos en *La gitanilla*; Carriazo y Avendaño, que cambian sus vestidos por otros más apropiados para pasar por pícaros, en *La ilustre fregona*; Lamberto, quien se traviste de mujer en *La gran sultana*; el hijo de don Diego de la Llana y Gaspar Gregorio, que hacen lo mismo que Lamberto, en el *Quijote* de 1615; también se disfraza con un atuendo femenino Periandro en el *Persiles*. El hábito de romeros con el que Dagoberto y Rosamira contemplan, como espectadores, el combate que dirimirá el casamiento o la muerte de esta, los empareja con Ricaredo, personaje de *La española inglesa*; con Marco Antonio, Teodosia, don Rafael y Leocadia, protagonistas de *Las dos doncellas*; y con Periandro, Auristela y los hermanos Antonio el bárbaro y Costanza del *Persiles*; si bien, la utilización del atuendo de peregrino más para ocultar su identidad que con un fin religioso, empareja a nuestros protagonistas con los falsos romeros Cardenio y Torrente de *La entretenida*. Por último, anotar que el duelo que deriva de la falsa acusación de Dagoberto vincula nuestra historia con la de Timbrio y Nísida de *La Galatea*, dado que el amigo de Silerio se ve obligado a enfrentarse al caballero jerezano Pransiles; con la de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*, como consecuencia del reto de Artandro; con la de Teodosia y Marco Antonio, ya que la ausencia de esta y de Leocadia enfrenta en duelo a sus padres con el de Marco Antonio en *Las dos doncellas*, una situación, por otra parte, similar a la acusación que el duque de Dorlán hace recaer en Manfredo, por la falta de su hija Julia y su sobrina Porcia; tres son los duelos caballerescos en los que se ve involucrado don Quijote en la Segunda parte: con el Caballero de los Espejos, con Tosilos y

con el Caballero de la Blanca Luna, sin olvidarnos del que enfrenta al licenciado Corchuelo con el bachiller, que sirve de preámbulo a las bodas de Camacho; con los de Renato y Libsomiros y el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs en el *Persiles*.

La forma dramática en la que se desarrolla la historia de Dagoberto y Rosamira, no en vano es *El laberinto de amor* el sexto ensayo dramático del volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, la empareja con la de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira, don Fernando de Saavedra y Margarita, don Fernando de Andrada y Costanza, don Lope y Zahara y Amurates y doña Catalina de Oviedo; a la par que la diferencia de aquellas historias de amor ideal que se plasman en forma novelesca.

La historia de amor que nos ocupa presenta la peculiaridad de que, cuando se inicia su desarrollo en el texto, las relaciones sentimentales entre Dagoberto y Rosamira son ya una realidad. Esto quiere decir, por tanto, que su caso da comienzo *in medias res*, lo que, como sabemos, no es ninguna novedad en el conjunto de la obra de Cervantes. Ahora bien, a pesar de que a medida que transcurre la acción dramática, en especial hacia el final, iremos recogiendo información sobre su historia, todos los preliminares eróticos -cómo acontece el enamoramiento, quién de los dos fue el primero en prendarse del otro, cómo se produjo la seducción que les condujo a la reciprocidad amorosa, etc.- se nos escamotean, quedan fuera de la comedia, no son pertinentes puesto que no disponemos de ninguna relación intradiegética que haga las veces de analepsis completiva de la historia en lo tocante a tales cuestiones. Este hecho es el mismo que acontece en el caso de don Fernando y Costanza en *Los baños de Argel*, con la salvedad de que los amores de Dagoberto y Rosamira son secretos, en oposición a los de aquellos, que son de dominio público, como lo demuestra el hecho de que estaban a punto de celebrar su matrimonio cuando acaece la raziá turca en la que Costanza es raptada. De todos modos no son estas dos historias las únicas en las que se nos oculta el instante en el que surge el amor, si bien en lo que respecta a los dos amantes sí, puesto que en el caso de don Juan y Preciosa es tan sólo el enamoramiento de él el que queda entre bambalinas.

Que sean secretos los amores de Dagoberto y Rosamira es una necesidad perentoria para el desarrollo de la acción dramática de *El laberinto de amor*, por cuanto, si no fueran así, carecería de sentido la falsa acusación que el hijo del duque de Utrino efectúa sobre la hija del duque Federico de Novara, ardid por el cual quiere impedir que ella se despose con Manfredo, duque de Rosena, el marido que para ella ha concertado su padre. Y es que nuestra historia gira en torno a un aspecto fundamental en el conjunto de la obra de Cervantes, que no es sino el conflicto paterno-filial a la hora del matrimonio de los hijos<sup>2593</sup>; asunto que se torna, junto al amor, en el motor de acción de los distintos personajes de la comedia, como ocurriera en las historias de amor ideal de Aurelio y Silvia, Elicio y Galatea, Lisandro y Leonida, Cardenio y Luscinda, Ricardo y Leonisa -aunque muy atenuado- y don Fernando de Saavedra y Margarita -si bien aquí el papel del padre recae en el hermano. Tema este que se destaca ya en los primeros compases de la obra, cuando el hijo del duque de Dorlán, Anastasio, inquiere a un ciudadano de Novara si “¿Rosamira, la duquesa vuestra, pone de voluntad el yugo al cuello?”<sup>2594</sup>.

La acción de *El laberinto de amor* da comienzo envuelta en un halo de profundo misterio, por la actuación de dos personajes: Anastasio y Dagoberto, y sitúa a Rosamira en el foco de atención sobre el que convergen todos los acontecimientos. Resulta que el duque

---

<sup>2593</sup> Como ya viera J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 148.

<sup>2594</sup> Cervantes, *La gran sultana. El laberinto de amor*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 15), Madrid, 1998, jornada I, vv. 13-14, p. 133 (a partir de aquí, siempre citaremos el texto por el de esta edición, por lo que, al lado de la cita, pondremos la jornada, los versos y la página correspondientes).

Federico anda en negociaciones con el duque de Rosena, el joven Manfredo, para concertar el matrimonio de Rosamira con este; unas negociaciones que se terminan de cerrar justo en el arranque de la comedia. Al igual que de la historia de amor de Dagoberto y Rosamira, desconocemos los inicios del concierto, si ha sido el de Rosena el que tuvo la idea de pedir en matrimonio a Rosamira o si fue el duque Federico quien ofreció a su hija primero. Lo único cierto, como se desprende de la pregunta de Anastasio, es que ni uno ni otro han tenido en cuenta la voluntad ni la opinión de Rosamira, como acaece, por ejemplo, en el trato que cierran el venerable Aurelio con el rico pastor portugués de las orillas del río Lima para que este se despose con Galatea, el padre de Lusinda con don Fernando, los de Leonora con el viejo Carrizales o Agimorato con Muley Maluco. Al fin y al cabo era lo más habitual en la época, dado que, tras el Concilio de Trento, se reservaba para los padres el derecho de elegir el cónyuge de sus hijos, poniendo, así, fin y restando validez a los matrimonios secretos entre los amantes. Sea como fuere, tales negociaciones públicas son las responsables de que Anastasio, hijo del duque de Dirlán, se haya presentado en Novara “en hábito de labrador” (I, 133), ya que está enamorado de Rosamira, aunque ella lo ignore aún, y de que otro duque, Dagoberto, realice una dura acusación sobre su amada:

Tu hija Rosamira en lazo estrecho  
yace con quien pudiera declarallo,  
si a la grande importancia deste hecho  
tocara con la lengua publicallo.  
[...]  
Digo que en deshonorado ayuntamiento  
se estrecha con un bajo caballero,  
sin tener a tus causas miramiento,  
ni la ofensa de Dios, que es lo primero (I, 54-65, 135).

Como consecuencia de ella se suspende el acuerdo matrimonial, ya que “no es prenda la honra tan ligera / que se deba traer en opiniones” (I, 96-97, 136), y más cuando Rosamira no dice esta boca es mía ante tan duras delaciones. A su padre, entonces, no le queda más remedio que encerrar a su hija en una torre y convocar un juicio de armas y de Dios, ya que Dagoberto da un plazo de diez días para que alguien se presente en favor de Rosamira y rebatir en duelo sus afirmaciones.

Y es que, en vez de utilizar la fuerza y la violencia, opción de que se sirven Elicio y demás pastores para impedir el casamiento de Galatea con el rico portugués, el rapto, como pone en práctica Aurelio para doblegar la resolución del padre de Silvia de oponerse a su casamiento, intentar un suicidio de última hora, como decide hacer Lusinda en su boda con don Fernando, u obedecer, como hace la niña Leonora, nuestros secretos amantes, Dagoberto y Rosamira, deciden valerse del ingenio y la inteligencia, como hiciera Zahara al ser suplantada por Halima en sus desposorios con Muley Maluco, para evitar el matrimonio concertado de ella con Manfredo e intentar el triunfo de su amor por encima de las convenciones sociales y económicas, aunque su plan suponga un desdoro para ellos al poner en entredicho su honra: la de ella, por la acusación de que mantiene relaciones con un hombre que está por debajo de sus posibilidades, la de él, como le recrimina, Anastasio<sup>2595</sup>, por “ser ella mujer y amor la causa” (I, 180, 139), pero sobre todo porque “las espadas de los príncipes, cual eres, / no ofenden, mas defienden mujeres” (I, 196-197, 140).

---

<sup>2595</sup>Las recriminaciones que le dirige el duque Anastasio, bajo la apariencia fingida de un simple labrador, a Dagoberto, duque de Utrino, ha sido considerado por Jesús González Maestro como “uno de los mejores –y escasísimos– discursos en favor de la libertad humana contenidos en el teatro español del siglo XVII.” En *La escena imaginaria*, p. 295.

Lo que no podían preveer los dos amantes al poner en práctica su plan de la falsa acusación es que a Rosamira le salgan dos garantes o defensores de su honra: Manfredo y Anastasio, a pesar de la infamia que recae sobre la hija del duque Federico y de su no defensa, de su absoluto y acusador silencio. Es decir, la actitud tanto de uno como de otro echa por tierra el concepto de la honra, basado en la reputación pública, que se tenía en la época, ya que Manfredo está eximido de defender a la que iba a ser su mujer precisamente, como le hace ver su embajador, porque “tu esposa aún no era tuya” (I, 634, 153); lo mismo se puede decir de Anastasio, el amante de Rosamira, quien sigue en sus trece de intentar enamorar a Rosamira, aun sabiendo, como le expone su confidente Cornelio, que “la buena fama es parte de la belleza, / y la virtud, perfecta hermosura; / que, a do suele faltar naturaleza, / suple con gran ventaja la cordura; / y, entre personas de subida alteza, / amor hermoso a secas es locura. / En fin, quiero decir que no es hermosa, / siéndolo, la mujer no virtuosa. / Rosamira, en prisión; la causa, infame; / tú, disfrazado y muerto por librilla, / ignoras la verdad; ¿y quiés que llame / justa la pretensión desta batalla” (I, 700-711, 156). Los móviles que los mueven son difíciles de determinar, al menos en lo relativo a Manfredo, por cuanto ignoramos, como ya hemos mencionado, si estaba o no enamorado de Rosamira en el momento en el que se acuerda su matrimonio con ella, aunque las reticencias que muestra al sentimiento de Julia parece significar que es el deseo erótico su motor, si bien no hemos de olvidar que su cambio de identidad deriva tanto de su intento de defender a Rosamira como de la acusación que sobre él ha hecho recaer el duque de Dorlán, sin olvidarnos de la caballerosidad; la misma que mueve a Anastasio, además de su mucho amor.

De este modo, el amor de Dagoberto y Rosamira y su plan para llevarle a buen puerto tendrá que sortear a dos rivales: su pretendiente, Manfredo, y su enamorado, Anastasio. Sin embargo, la salida del laberinto en el que se encuentran halla su hilo de Ariadna, precisamente, en sí mismo. Y es que resulta que la hermana de Dagoberto, Porcia, y la de Anastasio, Julia, han burlado el encerramiento a que estaban sometidas por sus progenitores gracias al amor, que las ha impulsado a salir disfrazadas de pastores<sup>2596</sup> en busca de sus amados, Anastasio y Manfredo, respectivamente, al saber que el segundo estaba concertado en matrimonio con Rosamira, mientras que el primero, que pierde los vientos por la misma, “sírvela disfrazado” (I, 372, 145) con la esperanza de doblegarla. Gracias a su determinación y a su voluntad de conseguir por sí mismas la satisfacción de sus deseos eróticos no sólo se han topado con ellos, sino que cada una ha entrado al servicio de su respectivo amado. El intento de ambos, de Anastasio y Manfredo, de defender el ultraje al que ha sido sometida Rosamira les lleva a intentar hablarla con el fin de hacerle saber su determinación, para ello, Anastasio, que se adelanta en todo a Manfredo, le pide a Porcia, quien le sirve bajo la apariencia fingida de Rutilio, que se travista de labradora y, en una cesta de frutas, le lleve a Rosamira una carta de amor. Durante la entrevista de las dos mujeres, momento culminante en la concatenación, en el hilvanado de las distintas intrigas de *El laberinto de amor*, Rosamira, que parecía desempeñar el papel pasivo ante el plan urdido por Dagoberto, asume las riendas de su suerte ante el atolladero en el que se vería su deseo de desposarse con el hermano de Porcia si resultase ser el vencedor del duelo Anastasio, pues ni ella ni Dagoberto parecían haber caído en la cuenta de que se diera la posibilidad de que alguien saliese al campo en favor de Rosamira. El viraje de la situación, entonces, el nuevo plan consiste en que Porcia se quede en lugar de Rosamira en la torre y así esta pueda salir, buscar a Dagoberto y huir con él, lo que a su vez redundaría en favor de las intenciones sentimentales de Porcia: “Sale ROSAMIRA con el vestido y rebozo de PORCIA, y PORCIA sale con el de Rosamira” (III,

---

<sup>2596</sup>Véase sobre lo que conlleva el disfraz pastoril de Julia y Porcia, J. Canavaggio, “Los pastores del teatro cervantino: tres avatares de una Arcadia precaria”, pp. 128-132.

206). Que el plan primigenio se haya trocado por la inventiva urdida por Rosamira se certifica por la sorpresa que manifiesta Dagoberto al descubrirle el rostro su amada:

Señora, el verte me admira.  
¿Cómo vienes deste modo?  
¿Quién te puso en este traje? (III, 2244-2246, 210).

Este cambio en los roles activo/pasivo que se aprecia entre los dos amantes es lo que acostumbra a realizar Cervantes en las parejas cristianas de los entrecruzamientos de las comedias de cautivos, como acontece, por ejemplo, con Aurelio y Silvia, pues si es, en principio, él el que, con la aquiescencia de ella, la roba de su casa, es Silvia, ya en el cautiverio, la que le pide a él que, aunque fingidamente, den esperanzas a sus amos moros en los deseos lascivos que sienten por ellos.

No obstante, toda vez que se reúnen Dagoberto y Rosamira, cuando ya el lector –y espectador– conoce que la acusación inicial ha sido una artimaña para burlar las pretensiones matrimoniales del padre de ella y poder así salvaguardar el amor que los une, él vuelve a tomar las riendas de la situación. Su plan final no es otro que revelar todo mediante una misiva dirigida al duque Federico, hacer público su secreto amor y sus intenciones matrimoniales justo en el instante en el que se cumple el plazo señalado para la celebración del juicio de Dios, cuando “la presencia de ciudadanos o vecinos da valor social al caso en que triunfan, sobre el interés, la inteligencia y voluntad”<sup>2597</sup>, cuando la libertad que se le niega a la mujer para elegir esposo triunfa en perjuicio de la decisión paterna: “[...] tu hija [escribe Dagoberto al duque Federico] escogió lo que quizá tú no le dieras casándola contra su voluntad” (III, 233).

Al lado de la historia de amor de Dagoberto y Rosamira, en paralelo a ella, se desarrollan y sitúan las historias amorosas de Porcia y Julia. Si la primera pone en tela de juicio la falta de libertad de que carece la mujer para elegir esposo y de los medios de que han de valerse y de los peligros a los que se ven forzados los amantes para que triunfe su gusto al de los padres, las otras dos enjuician los encerramientos a los que son sometidas las mujeres con el fin de hacerles mantener incólume su virginidad, de salvaguardar su honra<sup>2598</sup>, aunque también se nos hable “del deseo y el gusto, del amor y sus clases, de la voluntad y el libre albedrío, de que el hombre y la mujer se busquen necesariamente”<sup>2599</sup>. Que la virtud de la mujer únicamente depende de su propia voluntad<sup>2600</sup> y de que “debe afirmarse en una situación de libertad”<sup>2601</sup> es otro de los grandes temas que recorren la producción literaria de Cervantes desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, ya que, por ejemplo, el enclaustramiento le conduce a Leonora a los brazos de Loaysa en *El celoso extremeño* y no puede evitar que Cornelia termine seducida y embarazada por el duque de Ferrara en *La señora Cornelia*, mientras que, por contra, la completa y absoluta libertad en la que viven Preciosa en *La gitanilla* y Costanza en *La ilustre fregona* no son sino el medio en el que muestran al mundo su escrupulosa virtud y el miramiento por su honra.

A diferencia de la historia de amor de Dagoberto y Rosamira, las de Porcia y Julia, aunque también dan comienzo *in medias res*, sí se cuentan desde el principio, sí se nos recrea el instante en el que se origina el amor. Un principio que, lógicamente, tiene su causa de ser

---

<sup>2597</sup>M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, “Cervantes en *El laberinto de amor*”, p. 86

<sup>2598</sup>Véase, por ejemplo, A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El laberinto de amor*, p. XLII y ss.

<sup>2599</sup>Haciendo nuestras las palabras de J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 156.

<sup>2600</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 154.

<sup>2601</sup>M<sup>a</sup> S. Carrasco Urgoiti, Art. Cit., p. 79.

en “nuestro mucho encerramiento / y libertad oprimida” (II, 1332-1333, 179), si bien, el motor de acción que las lleva a salir de casa y abandonar a sus padres, en perjuicio de su honra, es el amor, como les ocurre a los otros personajes de *El laberinto de amor* y a una buena porción de los que salieron de la pluma de Cervantes, como se puede observar a lo largo de nuestro estudio<sup>2602</sup>; es lo que las lleva, en última instancia, a imponer su voluntad, a manifestar su libertad, ya que “si tu deseo alcanzas, / no hay cumplidas esperanzas / en quien el gusto repare” (I, 295-297, 290). Para echarse al mundo, como otras heroínas de Cervantes, han determinado transmutar su identidad, travestirse de varón y cambiar sus nombres por los de Rutilio, Porcia, y Camilo, Julia. Las prisas con las que ponen en práctica su plan derivan de la inminencia del matrimonio concertado de Rosamira, ya que el amado de Julia no es otro el que se desposa con la hija del duque Federico, Manfredo, mientras que el de Porcia es aquel que la sirve en traje de labrador, Anastasio. Es decir, como Margarita en *El gallardo español*, Porcia y Julia aventuran su vida por el amor que sienten hacia dos hombres que ni siquiera las conocen, que no las han visto nunca, por culpa de la cautividad a la que las fuerzan sus padres, una cautividad que las priva aun del trato con sus hermanos, pues, como dice Julia, “a mi, casi ninguna me vio [mi hermano Anastasio]” (II, 809b, 160). No obstante, el amor de Dagoberto y Rosamira y su plan para que termine en matrimonio les dan la posibilidad de que, mediante su tesón, esfuerzo e ingenio, tengan una oportunidad de conseguir sus propósitos. Este hecho insólito para la época, se justifica plenamente desde el texto, en las muy interesante palabras que pronuncia Anastasio:

[...] ¿no puede acontecer,  
sin admiración que asombre,  
que una mujer busque a un hombre,  
como un hombre a una mujer (II, 1146-1149, 174).

Tanto una como otra tienen la fortuna de toparse con sus respectivos amados y de entrar a su servicio: Julia, vestida de estudiante, de Manfredo y Porcia, disfrazada de labrador, de Anastasio. De este modo, las dos, se sirven de la misma artimaña con la que don Fernando de Saavedra, cuando Juan Lozano, puede encumbrar su figura y salvaguardar el prestigio de su honra ante Arlaxa en *El gallardo español*, es decir, hablar de sí mismo en tercera persona aprovechando su identidad fingida, para revelar sus intenciones eróticas a sus amantes. No obstante, la integridad moral de estos y el amor que los encadena a Rosamira encamina sus historias hacia un desenlace de final incierto, que empieza a aclararse cuando Porcia/Rutilio, la más decidida de las dos, tiene que hacer las veces de correo amoroso ente Anastasio<sup>2603</sup> y la infamada Rosamira –como hace Silerio entre su amigo Timbrio y su amada Nísida–, vestida, rizando el rizo de la transmutación de identidades, de labradora, momento, como ya hemos dicho, en el que intercambian su posición las dos jóvenes. En el papel de Rosamira, Porcia intenta convencer a un dubitativo Manfredo, mediante el recurso de una revelación soñada, de que acepte el amor incondicional de Julia, a la par que engaña a Anastasio y se desposa con él en secreto. Son, por tanto, “Dagoberto por un lado y por otro Porcia, a quines no en balde el

<sup>2602</sup>Véase, no obstante, Luis Combet, *Cervantes ou les incertitudes du désir, une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantes*, Press Universitaire de Lyon, Lyon, 1980.

<sup>2603</sup>Bien podría ser la fuente de esta situación, que la amante de un hombre, disfrazada de varón entre a su servicio y desempeñe funciones celestinescas en su contra y en favor de una tercera, que es su rival, la amada de su amado, la historia de Felismena de *La Diana* de Montemayor, pues, no en vano, esta, cuando Valerio, ha de intentar seducir a Celia para su don Felis. Véase sobre esta historia y sus modelos, a modo de compendio bibliográfico, las páginas que le dedica Juan Montero en las Notas Complementarias a su edic. de *La Diana*, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 356-360.

autor hace hermanos, [los que] van forjando a su gusto el destino”<sup>2604</sup> en esta comedia palatina<sup>2605</sup> de enredo. Debido a que al final se certifica el amor de Dagoberto y Rosamira, Manfredo y Anastasio no tienen otra alternativa sino aceptar el sincero y genuino amor de Julia y Porcia respectivamente.

Así, al final, este intrincado laberinto amoroso desemboca, no sin buena porción de ironía, en tres matrimonios: el de Dagoberto y Rosamira, Manfredo y Julia y los primos hermanos Anastasio y Porcia. Un final, con triples, bodas, similar, entonces, al que culminan la historia de Avendaño y Costanza en *La ilustre fregona*.

En definitiva, las características que reúne la historia de Dagoberto y Rosamira son las siguientes: 1-tanto su enamoramiento como su reciprocidad amorosa son anteriores al texto. 2-Si bien, su amor se mantiene en secreto. 3-Los problemas dan comienzo cuando el padre de ella, el duque Federico, cierra un acuerdo con Manfredo para desposarla con él. 4-Con el fin de salvaguardar su amor, idean una artimaña, que consiste en la inopinada acusación que él realiza sobre ella. 5-Con la que se paraliza la boda concertada y se la encierra a ella en una torre. 6-Gracias a la interferencia de las otras dos intrigas de la trama, Rosamira logra escapar, y en el día del juicio y el duelo, revelan toda la verdad. 7-La historia concluye felizmente, con la consumación del matrimonio cristiano.

#### *PEDRO DE URDEMLAS: CLEMENTE Y CLEMENCIA.*

La vigésima historia de amor ideal en acontecer en el maremágnum literario del autor del *Quijote* es la que protagonizan los pastores aldeanos Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*.

Desde el prisma de los géneros literarios, este nuevo caso de amor se relaciona con los de Aurelio y Silvia, Morandro y Lira, don Fernando de Saavedra y Margarita, don Fernando de Andrada y Costanza, don Lope y Zahara, Amurates y doña Catalina y Dagoberto y Rosamira, por cuanto forma parte de uno de los ensayos dramáticos de Cervantes, concretamente en el que cierra, y no es por casualidad<sup>2606</sup>, las piezas largas del volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses, Pedro de Urdemalas*, la comedia que no sólo resume y sintetiza todo su quehacer dramático, sino que es su última y más original propuesta y, acaso, como quiere Jean Canavaggio, “la más fascinante de las comedias cervantinas”<sup>2607</sup>. Este hecho, por lo tanto, la separa de las historias amorosas que se plasman bajo la morfología novelística.

Sin embargo, la historia de Clemente y Clemencia, que no llega a convertirse en una intriga dramática individual propiamente dicha, guarda, entonces, un cierto paralelismo formal con los amores de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Luscinda, Rui Pérez de Viedma y Zoraida y don Luis y

---

<sup>2604</sup>M<sup>a</sup> S. Carrasco Urgoiti, “Cervantes en *El laberinto de amor*”, p. 87.

<sup>2605</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XLIV. Comedia caballeresca la denomina M<sup>a</sup> Soledad Carrasco, art. cit., p. 78; mientras que J. Canavaggio la denomina como “comedia de enredo, por no decir de capa y espada”, “Los pastores del teatro cervantino: tres avatares de una Arcadia precaria”, p. 128.

<sup>2606</sup>Así lo creen, y nosotros con ellos, entre otros, J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977, pp. 121-128, y en la Introducción a su edic. de *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 43-65; D. Fernández-Morera, “Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia *Pedro de Urdemalas*, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de M. Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 239-242; J. Talens y N. Spadiccini, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 68-77; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1998, pp. XXXIII-LIV.

<sup>2607</sup>Introducción a su edic. del texto, p. 65.

doña Clara, en tanto en cuanto que podemos decir que se trata, como todas estas otras historias de *La Galatea* y el *Quijote* de 1605, de un episodio intercalado en un texto mayor que le engloba y le da sentido. Se podría, ciertamente, decir que es un episodio distinto de estos a consecuencia de que su resolución depende en buena medida de la implicación del protagonista absoluto de la comedia, el polifacético y poliédrico Pedro de Urdemalas<sup>2608</sup>, si bien, aunque los rebasa con creces, tanto los protagonistas de la pastoril como los de la primera novela moderna también se inmiscuyen, en mayor o en menor grado, en las distintas tramas de los episodios mencionados. No obstante, la historia de Clemente y Clemencia, en realidad, no pasa de ser un episodio dentro de otro mayor que, a su vez, está en función de un hilo conductor del que depende y en el que se integra, que no sería sino la biografía dramática de Pedro de Urdemalas, pues, efectivamente, sus amoríos son una de las tres historietas -las otras son la de Pascual y Benita y la danza de los mozos de la aldea ante el rey- que conforman la viñeta pueblerina de la comedia<sup>2609</sup>, que se corresponde con una de las etapas vitales de este “hijo de la piedra”<sup>2610</sup>: la de mozo labrador y consejero de Martín Crespo.

Por su estructura interna, por el modo en el que se organiza su contenido, y por la forma en la que acaece su desenlace nuestra historia tiene cierto parecido morfológico con la de Aurelio y Silvia de *El trato de Argel*; y es que las dos inician su andadura dramática *in medias res*, con las quejas de los dos amantes masculinos, pues se encuentran en uno de los momentos más problemáticos de su peripecia amorosa, cuando Clemente y Aurelio piensan que han perdido el amor de sus amadas, aunque la causa sea muy distinta; las dos progresan merced a la participación voluntaria o involuntaria de terceros, que dan a los amantes la posibilidad de reiniciar su andadura amorosa; las dos se resuelven ante la presencia de un personaje habitual del canon teatral lopeveguesco, el rey y/o el padre, en clara función de vicediós o justiciero –sin o con ironía–, que facilita la unión definitiva de la pareja, en los dos casos después de enterarse y conocer, siempre por boca del amante masculino, la biografía amorosa de la pareja, que, a la postre, se ven reclamando justicia tras haber celebrado un matrimonio secreto, a hurto del padre de ella, que se opone a su casamiento.

La oposición del padre de Clemencia, Martín Crespo, se justifica por ser el más pobre de los pretendientes que baraja, por lo que la historia, en cierto sentido, versa, más allá del tema de los conflictos paterno-filiales a la hora de la elección del cónyuge, sobre el debate y el enfrentamiento entre el Interés y el Amor. Asunto, este, que aproxima nuestra historia a las bodas de Daranio y Silveria de *La Galatea*, a los amores de Lauso, Corinto, Clori y Rústico de *La casa de los celos* y a las bodas de Camacho del *Quijote* de 1615. Es más, tanto por el triunfo del amor como por el hecho de conseguirlo mediante el ingenio y la inteligencia, el caso de Clemente y Clemencia guarda una especial relación de reescritura con el episodio quijotesco, que provoca, por tanto, un agrupamiento dos a dos de los cuatro debates, 1-por un lado los de *La Galatea* y *La casa de los celos*, en los que triunfa el Interés, 2-por otro los de *Pedro de Urdemalas* y la Segunda parte del *Quijote*. Curiosamente, estas dos últimas, aunque no dejan de ser pastoriles, están más cercanas a las historias aldeanas de sabor popular, más apegadas a la realidad que las otras, que respetan más las convenciones, al menos en

---

<sup>2608</sup>Sobre este extraño personaje del folclore, que puede que tuviera una existencia real, ofrecen un buen panorama F. García Salinero, “Dos perfiles paralelos de *Pedro de Urdemalas*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 229-234; J. Canavaggio, Introducción a su edic. de *Pedro de Urdemalas*, pp. 52-57; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de la comedia, pp. XXXIII-XXXVI; J. González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000, p. 341, nota nº 97.

<sup>2609</sup>Véase J. Canavaggio, Introducción a su edic. del texto, pp. 50-51.

<sup>2610</sup>Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada I, v. 600, p. 161 (siempre citaremos el texto de esta edición, poniendo, al lado de la cita, la jornada, lo versos y la página correspondientes).



apariencia la de las bodas de Daranio y Silveria, pues la que protagoniza Clori es el camino intermedio entre la bucólica de sabor clásico y la nueva pastoral; por lo que no puede resultar más irónico que en el mundo estereotipado de la bucólica clásica triunfe el interés, mientras que, por contra, venza el amor, ayudado por el ingenio, en las que más se aproximan a la realidad. Si bien, no dejar de ser curioso que Clemente experimente una progresiva estilización poética desde su salida a la palestra, en la que le pide a Pedro que “pues sabes que soy pastor, / entona más bajo el punto, / habla con menos primor” (I, 41-43, 140), hasta la demanda de justicia ante el alcalde y padre de su amada, Martín Crespo, en la que se sirve de toda la retórica amorosa de corte neoplatónico habitual en los pastores *finos* de la bucólica renacentista<sup>2611</sup>; una elevación desde pastor aldeano hasta pastor literario que no puede sino retrotraernos a la figura de Erastro, aquel rival de Elicio que era “un rústico ganadero [...], y, aunque rústico, era, como verdadero enamorado, en las cosas del amor tan discreto que cuando en ellas hablaba, parecía que el mismo amor se las mostraba y por su lengua las profería”<sup>2612</sup>. Y es que, al fin y al cabo, la historia medular de *La Galatea* también participa de esta dialéctica no sólo por ser pastoril, sino también porque opone el Interés al Amor, por cuanto Galatea se verá en la tesitura de tener que obedecer a su padre y aceptar, entonces, el casamiento concertado con el rico pastor portugués de la orillas del río Lima o mirar por su gusto y remirar con otros ojos el amor que le profesa Elicio, a la par que este realiza el mismo viaje literario que Clemente, pero a la inversa: de pastor cortesano e idealizado a pastor realista, pues, no en vano, está dispuesto a conseguir a su amada a golpe de puños, despojándose, así de buena parte de su esencia literaria.

Aparte de con estas cuatro historias, la de Clemente y Clemencia se relaciona, en función de su afiliación al módulo pastoril, con aquellas otras que se ajustan a las convenciones, ya estén estilizadas, como las de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio de *La Galatea* y Carino, Solercio, Selvania y Leoncia del *Persiles*, desmitificadas y/o remozadas, como la de Leandra y Vicente de la Roca del *Quijote* de 1605, o sean una fingida Arcadia, como la de Grisóstomo y Marcela y la que se topan don Quijote y Sancho en la Segunda parte.

Clemente es el encargado de destapar el frasco de las esencias que esconde esta desconcertante comedia ilusionista de Cervantes, capaz de envolvernos en un juego de espejos, en el que la frontera entre la realidad y la ficción, la vida y la literatura, se distorsionan y confunden, se borran, no muy distante, entonces, de lo que acontece en la bilogía de *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros* y en el *Quijote*, sin olvidarnos de varias de las comedias que conforman el volumen, como *La casa de los celos*, *La gran sultana* y *La entretenida*, así como del *Persiles*; y lo hace, como ya hemos mencionado, sumido en la desesperación amorosa, no mediante un soliloquio, como Aurelio en *El trato de Argel*, Teolinda en *La Galatea* o Ricardo en *El amante liberal*, sino en pleno diálogo con Pedro de Urdemalas; es, a fin de cuentas, el primer personaje que alaba el saber hacer del que se dice “un Proteo fui segundo” (III, 2675, 235):

De tu ingenio, Pedro amigo,  
y nuestra amistad se puede  
fiar más de lo que digo,  
porque él al mayor excede,

---

<sup>2611</sup>Para S. Zimic este hecho responde a “la deformación, poética o no, de la realidad por el abuso consciente o inconsciente de la palabra” que “es, de hecho, un tema fundamental que se dramatiza en aspectos muy variados de toda la obra”. *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 268.

<sup>2612</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, libro I, pp. 28-29.

y della el mundo es testigo (I, 1-5, 139).

Resulta, entonces, que toda vez que había conseguido que su amor por Clemencia fuera correspondido, “yo no sé quién la ha trocado / de cordera en tigre brava” (I, 24-25, 140). Es decir, su historia amorosa no sólo da comienzo *in medias res*, como tantas otras de la obra de Cervantes, sino que lo hace en plena crisis, como las de Aurelio y Silvia, Teolinda y Artidoro, Cardenio y Luscinda, Ricardo y Leonisa y don Fernando de Andrada y Costanza. Es a consecuencia de esto por lo que lisonjea a Pedro y le pide “que me libres deste aprieto / con algún consejo sano / o ayuda de hombre discreto” (I, 33-35, 140), o sea, después de que la comunicación amorosa haya fluido directamente entre los dos amantes y de que Clemencia, “ni sé yo por qué mentiras” (I, 26, 140), le desdeñe, busca en el de Urdemalas un intermediario que tercié en su favor en sus amores con la hija de Martín Crespo. Por lo general los amigos-confidentes de las historias de amor de Cervantes obran cuando aún se está en pleno proceso de seducción, son los encargados de intentar rendir a la amada de sus camaradas-amantes, como Silvia hace para Lisandro, Silerio para Timbrio o Mahamut para Ricardo; por lo tanto, la labor que encomienda Clemente a Pedro de reactivar su caso de amor es novedosa. Ahora bien, ya sabemos que la labor de alcahuete no suele ser señal de triunfo en las historias cervantinas si no actúan por sí mismos los amantes, con lo cual es realmente efectiva la tercera sólo “cuando los interesados ya tienen deseo de unirse”<sup>2613</sup>. En efecto, el consejo que Pedro le da a Clemente no es otro que le hable a Clemencia, le exprese su amor personal y directamente, sin rodeos de intermediarios:

Clemente, ten advertencia  
que si llega aquí Clemencia,  
te le humilles...  
[...]  
Dile con lengua curiosa  
cosas de que no disguste,  
y ten por cierta una cosa:  
que no hay mujer que no guste  
de oírse llamar hermosa.  
Liberal desta moneda  
te muestra; no tengas queda  
la lengua en sus alabanzas,  
verás volver las mudanzas  
de la vañable fortuna (I, 106-108 y 111-120, 142 y 143).

Estas recomendaciones de Pedro no distan mucho de las que Anselmo le dice a su amigo Lotario que ponga en práctica para tentar la virtud de su esposa Camila en “El curioso impertinente”, unos consejos que los expertos amadores de la obra de Cervantes conocen a la perfección, como lo evidencian don Fernando en la Primera parte del *Quijote*, Avendaño en *La ilustre fregona*, o Marco Antonio en *La dos doncellas*, aunque son las misma artimañas que ponen en juego algunos neófitos en los asuntos eróticos, como el joven don Luis en el *Quijote* de 1605, don Juan en *La gitanilla* o Ricaredo en *La española inglesa*.

Antes de aconsejar, Pedro se ha cerciorado de que el amor de Clemente es honesto y sincero, que es un Amadís y no un Galaor, pues “es un amor decente / en quien el mío se funda” (I, 59-60, 141). De este modo, al poner en práctica el dictamen de Pedro, el sentimiento de la pareja vuelve a ser recíproco:

CLEMENTE. Pues, ¿cómo quedamos?

---

<sup>2613</sup>Haciendo nuestras las palabras de S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 233.

Una de las características del amor pastoril es que, a diferencia del amor cortés, se torna público, los pastores cantan a los cuatro vientos sus sentimientos eróticos, hablan de ellos constantemente ya sea en la soledad de los campos, ya sea a otros personajes, pastores como ellos o no; es, en suma, un amor que siente la necesidad de ser exteriorizado por cuanto se trata de una poetización que lo ensalza, abstrayéndolo de las normas socio-políticas circunstanciales de cada época, para situarlo en ambientes idílicos anteriores, por tanto, previos a cualquier formulación social<sup>2614</sup>. No obstante, Clemente y Clemencia ya no viven en ese mundo mítico, sino que su quehacer amoroso se sitúa en el seno de la historia, en la realidad cotidiana de todos los días, un hecho que Clemente, que parece querer imitar a los pastores *finos*, olvida al hacer público los favores amorosos que le dispensa Clemencia, si bien acaso sienta algo parecido a lo que embargaba a Pármene tras beneficiarse a Areúsa, que “el placer no comunicado no es placer”<sup>2615</sup>. Es este y no otro el motivo del repentino desdén de la hija de Martín Crespo, pues ella, a diferencia de su amado, no se eleva a ensoñaciones poéticas, tiene los pies impregnados en el barro de la realidad circunstancial y prefiere los amores secretos, que no publiquen su deshonra, aunque no deje de caer en alguna irónica y divertida contradicción:

No eres sino un parlero,  
 adulator, lisonjero  
 y, sin porqué, jactancioso,  
 en verdades mentiroso  
 y en mentiras verdadero.  
 ¿Cuándo te he dado yo prenda  
 que de mi amor te asegure  
 tanto, que claro se entienda  
 que, aunque el amor me procure,  
 no hayas temor que te ofenda?  
 Esto dijiste a Jacinta,  
 y le mostraste una cinta  
 encarnada que te di (I, 136-148, 143-144).

Resuelto el conflicto amoroso de la pareja, merced a los sabios consejos de Pedro, los dos amantes se enfrentan a otro problema de mayor envergadura: la pobreza de Clemente. Y es que Martín Crespo, el padre de la muchacha, prefiere que su hija se despose con alguien que garantice su subsistencia con dineros y no sólo con amor:

Del padre el rico caudal  
 el mío pobre desprecia  
 por no ser al suyo igual,  
 y entiendo que sólo precia  
 el de Llorente y Pascual,  
 que son ricos, y es razón  
 que se lleve el corazón  
 tras sí de cualquier mujer,  
 no el querer, sino el tener  
 del oro posesión (I, 61-70, 141).

---

<sup>2614</sup>Sobre estos aspectos es esencial el magnífico libro de J. B. Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975.

<sup>2615</sup>Fernando de Rojas, *La Celestina*, edic. de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Matas, C. Mota y I. Ruiz Arzálluz, Crítica, Barcelona, 2000, auto VIII, p. 188.

La ventaja, no obstante, con la que cuenta Clemente, a diferencia del Mireno de *La Galatea* y de los Lauso y Corinto de *La casa de los celos*, es que, como Basilio en el *Quijote* de 1615 y Dagoberto en *El laberinto de amor*, su amada le favorece y esta, como Galatea, Quiteria y Rosamira, está dispuesta a jugársela, a luchar por la consecución de sus deseos, aunque para ello tenga que desobedecer a su padre. Es, entonces, ahora cuando la pareja precisa del ingenio y la habilidad de Pedro de Urdemalas para solventar con tiento la difícil situación en la que se hallan, es ahora cuando su labor de correo amoroso se hace efectiva: cuando la pareja está dispuesta a su unión matrimonial. Pedro, consumado tracista, diseña un ardid, aprovechándose de la tesitura de que el padre de Clemencia, gracias a su riqueza, ha conseguido la alcaldía de la aldea, de tal forma “que hoy [le dice a Clemente] no te trujo de balde / a hablar conmigo el destino” (I, 84-85, 142). Así, en la primera audiencia como alcalde de Martín Crespo<sup>2616</sup>, que se integra perfectamente, de este modo, con la historia amorosa, este, para solventar con eficacia los distintos conflictos a los que tenga que hacer frente, le pide a Pedro de Urdemalas que tercie a su lado como consejero<sup>2617</sup>, lo cual es utilizado por el protagonista de la comedia para mover a su antojo todos los hilos de la escena tanto para ayudar a su amo como para mediar y garantizar la felicidad de Clemente y Clemencia, sin evitar, desde luego, su lucimiento personal. La artimaña consiste en meter en la capilla del alcalde hasta “dos docenas de sentencias” (I, 231, 147) con las que, sirviéndose de ellas, Martín Crespo pueda mostrar su suficiencia para el cargo, y cuando no se ajusten a lo solicitado él intervendrá a su favor para sentenciar el caso. Uno de estos apotegmas, sacada adrede por Pedro, será la que proporcione la ventura de los dos enamorados. Clemente y Clemencia se personan en la audiencia, “como pastor y pastora, embozados” (I, 152). Es el miembro masculino, no sólo por ser lo habitual en una época tan misógina como lo era la España de Cervantes, sino también para que no sea reconocida por su padre, el que se erige en portavoz de la pareja, de una forma similar a como acontece en la historia de Aurelio y Silvia

---

<sup>2616</sup>“Significativa resulta (...) la figura del alcalde Martín Crespo. Sus prevaricaciones idiomáticas se parecen a las de los pretendientes a la vara, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Sus sentencias nos traen a la memoria las de Sancho Panza, en su gobierno de Barataria. Al mismo tiempo, Crespo es primo hermano de los alcaldes rústicos que la comedia de tema campesino saca a las tablas por los años 1595 a 1605”. J. Canavaggio, Introducción a su edic. de *Pedro de Urdemalas*, p. 51, nota nº 107. Véase, también, A. Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, concretamente p. 132. Por nuestra parte, sólo queremos añadir que los errores lingüísticos de Martín Crespo son una tónica en la obra de Cervantes que nuestro autor utiliza con varios efectos, pero siempre para marcar la superioridad idiomática de unos personajes sobre otros que, a la postre, esconde una carga crítica de índole social y conlleva la superposición de barreras literarias. Acaso los tres ejemplo más significativos, aparte de los de nuestra comedia y el entremés, sean los que se dan entre el pastor Pedro, el narrador-informador-testigo del caso de Marcela, y don Quijote, que no sólo sirve para delimitar la frontera que separa a los pastores rústico-realistas de los cortesano-fingidos, sino también para provocar la constante interrupción de don Quijote, tanto con intenciones paródicas como literarias, pues redundan en la retardación de la noticia que se quiere contar y crea, por tanto, expectación en el lector, motivo caro a Cervantes, como para incidir en la relación emisor-receptor, que da más verismo a lo narrado y muestra uno de los modos de engarce de que se sirve Cervantes para introducir episodios laterales en una fábula que hace las veces de narración de base; entre Sancho y don Quijote, durante la aventura de los batanes, en el cuento folclórico de nunca acabar que relata el escudero, que tiene funciones similares a las del episodio de Marcela; ambas pertenecen a la Primera parte del *Quijote*; la otra, la tercera, es la que se da primero entre Rincón, Cortado y el mozo que los conduce al patio de Monipodio, que nos muestra el idiolecto específico del mundo del hampa hispalense, y luego entre los mismos a la inversa y entre los dos pícaros protagonistas y los habituales del patio de Monipodio, que inciden en la superioridad manifiesta de Rincón y Cortado y en la insuficiencia moral, cultural y lingüística de esos ladrones que creen que desempeñan un oficio como cualquier otro y que rezando y poniendo velas se van a ganar el cielo.

<sup>2617</sup>Sobre la posible sátira social que esconde la audiencia de Martín Crespo, véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 265-267.

cuando están frente al rey de Argel, como ya hemos dicho. Clemente, que ahora goza del privilegio de poder adoptar la pose de los pastores cortesanos, inicia, para que no quepa ninguna duda, su demanda haciendo mención a aquellos “siglos que renombre de dorados / les dio la antigüedad con justo intento” (I, 365-366, 153), no para oponerlos a los presentes, como hacen Aurelio en *El trato de Argel* y don Quijote en la Primera parte, sino porque, gracias a la alcaldía recién estrenada por Martín Crespo, cobran nuevo brío y actualidad, al menos en lo tocante a la recta implantación de la justicia, o sea, para, lisonjear irónicamente al padre de su amada. Aunque por motivos bien distintos y aun contrapuestos, los que viven todavía sumidos es esa mítica Edad de Oro son tanto los gitanos de *La gitanilla* como los que luego acapararán la escena y gozarán del ingenio del héroe de *Pedro de Urdemalas*, o así lo creen y lo venden ellos. Para que Martín Crespo pueda juzgar justa y rectamente, Clemente no tiene sino que relatar su caso por completo, del modo en que lo hacen casi en su totalidad los personajes episódicos que actualizan sus vivires ante la ávida curiosidad de los otros con los que se topan en su incesante deambular por los universos ficticios de nuestro autor, de tal forma que rescata toda su prehistoria amorosa. Es así como nos enteramos de que, al igual que Cardenio de Luscinda, Ricardo de Leonisa, Ricaredo de Isabela y Lamberto de Clara, fue flechado de amor desde su primera edad:

Desde mis tiernos años,  
de mi fatal estrella conducido,  
sin las nubes de engaños,  
el sol que en este velo está escondido,  
miré para adoralle,  
porque esto hizo el que llegó a miralle (I, 376-380, 153);

al mismo tiempo que nos revela que fue él el primero en enamorarse, como acostumbra a suceder en los casos de amor de Cervantes, si bien no faltan los personajes femeninos que lo hacen antes, como Teolinda y Rosaura en *La Galatea*, Leandra en el *Quijote* de 1605, Leocadia en *Las dos doncellas* o Julia y Porcia en *El laberinto de amor*. Imbuido de toda la retórica amorosa neoplatónica, como don Antonio en *La entretenida*, hace gala de ella, adoptando la pose que verdaderamente encarna Elicio, para decir cómo los «rayos» de su adorada Clemencia “se imprimieron / en lo mejor del alma” (I, 382-384, 153), que no pueden sino, de tan inflado y archimanido, provocar la guasa de un tozudo como Martín Crespo al dirigirse a su encubierta hija: “¿Qué respondéis a esto, / sol que entre nubes se cubrió a deshora?” (I, 418-419, 154). La suerte de Clemente se vio colmada de inmediato al serle correspondido su deseo erótico, que no para hasta desembocar en un matrimonio secreto similar a los de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, Rosaura y Galercio, Cardenio y Luscinda, Dorotea y don Fernando, Rui Pérez y Zoraida, Teodosia y Marco Antonio, don Lope y Zahara, Amurates y Catalina, Dagoberto y Rosamira, amantes, todos, que buscan su felicidad a espaldas de sus familiares. La causa de los nuestros ya la sabemos, “teme que el padre, rico, / se afrente de mi humilde medianía” (I, 400-401, 154), aunque él considera que su virtud iguala y equilibra la riqueza de Martín Crespo. Lo que esperan, como hacen Nísida y Blanca con sus padres, es que el de Clemencia acepte que “es merced particular / la que el cielo quiere hacer / cuando se dispone a dar / al hombre buena mujer; / y corre el mismo partido / ella, si le da marido / que sea en todo varón, / afable de condición, / más que arrojado, sufrido” (I, 471-479, 156), por lo tanto no puede apartar el hombre, aunque sea el padre de la muchacha, “a los que Dios juntó en su gracia y nombre” (I, 417, 154); y más cuando lo confirma la sentencia que Pedro extrae de la capilla de su amo, que no advierte sino de “que sea la pollina del pollino” (I, 437, 155). Ante tanta justa causa, a Martín Crespo no le queda otra opción que transigir y avenirse con el gusto de su hija, aunque ello suponga renunciar a

sus pretensiones matrimoniales para con su Clemencia.

De este modo, una vez más triunfa el amor cuando es recíproco y fluye directamente entre los amantes, cuando la voluntad de la pareja se impone a todas las trabas sociomorales, esta vez, como en los casos de Lamberto/Zelinda y Clara/Zaida, Dagoberto y Rosamira, Julia y Manfredo y Porcia y Anastasio, haciendo uso del ingenio, si bien, como en el caso de los transilvanos de *La gran sultana*, sea necesario la implicación, como allí de doña Catalina, de un tercero, como Pedro de Urdemalas. Por tanto, no exento de ironía, triunfo del amor y, sobre todo, “triunfo de Pedro de Urdemalas en la comedia *Pedro de Urdemalas*, donde es actor, y triunfo de Pedro en la ficción de los pequeños *sketches*, donde es autor”<sup>2618</sup>, como es el amoroso de Clemente y Clemencia.

Decir, para concluir, que nuestra historia se ve complementada con la de Pascual y Benita, con la que no sólo comparte protagonismo en la viñeta aldeana de *Pedro de Urdemalas*, sino con la que se entrelaza tanto por la amistad de Clemencia y Benita como por la supuesta rivalidad que se da entre los dos pastores, el rico Pascual y el pobre Clemente, por los amores de la hija de Martín Crespo. La ironía que rezuma esta historia de amor, no privativa de ella, desde luego, pues está presente en toda la comedia, provoca que le sirva de contrapunto paralelo a la de Clemente y Clemencia, ya que si estos resuelven su caso gracias a su mutua correspondencia sentimental y al ingenio de Pedro después de que Clemente, traicionando el secretismo de su amor, hubiera puesto su felicidad en juego, Pascual y Benita se emparejan finalmente a pesar de que ella, presa de las costumbres tradicionales, estuviese dispuesta a renunciar a su Pascual por el simple hecho de que, en la mágica noche de San Juan, la haya solicitado primero un tal Roque, el jocosos sacristán del pueblo, que quería gastar, como el Tristán de *Los baños de Argel*, una burla a sus convecinos, puesto que, a diferencia del sacristán de *La guarda cuidadosa*, no tiene el más mínimo interés erótico por la moza. Todo lo resuelve, como era dable esperar, el ingenio de Pedro, que aconseja a Pascual que mude su nombre por el de Roque.

#### *DON QUIJOTE*, II: BASILIO Y QUITERIA.

La vigésimo primera historia de amor ideal en acontecer en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Basilio y Quitéria en la Segunda parte del *Quijote*, durante los capítulos XIX, XX, XXI y parte del XXII.

Antes de entrar de lleno en el análisis de esta nueva historia de amor con el objetivo de desentrañar la tupida red de relaciones reescriturales que establece con el resto de la obra del alcalaíno, haremos, como acostumbramos siempre que nos adentramos en un texto de Cervantes, un sucinto recorrido por él, más que nada para marcar las directrices que en torno al tema del amor quedan registradas en sus páginas.

Como es archisabido, el *Quijote* de 1615 no es sino una continuación podemos decir que perfecta del texto de 1605. Se trata de la única ocasión en que nuestro autor decide prolongar un texto suyo previo y lo pone en práctica, a pesar de las innumerables ocasiones en que prometió la segunda parte de *La Galatea*. Los motivos por los cuales decide alargar el universo quijotesco, semicerrado o semiabierto –según se mire o se prefiera– al fin de la Primera parte, y no el pastoril quizá haya que buscarlos en el enorme éxito editorial que tuvo aquél, así como en la rápida incursión de sus protagonistas en el ideario popular tanto dentro como fuera de los territorios hispánicos, aun contando con que parecía otorgarle mayor prestigio como escritor la novela pastoril que este nuevo libro original que no pasaba de ser,

---

<sup>2618</sup>Haciendo nuestras las palabras de Darío Fernández-Morera, “Algunos aspectos del universo cervantino en la *Comedia Pedro de Urdemalas*”, p. 241.

aparentemente, una historia cómico-burlesca. No en vano, en el elogio que le dispensa el licenciado Márquez Torres en la segunda de las aprobaciones que preceden al cuerpo de la Segunda parte del *Quijote* se remarca nítidamente que la fama como escritor de Cervantes se debe a *La Galatea* y al recién éxito cosechado por las *Novelas ejemplares*, mientras que el *Quijote* de 1605 queda oculto en el silencio<sup>2619</sup>. Es más, para deshacerse de ser “el regocijo de las musas” y ganar prestigio literario, nuestro autor se volcará en el último de sus libros –al menos el que le dio tiempo a medio terminar de los varios que se dejó en el tintero–: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Continuar un libro, por otra parte, se había convertido en algo más que habitual durante el siglo XVI<sup>2620</sup> –y aun en todas las épocas–; ya Garci Rodríguez de Montalvo se apropió de un texto bien conocido, el primitivo *Amadís de Gaula*, lo remozó, lo alargó, lo dio a la imprenta en 1508, no sin antes dejar sentadas las bases para su continuación<sup>2621</sup>, que a la vez era su propuesta original, con *Las sergas de Esplandián* (1510), y de este modo inició uno de los ciclos más fecundos del Renacimiento español. Casi al mismo tiempo, a partir de 1511 con la publicación del *Palmerín de Oliva*, comienza el otro gran ciclo caballeresco, el de los *Palmerines*. Pero acaso el escritor que más destacó en esta faceta fue Feliciano de Silva, capaz de alargar, con tan buen resultado, textos tan dispares como *La Celestina* y el *Amadís de Gaula*, con obras tales como la *Segunda Celestina* (1535) y *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadís de Grecia* (1530) y *Don Florisel de Niquea* (1532). Asimismo la fórmula pastoril diseñada por Jorge de Montemayor y plasmada en su *Diana* (1559?) tuvo inmediatos seguidores, como lo evidencian las continuaciones de Alonso Pérez, *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor* (1563), y Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada* (1564). Los casos más parecidos al de Cervantes y los más próximos en el tiempo son los de Ginés Pérez de Hita y Mateo Alemán; el primero dio carta de ciudadanía, al menos de forma autónoma, a la novela morisca de frontera al publicar en 1595 la primera parte de *Las guerras civiles de Granada*, obra de amplísima difusión editorial, que alargó, a buen seguro movido por el éxito, en 1619 con una segunda parte; el segundo, después de casi cincuenta años de la publicación del *Lazarillo de Tormes* -obra que tuvo una continuación inmediata en 1555 y otra más lejana, la de Juan de Luna, en 1620-, sentó las bases definitivas del módulo picaresco con la primera parte del *Guzmán de Alfarache* en 1599, para dar a la imprenta su continuación en 1604 y aun prometer una tercera de la que nada se sabe. No obstante, a Mateo Alemán, como le pasará a Cervantes con Avellaneda, se le adelantó el valenciano Juan Martí, quien, bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, publicó en 1602 la segunda y apócrifa parte del *Guzmán*. Resulta curioso observar que a lo largo de, prácticamente, todo el siglo XVI es frecuente y aun normal que los escritores, que todavía no se regían por el precepto romántico de la originalidad, no tuvieran el más mínimo empacho a la hora de continuar su propia labor literaria, quehacer muy legítimo, ni las propuestas de otros, que la presunción de plagio no se tenga en claro hasta que se siembran las simientes de la novela moderna al calor del *Guzmán de Alfarache* y, muy especialmente, del *Quijote*, que sean, en fin, Mateo Alemán y Cervantes<sup>2622</sup> los que reaccionen ante el hurto de sus trabajos,

---

<sup>2619</sup>Véase Juan Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, Debate, Barcelona, 2003, pp. 250-252.

<sup>2620</sup>Recuérdense si no las palabras de Alonso Fernández de Avellaneda en el Prólogo a su *Quijote*: “Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos” (edic. de Luis Gómez Canseco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 197).

<sup>2621</sup>Véase J. B. Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

<sup>2622</sup>Sobre la reacción de los dos escritores ante las espúreas continuaciones de los dos plagiarios véase Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 1994, pp. 297-398; y Benito Brancaforte, “Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos”, en *Atalayas del Guzmán*, ed. de Pedro M. Piñero,

pues como dice el segundo de ellos,

se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en el tal caso tan ladrón es como Caco<sup>2623</sup>.

Es asimismo curioso discernir que Cervantes, decidido a continuar el *Quijote* de 1605, se parezca más a Ginés Pérez de Hita que a Mateo Alemán, en tanto que la segunda parte no respondía a un plan preconcebido de antemano, aunque no cerrara por completo la posibilidad tal y como se desprende del verso de Ariosto que culmina la Primera, como sí lo era en el caso del escritor del *Guzmán*, y aun del nuestro con *La Galatea*.

Como ha dicho E. C. Riley, “la Segunda parte del *Quijote* (...), dependiendo del libro anterior sin llegar a caer en la repetición, desarrollándose y diversificándose sin sacrificar por ello la familiaridad, es una obra más rica y más profunda”<sup>2624</sup>. Mucho tiene que ver, como se ha puesto de manifiesto, la seguridad que cobraría Cervantes tras el formidable éxito editorial de la Primera parte, que le llevaría a enfrascarse definitivamente en el oficio de escritor, a desarrollar todo su talento artístico-literario sin complejos, cifrado en “ese universo en total madurez que es la Segunda parte de 1615”<sup>2625</sup>. La maravilla estriba en que en él nuestro escritor potencia y amplía todos los resortes importantes de su primer libro, a la par que lo limpia de algunas de sus, digásmolo así, impurezas constructivas que le dotan de una arquitectura más precisa y cohesionada y de un tempo más lento y pausado, más tranquilo y reposado, aunque no deje de tener ciertos despistes compositivos<sup>2626</sup> y se vea obligado a modificar su plan cuando tenga noticia del falso *Quijote* de Avellaneda, ya sea antes o después de su publicación en 1614, de tal modo que nunca sabremos cómo hubiera resultado originariamente<sup>2627</sup>. Acaso la mayor innovación de la Segunda parte del *Quijote* y la más importante<sup>2628</sup> sea la introducción en su orbe de la Primera en tanto que libro escrito, publicado y leído por muchos de los personajes con los que entrarán en conocimiento don Quijote y Sancho, desde su convecino Sansón Carrasco<sup>2629</sup> y los Duques hasta los pastores de la fingida Arcadia, don Juan y don Jerónimo y don Antonio Moreno, que acarrea, desde la ficción, la quiebra de los límites entre la vida y la literatura. Ahora, en la Segunda parte, nuestros protagonistas cobran vida real y efectiva, y con ellos todos los demás, incluida la fantasmagórica Dulcinea: si están escritos en un libro que algunos de los que se mueven en su mismo plano de ficción lo han leído es porque tienen existencia real y verdaderamente, son, desde la ficción de la Segunda, personajes históricos que se han convertido en literarios, lo

---

Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 219-240.

<sup>2623</sup>Cervantes, *Viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), Madrid, 1997, p. 174.

<sup>2624</sup>Introducción al “*Quijote*”, Crítica, Barcelona, 2000, p. 116.

<sup>2625</sup>F. Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, en *Trabajos y días cervantinos*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 299-340, la cita en la p. 300.

<sup>2626</sup>Véase José Manuel Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes*, Edizione dell’Orso, Turín, 1990, p. 199 y ss.

<sup>2627</sup>Véase B. Brancaforte, “Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos”, pp. 219 y 230 y ss.

<sup>2628</sup>Pues, como ha dicho Gonzalo Torrente Ballester, “si, entre una y otra, no hubiera acontecido la publicación de la primera y no quedase de ello constancia en la segunda, ésta no pasaría de una continuación ociosa, de “mala segunda parte.” *El “Quijote” como juego y otros trabajos críticos*, Destino, Barcelona, 1984, p. 155.

<sup>2629</sup>Sobre la importancia decisiva que desempeña Sansón Carrasco en la Segunda parte, véase J. B. Avalle-Arce, “El bachiller Sansón Carrasco”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 17-25; y C. Romero Muñoz, “La invención de Sansón Carrasco”, en *Actas II*, pp. 27-69.



que significa que nuestro héroe ya no salga de su casa en busca de aprobación sino de reconocimiento. ¿Esto va a incidir en el desarrollo del tema del amor en la Segunda parte? Por supuesto; dado que Dulcinea tiene vida propia más allá de la mente de don Quijote, los deseos de verla de nuestro caballero se agudizan en extremo y su amor cobra una dimensión nueva. Como ha dicho Juan Carlos Rodríguez, “inesperadamente este libro se nos va a ir convirtiendo (...) en una historia de amor imposible”<sup>2630</sup>. En efecto, el *Quijote* de 1615, entre otras cosas, es una de las más impresionantes y originales historias de amor jamás escritas, capaz de superar las más duras asechanzas hasta devenir en un amor de tintes heroicos<sup>2631</sup> y aun trágicos, por cuanto don Quijote se ve obligado a sufrir un persistente tormento psíquico, no sólo por el encantamiento de Dulcinea por parte de Sancho -uno de los motivos centrales de la Segunda parte que, conjuntamente con el gobierno insular de Sancho, provienen del mundo de la Primera<sup>2632</sup>- y su constante y ansiosa búsqueda del modo de devolverla su prístina figura, sino también por el intento de la aniquilación que de su amor pretenden otros personajes como los Duques y Altisidora<sup>2633</sup>; un tormento psicológico que le perseguirá hasta su muerte<sup>2634</sup>. Es esta otra de las innovaciones de la Segunda parte: la mayor profundización mental de los personajes centrales, don Quijote y Sancho<sup>2635</sup>, que viven cada aventura desde fuera y desde dentro y meditan ante la contemplación de un mundo de apariencias que los conduce al desengaño y a un conocimiento más íntimo de sí mismos y de sus posibilidades, que se puede cifrar en aquella célebre frase de Sancho de que “don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo”<sup>2636</sup>. Pero su transformación no sólo se debe a esto, sino a la constante conversación entre ellos, así como con los otros personajes con los que se topan; la Segunda parte es más morosa precisamente porque las aventuras de la Primera, en buena medida, se trasforman, ahora, en constantes diálogos<sup>2637</sup>. Don Quijote y Sancho hablan de todo y todo lo comentan, cada uno desde su propio sentir y bagaje cultural, incluidas, otra novedad, las incidencias de las historias laterales, pues, efectivamente, a través de Sancho olemos y degustamos los manjares de las bodas de

---

<sup>2630</sup>El escritor que compró su propio libro, p. 246. Véase, aunque desde otra óptica, el sugerente artículo de J. Á. Asunce Arrieta, “De Alonso Quijano a Dulcinea del Toboso: historia de un amor imposible”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 663-671.

<sup>2631</sup>Así, por ejemplo, Rafael Lapesa nos dice que “es en el *Quijote* de 1615 donde se acrisola el amor ideal del héroe”, en “En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 242-263; la cita en la p. 251.

<sup>2632</sup>Véase E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 118.

<sup>2633</sup>“Las secretas intenciones de éstos [los duques] no apuntan menos que a una total destrucción de don Quijote y su noble mundo literario, que desearían ver caer por la misma tierra que ellos pisan (...). Los duques y su corte [especialmente Altisidora] se movilizan, consecuentes y como puestos de acuerdo, contra el amor de Dulcinea que mantiene en pie al caballero.” F. Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, pp. 311-312.

<sup>2634</sup>“El amor de don Quijote fue, pues, un amor épico más que lírico, fue continuidad de memoria y voluntad cuya expresión era la búsqueda de Dulcinea, tema central de la Segunda parte”, nos dice Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, El Colegio de México, México, 1951, p. 108.

<sup>2635</sup>Así, por ejemplo, Celina S. de Cortázar nos dice que “Cervantes se aplica en la Segunda parte a presentar a los protagonistas en evolución psicológica.” “Para una relectura del *Quijote*”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1987, pp. 25-60, concretamente p. 48. Sin embargo, la supuesta evolución psicológica de los dos protagonistas ha sido puesta en entredicho por Félix Martínez Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 89-93 y 108-116; y por J. M. Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes*, pp. 206-217.

<sup>2636</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 5), Madrid, 1996, cap. LXXII, p. 1277 (todas las citas remiten a esta edición).

<sup>2637</sup>“Esta sección [la Segunda parte] llega a parecer la crónica de un viaje a caballo de dos amigos muy habladores”, nos dice G. Torrente Ballester, *El “Quijote” como juego y otros trabajos críticos*, p. 152.

Camacho y a través de don Quijote vemos y admiramos la belleza tanto de los danzantes como de sus acompañados movimientos, si bien, mucho más importante, no sólo toman partido por cada uno de los dos contendientes amorosos, sino que en la boca del caballero se pone una de las más importantes apreciaciones en torno al matrimonio de la obra de Cervantes, aunque no es el único discurso-consejo con que opina e intenta ayudar a Basilio y Quiteria; don Quijote, si bien asume a su cargo la defensa de la honra de la hija de la dueña de honor de los duques, la estafalaria doña Rodríguez, no por ello dejará de tachar de liviana y confiada la actitud de la engañada muchacha; del mismo modo que el Sancho gobernador riñe a los hijos de don Diego de la Llana por su chiquillada; etc. Y es que don Quijote, en la Segunda parte, aunque los personajes-lectores de la Primera no se percaten de ello, es otro. La locura del caballero manchego, aun persistiendo, está mucho más atenuada, pues ya no se engaña y lee literariamente la realidad que se despliega ante sus ojos, sino que son otros los que se la distorsionan, a más de que la realidad de la Segunda parte se hace menos precisa y se pone de su lado, en tanto que se ajusta más a sus pretensiones caballerescas. Como dice Luis Andrés Murillo<sup>2638</sup>:

Ahora la técnica de Cervantes va a insistir tanto en el contraste como en la similitud entre la realidad representada y la ilusión de don Quijote (...) El héroe camina por el mundo de las apariencias (...). Por dentro lleva la de su ensueño, la grandeza de ánimo, y la imagen incólume de Dulcinea. Por fuera se le presenta una realidad indecisa, a la vez cotidiana, grotesca y prodigiosa, por ser deformación de su propio mundo interior, producto de la burla ingeniosa, ya de Sancho, ya de cuantos admiradores o engañosos oportunistas se le acerquen, o de su antagonista imprevisto.

La seguridad de Cervantes como creador se refleja en la Segunda parte del *Quijote*, asimismo, en que su voz autorial se camufla mucho mejor, se esconde perfectamente detrás del juego de narradores de la historia: aumenta considerablemente la distancia entre sus personajes y el control que realiza de todo el proceso escritural. Para ello, potencia hasta límites insospechados el papel, un tanto difuso en la Primera parte, de Cide Hamete Benengeli como historiador y cronista de la vida de don Quijote, da mayor relevancia al morisco aljamiado que traduce al castellano el texto escrito en árabe y al del segundo autor, como editor de la traducción<sup>2639</sup>. Aunque el andamiaje diseñado por Cervantes se tambalea un tanto con la intromisión de Avellaneda<sup>2640</sup>, lo cierto es que lo resuelve de una manera prodigiosa: se retira, en parte anula la bóveda de narradores y deja que sean don Quijote y Sancho los que se defiendan de los impostores de Avellaneda, los que se enfrasquen en una lucha a brazo partido por demostrar que ellos son los verdaderos<sup>2641</sup>. Para ello, los dos héroes afirman y refuerzan aún más su identidad y su autonomía, pues, como ha apuntado E. C. Riley, “han aceptado, no sin cierto reparo, las identidades difundidas para ellos por parte de

---

<sup>2638</sup>Introducción a la Segunda parte de su edic. del *Quijote*, Castalia, Madrid, 1978, t. II, p. 11.

<sup>2639</sup>Sobre el juego de narradores, véanse, entre otros, G. Haley, “El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro”, en *El Quijote*, G. Haley ed., Taurus (El escritor y la crítica), Madrid, 1980, pp. 269-287; Ruth El Saffar, “La función del narrador ficticio en *Don Quijote*”, en *El Quijote*, G. Haley ed., pp. 288-299; Jorge Urrutia, “Sobre la técnica de la narración en Cervantes”, *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 343-353, E. M. Gerli, “Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8-9”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 629-634. S. Fernández Mosquera, “Los autores ficticios del *Quijote*”, *AC*, XXIV (1986), pp. 47-66 y James Parr, “*Don Quijote*”: *An Anatomy of Subversive Discourse*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1988. Para la Segunda parte, específicamente, véase, Martín Morán, “La función del narrador múltiple en el *Quijote* de 1615”, *AC*, XXX (1992), pp. 9-65.

<sup>2640</sup>Véase B. Brancaforte, “Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos”, pp. 232-233.

<sup>2641</sup>Véanse las ingeniosas apreciaciones de Juan C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, pp. 375-417.

Cide Hamete, pero no aceptarán las propuestas por Avellaneda”<sup>2642</sup>. Esto va a incidir de manera poderosa en la historia amorosa de nuestro héroe con Dulcinea; si ya había salido vencedora de su muerte metafórica como caballero andante en las playas de Barcelona tras su enfrentamiento con el Caballero de la Blanca Luna y con la derrota se había convertido en su único asidero al ideal caballeresco, la imagen de desenamorado de Dulcinea que delinea Avellaneda en el *Quijote* espúreo le hace reafirmarse en su amor quimérico e imposible.

Aunque, “como centro de la arquitectura de la obra, don Quijote constituye la figura permanente a la cual se yuxtaponen las variadas encarnaciones del realismo cómico y de otros sistemas de la imaginación”<sup>2643</sup>, otra de las grandes innovaciones de la Segunda parte con respecto a la Primera, que siempre se ha resaltado, es la mayor cohesión de la materia narrativa en torno a las figuras centrales, su participación en todos y cada uno de los acontecimientos que se desgranán en el texto. Esto, si no le lleva a Cervantes a eliminar la interpolación de relatos más o menos autónomos, pertenecientes a módulos narrativos distintos al realismo de las aventuras de don Quijote y Sancho, sí le lleva a variar el modo y la técnica de engarzarlos en la fábula<sup>2644</sup>, a camuflarlos mucho más; y, así, “en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece; y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos” (II, XLIV, 1037). De este modo, el peso específico que tenían los episodios intercalados en la Primera parte se ve sumamente disminuido en la Segunda. Pero lo que más nos interesa a nosotros es que esa merma de las funciones afecta poderosamente al universo amoroso, pues ya no todas las historias laterales tratan asuntos eróticos, como acontecía en la Primera parte, dos de ellas, la de los alcaldes rebuznadores y la de los hijos de don Diego de la Llana, desarrollan otros asuntos -si bien la segunda se sirve de no pocos recursos de la novela cortesano-sentimental. Y es que, el tema del amor en la Segunda parte no sólo no se registra casi por completo, como en el *Quijote* de 1605, en las interpolaciones, sino que se desplaza claramente a la narración principal. No queremos decir que el amor de don Quijote hacia Dulcinea no exista en la Primera parte ni muchísimo menos, pero sí es más accesorio, es una más de las necesidades que el hidalgo manchego precisa para operar su metamorfosis y transformarse en un perfecto caballero andante, y quedaba algo ensombrecido ante el despliegue amoroso de los relatos externos. En la Segunda, la existencia de Dulcinea como personaje de un libro que no puede ser sino verdadero la hace tan real como lo pueda ser el propio don Quijote, el ama, el cura o el rucio de Sancho, y le lleva al hidalgo a querer conocerla y a aspirar a su amor más apasionadamente; y, a partir de ahí, va progresivamente en aumento como consecuencia de su encantamiento, de la necesidad de liberarla, de las asechanzas de Altisidora, de la aparición de su falso y desenamorado doble,

---

<sup>2642</sup>“Quién es Quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, en *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 31-50, la cita en la p. 49.

<sup>2643</sup>Haciendo nuestras las palabras de F. Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 134.

<sup>2644</sup>Véase Avallé-Arce, “El curioso y el capitán”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 117-152; Helena P. de Ponseti, “Unidad, diversidad, verosimilitud. *Quijote* II”, en *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 162-180; C. Morón Arroyo, *Nuevas meditaciones del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 267-268; Edwin Williamson, “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*”, *Cervantes*, II (1982), pp. 43-67, especialmente a partir de la p. 58; Celina S. de Cortázar, “Para una relectura del *Quijote*”, p. 45 y ss; E. Orozco Díaz, “El cambio de estructura novelesca: del *Quijote* de 1605 al de 1615”, en *Cervantes y la novela del barroco*, edic. de José Lara Garrido, Universidad de Granada, Granada, 1992, pp. 252-262; E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, pp. 122-129; A. Rey, “*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes*, pp. 173-209, especialmente, pp. 173-179; “Los episodio del *Quijote*”, en *Para leer a Cervantes*, Alicia Parodi y Juan Diego Vila editores, Eudeba, Buenos Aires, 1999, pp. 25-47; H. J. Neuschäfer, *La ética del Quijote*, pp. 97 y ss.; S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, pp. 201-223.

etc.; está presente todo el tiempo en la mente del protagonista como un desasosegante y turbador deseo, que se reviste, incluso, de cierto simbolismo<sup>2645</sup>, que conecta claramente el mundo del *Quijote* de 1615 con el del *Persiles*.

Es decir, en la Segunda parte del *Quijote* el tema del amor sigue siendo importante como tema recurrente de los episodios intercalados, si bien disminuye su importancia en el conjunto de la narración, a consecuencia del incremento y protagonismo que adquiere el amor de don Quijote por su dama, o lo que es lo mismo, se equilibra la balanza. Precisamente la aportación más importante del *Quijote* de 1615 al conjunto de la obra de Cervantes desde la óptica amorosa es la historia de amor imposible, frustrante y tormentoso de don Quijote, enamorado de una ensoñación poética suya que le llevará, entre otras cosas, a los brazos de la muerte en la cordura. Será complementada por las historias amorosas ficticias y fingidas, como la de la infanta Antonomasia y don Clavijo, y por las episódicas, que, en su conjunto, recrean y amplían los amores tratados con anterioridad en las historias de las obras precedentes y dotan al texto de un completo y complejo universo en torno al amor, en el que tienen cabida casi todas sus manifestaciones. Dado que la realidad en la continuación de la Primera parte ha de ser interpretada para reconocerla por mor de las apariencias, en buena medida, el amor episódico se verá hondamente afectado y caminará, en consecuencia, sobre el hilo de la anbigüedad: el ingenio, el engaño, la mentira, la duda, la desconfianza camparán a sus anchas; así como el travestismo y los cambios de identidad sexual que conlleva. Habrá amores idealmente genuinos, como el de Ana Félix y Gaspar Gregorio, aunque con un irónico cambio de roles sexuales; amores trágicos, como el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, por culpa de la irracionalidad impulsiva de los celos; amores burlados, como el de la hija de la dueña y el hijo del campesino rico; amores frustrados de raíz por abusos de poder, como el de Tosilos con la hija de doña Rodríguez; amores que triunfen, merced al ingenio, sobre las imposiciones sociales y económicas, como el de Basilio y Quiteria. Pero todos ellos, independientemente del módulo narrativo al que se afilien, se verán afectados por condicionantes histórico-sociales de la más pura realidad de la época.

Recuperando el hilo perdido tras este interludio, decir que la historia de amor ideal de Basilio y Quiteria conforma una unidad narrativa autónoma, perfectamente integrada en el conjunto de las aventuras de don Quijote y Sancho. Se trata del primer episodio externo de la Segunda parte. De este modo, tras las historias amorosas de las *Novelas ejemplares* y de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, recuperamos la temática amorosa intercalada en una fábula, de la que depende y a la que complementa. Por lo tanto, nuestra nueva historia se asemeja morfológicamente hablando y se empareja con las de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro y Timbrio y Nísida, todas de *La Galatea*, y con las de Marcela y Grisóstomo, Cardenio y Luscinda, Rui Pérez y Zoraida y don Luis y doña Clara, las cuatro insertas en la Primera parte del *Quijote*. No obstante, no hemos de olvidar que algunos de los relatos sentimentales tanto de las novelas cortas como de los ensayos dramáticos tienen todo el sabor de una interpolación, por muy bien integrados que estén en el conjunto, como la historia de amor vulgar del Repolido y la Cariharta en *Rinconete y Cortadillo* y la de Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*.

A grandes rasgos, podemos decir que la historia de Basilio y Quiteria se desarrolla en tres impulsos y una coda final. Cada uno de ellos, en perfecta imbricación con la narración de base, acapara un capítulo por completo. Así, en el XIX acontece el encuentro de don Quijote y Sancho con “dos como clérigos o como estudiantes y con dos labradores”<sup>2646</sup> (II, XIX, 819),

---

<sup>2645</sup>Véase E. C. Riley, “El simbolismo en el *Quijote* (segunda parte, capítulo 73)”, en *La rara invención*, pp. 73-87.

<sup>2646</sup>Sobre las vacilaciones informativas del narrador en torno a la identidad de los dos primeros y, en

que son los que informan detalladamente a caballero y escudero del caso, tras anunciar e invitarlos a las bodas de Camacho, y, en cierto modo, introducir, anticipando el desenlace, el asunto del ingenio, la discreción, la destreza y el arte como triunfadores frente a cualquier tipo de fuerza<sup>2647</sup>; en su mayor parte, por tanto, se trata de una relación intradiegetica, la que efectúa el licenciado en función de personaje-narrador testigo, que actualiza y explica la celebración de las bodas, o sea, se trata de una parte del episodio que es esencialmente narrativa. En el XX se nos describe con sumo tiento y destreza narrativa los preparativos, el banquete y los festejos que conmemoran las nupcias del rico Camacho, siempre desde la particular perspectiva de don Quijote y Sancho. Y en el XXI, sin más demora, el desenlace de la historia, presentado de forma directa; es decir, lo que acontece en la celebración del rito sacramental. Por lo tanto, un capítulo introductorio, en el que se cuenta, en forma de analepsis completiva, los antecedentes de las bodas; un capítulo puente entre la narración y la acción directa, que se centra en los preparativos del casamiento; y un capítulo resolutivo, en el que, en forma de acción en el presente de la fábula, se soluciona el conflicto. Para rematar la historia se deja, como muletilla final ya en el capítulo XXII, el sabio consejo que nuestro héroe da a Basilio con el fin de que este tenga la más feliz y segura vida marital posible. Como sabemos, será este el modelo seguido por Cervantes en el modo de introducir episodios en la Segunda parte, siempre con las variantes oportunas en cada caso; un esquema, por demás, habitual en sus otras narraciones largas, como, por ejemplo, el de Rosaura en *La Galatea*, el de Marcela en el *Quijote* de 1605 o el de Isabela Castrucho en el *Persiles*.

Se ha dicho, y con razón, que el encuentro de don Quijote y Sancho con don Diego de Miranda y la estancia en su casa preludian, en parte, las bodas de Camacho<sup>2648</sup>, no sólo como contraste entre la austeridad que se respira en la mansión del rico Caballero del Verde Gabán, donde reina ese “maravilloso silencio” (II, XVIII, 813) que tanto gusta a nuestro héroe, frente a la opulencia ostentosa que derrocha el también rico Camacho en la celebración de sus desposorios<sup>2649</sup> y por la anticipación narrativa que supone de la historia de amor de Basilio y Quiteria el “soneto a la fábula de la historia de Píramo y Tisbe” (II, XVIII, 815) de don Lorenzo, el hijo de don Diego<sup>2650</sup>, sino porque va marcando la progresiva irrupción del ambiente aldeano-pastoril en el que se va a desarrollar la historia.

En efecto, la historia de Basilio y Quiteria se afilia genéricamente al módulo pastoril, al igual que las de Elicio y Galatea, Teolinda y Artidoro, Daranio y Silveria, Grisóstomo y Marcela, Lope Ruiz y la Torralba, Leandro y Vicente de la Roca, Clori y Rústico, Clemente y Clemencia y el entrelazamiento amoroso de Carino, Selvania, Solercio y Leoncia. Sin

---

cambio, la descripción minuciosamente perfecta del contenido del portamanteo que uno de ellos porta, realizada a seguida (“El uno de los dos estudiantes traía, como en portamanteo, en un lienzo de bocacé verde envuelto, a parecer, un poco de grana blanca y dos pares de media de cordellate”), y lo que ello significa en la técnica narrativa que Cervantes emplea a lo largo del *Quijote*, véase E. C. Riley, “Puntos de vista y modos de decir”, en *Introducción al “Quijote”*, pp. 183-214, especialmente pp. 189-190; y, de modo general en su obra, “Bultos, envoltorios, maletas y portamanteos. Un detalle de la técnica narrativa de Cervantes”, en *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 115-129, sobre todo, pp. 123-124.

<sup>2647</sup>Como así lo hizo notar J. Casalduero, *Sentido y forma del “Quijote”*, Ínsula, Madrid, 1970 (3ª ed.), pp. 268-369. Véase también, por ejemplo, H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, vol. I, pp. 171-175; E. Williamson, “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*”, pp. 59-61; J. C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, p. 303.

<sup>2648</sup>Véase, por ejemplo, Pilar García Carcedo, *La Arcadia en el “Quijote”*, Beitia, Bilbao, 1996, pp. 72-73.

<sup>2649</sup>Si bien, F. Márquez Villanueva llamó la atención de que la ostentación de don Diego se cifra, no sin predeterminación de Cervantes, en su “verde” indumentaria, en “El Caballero del Verde Gabán y su reino de la paradoja”, *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 147-227.

<sup>2650</sup>Véase J. Casalduero, *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 267-277.

embargo, no mantiene ya la esencia estilista de la utopía pastoril -aunque en Cervantes nunca se da de manera pura-, sino que “cae de lleno bajo el foco de actualización realista”<sup>2651</sup>, no sin cierta dosis de ironía y muy apegada a la tradición popular. Es más bien, por tanto, una viñeta aldeana al modo de la de Leandra y Vicente de la Roca del *Quijote* de 1605 y de la de Clemente y Clemencia de *Pedro de Urdemalas*. Esto nos advierte de que ya no hay idealismos poéticos de ningún tipo, sino realidad circunstancial, cualquier destello que recuerde a la pastoral clásica será un fingimiento<sup>2652</sup>.

De hecho, tras la invitación que hace a don Quijote el licenciado para que asista a “una de las mejores bodas y más ricas que hasta el día de hoy se habrán celebrado en la Mancha” (II, XIX, 820), pasa a relatar el caso, pues, como tantas otras historias cervantinas, da comienzo *in medias res*, y lo primero que hace es presentarnos a los futuros esposos como “un labrador y una labradora”, ambos anclados en el mundo social y material de la época, por cuanto, “algunos curiosos que tienen de memoria los linajes de todo el mundo quieren decir que el de la hermosa Quiteria se aventaja al de Camacho; pero ya no se mira en esto, que las riquezas son poderosas de soldar muchas quiebras” (II, XIX, 820). Y es que, como nos recuerda Edmond Cros, “el labrador (...) está en el centro del relato cervantino en el que, además, la dinámica social viene representada por la ascensión del labrador rico”<sup>2653</sup>. Es decir, que nuestra historia de amor es un cuadro pueblerino, en principio, gobernado por el campesino rico<sup>2654</sup>, lo que empareja nuestra historia con las de Marcela, Dorotea, Leandra y la hija de la dueña Rodríguez, dentro del *Quijote*, con la Daranio y Silveria de *La Galatea*, con la de Rústico y Clori de *La casa de los celos* y con la de Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*.

Para evidenciar el poderío económico de Camacho, el licenciado adelanta a don Quijote y Sancho los preparativos de la boda, en los que el rico labrador no ha reparado en gastos de ningún tipo, de entre los que destacan el enramado en el que se celebrarán los desposorios y los bailes y danzas que tiene concertados. Sólo en tres ocasiones Cervantes pinta pormenorizadamente todo lo que rodea el ritual sacramental del matrimonio<sup>2655</sup>, y en las tres veces son bodas rústicas. Las de Camacho ocupan un lugar intermedio entre las de Daranio y Silveria de *La Galatea* y las dobles de la isla de los pescadores del *Persiles* (II, X), las de Carino, Selvania, Solercio y Leoncia. Es evidente que entre ellas se establece una particular relación de reescritura, que va más allá del ambiente aldeano-pastoril y de la recreación de las nupcias, como iremos viendo.

Sin embargo, lo que más destaca el licenciado de las futuras bodas no es el aparato dispuesto por Camacho, sino lo que “imagino que hará en ellas el despechado Basilio” (II, XIX, 821). Y es que resulta que las bodas de Camacho y Quiteria no es el resultado de una elección libre de los dos cónyuges, sino que ella se ha visto obligada, por la obediencia que debe a su progenitor, a aceptar este compromiso; un padre que cortó de raíz el amor que unía a su hija con Basilio, para entregársela, auspiciado en su codicia, a la riqueza de Camacho.

---

<sup>2651</sup>Haciendo nuestras las palabras de J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, p. 257.

<sup>2652</sup>Véase A. Redondo, “El episodio de Basilio (II, 19-21)”, en *Otra manera de leer el “Quijote”*, Castalia, Madrid, 2005, pp. 383-401; y S. Zimic, “El engaño a los ojos” en las bodas de Camacho”, en *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998, pp. 227-249.

<sup>2653</sup>“Guzmán de Alfarache y los orígenes de la novela moderna”, en *Atalayas del Guzmán*, pp. 167-176, la cita es de las pp. 171-172.

<sup>2654</sup>Sobre el campesino rico en el *Quijote*, véase J. Salazar Rincón, *El mundo social del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1985, p. 210 y ss.

<sup>2655</sup>Sin contar con las múltiples bodas secretas, o sea, al modo anterior a la celebración del Concilio de Trento, que pueblan sus textos; curiosamente frente al silencio narrativo que dispensa a los desposorios en las historias que hemos denominado matrimoniales, pues siempre quedan entre bambalinas.

Padres codiciosos que interfieren a sabiendas en los amores de sus hijos y/o los venden por dinero como el de Quiteria son los de Silveria en *La Galatea*, Luscinda en la Primera parte del *Quijote*, Leonisa en *El amante liberal*, Leonora en *El celoso extremeño*, Clemencia en *Pedro de Urdemalas*, doña Lorenza en *El viejo celoso* y Luisa la talaverana en el *Persiles*. Ahora bien, el conflicto que se genera entre padres e hijos en lo tocante a la elección de cónyuges en la obra de Cervantes supera con creces esta nómina, pues uno de sus temas más recurrentes es el enfrentamiento de las uniones amorosas que eslabonan el deseo y la naturaleza con las que impone la norma social, cifrada habitualmente en la autoridad paterna. Sin embargo, hay también padres que se atienen a la voluntad y gusto de sus hijos, que respetan su libertad de elección, obteniendo buenos y malos resultados -Cervantes, merced a la reescritura, siempre toca todas las posibilidades, independientemente de cuál sea su preferencia-; buenos como el Mauricio del *Persiles*, pues su hija Transila obtiene en Ladislao el marido que se merece; malos como el del padre de Leandra en el *Quijote* de 1605, quien deja elegir esposo a su hija y esta se equivoca al mirar y remirar al soldado fanfarrón Vicente de la Roca. Otra dimensión distinta es la que alcanzan las madres cervantinas<sup>2656</sup> cuando su voz logra tener importancia o imponerse, por cuanto siempre, se equivoquen o no, atienden a la felicidad de sus hijos aunque tengan que recurrir a tretas y vulneren las leyes establecidos, como la madre del conde Arnesto en *La española inglesa*, doña Estefanía, la madre de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, o la compleja reina Eustaquia, madre de Maximiliano y de Persiles en la novela póstuma de Cervantes. Habrá, no obstante, otras formas más sibilinas de interferir en los asuntos sentimentales de los amantes, cuando personajes de elevada posición social deciden, haciendo un claro abuso de su poder, o bien dar marido, como hace “el rabadán mayor de todos los aperos” con Galatea en la pastoral cervantina, o bien interferir y truncar la felicidad de una pareja, como hace el duque quijotesco con Tosilos y la hija de doña Rodríguez.

La historia de amor de Basilio y Quiteria se remonta a la más tierna infancia. El motivo de su amor se debe a que el zagal “tenía su casa pared y medio de la de los padres de Quiteria, de donde tomó ocasión el amor de renovar los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe” (II, XIX, 821). Fue Basilio el primero en enamorarse, aunque la reciprocidad fue prácticamente inmediata; un amor correspondido que no pasaba la raya de la honestidad y parecía encaminarse y tener su paradero en el matrimonio cristiano. El planteamiento de esta historia es bastante frecuente en la obra de Cervantes<sup>2657</sup>, pues niños vecinos en los que el trato termina en adoración de ida y vuelta la encontramos, por vez primera, en la historia de Cardenio y Luscinda<sup>2658</sup>, que guarda no pocos puntos de contacto con la nuestra; también en la Primera parte del *Quijote* Cervantes recrea los amores, más que infantiles, juveniles de don Luis y doña Clara, que, aunque no viven “pared y medio” el uno del otro, son vecinos fronteros; aunque niños, si bien no ya vecinos, pues comparten la misma casa, son Ricaredo e Isabela y sus amores en *La española inglesa*; amores juveniles y entre vecinos son asimismo los de Lamberto y Clara en *La gran sultana* y Ana Félix y Gaspar Gregorio en la Segunda parte del *Quijote*; recuperamos los amores infantiles y la vecindad de “pared y medio” en la historia del portugués Manuel de Sosa Coitiño en el *Persiles*; texto en el que Periandro -acaso

---

<sup>2656</sup>Del papel de las madres cervantinas, desde una óptica psicoanalítica, establece un sucinto panorama Ruth El Saffar en “Voces marginales y la visión del ser cervantino”, *Anthropos*, 98/99 (1989), pp. 59-63.

<sup>2657</sup>No obstante, el amor desde la niñez es muy frecuente en la literatura grecolatina, como lo evidencia la fábula de Píramo y Tisbe, y aun de todos los tiempos. Valgan como botón de muestra de la literatura áurea española los amores de Amadís, aún como el Doncel del Mar, y Oriana en el *Amadís de Gaula*, los de Abindarráez y Jarifa en *El Abencerraje* y la parodia que de ellos hace Tristán en *El perro del hortelano* de Lope de Vega (acto III).

<sup>2658</sup>Resaltada ya por J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 272-273.

debido a un error compositivo, pues desmiente la analepsis completiva final que profiere Seráfido a Rutilio (IV, XII)- dice que “desde las mantillas y fajas de mi niñez te quise bien [...]; con la edad y con el uso de la razón fue creciendo...”<sup>2659</sup>; por último, decir que, como asegura Periandro, Ricardo también está enamorado de Leonisa desde la niñez, mas ella, a diferencia de sus congéneres, no le corresponde el sentimiento, en *El amante liberal*. Lo más sorprendente es que Cervantes hace evolucionar cada caso de forma diferente, con la sola excepción de los amores de Cardenio y Luscinda, aunque, a diferencia de los de Basilio y Quiteria, en principio, el padre de Luscinda, si bien impide el trato de los dos amantes cuando van creciendo en edad por el qué dirán, no sólo no se opone a ellos, sino que le propone a Cardenio que su padre pida a su hija por esposa para él; mientras que el padre de Quiteria, como hemos dicho, los trunca en el momento en el que dejan de ser niños. La causa está meridianamente diáfana, pues, mientras que Cardenio y Luscinda son iguales en nobleza y riqueza, Basilio y Quiteria, similares en la pobreza, pertenecen a diferente estatus social: ella es hidalga “con una trapo delante y otro detrás”, y qué mejor que emparentar su desdibujado linaje con las riquezas de Camacho. Sin embargo, cuando irrumpa don Fernando en escena, al padre de Luscinda le cegará la codicia y malcasará a su hija a bien de emparentarse con una de las familias de más rancia nobleza de toda Andalucía.

La nueva situación que se plantea cuando Basilio y Quiteria han dejado detrás la niñez y su mutuo amor se ha visto interferido por las riquezas de Camacho es la misma, como es bien sabido, que se plantea en las bodas de Daranio y Silveria en *La Galatea*<sup>2660</sup>, en tanto que los amores de Mireno y la pastora, por culpa de la intromisión de los padres de ella, se han estrellado ante las riquezas de Daranio. Tanto una historia como otra se centran en el debate entre el Amor y el Interés, por lo que las dos se vinculan reescrituralmente, con la de Lauso (= Basilio y Mireno), Clori (= Silveria y Quiteria) y Rústico (= Camacho y Daranio)<sup>2661</sup> de *La casa de los celos*, con la salvedad de que Clori elige libremente, no ejerce sobre ella el poder autorial su padre, como acontece en *La Galatea* y en el *Quijote* de 1615. A estas tres historias hay que unir la de Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*, donde el rico y alcalde Martín Crespo, padre de la muchacha, tiene elegido como esposo de su hija a otro que tiene más recursos económicos que Clemente. Aparte del debate conflictivo entre el Amor y el Interés, todas ellas tienen en común que son relatos pastoriles, si bien en distinto grado de idealización. El triángulo de Mireno, Silveria y Daranio es, en principio, el que más estilizado está, al formar parte de la trama medular de *La Galatea*, aunque Cervantes, no sin ironía, hace que en la ensoñación poética de la bucólica renacentista, previa, se supone, a cualquier formulación social, triunfe el Interés sobre el Amor: hasta los pastores finos se ven afectados por el incipiente capitalismo y la nueva economía de mercado, que reduce los linajes, como dice Sancho, al “tener y el no tener” (II, XX, 838). La historia de *La casa de los celos*, a medio camino entre la pastoral clásica y la nueva pastoril aldeana regida por el labrador rico, se reafirma en la victoria del dinero sobre cualquier sentimiento, pues, efectivamente, entre los amores trasnochados de los pastores finos y la abundancia del rico, aunque zafío, campesino de todos los días, Clori elige lo segundo. Como acabamos de analizar en la historia precedente a la actual, en la ya desmitificada pastoril que pinta Cervantes en *Pedro de*

---

<sup>2659</sup>Cervantes, *Persiles y Sigismunda*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 18), Madrid, libro II, cap. VI, pp. 175-176.

<sup>2660</sup>Un análisis comparativo de ambas historias se puede ver en Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, pp. 257-259; y, muy exhaustivo y quizás un tanto excesivo, en S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, pp. 227-249.

<sup>2661</sup>“La historia pastoril de las bodas de Camacho (II, 19-21) está relacionada con el incidente de Daranio y Silveria en *La Galatea* y con la cómica aventura de Rústico y Clori en la comedia de *La casa de los celos*.” E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 122.



*Urdemalas*, en contraste con las otras dos, el Amor de Clemente y Clemencia se alza con el triunfo sobre el Interés de Martín Crespo, pero no por sí sólo sino en compañía del ingenio y la destreza que proporciona a la pareja el proteico y fascinante héroe de la comedia cervantina; es decir, en este despiadado mundo del comercio los sentimientos no son nada si no se acompañan de las trazas, aunque no deja de ser irónico que en la nueva pastoril realista venza el Amor. Es evidente que se trata de un claro prelude de lo que acontecerá en el desenlace de las bodas de Camacho, el paralelo, por contraste, de la bodas de Daranio y Silveria, contraste irónico ante el mito pastoril.

Basilio reúne en su persona todos los condicionantes necesarios como para buscar las vías resolutivas que le permitan auparse a la unión con Quiteria, a pesar de las fuerzas a las que tiene que hacer frente y que cuentan con el beneplácito de una sociedad en mutación, como lo son la riqueza de Camacho y la autoridad que el Concilio de Trento había devuelto a los padres en los asuntos matrimoniales de sus vástagos<sup>2662</sup>; es, como muestra el foráneo Artidoro en la aldea de Teolinda en *La Galatea*, el falso gitano Andrés Caballero en las poblaciones manchegas en *La gitanilla* y el extranjero Periandro en la Isla del rey Policarpo en el *Persiles*, “gran tirador de barra, luchador estremado y gran jugador de pelota; corre como un gamo, salta más que una cabra y birla a los bolos como por encantamento; canta como una calandria, y toca la guitarra, que la hace hablar, y, sobre todo, juega una espada como el más pintado” (II, XIX, 821). O sea, un portento de la naturaleza.

Pero lo más importante es la sabiduría que en el arte de la esgrima le observa el licenciado -recordemos, el narrador de su historia y el presentador indirecto de los dos contendientes amorosos y la hermosa zagala-, un discreto lingüista y un consumado especialista en la destreza con la espada, como hace ver a don Quijote, a Sancho y a los lectores, pero, muy especialmente, al bachiller Corchuelo, a quien deja en ridículo en el combate en el que se enfrasan, “el cual testimonio sirve y ha servido para que se conozca y vea con toda verdad cómo la fuerza es vencida del arte” (II, XIX, 826).

Ahora bien, para que Basilio pueda triunfar ante fuerzas tan titánicas tendrá que sobreponerse a la turbación y desesperación en que le han sumido la decisión del padre de Quiteria y la celebración inmediata de los desposorios. Aurora Egido decía que “fue en el *Quijote* donde desarrolló Cervantes con mayor riqueza y complejidad los efectos del amor *hereos*”<sup>2663</sup>, puesto que habían llevado a Grisóstomo al suicidio, a Cardenio a vivir como un salvaje entre los riscos de Sierra Morena<sup>2664</sup> y a don Quijote a realizar la más extravagante de las penitencias amorosas<sup>2665</sup>. En efecto, el licenciado, buen conocedor de Basilio, nos lo describe bajo los efectos que caracterizan a los locos de amor, pues “da ciertas y claras señales de que se le ha vuelto el juicio” (II, XIX, 822), y teme no corra peligro su vida cuando dé “el sí mañana Quiteria” (II, XIX, 823) en el altar improvisado para la ocasión por el rico Camacho. No sabemos si lo dice seria o burlescamente, pues no queda claro si el licenciado estaba al tanto de la estratagema de Basilio o no, siendo, como lo es, uno de los de su bando.

Como se sabe, una de las características de los episodios de la Segunda parte del *Quijote* es que, a diferencia de lo que acontecía en la Primera, el caballero manchego y su escudero se implican o se ven implicados en ellos hasta las patas, aunque en los de Claudia

---

<sup>2662</sup>Véase A. Redondo, “El episodio de Basilio (II, 19-21)”, p. 395 y ss.

<sup>2663</sup>“El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 251-284, la cita en la p. 251.

<sup>2664</sup>Bénédicta Torres ha estudiado, desde el punto de vista de la *kinesia*, el comportamiento de todos ellos en *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2002, pp. 124-133.

<sup>2665</sup>Un excelente análisis de la penitencia de don Quijote es el que nos brinda J. B. Avalor-Arce en “La vida como obra de arte”, *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Valencia, 1976, pp. 144-172.

Jerónima y Ana Félix su participación no pase de las evidentes muestras de ayuda que proponen, gracias a que nuestro héroe ya no está tan loco y su compañero de viaje empieza a despuntar más por listo que por bobo. Amo y mozo, ante la narración del caso, no se muestran impasibles sino que juzgan y toman partido por uno y otro, siempre en función de sí mismos<sup>2666</sup>. Don Quijote, aunque siente admiración por las muchas habilidades de Basilio, parece mostrarse a favor de Camacho o al menos legitima su matrimonio con Quiteria en tanto que opina que los padres tienen pleno derecho para mediar en los casamientos de sus hijos y elegir, por tanto, el cónyuge adecuado, o, como poco, a aconsejar sabiamente a sus vástagos, a guiarlos para que caminen con pie firme en el duro sendero de la vida marital. No quiere decir ello que se ponga exclusivamente del lado de los padres, sino que advierte que el matrimonio es algo sumamente serio y que, por tanto, merece el uso de la razón, no es algo que se pueda tomar a la ligera. Por contra, Sancho, como en tantas ocasiones nos muestra Cervantes en sus historias amorosas, piensa que es bueno “que se casen los que bien se quieren” (II, XIX, 822).

Ya en el día de las bodas, que nace revestido de la poesía del amanecer para don Quijote<sup>2667</sup>, mientras que Sancho ronca prosaicamente, uno y otro modifican su apoyo a los contendientes, pues el caballero espera con interés y curiosidad aquello que pueda hacer Basilio en las bodas, mientras que el escudero, ya sin la interferencia de las opiniones de su mujer que la memoria le había traído, se decanta por Camacho, dado que “sobre un buen cimiento se puede levantar un buen edificio, y el mejor cimiento y zanja del mundo es el dinero” (II, XX, 830). Después, los dos se sumergen en el espectáculo suntuoso que ha montado Camacho para festejar sus nupcias<sup>2668</sup>, de los manjares se hace eco Sancho, de las danzas y representaciones don Quijote. Tanto en las bodas de *La Galatea* como en las del *Persiles* los festejos que las amenizan transcurren toda vez que se han celebrados los desposorios y no antes, como acontece en nuestra historia, y no porque no haya sorpresa, como no la hay en las de Daranio y Silveria, en las de la novela póstuma, en las que, a última hora, la belleza divina de Auristela, metida a casamentera, muda las parejas y entrega al hermoso Carino a la fea Leoncia y al poco agraciado de Solercio a la bella Selviana, aunque, si bien se mira, nadie se queda compuesto y sin novia como acontecerá en las quijotescas, donde el suspense, premeditado por el escritor, retrasa el ritual sacramental al máximo. En las tres bodas los festejos, a más del banquete, son representaciones, aunque de distinto tipo: en las de Daranio y Silveria, los pastores cortesanos Orompo, Orfenio, Crisio y Masilio representan una égloga en la que cada uno escenifica su propio caso de amor; en las de Camacho hay bailes y una danza hablada en la que se enfrentan el Amor y el Interés, sin que parezca haber un triunfador claro, si bien se enaltece el dinero; y en las de la isla de los pescadores una regata alegórica, en la que, al final, se impone la Buena Fortuna -símbolo de la llegada de nuestros héroes, que son los responsables de que cada oveja se case correctamente con su pareja- al Interés, la Diligencia y el Amor.

---

<sup>2666</sup>Véase, por ejemplo, E. Williamson, “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*”, p. 59; y A. Redondo, “El episodio de Basilio (II, 19-21)”, p. 397.

<sup>2667</sup>Sobre el amanecer mitológico en la obra de Cervantes, véase E. C. Riley, “El alba bella que las perlas cría”: la descripción del amanecer en las obras de Cervantes”, en *La rara invención*, pp. 13-29.

<sup>2668</sup>Félix Martínez-Bonati nos dice que “la imagen de este incidente [que el licenciado haya mandado la espada de Corchuelo a tres cuartos de legua de distancia] nos sorprende por su exageración, que discrepa de las formas precedentes [asentadas en el realismo cómico]. Pero, precisamente, es, en su carácter de hipérbole, una señal anticipatoria con que Cervantes, de nuevo, prepara la transición de esfera imaginativa. Pues lo que viene en el capítulo siguiente es la descripción de las circunstancias culinarias de las bodas (...). Estamos, una vez más, en otra región imaginativa; y podemos decir que esta región es un país, de antiguo abolengo folclórico: el país de Cucaña, risueña variación, incontinente y plebeya, de la Edad Dorada.” *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 51.

Si Sancho en la Primera parte había descrito a Dulcinea, al saber que se trataba de Aldonza Lorenzo, en términos similares a como había dibujado a la pastora Torralba, ahora en la Segunda hace lo mismo al describir a Quiteria de la misma forma que a la horrenda labradora que ha elegido como trasunto encantado de Dulcinea<sup>2669</sup>:

A buena fe que no viene vestida de labradora, sino de garrida palaciega. ¡pardiez, que según diviso, que las patenas que había de traer son ricos corales, y la palmilla verde de Cuenca es terciopelo de treinta pelos! ¡Y montas que la guarnición es de tiras de lienzo blancas!, ¡voto a mí que es de raso!; pues, ¡tomadmelas manos, adornadas con sortijas de azabache!: no medre yo si no son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con perlas blancas [...]! ¡Oh hideputa, y qué cabellos; que, si no son postizos, no los he visto más luengos ni más rubios en toda mi vida! [...] Juro en mi ánima que ella es una chapada moza, y que puede pasar por lo bancos [d]e Flandes (II, XXI, 841).

Lo cierto es que Quiteria viene vestida de novia tal y como era de esperar, dadas las enormes riquezas de Camacho; igual de engalanada que Silveria, aunque de la pastora de *La Galatea* nada se nos dice de que viniera “algo descolorida” (II, XXI, 842) como de la novia quijotesca. Pero, en fin, es que Silveria no parece estar disgustada por haber sido obligada por sus padres a cambiar a Mireno por las riquezas de Daranio.

Con todo listo para el inicio del ceremonial religioso, como cabía esperar, hace su irrupción en la narración, directamente por vez primera y de forma súbita, Basilio, imitando a aquellos pastores fingidos que rindieron su último tributo a Grisóstomo en la Primera parte del *Quijote*, pues viene “vestido, al parecer<sup>2670</sup>, de un sayo negro, jironado de carmesí a llamas. Venía coronado -como se vio luego- con una corona de funesto ciprés; en las manos traía un bastón grande” (II, XXI, 842). Y lo primero que hace, tras allegarse lenta, parsimoniosa y teatralmente al altar, es recriminar a Quiteria por haberse olvidado de su amor y, lo que es más flagrante, advertirle de que no puede tornar a casarse, cuando ya tiene esposo; o sea, que con anterioridad se habían desposado en secreto. Acaso sea el matrimonio de Rosaura y Grisaldo en *La Galatea* el que con más detalle nos describe Cervantes de los muchos enlaces clandestinos que aparecen en sus obras. El fin de sus recriminaciones verbales dan paso a la acción, y se pasa el cuerpo de parte a parte con el estoque que remata el bastón que traía. Medio muerto, le pide a su amada Quiteria que se despose con él, y, después de unos cuantos tiras y aflojas entre ella, Camacho, don Quijote y el cura, todos tienen a bien que se desposen, pues, como dice el caballero aventurero, “el señor Camacho quedaría tan honrado recibiendo a la señora Quiteria viuda del valeroso Basilio como si la recibiera del lado de su padre” (II, XXI, 844). Ya vimos que en la historia de Clemente y Clemencia se soluciona el conflicto gracias al ingenio de Pedro de Urdemalas, aunque en nuestro caso queda cifrado en Basilio, no hemos de desestimar la ayuda que en favor de sus planes le presta don Quijote por muy de forma involuntaria que sea. Casados por el cura, Basilio se saca el estoque del cuerpo y descubre sus estratagema: “-¡No “milagro, milagro”, sino industria, industria!” (II, XXI, 846). Es decir, se ha servido de un ardid semi picaresco, de su ingenio y de su habilidad para lograr sus objetivos y aun los de Quiteria, que “no dio muestras de pesarle de la burla; antes, oyendo decir que aquel casamiento, por haber sido engañoso, no había de ser valedero, dijo que ella le confirmaba de nuevo” (II, XXI, 846). Otras historias

---

<sup>2669</sup> “[...] Pique, señor, y venga, y verá venir a la princesa, nuestra ama, vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son ascuas de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas brocadas de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos de sol que andan jugando con el viento” (II, X, 737-738).

<sup>2670</sup> Notar que las vacilaciones del narrador en lo tocante a su omnisciencia se deben a que no tiene el más mínimo interés por involucrarse en los narrado, qué juzgue el lector. Esto afectará, como veremos a continuación, al entendimiento cabal de la historia.

cervantinas resueltas favorablemente para “que se casen los que bien se quieren” sirviéndose de su ingenio y superando las trabas sociales son las de Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor*<sup>2671</sup> e Isabela Castrucha y Andrea Marulo en el *Persiles*; sin olvidarnos de la hermana de Teolinda, Leonarda, que la roba sagazmente a su Artidoro. No cabe duda, por otro lado, de que el fingido suicidio de Basilio es una parodia de los muertos de amor literarios, especialmente los pastores, como tantas veces lo intenta Galercio en *La Galatea* ante los continuos desdenes de la cruel Gelasia y lo consigue Grisóstomo en el *Quijote* de 1605 ante los de Marcela y como asimismo le pasa al enamorado portugués del *Persiles*, Manuel de Sosa, después del desplante que le hace Leonora, aunque aquí sin violencia; al mismo tiempo, la muerte fingida de Basilio nos anticipa la de Altisidora, tiempo después, en el mismo *Quijote* de 1615. Por último, decir que los matrimonios ante el tálamo, aunque sin fingimiento, emparejan nuestra historia con las Claudia Jerónima en este mismo texto, la de Lisandro y Leonida en *La Galatea* y la de uno de los capitanes que se hieren mortalmente en duelo y Taurisa y la del conde y la bárbara Costanza en el *Persiles*.

Ahora bien, el triunfo del Amor sobre el Interés, merced al ingenio, no podría haberse consumado sin que don Quijote les haga ver a todos que “Quiteria era de Basilio, y Basilio de Quiteria, por justa y favorable disposición de los cielos [...]: que a los dos que Dios junta no podrá separar el hombre; y el que lo intentare, primero ha de pasar por la punta de la lanza” (II, XXI, 846-847). Razones similares a las que expone Pedro de Urdemalas a Martín Crespo para que acepte sin paliativos la unión de su hija Clemencia con Clemente, sin olvidarnos que entre destino y elección se mueve el amor más sublimado de Cervantes: el que une a Persiles y Sigismunda; razones que convencen a Camacho, quien se alegra de no haberse casado con una mujer que ama y prefiere a otro y que posiblemente le hubiera hecho, muy a pesar de sus muchos dineros, un cornudo.

De este modo, “la transgresión ideológica es evidente: se asiste al triunfo del matrimonio secreto transformado en casamiento efectivo, en contra del poder del padre (...), el texto (...) opta decisivamente por el mérito y el ingenio unidos, sin embargo, a recursos económicos insuficientes, y no por el poder social unido a la riqueza vacua”<sup>2672</sup>.

Este triunfo del Amor mezclado con el ingenio y el arte, del que, sin embargo, no sabremos nunca a ciencia cierta si Quiteria participó activamente, pues el narrador nada dice al respecto, mas que a aquello que dijeron los nuevos esposos, dejando al lector que juzgue por sí mismo, no se queda fuera del ámbito social en el que se ha movido toda la historia, no, don Quijote, como coda final, advierte a Basilio que sus habilidades no sirven de nada si no es capaz de ganar el dinero suficiente para mantener dignamente el matrimonio<sup>2673</sup>. Es decir, se da un paso más con respecto a la historia de Clemente y Clemencia, Cervantes va un poco más allá en el proceso de dar sustancia realista al orbe ficticio y estilizado de la pastoral clásica y cierra así el círculo de historias que, centradas en el debate entre el Amor y el Interés, empezó con las bodas de Daranio y Silveria en *La Galatea*. A estas cuatro historias se podía unir una quinta, aunque lejos del ambiente pastoril, la de la fregona Cristina, el *soldado* y el sacristán Lorenzo Pasillas en *La guarda cuidadosa*, en la que se impone el “tener” del

---

<sup>2671</sup>M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti compara el proceder de Dagoberto y Rosamira con el de Basilio y Quiteria en “Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*”, *Hispanic Review*, XLVIII (1980), pp. 77-90, concretamente p. 85 y ss.

<sup>2672</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Redondo, “El episodio de Basilio (II, 19-21)”, p. 397.

<sup>2673</sup>Aunque no lo compartimos del todo, no le falta razón a E. Williamson cuando escribe que “but Don Quixote next advises Basilio, once again in a well-reasoned speech which earns Sancho's spontaneous admiration, that he should strive to become wealthy in order to keep his girl. In this way he rather detracts from Basilio's position as the champion of true love and restores much of the right to the defeated Camacho.” “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*”, p. 59.

sacristán sobre el “no tener” del milite.

En suma, un final feliz similar al de las historias de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda, Rui Pérez y Zoraida, Preciosa y don Juan, Ricardo y Leonisa, Ricaredo e Isabela, don Fernando de Saavedra y Margarita, don Fernando de Andrada y Costanza, don Lope y Zahara, Amurates y Catalina, Dagoberto y Rosamira y Clemente y Clemencia.

#### *DON QUIJOTE*, II: ANA FÉLIX Y GASPAR GREGORIO.

La vigésima segunda historia de amor ideal que irrumpe en el devenir de la obra literaria de Cervantes es la que protagonizan Ana Félix y Gaspar Gregorio en la Segunda parte del *Quijote*, durante los capítulos LIV, LXIII y LV.

En primera instancia hemos de decir que nuestro nuevo caso de amor, como se sabe, se desarrolla bajo la forma de una secuencia narrativa externa, lo que la empareja con los de Lisandro y Leonida, Teolinda y Artidoro, Timbrio y Nísida, Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Luscinda, Ruy Pérez y Zoraida, don Luis y doña Clara y Basilio y Quiteria. De manera sucinta y precisa, el episodio se estructura en torno a dos momentos, lo que acontece en los capítulos LIV y LXIII, en los que se combina ponderadamente la acción directa con la narración, y el desenlace, que acapara buena parte del capítulo LXV. Tanto en el primer impulso como en el segundo se produce una irrupción abrupta del episodio sobre la fábula, merced a sendos incidentes marcados por el más puro azar narrativo, lo cual no significa que no respondan a una muy pensada intención autorial, como lo son el encuentro terrestre de Sancho con un grupo de falsos peregrinos alemanes y la llegada de un bergantín turco a la bahía de Barcelona justo cuando nuestros héroes han sido invitados a subirse a la galera capitana de un grupo de cuatro que estaban ancladas en el puerto de la ciudad condal. Curiosamente, de cada grupo extranjero descuella un personaje, Ricote y Ana Félix, que, por causas distintas, se da a conocer, revela su identidad y relata su historia, que tiene como telón de fondo la tan histórica como polémica expulsión de los moriscos, decretada y oficiada entre 1609 y 1613. La relación de ambos momentos reside, a más del tema, en el vínculo paterno-filial que une a los dos personajes, pero también porque la historia de Ana Félix queda apuntalada durante la amistosa conversación de Ricote y Sancho. En el tono, sin embargo, difieren, por cuanto “se desarrollan en planos literarios diversos”<sup>2674</sup>, que se cifran en el realismo del primero y el idealismo del segundo. Por la mixtura estilística, el asunto histórico y la historia interracial de amor se le viene comparando a este episodio, no sin razón, con el del capitán cautivo de la Primera parte del *Quijote*; si bien es una actitud, la de la mescolanza genérica entre *novela* y *romance*, que se manifiesta con prodigalidad en la materia intercalada del *Quijote* de 1615, como se refleja en las bodas de Camacho, en la historia de la dueña y, muy especialmente, en la de Claudia Jerónima, historia con la que está muy emparentada la de Ana Félix, como iremos viendo, aparte de ser la médula, en cierto sentido, de la teoría poética de Cervantes<sup>2675</sup>.

Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo<sup>2676</sup> nos han dicho que el *Quijote* “echó

---

<sup>2674</sup>Vicente Lloréns, “Historia y ficción en el *Quijote*”, *El Quijote*, G. Halley ed., Taurus (El Escritor y la Crítica), Madrid, 1980, pp. 253-265, la cita en la p. 262.

<sup>2675</sup>Véase, por ejemplo, Edwin Williamson, *Romance and Realism in the Interpolated Stories of the Quixote*”, *Cervantes*, II (1982), pp. 43-67; y, de forma general, E. C. Riley, “Una cuestión de género”, en *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202, e *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 80-91.

<sup>2676</sup>Introducción a su edic. del *Quijote*, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, pp. I-LXXXIII, concretamente, p. LXI.

por tierra, en los ámbitos del pensamiento y de la literatura, la existencia medievalizante de normas fijas y válidas para todos por igual, puso en solfa la *opinión* unívoca preestablecida sobre la realidad, sobre la política, sobre la sociedad, sobre la justicia, sobre la vida, sobre la literatura misma, y la sustituyó por *opiniones*, por múltiples puntos de vista libres y diferentes; por el derecho a la libertad y a la divergencia”. Tal es el caso en lo tocante al arduo problema de la expulsión de los moriscos, dado que Cervantes lo trata literariamente y de forma episódica en tres de sus creaciones, *El coloquio de los perros*, el *Quijote* de 1615 y el *Persiles*, y siempre lo enjuicia únicamente desde la perspectiva circunstancial y vital de los personajes implicados en cada caso -Berganza y, en menor medida, Cipión; Ricote y Ana Félix; Rafala y el jadraque-, que de manera -quizá demasiado- categórica aplauden una decisión que, sin embargo, al menos los personajes moriscos, contradicen, en buena medida, no sólo con su actitud, sino que deviene paradójica, pues ellos mismos, como implicados, se autoinculpan. El resultado es, aparte de que Cervantes obviamente no podía tratar la cuestión de forma libre, en grado sumo ambiguo, resbaladizo y aun ambivalente; pero está visto desde todas las ópticas: el parecer cristiano predomina en una obra tan crítica con la sociedad en general y tan pesimista como *El coloquio*, siendo, además, la creación literaria de un personaje, el alférez Campuzano, de muy dudosa reputación moral. En el *Persiles* (III, XI), aunque las palabras las expresa un morisco: el jadraque, no disuenan en absoluto con las expresadas en la novela ejemplar, es más, para ratificarlas está la penosa actuación de las gentes de tal etnia del innominado pueblo valenciano que acoge al escuadrón de romeros; pero, frente a aquellos, se encuentra el proceder de Rafala y el cristianismo sincero de ella y su tío el jadraque; es decir, en contraste con la visión monolítica de *El coloquio*, en la novela póstuma se entrevé que no todos los moriscos españoles son criptomusulmanes, por lo que una resolución que los afecte a todos, por mucho que la desee absurdamente el jadraque, parecería injusta. El caso más completo es el de la historia de Ricote y Ana Félix, pues en ella se refleja, colocada además en boca de un cristiano viejo como Sancho, la dolorosa puesta en práctica del edicto de expulsión, a través de la reacción de la aldea de nuestros protagonistas ante la marcha de los moriscos, la cálida humanidad de Ricote, el cristianismo militante de su mujer y Ana Félix, contrastado, empero, por la actitud del cuñado de aquel, Juan Tiopieyo. La lectura de los tres textos, por tanto, nos dan una visión múltiple de una circunstancia histórica, que en tiempos de Cervantes aún no lo era, sino una cuestión socio-política-moral de alto riesgo en pleno desarrollo, que preocupaba hondamente a nuestro autor, y, si bien, con mucha prudencia, no osa abiertamente a enjuiciarla -a no ser que apelemos a la ironía que parece revestir tanto el juicio de Berganza como las palabras del jadraque y aun algunas de las de Ricote-, al menos refleja el desaguisado que supone una medida adoptada contra todos los moriscos, el dolor de un pueblo que, más allá de las diferencias religiosas y de comportamiento, se sentía plenamente español, y dignifica altamente el personaje del morisco -sobre todo con Rafala, Ricote y Ana Félix-; es decir, como en tantas otras ocasiones, parece imponerse el individualismo tolerante de Cervantes, que, incluso, podría apelar por una libertad de conciencia integradora. El lector, que tiene todos los datos, juzgue<sup>2677</sup>.

---

<sup>2677</sup> Mucho se ha tratado sobre la posición cervantina ante la expulsión de los moriscos. Muy juiciosas nos parecen las palabras de A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972, pp. 280-289; excelente y completísimo es el estudio de F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 229-335. Véase también el artículo citado de V. Lloréns; H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, vol I, pp. 257-273; Carrol B. Johnson, “Ortodoxia y anticapitalismo en el siglo XVII: el caso del morisco Ricote”, *Hispanic Studies in Honour of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Delaware, 1988, pp. 285-296; R. Quérillacq, “Los moriscos de Cervantes”, *AC*, XXX (1992), pp. 77-98; S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998, pp. 289-295; H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 103-113; J. L. Abellán,

Sea como fuere, lo cierto es que un aspecto histórico de la más candente actualidad, pues es contemporáneo de la redacción de la Segunda parte del *Quijote*, se cuela en la narración de las aventuras de don Quijote y Sancho y genera su propia historia; un hecho, este, similar a la incursión del bandolerismo catalán como un elemento narrativo más del orbe quijotil, merced al encuentro de nuestros héroes con Roque Guinart y los días que van a pasar junto a él (II, LX-LXI), que también produce su propia historia: la de Claudia Jerónima (II, LX). Es más, el episodio de los bandoleros se sitúa entre los dos impulsos narrativos en que acontece el de los moriscos. Resulta obvio, por tanto, que la Historia se convierte en la materia narrativa de los últimos capítulos del *Quijote*, aquellos en los que se delinea el ocaso del ensueño de amo y mozo y aquellos en los que han de defenderse con uñas y dientes de los impostores de Avellaneda, que, en fin, no deja de hacer referencia a otro dato histórico más: la publicación, en 1614, del falso *Quijote*. Es curioso observar, asimismo, que los dos acontecimientos históricos -la expulsión de los moriscos y el bandolerismo catalán- son el espejo en el que se miran y calibran el caballero y el escudero: Sancho, el cristiano viejo, se funde en un amistoso y sincero abrazo con el morisco Ricote; don Quijote, el caballero errante del pasado, resulta empequeñecido ante el héroe de los tiempos modernos, Roque Guinart; y ambos, caballero y escudero, se enzarzan en una dura pelea literaria por evidenciar su autenticidad frente a los espúreos protagonistas de Avellaneda.

Después de abandonar, tras un hondo buceo interno, el gobierno insular de Barataria, Sancho, de camino al palacio de los duques, se topa con un escuadrón de romeros, conformado por “seis peregrinos [...], de estos extranjeros que piden la limosna cantando”<sup>2678</sup>, lo cuales no desaprovechan la ocasión para mover la caridad del escudero, que les ofrece de buen grado aquello de que van proveídas sus alforjas: queso y pan, si bien lo que ellos desean no es sino “¡Guelte! ¡Guelte!” (II, LIV, 1129). Al entender que lo que requieren es dinero, Sancho, que salió de su gobierno igual de pobre que cuando entró, pasa adelante, pero uno de ellos, que le estuvo mirando atentamente, de manera sorpresiva, le echa “los brazos por la cintura” (II, LIV, 1129) y en una explosión de júbilo, ante el desconcierto del labrador, se identifica como “tu vecino Ricote el morisco, tendero de tu lugar” (II, LIV, 1129), de modo que, al reconocerlo, con la misma alegría, Sancho, “sin apearse del jumento, le echó los brazos al cuello” (II, LIV, 1130). Tras “la entrañable anagnórisis”<sup>2679</sup> de dos viejos convecinos, amigos por demás, inmediatamente Sancho advierte al tendero de la locura de personarse en territorio hispano, “donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura” (II, LIV, 1130). Confiado en que el escudero no le descubrirá, Ricote le invita a paliar el hambre con sus compañeros de peregrinación, dejando para después el cuento de su vida desde que abandonó la aldea manchega sin nombre, “por obedecer el bando de Su Majestad, que con tanto rigor a los desdichados de mi nación amenazaba” (II, LIV, 1130), hasta este su regreso disfrazado como falso romero. Durante la frugal comida, amenizada por el vino, el narrador o juego de narradores del *Quijote*, prosigue en la individualización de Ricote del grupo de peregrinos, pues, aparte de su perfecto dominio del castellano y de su cordial relación de amistad con Sancho, el morisco destaca por ser, frente a la mocedad de los otros cinco tudescos, un “hombre entrado en años” (II, LIV, 1130). Es decir, todo este preámbulo que

---

“Cervantes y el problema morisco”, *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 297-301; J. C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, Debate, Barcelona, 2003, pp. 362-365. Hay que tener muy en cuenta también las palabras de Félix Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 27-33.

<sup>2678</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 5), Madrid, 1996, cap. LIV, pp. 1128-1129 (todas las citas remiten a esta edición).

<sup>2679</sup>F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 241.

antecede a la historia de Ricote, como se ha destacado, sirve para humanizar y dignificar la figura del morisco, hasta hacerla converger con la del escudero: hablan la misma lengua, comen lo mismo, beben vino, son amigos y vecinos; nada los diferencia más que su condición racial: “Ricote es tan español como pueda serlo Sancho”<sup>2680</sup>. Y, efectivamente, eso es lo que pondera, no sin antes alabar el bando de Felipe III, por encima de todo el tendero en la relación de su peregrinar como exiliado: su españolismo:

Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural [...]; y es el deseo tan grande, que casi todos tenemos de volver a España, que los más de aquellos, y son muchos, que saben la lengua como yo, se vuelven a ella, y dejan allá sus mujeres y sus hijos desamparados: tanto es el amor que la tienen; y agora conozco y experimento lo que suele decirse: que es dulce el amor a la patria (II, LIV, 1133).

Y si él se debate aún entre el cristianismo y el islamismo, no así su hija y su mujer, pues “yo sé cierto que la Ricota mi hija y Francisca Ricota, mi mujer, son católicas cristianas” (II, LIV, 1134). No obstante, la realidad del edicto de expulsión no hace diferencia alguna entre los moriscos, Ricote lo sabía, y, así, en cuanto tuvo noticia de él, abandonó su casa manchega para buscar otra en la que poder vivir dignamente él y su familia, y, entre Europa y la África musulmana, encontró que en la Alemania luterana es donde “se podía vivir con más libertad, porque sus habitantes no miran en muchas delicadezas: cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte de ella se vive con libertad de conciencia” (II, LIV, 1133)<sup>2681</sup>. Ahora ha regresado para rescatar un tesoro que dejó escondido, ir en busca de su mujer y su hija y partir hacia la ciudad de Augusta (Augsburgo), donde ha dejado concertados una casa y un futuro imposibles en España, dada la estrechez e intolerancia ideológicas.

Como ha dicho Francisco Márquez Villanueva<sup>2682</sup>, a través del encuentro de Sancho y Ricote y de la relación intradiegetica de este último, “el destierro de los moriscos se nos muestra desnudo de toda sombra abstracta y traspuesto del plano de las ideas político-religiosas al de un puro, irreductible dolor humano. El dolor de Ricote en primer término, pero también la preocupada melancolía de Sancho por el perdido amigo y buen vecino”. Y es que, el escudero, que se abstiene de declarar sus ideas sobre el asunto, es otro muy distinto de ese “truhán moderno” que no deja títere con cabeza en su estancia en el palacio ducal, la autognosis sufrida durante su gobierno y la cruda realidad de Ricote le hacen ser cauto y prudente en sus manifestaciones y aún le llevan a despreciar la ganancia que le promete el morisco si le ayuda a recuperar el escondido tesoro.

Pero todavía falta un hueso por roer: la salida de la familia de Ricote de la aldea de don Quijote, o, dicho de otro modo, el preámbulo de la historia de amor de la Ricota y don Pedro Gregorio. En efecto, el tendero no entiende cómo siendo su mujer y su hija católicas confesas se han encaminado a Argel en vez de a Francia. Sancho tiene la explicación. Juan

---

<sup>2680</sup>En palabras de Leo Spitzer, “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, p. 161-255, la cita en la p. 173.

<sup>2681</sup>Sobre el posible significado y alcance de la “libertad de conciencia” de la Alemania luterana, véase A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pp. 285-289; F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 277-285; y de manera más sucinta, J. C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, pp. 362-364.

<sup>2682</sup>*Personajes y temas del “Quijote”*, p. 238. H. J. Neuschäfer nos dice, asimismo, que el relato de Ricote “es casi una documentación de las consecuencias que tuvo la represión y expulsión para los desdichados moriscos: pérdida de su identidad lingüística, nacional, cultural, dispersión de las familias por toda Europa y el norte de África, hostilidad de los autóctonos contra los que venían a pedir asilo, etc.”, cabe añadir, desde el plano puramente literario; en *La ética del “Quijote”*, pp. 107-108. Véanse, asimismo, las reflexiones de Thomas Mann respecto al episodio de Ricote en su ensayo-diario “A bordo con *Don Quijote*”, en *Cervantes, Goethe, Freud*, traducción de R. de la Serna y F. Jiménez, Losada, Madrid, 2004, pp. 23-82, concretamente pp. 66-69.



Tiopieyo, el hermano de la mujer de Ricote, morisco criptomusulmán, es el que ha decidido por ellas. Como hemos dicho más arriba, Cervantes siempre muestras las varias caras de la realidad, y si en el tendero se cifra una variante -el debate entre cristianismo e islamismo-, en la de su cuñado se muestra otra -el islamismo-, como distinta será la de Ricota/Ana Félix -cristianismo militante. Lo que no es óbice para que se muestre el patetismo de toda una aldea que se muestra inoperante frente a una decisión político-social operada en las alturas gubernamentales. Así, las amigas de Ricota la acompañaron en el duro trance de la marcha, “con tanto sentimiento -cuenta Sancho-, que a mí me hizo llorar, que no suelo ser muy llorón” (II, LIV, 1136); pero el que “se mostró más apasionado fue don Pedro Gregorio, aquel mancebo mayorazgo rico que tú conoces, que dicen que la quería mucho, y después que ella se partió, nunca más él ha parecido en nuestro lugar, y todos pensamos que iba tras ella para robarla; pero hasta ahora no se ha sabido nada” (II, LIV, 1136).

Con el recelo de un padre que ve peligrar, aun confiando en el talante de Ricota, la honra de su hija, se pone fin al primer impulso narrativo de la historia, cerrado con ese “se abrazaron los dos” (II, LIV, 1136), que marca la despedida de Ricote y Sancho.

Tendremos que esperar hasta ocho capítulos más tarde para conocer de primera mano esta apuntada historia de amor, entretejida y golpeada por un acontecimiento histórico, que la diferencia de todas las demás, pues, si bien estas se encuentran, en su mayoría, ancladas en la sociedad de su época, no así en el de la Historia, con la sola excepción de la de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas y aun, pero sólo en cierto modo, la de Morandro y Lira en *La Numancia*.

Con don Quijote y Sancho visitando por vez primera una ciudad: Barcelona, y habiendo avistado la grandeza infinta del mar, su anfitrión, don Antonio Moreno, íntimo amigo de Roque Guinart, habiéndose concertado previamente con el general al mando de las cuatro galeras fondeadas en la bahía de Barcelona, les llevó, junto con otros dos amigos suyos, a visitarlas. Será el último gran recibimiento de don Quijote como ilustre y famoso caballero andante. Subidos en la galera capitana y obnubilados ante el espectáculo sin igual de su puesta en funcionamiento, no sin alguna burla por el medio, van a poder disfrutar *in situ* de una auténtica batalla marina y del apresamiento de un bergantín turco-berberisco<sup>2683</sup>. Resulta que, en plena demostración, llega un aviso desde Montjuich del avistamiento de un bajel de corsarios argelinos, sobre el que se lanzan, en una maniobra tan calculada como orquestada, las cuatro galeras cristianas, dos por fuera, a mar abierto, y dos por dentro, fondeando la costa, de tal modo que el bergantín queda encerrado y enjaulado entre las cuatro sin posibilidad de escapatoria alguna. Sin embargo, la excelente estratagema, rápidamente diseñada por el cuatralbo, queda enturbiada, a pesar de que “el arráez [del bajel turco] quisiera que dejaran los remos y se entregaran” (II, LXIII, 1213), por la muerte de dos soldados cristianos tras los disparos de dos *toraquís*, que lo único que consiguen es el enfado del general y la decisión de ajusticiarlos a todos. Así, ya con el bergantín rendido y mientras manda un esquife a la marina para recoger al virrey de la ciudad y demás gente que lo acompaña, el general cristiano solicita la presencia inmediata del arráez, que no es sino “uno de los más bellos y gallardos mozos que pudiera pintar la imaginación” (II, LXIII, 1214). La justa reprimenda del general, con todo dispuesto ya para el ajusticiamiento, queda en suspenso por la llegada del virrey, a quien, ante la belleza sin par del mancebo “que ya tenía atadas las manos y echado el cordel a la garganta” (II, LXIII, 1215), le gustaría excusarle de la muerte, y así le pregunta por su condición, a lo que responde sorpresivamente el arráez que no es ni turco ni renegado, sino “mujer cristiana” (II, LXIII, 1215). Esta es la sorprendente

---

<sup>2683</sup>Para Juan Carlos Rodríguez, se trata de “unas pinceladas asombrosas de la prosa cervantina y de la literatura narrativa de cualquier tiempo”. *El escritor que compró su propio libro*, p. 391.

irrupción en la narración de Ricota, la hija del tendero morisco, que ahora, en el proceso de estilización que sufre la historia, pasa a ser denominada Ana Félix.

Aunque igual de abrupta, cuán diferente es entonces la salida a la palestra de padre e hija, pues frente al realismo sencillo y sin ambages del encuentro de Sancho con los peregrinos tudescos, carente de excesos retóricos grandilocuentes y acontecido en el secretismo de un camino aragonés, lugar propicio para que un exiliado narre una de las páginas más desoladoras de la historia española, se impone ahora el más puro espectáculo de la literatura de fantasía: “el panorama de la ciudad, el mar y las vistosas galeras, el virrey acompañado de nobles caballeros, y por encima de todo la maravillosa belleza de Ana Félix”<sup>2684</sup>.

Su forma de penetrar en el orbe quijotesco y su traje de varón la vinculan con Claudia Jerónima, la asesina del *Quijote* de 1615, pero también, aunque algo más modesto, con la hija de don Diego de la Llana, las tres mujeres travestidas de la Segunda parte del *Quijote*. Menos aguerrida, pero más sensual, es la entrada en escena de Dorotea en la Primera parte, o la de Teodosia en *Las dos doncellas*. Si bien, por el duro trance de ver peligrar la vida, corre parejas a las presentaciones de Leocadia, travestida, medio desnuda y atada a un árbol, en *Las dos doncellas*, de Ambrosia Agustina, encerrada y transportada en un carro escoltado por cuatro militares, toda sucia, ennegrecida y cubierta de ropajes varoniles, en el *Persiles*; pero muy especialmente a la de Auristela, en la Isla Bárbara del *Persiles*, hermosa como siempre, también disfrazada de hombre y a punto de que una espada separe su cabeza del cuerpo.

La valiente Ana Félix, con la venia del virrey y del general -don Quijote y Sancho, aunque presentes, andan perdidos entre la algarabía-, cuenta su vida, y lo primero que hace, como Claudia Jerónima, es vincular su caso amoroso con el acontecimiento histórico que lo interfiere: “De aquella nación más desdichada que prudente, sobre quien ha llovido estos días un mar de desgracias, nací yo, de moriscos padres engendrada” (II, LXIII, 1215-1216). De este modo, queda establecida la relación entre la historia de Ricote y la de su hija, que no son sino las “dos partes de una sola dialéctica ideológica que le permite a Cervantes tratar un tema de una manera liberal y a la vez estrictamente legal”<sup>2685</sup>. Como había comentado Sancho, Ana Félix fue llevada a Argel obligada por la decisión de unos tíos suyos, a pesar de su cristianismo practicante y su fe sin mácula, pues “tuve una madre cristiana y un padre discreto y cristiano, ni más ni menos; mamé la fe católica en la leche”<sup>2686</sup>; críeme con buenas costumbres; ni en la lengua ni en ellas jamás, a mi parecer, di señales de ser morisca” (II, LXIII, 1216). Sus muchas virtudes, cifradas en su hermosura, discreción y religiosidad, fueron motivo suficiente, a pesar de su recato y encerramiento, para que de ella se enamorara el rico y noble don Pedro Gregorio, que, como ella, sufre una variación onomástica, pues ahora resulta llamarse don Gaspar Gregorio. Al igual que Claudia Jerónima, la urgencia de la situación, la lleva a pasar de puntillas por el proceso de enamoramiento, aunque queda patente que él se enamoró primero y que ella es la incitada, “y así, sólo diré cómo en nuestro destierro quiso acompañarme don Gregorio” (II, LXIII, 1216). Son muchos los relatos amorosos de Cervantes en los que se enamora primero el amante masculino y pone en práctica el proceso de seducción, que se resuelve momentáneamente en una correspondencia erótica; de entre los que cabe destacar el de don Luis y doña Clara del *Quijote* de 1605, en tanto que ellos son hijos de mayorazgos que quedan flechados de amor a consecuencia de la belleza de unas sus amadas que están por debajo de su estatus social y a las que siguen fielmente cuando, por mor de las circunstancias, abandonan su lugar de residencia; si bien, la

---

<sup>2684</sup>Vicente Lloréns, “Historia y ficción en el *Quijote*”, p. 263.

<sup>2685</sup>H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 110.

<sup>2686</sup>Sobre esta cuestión, véase H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, p. 258.

decisión de Gaspar Gregorio es bastante más sorprendente, pues Ana Félix es sin más la hija de un tendero morisco, o sea, que pertenece a otra etnia que es motivo de escarnio. Este amor de tintes heroicos e interracial nos conduce evidentemente a la historia de Preciosa y don Juan en *La gitanilla*<sup>2687</sup>, por mucho que después ella resulte ser hija de nobles; a la de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*, ya que ella, aunque no sea de otra raza, no deja de ser una extranjera que es su propia esclava; invirtiendo la situación, a la de Amurates y doña Catalina en *La gran sultana*, donde a la diferencia étnica se le suma el distinto credo; y, por supuesto, aquellas en las que una mora que profesa un catolicismo secreto se prenda de un cristiano, al que seduce con el fin de escaparse a lugares propicios donde poder manifestar abierta y libremente su moral, como sucede en los casos de Zoraida y el capitán cautivo en la Primera parte del *Quijote* y Zahara y don Lope en *Los baños de Argel*. Aunque ya muy distintos, son asimismo amores heroicos los de Lisandro y Leonida en *La Galatea* y Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, dado que son los vástagos de familias que se odian a muerte. Otros casos, que desarrollaremos más adelante, de amores interraciales se dan en el *Persiles*, como, por ejemplo, el del español Antonio con la bárbara Ricla o, mucho más sorprendente, el de su hija, Constanza con el moribundo conde.

Como era de esperar, la hermosura de Ana Félix, acompañada de la fama de sus riquezas, no pasa desapercibida en el infierno de Argel, y así, a la ya difícil situación amorosa de la pareja por culpa del edicto de expulsión de los moriscos, se le suma el deseo del rey de la ciudad norteafricana de tenerla ante sí. Pero mira por dónde, no es su integridad sexual la que pelagra, pues al monarca de la ciudad norteafricana lo que le interesa de verdad no es su virginidad sino su tesoro escondido en España; pero no sólo, también le estimula sobremanera ese joven que la acompaña que es, según le han contado, “uno de los más gallardos y hermosos mancebos que se podía imaginar” (II, LXIII, 1217). La viva y perspicaz hija de Ricote, que conoce de sobra que entre los “bárbaros turcos en más se tiene y estima un mochacho o mancebo hermoso que una mujer, por bellísima que sea” (II, LXIII, 1217), ante el peligro que corre la castidad de su amado, idea toda una historia de mutaciones sexuales, pues le hace creer al soberano de Argel que, en realidad, Gaspar Gregorio es una mujer travestida de hombre, por lo que le ruega que le deje mostrarle a este al que consideran un bello mancebo en su prístina condición y ataviado “en su natural traje” (II, LXIII, 1217). Con el cuento, entonces, se va a su amado y procede a vestirle de mora, modo en el que hace su presencia Gaspar Gregorio ante el rey, quien queda fascinado por su terrible belleza, y decide guardarle en casa “de unas principales moras” (II, LXIII, 1217) con el fin de hacer un presente al Gran Turco. Hemos de decir que esta vuelta de tuerca sobre la identidad sexual de Gaspar Gregorio es similar, aunque lógicamente varía el contexto y la situación, a la de Porcia en *El laberinto de amor*, dado que abandona su casa travestida de hombre con el fin de conseguir el amor de Anastasio, quien, enamorado de Rosamira, le implora que cambie sus atavíos varoniles por los de una labradora y así pueda hacer de correo amoroso para él.

Como se sabe, Cervantes y aun otros escritores contemporáneos suyos se hacen eco en sus obras de la homosexualidad musulmana<sup>2688</sup> -en el caso de nuestro autor, incluso, podría registrarse en alguna de sus historias de “los dos amigos”. El alcalaíno lo manifiesta abiertamente en *El trato de Argel*, la historia del capitán cautivo, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Como se ha puesto de manifiesto<sup>2689</sup>, la historia de amor de Ana Félix y Gaspar Gregorio se afilia, por los viajes marítimos, los piratas, el cautiverio, las separaciones de los

---

<sup>2687</sup>Que no ha pasado desapercibido para H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 109.

<sup>2688</sup>Sobre todo en el *Viaje de Turquía* (1557) y *Topographía e historia general de Argel* (1612) de fray Diego de Haedo.

<sup>2689</sup>Véase, por ejemplo, H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 108.

dos amantes, su belleza sobrehumana, las mutaciones sexuales sugeridas por el travestismo, los encuentros fortuitos, etc., con el módulo narrativo novela bizantina. Pues bien, un aspecto tan característico como indispensable del subgénero es la defensa a ultranza de la castidad femenina<sup>2690</sup>, que, en nuestra historia, de forma por completo irónica<sup>2691</sup>, recae, en vez de en Ana Félix, que no padece el más mínimo problema como tampoco sufre ningún percance, en Gaspar Gregorio, o sea, en el amante masculino, y no, como, por ejemplo, le sucede a Teágenes en las *Etiópicas* de Heliodoro, por las continuas importunaciones de una mujer, Ársace, sino por los mismos que habitualmente acosan la virginidad femenina, los hombres: en este caso, el rey de Argel. Es más, para poder mantenerse incólume, el amante de Ana Félix, gracias a la sagacidad de ella, se ve abocado, como hemos dicho, a vestirse de mujer, con lo cual, la ironía es aún mayor e incide poderosamente en la tensión a la que Cervantes somete este módulo narrativo, por cuanto, si ya la felicidad amorosa de la pareja y el deseo de mantenerse juntos han sido puestos en peligro por una circunstancia perteneciente a la esfera pública de la política española: el edicto de expulsión de los moriscos, otra realidad social, la homosexualidad musulmana, no sólo acentúa, externamente, la zozobra amorosa de la pareja, sino que los obliga a tener que despojarse de su identidad. No se trata, entonces, de un recurso sin más para generar enredo, suspense y admiración -puede que también exista cierta confusión de identidad sexual-, como en los casos de Lamberto/Zelinda en *La gran sultana* y de Periandro en los primeros compases del *Persiles* (I, I-IV), obras en las que también se pone en peligro la integridad sexual de los amantes masculinos -aunque el primero de ellos, a diferencia del segundo, ha dejado de ser casto y virtuoso- por los deseos que encienden, una vez travestidos -a diferencia de Gaspar Gregorio-, en el sultán Amurates y en el bárbaro Bradamiro, respectivamente, no, sino que, en nuestra historia, simboliza la imposibilidad de la pareja para sobrevivir en una tierra hostil a la que han tenido que desplazarse por culpa de la realidad histórica española, una tierra, por otra parte, que no es sino un verdadero y auténtico mundo al revés. Decir, por otro lado, que, mientras Periandro inicia su lento camino vestido de mujer hacia el cobro de su identidad originaria, la de Persiles, pero dignificada espiritualmente por el catolicismo, la situación de Lamberto en el harem del sultán de Constantinopla, que al fin es la llave para su felicidad, podría ser el hipotético futuro que le tendría guardado el destino a Gaspar Gregorio, si bien, como Cervantes se reescribe pero no se repite, será finalmente muy otro; un destino, el de Constantinopla, que, asimismo, sobrevuela todo el tiempo sobre Leonisa en *El amante liberal*, aunque no sea más que la estratagema con la que esperan quedársela el cadí, Hazán Bajá y Alí Bajá.

El travestismo de Gaspar Gregorio pone fin a la utilización de este recurso narrativo, típico del género bizantino, la novela cortesana, la comedia, el entremés y el carnaval, en la Segunda parte del *Quijote* por parte de Cervantes. Antes que él han vestido ropajes femeninos el paje y el mayordomo de los duques y el hijo de don Diego de la Llana. En los casos de los dos primeros, al contrario que en Gaspar Gregorio, no se trata de una necesidad sino más bien de burlas, claramente relacionadas con las fiestas palaciegas y el carnaval, con las que mofarse de don Quijote y Sancho: las del desencanto de Dulcinea, en la que el paje representa precisamente el papel de la amada de nuestro caballero aventurero, y la condesa Trifaldí, que no es sino el mayordomo travestido. Mucho más ambiguos, aunque aquí tampoco hay trampas, son los motivos que han conducido al hijo de don Diego a ponerse las ropas de su hermana para acompañarla, travestida con las ropas de él, por su viaje nocturno por Barataria para satisfacer su deseo de ver mundo, pues no quedan lo suficientemente claros, más allá de

---

<sup>2690</sup>Véase Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 109-112.

<sup>2691</sup>Véase Félix Martínez-Bonati, *El "Quijote" y la poética de la novela*, pp. 62-63.

la chiquillada que es, aunque bien podrían ser un recuerdo de la historia de Fiordispina del *Orlando furioso* de Ariosto (canto XXV), en la que los hermanos Bradamante y Ricciardeto también se intercambian sus vestidos, episodio que será la fuente sobre la que más tarde construirá Cristóbal de Villalón el relato de los hermanos Julio y Julieta (canto IX) para su magnífico libro *El Cróton* (1553-54?), o sin más para acentuar el carnaval que es la ínsula Barataria<sup>2692</sup>. Esta doble vertiente en la utilización del travestismo masculino, como necesidad ante una difícil situación -Gaspar Gregorio- y como motivo para farsas y burlas -el paje y el mayordomo- es la que prevalece en el resto de la obra de Cervantes, pues congéneres del amante de Ana Félix son Lamberto y Periandro, mientras que se aproximan más a los criados de los duques, el licenciado Pero Pérez en el *Quijote* de 1605 y Tozuelo en el *Persiles*. Esta dualidad de funciones, por contra, no se registra en los casos de travestismo femenino de la obra de nuestro autor, pues en todos ellos se trata de mujeres que se ven obligadas a vestirse de hombres, aunque difieran en los motivos y unos sean más loables que otros, por cuestiones relacionadas con la autoafirmación que les negaba la sociedad de su época y para alcanzar el logro de sus objetivos.

Una de ellas es Ana Félix, que, como ya sabemos, se ha presentado en la ciudad condal vestida de moro, capitaneando, como arráez, un bergantín turco. La causa, regresar a España en busca del tesoro que dejó escondido su padre con el fin de idear la forma de sacar a Gaspar Gregorio del laberinto físico y psicológico en el que se encuentra, con la inestimable ayuda de un renegado cristiano y vigilada por esos dos turcos borrachos que asesinaron a los tripulantes de la galera capitana.

El doble travestismo de la pareja únicamente había sido utilizado por Cervantes con anterioridad en el caso ya mencionado de los hijos de don Diego de la Llana y, más adelante, será uno de los ingredientes que conforme el espectacular y desafiante comienzo de su obra más querida, el *Persiles*. Pero en su novela póstuma, aunque sumamente audaz y experimental, no sobrepasará los límites convencionales del género, por lo que el doble cambio de sexo operado en la pareja no es más que un resorte narrativo encaminado a provocar la admiración del lector, los dos, a pesar del disfraz, no se verán desprovistos de su identidad, Periandro se seguirá comportando de acuerdo a lo esperado en el héroe masculino y lo mismo con respecto a Auristela, prueba de ello, más allá del desfallecimiento y la incapacidad de reacción de Auristela, será el cuadro encomiable en el que él, vestido de mujer, porta sobre sus hombros a su amada, vestida de hombre (I, IV); mientras que en el caso de Ana Félix y Gaspar Gregorio -que recordemos se trata también de un relato bizantino- no sólo conlleva el travestismo un cambio de rol sexual, ella se torna en el miembro fuerte de la pareja, es la que toma las decisiones y la que actúa con diligencia ante los conflictos, sino que, mucho más importante, al interferir la Historia en el amor particular de la pareja, como ha destacada Edwin Williamson<sup>2693</sup>, “the transvestism central to the action ceases to be a well-worn narrative expedient of the genre and crystallizes with unexpected poetic force into a poignantly contemporary symbol of that intimate violence inflicted upon the individual by the impersonal and alienating forces of an absolute State”.

En esto se diferencia el modo en que afecta la Historia sobre los casos amorosos de Ana Félix y Claudia Jerónima, pues lo que termina destruyendo la felicidad de esta con Vicente Torrellas es su carácter celoso y temerario, es decir el conflicto no es externo, como en el caso de aquella y Gaspar Gregorio, que responde a un imperativo impuesto desde fuera,

---

<sup>2692</sup>Como quiere Bénédicte Torres cuando nos dice que “el disfraz de los hijos de don Diego de la Llana recuerda al lector el marco carnavalesco en que se sitúa el episodio”, en *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2002, p. 278.

<sup>2693</sup>Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*, p. 65.

sino privado.

Ana Félix termina su historia justo en el punto más álgido de su desdicha: “Don Gregorio queda en hábito de mujer entre mujeres, con manifiesto peligro de perderse, y yo me veo atadas las manos, esperando, o, por mejor decir, temiendo perder la vida, que ya me cansa” (II, LXIII, 1218).

Pero “*por la sola fuerza de la forma genérica* en que la figura [de Ana Félix] navega y deambula”<sup>2694</sup>, la fortuna varía su rumbo y le subviene, pues, efectivamente, acabar su historia significa reencontrarse con su padre y obtener la misericordia y la compasión de las autoridades civiles y militares presentes en la ciudad condal, encarnadas en las figuras del virrey y el cuatralbo, que no sólo la acogen calurosamente a ella y a Ricote, sino que ponen en marcha el plan de rescate y liberación de Gaspar Gregorio, si bien el que lo subvenciona es el tesoro del morisco y el que lo emprende es el renegado, que se ha ganado la plena confianza de nuestra heroína<sup>2695</sup>. Ahora bien, como ha destacado Márquez Villanueva, “la historia de Ana Félix no responde sino de modo secundario al conocido motivo del paso repentino de la desesperación a la felicidad. Su verdadero y más terrible nudo queda aún por desatar y es muy dudoso que pueda serlo nunca, pues tanto Ricote como su hija siguen siendo reos del decreto de expulsión”<sup>2696</sup>. En efecto, la anagnórisis de padre e hija trae consigo el abrazo del realismo con el idealismo, que se mantendrá más o menos unido hasta el regreso de Gaspar Gregorio, ya en el desenlace de la historia. Empero la reunión de “las dos bellezas juntas de don Gregorio y Ana Félix” (II, LXV, 1229 y la certificación nunca puesta en duda del mucho amor que se profesan se estrellará frente a la cruda realidad histórica, puesto que la integración de la pareja en el seno de la sociedad, que es lo que demanda el módulo bizantino, difícilmente se podrá conseguir a consecuencia de que es casi imposible que ni Ana Félix ni su padre logren el indulto que, con dádivas, pretende gestionar en su nombre don Antonio Moreno en la corte.

Y, así, con la pareja vuelta a separar y a la espera de una resolución, concluye Cervantes esta historia de amor ideal. Un ambiguo y necesario final abierto<sup>2697</sup>, dada la magnitud del asunto histórico que trata, del que nuestro autor ya se había servido, con anterioridad, en la historia de don Luis y doña Clara, si bien aquí la dicha cobra más visos de plausibilidad que en nuestro caso, y también en las historias de *La Galatea* que quedaron pendientes de resolverse hasta esa segunda parte que nunca llegó a materializar.

#### EL *PERSILES*: PERIANDRO Y AURISTELA.

La siguiente historia de amor ideal en acontecer en el devenir de la producción literaria de Cervantes –vigésimo tercera en el cómputo global– es la que protagonizan Periandro/Persiles y Auristela/Sigismunda en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Con los castos, virtuosos e idealizados amores de Periandro y Auristela nos adentramos en el frondoso mundo del *Persiles*, la última de las creaciones artísticas de

---

<sup>2694</sup>Haciendo nuestras las palabras de F. Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 33.

<sup>2695</sup>Aunque don Quijote se ofrece para liberar a Gaspar Gregorio, no se le hace el más mínimo caso, al igual que en la historia de Claudia Jerónima. La inoperancia del hidalgo manchego ha sido interpretada como la insuficiencia de su quehacer frente al mundo moderno e histórico, además de que entre tanto que se realiza la operación de libertar a Gaspar Gregorio se consuma su derrota en las playas de Barcelona. Véase V. Lloréns, “Historia y ficción en el *Quijote*”, pp. 263-265; G. Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993, p. 83-99; y H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, pp. 110-113.

<sup>2696</sup>*Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 330-331.

<sup>2697</sup>Véase la aguda interpretación que hace del desenlace abierto de la historia E. Williamson, art. cit., pp. 63-65.

Miguel de Cervantes, aquella que corrió parejas con el ocaso de su vida, hasta el punto de que, como es de sobra conocido, no sólo no le dio tiempo a culminarla, a darle el repaso definitivo<sup>2698</sup>, sino que no pudo verla publicada en vida, pues, efectivamente, salió de las prensas póstumamente, en 1617. Y lo hacemos nada más y nada menos que con la pareja protagonista, paladines, acaso, de la idea más sublimada que Cervantes tenía sobre el amor.

Cinco son los textos prosísticos de ficción -aparte de los prólogos al *Viaje del Parnaso* y al volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* y de la *Adjunta al Parnaso*- que Cervantes publicó a lo largo de su carrera como escritor, aunque no siempre se dedicara al cultivo de la letras: *La Galatea*, la Primera parte del *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, la Segunda parte del *Quijote* y el *Persiles*. En ellos se recogen, de una manera u otra, todas las variantes narrativas que ofrecía la literatura áurea. Pero no sólo, pues también dio forma a creaciones tan singulares como radicalmente originales, hasta el punto de que con el *Quijote* y con las *Novelas ejemplares* estaba conformando los moldes de lo que, andando el tiempo, ha dado en llamarse la *novela moderna*, en sus vertientes de largo y corto recorrido. No obstante, es significativo que dos de los módulos narrativos más importantes del Siglo de Oro, los libros de caballerías y la novela picaresca, no fuesen cultivados por el complutense, al menos bajo su forma canónica, siendo, como son, fundamentales en su quehacer literario, pues se insertan hasta la médula en su concepción de la prosa de ficción, y sin la profunda meditación y reflexión sobre uno y otro hubiera sido del todo imposible la fecundación del *Quijote*, así como la creación de algunas de las *Novelas ejemplares*, y aun del *Persiles*. En el otro extremo, por contra, se sitúan los módulos pastoril y bizantino, cifrados en *La Galatea* y el *Persiles*, respectivamente. Modalidades narrativas que cultivó incansablemente, aunque en apreciable proporción inversa, y que renovó hasta su actualización y modernización, tensando y ensanchando considerablemente sus límites y arrastrándolos, desde su idealismo genético, hacia la orilla del realismo novelesco, pues, al fin y a cabo, la mixtura de estas dos tendencias parece ser una de las claves de su producción literaria, más apreciable en unos casos que en otros o en distintos grados de desplazamiento, cuando no de perfecta, ponderada y sabia síntesis<sup>2699</sup>.

En lo concerniente al módulo bizantino, cabe decir que está presente en la obra de Cervantes desde *El trato de Argel*, pues algunos de sus patrones morfológicos son evidentes en la historia de amor de Aurelio y Silvia, y desde ahí va experimentando un mayor acaparamiento hasta desembocar en el *Persiles*, como lo muestran la historia de Timbrio y Silerio de *La Galatea*, la de Rui Pérez de Viedma y Zoraida en la Primera parte del *Quijote*, la de Preciosa y Andrés en *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, la historia de

---

<sup>2698</sup>No obstante, José Montero Reguera, en un excelente trabajo sobre los preliminares del *Persiles*, plantea las siguientes cuestiones sobre el desaliño de la obra: “¿prisas cervantinas por acabar esta novela de aventuras peregrinas?, ¿falta de tiempo?, ¿obra inacabada?... ¿Cómo casar esos interrogantes con el hecho de que la crítica insista en cierta falta de revisión o cierto desaliño estilístico, pero no en la posibilidad de episodios inacabados o cabos sueltos? ¿Cómo explicar asimismo que Cervantes redactara la dedicatoria al Conde de Lemos y, sobre todo, esa magnífica pieza que es el prólogo al “lector amantísimo”, cuando este tipo de textos sólo se escribe una vez acabada la obra para la que se redactan?”. “Los preliminares del *Persiles*: estrategia editorial y literatura de senectud”, en *Lectures d'une oeuvre. “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Jean-Pierre Sánchez coordinador, Editions du Temps, Nantes, 2003, pp. 65-78, la cita en la p. 72.

<sup>2699</sup>Así, el máximo especialista en estas lides, E. C. Riley, apuntaba que “no sólo los *romances* muestran grados discernibles de “desplazamiento” hacia el lado “novelesco” (...), sino que la mayoría de las obras consideradas como novelas muestran algún tipo de “desplazamiento” hacia el *romance*”, en “Una cuestión de género”, *La rara invención*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202, concretamente p. 195. Por otro lado, nos hemos ocupado demoradamente de este aspectos en “La novela de Cervantes y los inicios de la «picaresca»”, *Actas del Coloquio Internacional: La novela picaresca y sus proyecciones europeas (un género a debate)*, en prensa.

Margarita en *El gallardo español*, la de don Fernando y Costanza en *Los baños de Argel*, las de doña Catalina de Oviedo y Lamberto y Clara en *La gran sultana* y la de Ana Félix y Gaspar Gregorio en la Segunda parte del *Quijote*. Sin olvidarnos, claro está, que de manera implícita, la novela bizantina dejó impresas sus huellas en el diseño constructivo de algunos de sus textos, apreciables ya en *La Galatea*. Como se ha demostrado, el progresivo cultivo de este género por nuestro autor está en consonancia con la exhumación y difusión de los modelos clásicos de la Antigüedad en el Renacimiento, sobre todo a consecuencia del descubrimiento de la *Historia etiópica* de Heliodoro en 1527, que revoluciona la prosa de ficción española y europea tanto desde una perspectiva teórica como práctica, y que logra su cenit en el siglo XVII<sup>2700</sup>. Por lo tanto, se puede asegurar que Cervantes, que “fue en su época un escritor muy del momento, un experimentador incansable”<sup>2701</sup>, se adhirió sin reservas a esta moda y con el *Persiles* trató de sentar las bases de la nueva novela bizantina o de aventuras moderna.

En efecto, el subgénero narrativo novela bizantina, auspiciado por la preceptiva literaria, le proporciona a Cervantes la posibilidad de materializar prácticamente su concepto de novela ideal, aquella que, siendo “épica en prosa”, responda a los criterios de variedad en la unidad, verosimilitud y ejemplaridad, o dicho con las palabras de Alberto Blecua, una “novela en la que el autor pueda dejarse llevar por el placer de la variedad, en primer lugar, disfrutar él como escritor (...), y, en segundo lugar, para conseguir el efecto en el público: admirar, suspender, deleitar, entretener y mover al lector”<sup>2702</sup>.

No le faltaba razón, entonces, a A Valle-Arce cuando aseguró que “el *Persiles* empieza en el punto preciso en que acaba el *Quijote*”<sup>2703</sup>, en tanto que con ambas novelas Cervantes revoluciona el panorama de las letras españolas, “ensancha las fronteras de lo novelable, lo que equivale a decir: que avanza en la construcción del realismo”, pero mientras que con el *Quijote* “incorpora lo cómico”, con el *Persiles*, “lo maravilloso”<sup>2704</sup>. Y es que, en la composición del *Quijote*, nuestro autor se enfrasca en la conformación de algo distinto y original, a pesar de que contase con algunos precedentes importantes, como *La Celestina* de Fernando de Rojas, *El Lazarillo de Tormes* y, sobre todo, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, un nuevo concepto de literatura en prosa que, como ya hemos dicho, se ha denominado *novela moderna*, y más recientemente *poética historia*<sup>2705</sup> o *literatura del*

---

<sup>2700</sup>Véase, por ejemplo, A. Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, en *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989, pp. 326-409; E. Carilla, “La novela bizantina en España”, *Nueva Revista de Filología*, XLIX (1966), pp. 275-287; A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, sobre todo p. 98 y ss.; M. Ángel Teijeiro, *La novela bizantina española*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988; A. L. Baquero Escudero, “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *Rilce*, VI (1990), pp. 19-45, y ; Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996; E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, Eunsa, Pamplona, 1999; Carlos García Gual, “Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXIV (2005), pp. 93-105; y, aunque centrado en su difusión en el siglo XVI, F. López Estrada, “Los libros de aventuras”, en *La novela española del siglo XVI*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2001, pp. 111-121.

<sup>2701</sup>E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1981, p. 93.

<sup>2702</sup>“Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, en *Lecciones cervantinas*, Aurora Egido ed., Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Zaragoza, 1985, pp. 131-147, la cita en las pp. 145-146.

<sup>2703</sup>“*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en *Suma cervantina*, A Valle-Arce y Riley, eds, Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 199-212, concretamente p. 212.

<sup>2704</sup>Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1998, p. 18.

<sup>2705</sup>Véase, por ejemplo, José M<sup>a</sup> Micó, Introducción a su edic. del *Guzmán*, Cátedra, Madrid, 1994, t. I, pp. 15-78, sobre todo p. 25 y ss.; y Edmond Cros, “El *Guzmán de Alfarache* y los orígenes de la novela moderna”, en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. de P. M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla-



*pobre*<sup>2706</sup>, en la que un héroe problemático en busca de los valores auténticos es instalado en unas coordenadas tempo-espaciales precisas, cotidianas y contemporáneas del momento de la escritura y/o del escritor y de la lectura y/o del lector, en una realidad degradada que se interpone entre su deseo y la consecución de sus objetivos y a la que se ha de enfrentar con el fin de cumplir sus ideales. Para ello, para que se lleve a cabo este enfrentamiento, el personaje ha de tener vida y voluntad propias y un idiolecto, un modo de hablar, particular y suyo que lo singularice<sup>2707</sup>, ha de ser —o aparentar ser—, en suma, un individuo. Cervantes va más allá que sus predecesores en tanto que hace por completo libre al personaje de cualquier tipo de ataduras previas que lo condicionen, y aun determinen<sup>2708</sup>, y esa libertad deviene solidaria de la suya como escritor y termina por implicar también al lector<sup>2709</sup>. Por contra, en el *Persiles*, Cervantes sigue un patrón dado, la novela helenística de amor y aventuras, un modelo, *Los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, aunque tenga muy presentes los ensayos anteriores de los otros escritores españoles, muy singularmente *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, y la normativa literaria del momento, cifrada sobre todo en los tratados poéticos de Torcuato Tasso y de Alonso López Pinciano, que le condicionan y le coartan esa cadena de libertades que hacen del *Quijote* lo que es, al tener que adecuar la elaboración del *Persiles* a ciertos convencionalismos formulaicos: la técnica del relato ha de ser fragmentaria como consecuencia del inicio *in medias res* de la trama y de la interpolación de secuencias narrativas ajenas a la fábula; ha de regirse, en buena medida, por los conceptos de *peripecia* y *agnición*, así como por el principio poético de lo maravilloso verosímil con el fin de provocar la «admiración» y la «suspensión» del lector. El tiempo suele ser lejano, y lo mismo para el espacio o bien exótico, pero en alternancia entre mar y tierra, para que distancien las aventuras del lector. El motivo estructural es el del viaje, concebido como un incesante, tortuoso y laberíntico peregrinar errante por el mundo, que se corresponde con los dos puntos contiguos de una biografía, entre el enamoramiento de los héroes y su boda, y que supone una especie de purgación y purificación de los protagonistas, es decir una suerte de viaje iniciático, puede que cargado de un profundo simbolismo y/o trascendentalismo. El argumento, por ende, se centra principalmente en el tema amoroso, que es puesto a prueba de continuo por un sinfín de aventuras. El protagonismo ha de recaer sobre una pareja de amantes que bordean la equidad narrativa tanto como la perfección física y moral, pues en su papel de modelos ejemplares no son sino paradigmas de la belleza física y espiritual y de la fidelidad amorosa, lo que les convierte en personajes de una pieza, acartonados, abstractos o

---

Diputación Provincial, Sevilla, 2002, pp. 167-176.

<sup>2706</sup>Véase Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 2001 (2ª ed.); y, aplicado exclusivamente al *Quijote*, *El escritor que compró su propio libro*, Debate, Barcelona, 2003.

<sup>2707</sup>Véase F. Lázaro Carreter, “Las voces del *Quijote*”, Estudio Preliminar a la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. XXI-XXXVII.

<sup>2708</sup>“El personaje de ficción había vivido hasta entonces amarrado al duro banco del género respectivo. El héroe del libro de caballerías nacía para sus aventuras, el de las novelas sentimentales y pastoriles para el amor en sus variantes cortés o petrarquista, el de la bizantina para ser un corcho llevado y traído por la errabundez náufraga y el de la picaresca (en grado extremo e irritante) para predicar el ejemplo negativo de sus malas mañas. La gran innovación cervantina consiste en poner en libertad al personaje, que libre de todo determinismo, vive sin depender de la ulterioridad de ningún *para*, o en todo caso vive nada más que *para ser él mismo* y deleitarnos con el despliegue, siempre renovado, del carácter individual”, F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 202-203. Véase, además, Avalue-Arce, “Tres comienzos de novela”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 215-243, y “El nacimiento del héroe”, en *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Valencia, 1976, pp. 60-97; J. C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, pp. 69-125.

<sup>2709</sup>Véase A. Rey Hazas, “Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 369-380, y, más recientemente, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005.

universales, ajenos a la evolución psicológica o a la mutación del carácter: no son personajes que se hacen, sino que están hechos de antemano o, dicho de otro modo, son personajes conformados *sub specie aeternitatis* y no *sub specie humanitatis*, con lo cual se evita un enfrentamiento directo entre ellos y la realidad que los circunda, por muy hostil que ésta les resulte. Por todo ello, la novela bizantina es “un modelo acabado del virtuosismo narrativo, un precioso trabajo de orfebrería”<sup>2710</sup>. Ahora bien, a medida que nos adentramos en el texto del *Persiles*, caeremos en la cuenta de que nuestro autor, aunque respete buena parte de estos convencionalismos genéricos, sobrepasa los límites autoimpuestos e inicia el despegue de su libertad como escritor y creador<sup>2711</sup>, como se echa de ver, sin ir más lejos, en que al lado del narrador serio, objetivo y clásico que persigue y consigna los avatares de Periandro y Auristela desde Tule hasta Roma sitúa a otro burlón, subjetivo y digresivo que se distancia tanto de la narración como de los personajes, y entra en clara disputa con su colega, lo que habilita la entrada de la ironía poética que cuestiona los resortes típicos del género, pero sin llegar a la parodia y, mucho menos, a su disolución o aniquilamiento<sup>2712</sup>. Esta ironía crítica sobre los convencionalismos del género y la preceptiva que los sustenta es más fácilmente discernible desde el punto de vista de los personajes, en sus papeles de emisores orales<sup>2713</sup> de su biografía, ya sea total o parcial, y de receptores, sobre todo en la analepsis completiva de Periandro y en la reacción de sus paranarrarios<sup>2714</sup>. De este modo, la literatura, el proceso de creación y los resortes en que se sustenta se tornan en uno de los asuntos capitales del *Persiles*, otorgando a la novela cervantina una sobredimensión metafictiva inexistente en sus congéneres, pero típica y constante en su obra, especialmente en el *Quijote*<sup>2715</sup> y en la biografía *Casamiento engañoso-Coloquio de los perros*. Sin embargo, va aún más lejos, pues, en su afán de «competir con Heliodoro», el complutense aumenta poderosamente la complicación de la disposición de la trama principal hasta hacer coincidir el inicio y el desenlace en el final del libro<sup>2716</sup> e introduce el perspectivismo al dejar que sean varios los personajes que desempeñen la función de completar el inicio *in medias res*. Quizá por influencia de la literatura desatada pero coherentemente unitaria de su admirado Ludovico Ariosto, Cervantes complementa los amores de Periandro y Auristela con un sinfín de historias adventicias, que

<sup>2710</sup>J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, p. 43.

<sup>2711</sup>De alguna manera, había hecho lo mismo en *La Galatea* con el género pastoril.

<sup>2712</sup>Véase Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton University Press, Princeton, 1970, pp. 257-301; S. Zimic, “El *Persiles* como crítica de la novella bizantina”, *Acta Neophilologica*, III (1970), pp. 49-64; J. Maestro, “La risa en el *Persiles*”, *Lectures d’une oeuvre. “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” de Cervantes*, J.-P. Sánchez ed., Editions du Temps, Nantes, 2003, pp. 157-201; J. B. Avalle-Arce, *La novela y sus narradores*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2006, pp. 207-216; J. Ramón Muñoz, “Tradicción en innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXXXVII (2007), pp. 103-130.

<sup>2713</sup>Véase Isabel Lozano-Renieblas, “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes*, XXII (2002, 1º fall), pp. 111-126; A. L. Baquero Escudero, “Personaje y relato en el *Persiles*”, *Lectures d’une oeuvre. “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” de Cervantes*, pp. 219-247.

<sup>2714</sup>Véase S. Zimic, “El *Persiles* como crítica de la novela bizantina”, *Acta Neophilologica*, III (1970), pp. 49-64; A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, pp. 187-211; Ruth El Saffar, “Periandro: Exemplary Character-Exemplary Narrator”, *Hispanófila*, LXIX (1980), pp. 9-16; J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 235-238; y, desde otra perspectiva, I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 143-161.

<sup>2715</sup>Así, por ejemplo, Giuseppe Grilli dice que “podríamos ver en el *Persiles* cómo Cervantes continúa y desarrolla, desde otro punto de vista, la tendencia metaliteraria y metanarrativa que ya había caracterizado el *Quijote*”, en “Los cuatro elementos del *Persiles*”, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2004, pp. 195-209, la cita en la p. 197.

<sup>2716</sup>Como ya viera J. Casaldueño en su libro *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Gredos, Madrid, 1975, p. 9.

hacen del *Persiles* una novela de novelas o, como ha apuntado E. C. Riley, “lo que ha hecho Cervantes es recoger [en el *Persiles*] dos tipos de prosa de ficción, el prestigioso *romance* griego y cierto número de novelas cortas (...) y combinarlos”<sup>2717</sup>, pero sin salirse del patrón bizantino; para ello, sirviéndose de la reescritura formal o de la experiencia de su propia obra, despliega o hace gala de no pocas técnicas narrativas de engarce que potencian la ilusión de la variedad en la unidad, y teje, a su vez, una complicada red de vinculaciones temáticas que refuerzan la sensación orgánica de coherencia interna de la obra, basada en una dialéctica constante entre los distintos episodios entre sí y entre estos y la fábula<sup>2718</sup>, hasta conseguir dar una completa visión de la realidad, en la que tienen cabida las más posibles de sus manifestaciones o, en palabras de González Rovira, “Cervantes ofrece una visión múltiple de la realidad en la que los personajes se encargan de ofrecer una visión “dialógica” o “polifónica” de la existencia”<sup>2719</sup>. Aunque no es, desde luego, privativo de Cervantes, una de las características más sobresalientes de su novelística, independientemente del género con el que opere, es la relativa contemporaneidad espacio-temporal del mundo en el que se desenvuelven sus ficciones, pues aun en *La Galatea*, y a pesar de su estilización, “todos los tiempos (...) están situados en el tiempo del “pastor Astraliano” y su fecha, posterior a 1576, año en que don Juan de Austria partió al Milanésado”, de tal forma que acercaba su pastoral “al tiempo del autor y de los inmediatos lectores, que se sentirían reconocidos en los modos, costumbres y formas de pensamiento de los pastores”<sup>2720</sup>; es más, no sólo creaba tensión argumental al decidir «el rabadán mayor de todos los aperos» casar a la protagonista de la obra, símbolo del Tajo, con un rico pastor portugués de las orillas del río Lima, sino que ponía en boca de la propia Galatea, por definición un personaje sumido en la mítica Arcadia y por ello previo a cualquier formulación social, unas palabras que la hacían sabedora de la tensión que se respiraba entre los distintos reinos peninsulares<sup>2721</sup>, que, no en vano, le afectaban a ella poderosamente. En el *Persiles*, nuestro autor sitúa la acción en un tiempo pseudohistórico, ajeno, por tanto, a las precisiones cronológicas de la ordenación histórica, pero no es remoto, sino que oscila entre los reinados de Carlos I y Felipe II y la época en que se redacta y concluye la obra, el reinado de Felipe III, es decir, los dos años en que más o menos acontece y dura el viaje de Periandro y Auristela no guardan una relación armónica con la información histórica que se desprende del texto; esto se debe, como ha explicado satisfactoriamente Isabel Lozano-Renieblas<sup>2722</sup>, a que en el *Persiles* se da una vinculación

---

<sup>2717</sup>“Tradición e innovación en la novelística cervantina”, *Cervantes*, XVII (1997, 1º fall), pp. 46-61, la cita en la p. 58. Véase, desde otro ángulo, Ángel García Galiano, “Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*”, *AC*, XXXIII (1995-1997), pp. 177-195.

<sup>2718</sup>Véase Alban K. Forcione, *Cervantes’ Christian Romance*, Princeton University Press, Princeton, 1972; y Diana Armas de Wilson, *Allegories of Love: Cervantes’ “Persiles and Sigismunda”*, Princeton University Press, Princeton, 1991; J. Ramón Muñoz, “Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI (2003), pp. 146-173, “Tradición en innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*”, pp. 103-130, “Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*” *Criticón*, 99 (2007), pp. 125-158, y “«Los vírgenes esposos» del *Persiles*: el episodio de Renato y Eusebia”, *Anales Cervantinos*, XL (2008), pp. 205-228.

<sup>2719</sup>*La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 240.

<sup>2720</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Egido, “*La Galatea*: espacio y tiempo”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 33-90, la cita en la p. 87.

<sup>2721</sup>Ante el rapto de Rosaura por parte de Artandro y de la posible reacción de Grisaldo, comenta Galatea que “eso fuera [...] cuando Artandro residiera en Castilla, pero si él se encerrase en Aragón, que es su patria, quedarse ha Grisaldo con sólo el deseo de vengarse”. Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, libro V, p. 332.

<sup>2722</sup>*Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 17-59. Véase también, Catherine Soriano, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico”, *Actas del I Coloquio Internacional de la*

directa entre el tiempo y el espacio en el que se desenvuelve la acción y, dado el doble espacio con el que opera Cervantes: Europa septentrional o mundo desconocido y Europa meridional o mundo conocido (Portugal, España e Italia) / mundo semi desconocido (Francia); al espacio desconocido y semi desconocido le corresponde la lejanía temporal, las alusiones históricas a acontecimientos sucedidos durante los reinados de Carlos I y Felipe II, mientras que al espacio conocido le corresponde la máxima proximidad temporal, la mención a hechos del reinado de Felipe III. Mucho más relevante es la aparición en el *Persiles* del tiempo psicológico y/o interno<sup>2723</sup>, que incide en el surgimiento de la introspección de los personajes; un hecho, este, que ya está presente, en cierto modo, en la parte final de *La Galatea* y que es una constante en la producción novelística de nuestro autor, claramente apreciable en el *Quijote*, sobre todo en la Segunda parte, alcanzado cotas inesperadas en la aventura de la cueva de Montesinos<sup>2724</sup>; ahora bien, decir que la noción y sensación del tiempo subjetivo y su relación con el tiempo externo es sumamente importante en nuestra literatura desde por lo menos la poesía de Garcilaso de la Vega. Como se viene destacando, los protagonistas del relato, en paralelo con sus epígonos griegos y en claro contraste con don Quijote y Sancho, se nos manifiestan unidimensionales, abstractos y carentes de evolución psicológica<sup>2725</sup>, en tanto que, como portadores del sentido ejemplar de la novela, encarnan los más altos valores físicos y espirituales y los más puros ideales cristianos. Pero con matices: el tormento y la angustia amorosas, los celos, la duda, la espera, la discreción, el ejemplo que extraen de los vivires de los personajes episódicos con los que se topan y conviven les hacen poseer cierto grado de introspección, autognosis y evolución psicológica, si bien es cierto que tenue y pálida, pero no por ello inexistente. Además, por otro lado, Periandro y Auristela, aunque mucho menos desarrollado y potenciado a como les ocurre al caballero andante y su escudero en la Segunda parte del *Quijote*, toman una tibia conciencia de sí mismos, se revisten de vida, cuando sus aventuras septentrionales quedan registradas en el cuadro que mandan pintar en Lisboa<sup>2726</sup>, una sensación que se refuerza aún más en el momento en el que el comediógrafo ambulante de paso por Badajoz, al ver el lienzo y conocer a los protagonistas, decide escribir un ensayo teatral con las peripecias de nuestros protagonistas,

---

*Asociación de Cervantistas*, pp. 307-313.

<sup>2723</sup>Véase I. Lozano-Renieblas, *Op. Cit.*, p. 66 y ss.

<sup>2724</sup>Véase J. B. Avalle-Arce, "Vida y arte; sueño y ensueño", en *Don Quijote como forma de vida*, pp. 173-213, sobre todo p. 184 y ss.; y, en otro sentido, E. C. Riley, "Metamorfosis, mito y sueño en la cueva de Montesinos", en *La rara invención*, p. 89-105, especialmente p. 102 y ss.

<sup>2725</sup>Así, por ejemplo, Jean Canavaggio nos ha dicho que el *Persiles* "carece de algo esencial a nuestros ojos [modernos]: la forma en que un héroe interioriza los acontecimientos en que se encuentra mezclado para hacer de ellos la trama de su existencia, la materia de una vida imaginaria. Los obstáculos que halla, los conflictos que resiente, lo modifican poco a poco, lo transforman incluso al término de su recorrido (...). Nada de eso ocurre con *Persiles* y *Sigismunda*; sean testigos o actores de las peripecias que jalonan su aventura, son seres que no evolucionan. (...), las pruebas que afrontan los confirman en su identidad, en su firmeza y en su constancia; pero no los modifican. Inmutables, permanecen inacabados, y su destino, en última instancia, nos resulta irremediamente extraño: en el espacio sideral del *Persiles*, contemplamos sin decir palabra la carrera majestuosa de dos abstracciones." *Cervantes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p. 389.

<sup>2726</sup>Lo más interesante de este lienzo es que se trata de un recurso, por así decirlo, quijotesco, en virtud del cual, y dado que no hay historia publicada de la primera parte, como sucedía en el *Quijote*, y no puede haber, por tanto, lectores de *Persiles I*, sí puede haber, y hay de hecho, contempladores del mismo, gracias al cuadro. *Persiles* y *Sigismunda* no se saben leídos, como don Quijote, pero se saben vistos, mirados y admirados en los trazos del pincel, con lo que adquieren una dimensión doble, de vida y arte, de presente y pasado semejante al del ingenioso hidalgo". A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. del *Persiles*, Alianza (Obra Completa, vol. 18), Madrid, 1999, pp. I-LXI, la cita en la p. XXXIX. Véase, asimismo, A. Egido, "La memoria y el arte narrativo del *Persiles*", en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 285-306; A. García Galiano, "Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*", p. 187 y ss.; y C. Brito García, "Porque lo pide así la pintura": la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*", *Cervantes*, XIX (1999), pp. 145-164.

aunque “no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y Auristela”<sup>2727</sup>; pero no es la última, pues nuestros héroes dejan su sello personal en el libro de *Aforismos peregrinos*, en el que, en síntesis, minimizan su peripecia vital y, por ende, la obra misma. Todas estas particularidades añadidas en la formación de los héroes, aunque todavía embrionarias o en ciernes, inciden en su desarrollo hacia el psicologismo posterior, y lo hace en el marco de un módulo narrativo que no lo precisaba necesariamente o lo despreciaba. Un intento de ahondar en el interioridad que, en cierto modo, Cervantes ya había experimentado en una de sus aproximaciones experimentales a la novela bizantina anterior al *Persiles*: nos referimos a *El amante liberal* y, en concreto, a su protagonista, Ricardo. Lo que ocurre, en suma, con la pareja protagonista del *Persiles*, a diferencia de don Quijote y Sancho –que son siempre dueños de su destino, en claro ejercicio constante de su voluntad y su libertad y que van modificando su conducta según la propia experiencia y aprendizaje que extraen de los acontecimientos que jalonan su deambular aventurero–, es que están apesados entre dos fuerzas: su sujeción a un ideal trascendente que gobierna su peregrinaje, la voluntad divina, y el ejercicio de su libertad: “[...] mi hermana y yo [le dice Periandro a Arnaldo] vamos, llevados del destino y de la elección, a la santa ciudad de Roma, y, hasta vernos en ella, parece que no tenemos ser alguno, ni libertad para usar nuestro albedrío” (I, XVI, 109). Con todo, la lección última de su incesante errar por mares y tierras extrañas parece, como veremos más detenidamente, no ser muy diferente de la de don Quijote y Sancho –y aun de la de la galería de personajes que habitan las *Novelas ejemplares*–, pues estriba en un vencerse a sí mismos<sup>2728</sup>, en una lucha interior, por mucho que el camino sea diferente y aun opuesto, y unos lo alcancen en la victoria y los otros en el desengaño y en la derrota<sup>2729</sup>. Frente a esta tensión entre la universalización y la humanización de Periandro y Auristela destacan y brillan con luz propia los personajes episódicos de la novela que, en su mayoría, están dotados de vida circunstancial y en permanente proceso de cambio, mutación o transformación: a medida que corren su andadura vital por el *Persiles* van forjándose su destino, para bien o para mal, en pleno uso de su libertad individual y en evidente lucha contra sí o contra todo aquello que se oponga a la realización de sus aspiraciones, ya sean otros o la sociedad entera.

Por todo esto, el *Persiles* es un desafío de enormes proporciones estético-literarias. El profesor Riley sostenía que “en *El Coloquio de los perros* y en el *Persiles* [Cervantes] se muestra inclinado a llevar sus experiencias hasta los límites de lo que considera novelísticamente permisible; dicho en lenguaje teórico, a explorar los dominios de la verosimilitud y ver hasta qué punto pueden incluirse en ella lo excepcional y lo maravilloso”<sup>2730</sup>; es decir: transitar por la inverosimilitud verosímil. Como se ha destacado, nuestro autor construye su última novela en torno al peregrinaje amoroso-religioso de Periandro y Auristela desde Tule hasta Roma, de tal forma que alternan y se combinan dos espacios distintos: el mundo semilegendario del Septentrión europeo<sup>2731</sup>, en el que alterna una

---

<sup>2727</sup> Cervantes, el *Persiles*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro III, cap. II, p. 279 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos, al lado de la cita, el libro, el capítulo y la página correspondientes).

<sup>2728</sup> Como nos dijera Joaquín Casaldueiro cuando escribía que “Cervantes ha vivido la peregrinación del hombre en el tiempo; descubre su heroísmo, heroísmo que consiste en vencerse a sí mismo.” *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 225.

<sup>2729</sup> Así, A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo nos han dicho que Periandro y Auristela “son ejemplares, sin duda, pero de carne y hueso”, en la Introducción a su edic. del texto, p. XLVI.

<sup>2730</sup> *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 33.

<sup>2731</sup> Véase C. Andrés, “Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, AC, XXVIII

geografía mítica y ficticia con una topografía real –libros I-II– y el histórico y conocido del Mediodía –libros III-IV–. A cada uno le corresponde un tiempo específico, un tipo de aventura, un criterio diferente de verosimilitud, si bien, en última instancia, siempre depende de la relación entre emisor-receptor, y aun de tendencia narrativa<sup>2732</sup>. Tomando como base los principios teóricos de Mijail Bajtín<sup>2733</sup>, tanto E. I. Deffis de Calvo<sup>2734</sup> como I. Lozano-Renieblas<sup>2735</sup> han observado que de forma por completo intencionada, dadas las enormes posibilidades estéticas que podían derivar de su uso y dialéctica, Cervantes combina dos tipos diferentes de cronotopo: 1) el de la novela helenística, regido por su ubicación en un espacio desconocido, donde su relación con el tiempo es de orden mecánico: es el lugar de la aventura, y 2) el del camino, que se rige por la presencia de un espacio conocido, que necesita de una cronología concreta y precisa, donde la aventura es sustituida por el encuentro. De este modo, en el cronotopo de la novela bizantina, dada la lejanía espacio-temporal, es donde Cervantes trabaja con mayor libertad lo maravilloso verosímil; mientras que en el cronotopo del camino, debido a la proximidad espacio-temporal, la verosimilitud de los hechos ha de constreñirse a los márgenes de lo hipotéticamente real. Y es, efectivamente, en la parte septentrional de la novela donde acaecen los acontecimientos más sorprendentes: el viaje por mar, los piratas, los naufragios, los cautiverios, las islas, las costumbres y profecías exóticas, las écfrasis de animales fabulosos, las transformaciones humano-animal, etc.; mientras que en la meridional se reduce lo maravilloso o prodigioso al tipismo: viaje terrestre; espacios conocidos, como Lisboa y Roma; encuentros con la Santa Hermandad, gente rústica y vil, moriscos, etc; descripciones de santuarios; costumbres o festividades típicas, como las mondas talaveranas o los festejos de la Sagra; casos y lances de honor y celos; etc. No obstante, la distinción no es tan tajante si observamos que a partir de la llegada de nuestros héroes a tierras francesas (III, XIII), Cervantes introduce y desarrolla un nuevo aspecto que le permite tensar al máximo el criterio de la verosimilitud, operar con él desde otro ángulo o enfoque: la dualidad poesía/historia y el uso del término «historia» con una ambigüedad premeditada<sup>2736</sup>, pues, merced a la utilización de un narrador discursivo que se plantea constantemente los principios básicos sobre los que descansa la narración y composición del texto y que, desde una posición ficticia, distanciada e irónica, nos advierte de que en las aventuras de Periandro y Auristela, como *historia* que son, se ha de contar todo, incluso lo increíble o portentoso, en pro de la *verdad*<sup>2737</sup>, puede tratar, en el espacio conocido, de nuevo lo maravilloso verosímil, como en el caso de Claricia, la mujer paracaidista, y el del sabio Soldino. De todos modos, insistimos, el cuestionamiento de la verosimilitud depende, en última instancia, del pacto de credibilidad que se establece entre emisor-receptor, autor-lector,

---

(1990), pp. 109-123; y J. Severa Baño, “El paisaje soñado en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 295-305.

<sup>2732</sup>No en vano Riley decía que “la parte septentrional y ahistórica corresponde al género *romance* y otros, más o menos afines. Y la parte meridional corresponde, en términos generales, a la novela contemporánea”. “Tradición e innovación en la novelística cervantina”, p. 57.

<sup>2733</sup>*Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 237 y ss.

<sup>2734</sup>*Viajeros, peregrinos y enamorados*, pp. 115-137, sobre todo p. 121 y ss.

<sup>2735</sup>*Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 81-117.

<sup>2736</sup>Véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, p. 286 ss.; J. Ramón Muñoz, “Tradición e innovación en el episodio de Ruperta...”, pp. 118 y ss.

<sup>2737</sup>En palabras de Riley, “la verdad es considerada como una especie de agente de unión que opera sobre la forma de la obra. La razón hay que encontrarla en el requisito aristotélico de que en la secuencia de los hechos debe de haber probabilidad o necesidad”, “Teoría literaria”, en *Suma cervantina*, pp. 293-322, en concreto p. 314. Por otro lado, ya nos decía M. Bataillon que “el *Persiles*, testamento de Cervantes, nos lo muestra profundamente preocupado por la apasionante cuestión de la verdad de la historia que relata”, *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1998 (6ª reimpresión), p. 780.

pues, como observara Riley, a más de los distintos recursos que ponga en juego nuestro autor: “La verosimilitud no reside tan sólo en el contenido de la obra. Depende del establecimiento de una relación especial con el lector, de un ajuste delicado entre el poder de persuasión del escritor y la receptividad del lector. En ningún aspecto como en éste llega a basar Cervantes con más claridad su idea de la literatura como comunicación”<sup>2738</sup>.

En definitiva, en función de todo esto no sólo se puede decir que “el *Persiles* es una novela, es una idea de la novela, y es la suma de todos los puntos de vista posible en su tiempo sobre la novela”<sup>2739</sup>, sino que “es la obra más importante de Miguel de Cervantes –adespués del *Quijote*, por supuesto, pero, como conjunto, sólo después del *Quijote*”<sup>2740</sup>, en tanto que “el *Persiles* también realiza una importante contribución a la construcción del realismo desde el género de la novela de aventuras”<sup>2741</sup>.

Debido al módulo narrativo al que se afilia el *Persiles*, uno de los asuntos capitales de la obra es el tema del amor<sup>2742</sup>, en su doble vertiente de conflicto y búsqueda. A pesar de ser una constante de su obra, es en el *Persiles* donde se compila la casuística amorosa más ambiciosa, variada y abarcadora, pues los castos y virtuosos amores de Periandro y Auristela se ven acompañados, completados y contrastados con los que padecen, en primer lugar, aquellos que se enamoran irremisiblemente de ellos, en segundo lugar, con las pasiones y deseos que turban a otros personajes que se mueven exclusivamente en el orbe de sus aventuras, y, en tercer lugar, con los que anidan en los espíritus de los personajes episódicos, dado que, efectivamente, cada una de las secuencias narrativas externas de la novela recrean un caso de amor. A diferencia de *La Galatea*, en el *Persiles* no se trata el tema del amor desde una perspectiva teórica, pues nada hay que sea similar al debate filológico que enfrenta a Lenio y Tirsi o a la disputa eclógica sobre distintas modalidades de sufrimiento amoroso, sino en todo momento desde la praxis, desde la experiencia amorosa de los distintos amadores, desde la vida, en fin; lo que no invalida que algunos de ellos puedan emitir, y emitan, juicios valorativos o sentencias, más o menos generales, sobre este o aquel asunto sentimental. Semejante gama de casos eróticos tiene como fin dar buena cuenta de la realidad amorosa, desde el estilizado y templado por la razón de los protagonistas, hasta los más vehementes deseos concupiscentes, desde los depurados y purgados por un casto noviciado, hasta los más irresistiblemente impulsivos, desde los que tienen como única meta el matrimonio cristiano, hasta los que se detienen en un simple deseo carnal, desde los que nacen por una mixtura de determinación divina y elección, hasta los que intentan forzar la voluntad del amado<sup>2743</sup>. En

---

<sup>2738</sup>Teoría de la novela en Cervantes, p. 283. Particularmente importante nos parecen, asimismo, el estudio y las conclusiones a las que llegan sobre este aspecto A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. XX-XLV.

<sup>2739</sup>J. B. Avalué-Arce, Introducción a su edic. del *Persiles*, Castalia, Madrid, 1969, pp. 7-27, la cita en la p. 27.

<sup>2740</sup>C. Romero Muñoz, Introducción a su edic. del *Persiles*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 15-59, en concreto p. 59.

<sup>2741</sup>I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 189.

<sup>2742</sup>Especialmente importantes, a este respecto, son el libro citado de Diana Armas de Wilson y el trabajo de Aurora Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 251-284.

<sup>2743</sup>Emilio Orozco escribía que en el *Persiles* “la pasión amorosa enciende los corazones de los hombres lo mismo en el Norte que en el Sur; hombres, jóvenes y viejos; mujeres bellas y feas, todos se sienten arrastrados. El amor pone en marcha toda la novela al hacer emprender la peregrinación a los protagonistas. El amor llevará a todos los extremos y locuras; llevará al hecho heroico -“porque el amor nunca hizo ningún cobarde”- al doloroso sacrificio, al renunciamiento del mundo, a abandonar la sed de venganza y perdonar la ofensa, y hasta a morir entregando el alma en un gran suspiro”. “Recuerdos y nostalgias en la obra de Cervantes (Una introducción al *Persiles*)”, en *Cervantes y la novela del Barroco*, edic. de José Lara Garrido, Universidad de Granada, Granada, 1992, pp. 263-322, la cita en las pp. 306-307.

buena lógica, entonces, tendremos amores idealizados, amores humanos, amores vulgares e historias matrimoniales.

E. C. Riley decía que “Cervantes leía con avidez, y tal vez más que otros sabía que la literatura era un océano de intertextualidad”<sup>2744</sup>. En efecto, pues en no menor grado que en el *Quijote*, en el *Persiles* encontramos impresas toda una suerte de referencias a numerosos textos de muy distinta procedencia y tipo<sup>2745</sup>, que oscilan desde libros de viajes y tratados cartográficos hasta *romances* heroicos, de caballerías, bizantinos ... y, como no podía ser de otro modo, merced a la utilización de la reescritura como principio orgánico, armónico, catalizador y totalizador, de todo el conjunto de su obra. Como nadie ignora, Cervantes se caracteriza por ser un escritor sumamente parco a la hora de manifestar explícitamente sus fuentes literarias. Es posiblemente en el *Quijote*, merced a la erudición caballeresca del héroe y a su intento de reinstaurar la desaparecida caballería andante, donde mejor se pueden registrar sus deudas literarias; si bien será el *Persiles* el texto en el que cite su fuente o modelo directo, que no es otro que la *Historia etiópica* de Heliodoro, como reza en el Prólogo al Lector de las *Novelas ejemplares*. Los posibles ecos de la novela del escritor sirio han sido motivo de continuo análisis desde el pormenorizado estudio de Rudolph Schevill<sup>2746</sup>, en el que el hispanista norteamericano llegaba a la conclusión de que la influencia del *Teágenes* y *Cariclea* en el *Persiles* era particularmente evidente en el Libro I, decrecía notablemente en el II y remitía en los dos últimos. A un nivel técnico-compositivo, observaba Schevill, la deuda se manifiesta en el inicio *in medias res*, en la acumulación compleja de aventuras, en las encadenadas desgracias de los protagonistas, en los relatos orales de personajes episódicos, que sirven como contraste moral de los dos amantes; mientras que desde un prisma temático, Cervantes emula a Heliodoro en la fingida hermandad de los héroes, en la ocultación de su origen, en la mentira y el engaño como método para mantener incólume su castidad y fidelidad, así como en la apariencia fingida de aceptar a algunos de sus pretendientes, en su fe en la Providencia, en un mundo plagado de peligros y riesgos, como raptos, piratas, viajes marinos, separaciones y reencuentros, objetos en función de señales identificadoras que propician las anagnórisis, tormentas, hechizos, encantos, etc. Tras su trabajo, se ha matizado que “el número de las concretas imitaciones o reminiscencias de este auténtico «poema en prosa [las *Etiópicas*]» identificables en el *Persiles* no es (...) muy elevado”, aunque “la importancia de la deuda inicial es (...) sencillamente decisiva”, en tanto que “Cervantes ha «forjado» el plan de su obra a partir del de la de Heliodoro”<sup>2747</sup>. A nuestro entender, como ya dejamos constancia, es la *Historia etiópica* el texto más relevante en la conformación y composición del *Persiles*; ciertamente más importante en los dos primeros libros, pero no por ello deja de pulular en los dos últimos, dado, por caso, que tanto *Teágenes* y *Cariclea* como *Periandro* y *Auristela* dividen su peregrinar errante entre el mar y la tierra, es más, la acción

---

<sup>2744</sup>“Tradición e innovación en la novelística cervantina”, p. 46.

<sup>2745</sup>En nuestra opinión, el libro en el que mejor se pueden rastrear las fuentes cervantinas y su uso en el *Persiles* es en la excelente monografía de Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*; así como en la notas a la edición del texto de Carlos Romero Muñoz, y el grueso estudio de Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*, trad. de J. Munárriz, Hiperión, Madrid, 2005.

<sup>2746</sup>“Studies in Cervantes. I. *Persiles* y *Sigismunda*. II. The Question of Heliodorus”, *Modern Philology*, VI (1906-1907), pp. 677-704. Véase, además, C. Romero Muñoz, *Introduzione al “Persiles” di Miguel de Cervantes*, C.N.R., Venecia, 1968; T. D. Stegmann, *Cervantes’ Musterroman “Persiles”*, Harmut Lüdke Verlag, Hamburgo, 1971; A. K. Forcione, *Cervantes’ Christian Romance*; aunque con otros propósitos, J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 232-235; M. Alberta Sacchetti, *Cervantes’ “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*. *A Study of Genre*, Tamesis, Londres, 2001.

<sup>2747</sup>C. Romero Muñoz, Introducción a su edic. del *Persiles*, p. 48. Así, por ejemplo, E. C. Riley dice que “la *Historia etiópica* le sirvió a Cervantes más como punto de partida que como plantilla”, en “Tradición e innovación en la novelística cervantina”, p. 57.



en el tiempo presente de la novela de Heliodoro se desarrolla toda en suelo firme, desde Egipto hasta Etiopía, que es exactamente lo mismo que hacen los héroes cervantinos en los libros III y IV, o sea, desde que arriban por vez primera a suelo continental, y, para que el paralelismo sea aún mayor, cuando inician el viaje terrestre truecan su vestimenta -en vez de Teágenes, aunque la idea es suya, Calasiris y Cariclea se disfrazan de mendigos; mientras que Periandro y Auristela lo hacen de romeros-; es, además, durante el periplo terrestre cuando se acentúa la religiosidad de ambas novelas -quizá en la Heliodoro es más uniforme y constante a lo largo del texto- y cuando las dos parejas afrontan la prueba que en mayor peligro pone su castidad -el palacio de Ársace y Roma -, hasta el extremo de que su ejemplar resistencia les coloca en trance de perder la vida, al ganarse la animadversión de Ársace e Hipólita, las cuales no dudan en confiar su suerte a sendas hechiceras, Cíbele y Julia, para que envenenen -o lo intenten- a las dos heroínas, bien cierto que el castigo de las lascivas tentadoras será harto dispar, pues Hipólita, gracias a la autognosis, se arrepentirá a tiempo, lo que no hace en ningún momento Ársace, de ahí su muerte, es decir, la cortesana romana es un personaje psicológicamente más complejo que la esposa del sátrapa Oroóndates, que no pasa de ser una antagonista de la pareja, una contrafigura de Cariclea. Ahora bien, lo más llamativo y sorprendente, a nuestro juicio, es que parece que Cervantes realiza una inversión de papeles con respecto a la que Heliodoro asigna a sus protagonistas, como nos iremos haciendo eco a lo largo del análisis de la historia de amor de Periandro y Auristela, pues si en la dos novelas, como es característico del género, se tiende a la equidad narrativa de la pareja, en las *Etiópicas* se puede decir sin ambages que la protagonista es Cariclea, en tanto que es su peripecia biográfica la línea argumental del relato, lo cual no acontece en la de Cervantes, si bien, merced a la larga analepsis completiva de Periandro (II, X-XX), es su personaje masculino el que inclina ligeramente la balanza a su favor. Vaya por delante un par a de ejemplos ilustrativos: si Heliodoro abre su obra con la magnífica descripción de Cariclea en pleno trance arriesgado, Cervantes hace lo propio con Periandro<sup>2748</sup>; si es Cariclea la que enferma tras el enamoramiento, la que cae postrada en cama, será Periandro el que sufra, como ella, por culpa del silencio, los rigores de la pasión amorosa casi hasta la extenuación, aunque el sabio actuar y aconsejar de Calasiris y Eustaquia, respectivamente, templarán sus enfermedades amorosas y propiciarán el largo peregrinaje por tierras hostiles. No obstante, se ha insistido en que en el enamoramiento de la pareja, el voto y la huida Cervantes se sirve más que de Heliodoro de la situación que plantea Aquiles Tacio en su *Leucipa y Clitofonte* (libros I-II) o, en su defecto, en la versión parcial que ofrece Alonso Núñez de Reinoso en su *Clareo y Florisea* (I-XIX), dado que su protagonista femenino, como Auristela a la de Periandro, es llevada a casa de Clitofonte para ser protegida de un enfrentamiento bélico<sup>2749</sup>; y puede que así sea, aunque tanto el voto como la huida es una constante del género bizantino. Ahora bien, desde nuestra óptica, el texto que más parece influir en el enamoramiento, en la enfermedad de Periandro, en la reacción de la madre y en el hecho de mudar el propósito de un casamiento concertado es *La española inglesa*, como ya observara Rafael Lapesa<sup>2750</sup>, a más de otros elementos que hacen de la historia principal del *Persiles* la “superfetación de *La española inglesa*”<sup>2751</sup>. Se viene destacando, asimismo, que el cruce de

<sup>2748</sup>“La novela [de Cervantes] empezaba con la hermosura del hombre”, J. Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 224.

<sup>2749</sup>Véase R. Palomo, “Una fuente española del *Persiles*”, *Hispanic Review*, VI (1938), p. 57-68, especialmente p. 65; y S. Zimic, “*Leucipa y Clitofonte* y *Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes”, *AC*, XIII-XIV (1974-1975), pp. 37-58, en concreto, pp. 41-42.

<sup>2750</sup>“En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 242-263, sobre todo pp. 258-259.

<sup>2751</sup>En palabras de Avallé-Arce, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Suma cervantina*, p. 204.

parejas en torno a la estancia en un palacio, en nuestro caso en el del rey Policarpo, deriva, en última instancia, aunque muy remozado, del entrecruzamiento amoroso de Leucipa, Clitofonte, Tersandro y Mélite de la novela de Tacio<sup>2752</sup>, empero “la llegada de los amantes a una corte extranjera donde el rey o la reina se enamoran de uno o de ambos protagonistas es, como el rapto por piratas, un motivo fijo de las novelas helenísticas”<sup>2753</sup>, por lo que Cervantes lo pudo tomar tanto del *Leucipa* como de la *Historia etiópica*. Es más, como en la novela de Heliodoro, en la isla del rey Policarpo, este, como Ársace, cuenta con la ayuda de una maga, la morisca Cenotia, si bien es verdad que en la novela del escritor alejandrino tal función recae sobre la propia protagonista: Leucipa. Puede, también, que Cervantes tuviera presente *La selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras en lo tocante, entre otros aspectos, a la posibilidad que baraja Auristela de hacerse monja, en sintonía con la ideología derivada del Concilio de Trento, decisión que firmemente adopta Arbolea, así como en la reacción de sus respectivos amantes<sup>2754</sup>, sin olvidarnos de que en la versión ampliada a nueve libros de 1585, Arbolea, como Auristela después de dar la noticia de su decisión a Periandro, sale en busca de Luzmán<sup>2755</sup>. Más allá de los modelos bizantinos griegos y españoles, se han advertido reminiscencias de la epopeya clásica en el la historia central del *Persiles*. No en vano, Rudolph Schevill<sup>2756</sup> nos advertía de la enorme influencia que ejerció la *Eneida* de Virgilio en los últimos compases del libro I y durante todo el acontecer de los protagonistas en la corte del rey Policarpo a lo largo del libro II, hasta el grado de que el frustrado amor de Sinforosa por Periandro no sería sino un remedo de la relación de Dido con Eneas, como, por otra parte, recalca explícitamente el propio Cervantes (II, XVII, 244); pero también por la victoria de nuestro héroe en los juegos olímpicos de la isla, emulación de los celebrados en honor de Anquises, aunque, en nuestra opinión, las reminiscencias aquí son con la *Odisea*, no con la *Eneida*. Carlos Romero ha matizado que la influencia de la *Eneida* en el libro II del *Persiles* no desbanca ni desplaza del todo la que ejerce la *Historia etiópica*, sino que “más bien se trenza o imbrica con ella, por lo que, en ocasiones, nos es dado conocer, como en filigrana, por debajo de la página cervantina, ora la de Heliodoro, ora la de Virgilio, ora la de ambos”<sup>2757</sup>. No se pueden pasar por alto, acabamos de dar un dato, las notables reminiscencias que se registran asimismo con la *Odisea* de Homero, cifrado antes que nada en esos aires novelescos que adopta respecto del bélico mundo de la *Iliada*, que inauguran el relato de aventuras en la literatura occidental y que en el *Persiles*, más allá del conjunto, se vislumbran en las aventuras marinas de Periandro. No podía ser de otro modo, dado que Cervantes siempre se remonta hasta el origen de los modos narrativos con los que opera, al par que gusta de emular o sembrar indicios del ascendiente más ilustre. Emilio Orozco, por otro lado, nos decía que “otros géneros de la novelística que volvieron a pesar [en el *Persiles*], y en la misma médula de la novela, fueron los libros de caballería y la novela pastoril. Como relatos de aventuras, los primeros pesaron en la misma técnica del novelar;

<sup>2752</sup>Véase S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes”, *BBMP*, XL (1964), pp. 361-387, en concreto, p. 385 y ss.

<sup>2753</sup>I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y le mundo del “Persiles”*, p. 144.

<sup>2754</sup>Véase A. Navarro González, “*La Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes”, *Actas I*, pp. 63-82, especialmente pp. 78-79.

<sup>2755</sup>La evidente relación del *Persiles* con *El peregrino en su patria* de Lope no parece dejar huellas en lo tocante a los amores de Periandro y Auristela, es, por tanto, más sibilina y compleja. Véase, por ejemplo, E. Carilla, “Cervantes y la novela bizantina”, *Nueva Revista de Filología*, LI (1968), pp. 157-167; A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista.)”, pp. 102-105; C. Romero Muñoz, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. 50-51.

<sup>2756</sup>“Studies in Cervantes. I. *Persiles y Sigismunda*. III. Virgil’s *Aeneid*”, *Trasactions o the Conneticut Academy of Arts and Sciences*, XIII (1908), pp. 475-548.

<sup>2757</sup>Introducción a su edic. del *Persiles*, p. 48.

pero además en algún episodio, como la historia de Renato, de tono caballeresco, y en semejanzas de pormenor que descubren sobre todo el gusto con que Cervantes leyera y recordara el *Amadís*<sup>2758</sup>. En efecto, como ya dijimos, en nuestra opinión, a la hora de hacer del *Persiles* una novela de novelas, a más de su propia experiencia como novelista, Cervantes parece seguir el sendero abierto por Ludovico Ariosto en su fascinante *Orlando furioso*. Si bien, en la caracterización de los dos protagonistas, da la sensación de tomar algún que otro elemento de esa obra que, como ha apuntado Sylvia Roubaud, nuestro autor “tenía muy en la uña”<sup>2759</sup>: nos referimos, evidentemente, al *Amadís de Gaula*. Y es que, como observara J. B. Avallé-Arce, “Oriana tiene una característica moral (...) que la distingue de la turbamulta de heroínas caballerescas, y ésta la constituyen sus celos de Amadís (...). Oriana es una vorágine en la que se entremezclan los raptos de pasión amorosa y las rachas de celos coléricos, una audaz combinación de opuestos que no tuvo imitadores inmediatos”<sup>2760</sup>, y, aunque Auristela, como buena heroína que es de la bizantina, templa su ardor amoroso hasta el punto de que ni siquiera la vemos presa de una vehemente pasión similar a la que sufre Cariclea en aquella magnífica escena en la que, castamente, pero no por ello sumamente sensual, se abraza en sueños con el fantasma de Teágenes<sup>2761</sup>, sí se singulariza, como la compañera de Amadís, por ser celosa, tanto que la postran en cama en el palacio del rey Policarpo ante la pasión que por su hermano-amante siente Sinforosa y la llevan a sopesar por vez primera la idea de pasar el resto de sus días en un convento, y aun de hacer de casamentera de Periandro; es más, pues toda la tormenta y naufragio a caballo entre el libro I y el II no es sino el reflejo de la cólera que embarga su pecho y su mente; y celos serán los que la vuelvan a atormentar, ya en Roma, cuando Periandro narre su incidente con Hipólita. Más difícil es rastrear en Periandro ecos de Amadís, pues nuestro héroe no llega a ser tan sumiso a su amada, lo que, por otro lado, no dejaría de ser una convención más de la bizantina<sup>2762</sup>, aunque, como al mejor caballero andante del mundo, se le pega la lengua al paladar y le brotan lágrimas a los ojos cuando Auristela, en Roma, le explica su resolución de casarse con Dios, y, sin más, se marcha desolado a dejarse morir; quizás, si la caprichosa fortuna, finalmente, no le subviniera, hubiera terminado como Amadís, cuando Beltenebros, en la ínsola de la Peña Pobre, mas, en fin, no pasa de ser un rasgo característico así del amor idealizado del *romance courtois* como de la novela sentimental, pero que ya era, la pasividad amorosa del amante masculino, una marca genérica de la novela helenística<sup>2763</sup>. De lo que no cabe ninguna duda, a pesar de su presentación, es que con Periandro Cervantes quería un personaje que refulgiese, como los caballeros andantes, tanto por su lealtad y fidelidad amorosas como por su valentía, heroicidad y talante bélico, y en eso, como bien sabía don Quijote, que no nos dejaría mentir, el campeón es Amadís de Gaula; es, por lo tanto, y a consecuencia de esto, por lo que a

<sup>2758</sup> Cervantes y la novela del Barroco, pp. 285-286. Véase, también, M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, “Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*”, *Romance Philology*, IX (1956), pp. 156-162.

<sup>2759</sup> “Los libros de caballerías”, en el Prólogo a la edic. del *Quijote* a cargo de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. CV-CXXVIII, en particular p. CXIX.

<sup>2760</sup> Introducción a su edic. del *Amadís* de Montalvo, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, 2 vols., t. I, pp. 78-79

<sup>2761</sup> “Pero si vive aún, ¡oh dicha!, ven aquí amado, a descansar conmigo, aunque sea en sueños; pero respétame aún, querido mío, y respeta a esta doncella, hasta que se convierta en tu legítima esposa. ¡Ay! ¡Ya estás aquí en mis brazos; ya creo tenerte, y verte!

Y diciendo esto, se echó bruscamente boca abajo en el lecho, abrazándose estrechamente a él, mientras sollozaba con profundos gemidos; ...” (Heliodoro, *Etiópicas*, edic. de E. Crepo Güemes, Gredos, Madrid, 1979, libro VI, p. 289 -en el caso de citar el texto del escritor griego, siempre lo haremos por el de esta edición-).

<sup>2762</sup> Así, E. Crespo nos advierte de que “la sumisión del enamorado a la mujer amada es un hecho nuevo en la cultura griega”, en su edic. del texto de Heliodoro, nota 172 de la p. 225.

<sup>2763</sup> Véase solo el estupendo libro de C. García Gual, *Lo orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1991.

Antonio Vilanova<sup>2764</sup> se le ocurrió la feliz designación de «peregrino andante» para Periandro, rescatada del propio texto (II, VI, 177).

Por lo tanto, a nuestro entender, dentro de este maremágnum de intertextualidad, son las historias amorosas de Teágenes y Cariclea y, en menor medida, de Amadís y Oriana las que más influyen en la de Periandro y Auristela, aunque, como es hábito en nuestro autor, las remeza y utiliza a su albedrío y con la originalidad que siempre lo caracteriza.

Expuesta la reescritura externa de los amores de Periandro y Auristela, veamos ahora cuál es la interna, cuáles son las relaciones intratextuales que mantienen con el resto de su obra, que, podemos adelantar, son muchas y muy variadas, tanto que se ha dicho, aunque de forma general, que “en ningún otro libro como en el *Persiles* encontramos mayor presencia del universo cervantino”<sup>2765</sup>.

Es evidente que la historia medular del *Persiles* guarda una estrecha y particular relación de reescritura con la de Ricaredo e Isabela de *La española inglesa*, en tanto que “en las dos obras los amantes, excelsos ejemplares humanos, llegan al matrimonio después de haber probado en mil peripecias el temple de sus ánimos, después de haberse purificado con el sufrimiento y después de haber puntualizado y consolidado su adhesión a la ortodoxia católica”<sup>2766</sup>. Es decir, a grandes rasgos, presentan el mismo tronco común, si bien es cierto que historias de amor cervantinas en las que se parte de un enamoramiento recíproco desde el principio y se camina lento pero seguro hacia la celebración del matrimonio cristiano, después de hacer frente a todo tipo de obstáculos, sean internos o externos, abundan considerablemente, sobre todo en aquellas que son o que presentan rasgos típicamente bizantinos, como las de Aurelio y Silvia de *El trato de Argel*, Timbrio y Nísida en *La Galatea*, Rui Pérez y Zoraida en la Primera parte del *Quijote*, don Fernando y Costanza en *Los baños de Argel* y Ana Félix y Gaspar Gregorio en el *Quijote* de 1615; pero también, aunque las pruebas externas estén claramente vinculadas con aspectos de la sociedad de la época, este cañamazo es observable, lejos de una posible transcendencia cristiana (pues la ortodoxia católica brilla por su ausencia en la mayor parte de la obra de Cervantes), en, por ejemplo, los casos de Cardenio y Luscinda y don Luis y doña Calara en el *Quijote* de 1605 o Preciosa y don Juan en *La gitanilla* y Basilio y Quiteria en la Segunda parte de las aventuras del caballero andante y su escudero. No obstante, se puede decir que “*La española inglesa* es una miniatura del *Persiles*”<sup>2767</sup> no sólo por lo dicho y por el proceso de enamoramiento de las dos parejas, sino también por los hechizos que padecen las heroínas, que borran de un plumazo su estilizada y casi divina hermosura hasta convertirlas en dos monstruos de fealdad, por el amor incondicional de marcados tintes neoplatónicos, pues apuntan más a la belleza del alma que a la del cuerpo, de sus respectivos amantes, que, a más de soportar estoicamente su desdibujada hermosura, se muestran más tierna y amorosamente que nunca en ese duro trance, y por el debate entre *caritas* y *cupiditas*, que en ambos casos se resuelve con la elección del amor humano sobre el divino y con la inserción de la pareja en el ciclo natural de la vida<sup>2768</sup>. Ahora bien, tanto la historia de Periandro y Auristela como la de Ricaredo e Isabela forman parte de una serie de historias amorosas que conforman de seguro la idea más pura y sublimada que de este sentimiento tenía Cervantes, una serie de casos en las que el amor ha de certificarse tras un periodo de noviazgo, o sea, lo que Luis Rosales<sup>2769</sup> bautizó con

---

<sup>2764</sup>“Periandro, andante peregrino, por su carácter y condición caballeresca, es un nuevo caballero andante”, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, p. 378.

<sup>2765</sup>C. Soriano, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico”, p. 308.

<sup>2766</sup>Rafael Lapesa, “En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, p. 258.

<sup>2767</sup>Por decirlo, una vez, con los términos de Avalle-Arce, Introducción a su edic. del *Persiles*, p. 19.

<sup>2768</sup>Véase el artículo citado de Lapesa, pp. 258-263.

<sup>2769</sup>*Cervantes y la libertad*, Cultura Hispánica, Madrid, 1985, vol. I, pp. 320-326.

el sintagma «el noviciado del amor», que no son sino, aparte de estas dos, las de Aurelio y Silvia, el capitán y Zoraida, Preciosa y don Juan y Ricardo y Leonisa de *El amante liberal*. La sobrenatural belleza de Auristela, que depende tanto de la tradición clásica como de la cortesana medieval, así como su inmarcesible la castidad, son dos rasgos que nuestra heroína comparte muy especialmente con Leonisa y doña Catalina de Oviedo, la gran sultana, aunque sean muchas otras, buena parte de las protagonistas de las historias de amor ideal, las que aúnen en sí ambas virtudes, como, por caso, Costanza, la «fregona que no friega». Pero Auristela no es, como ya hemos dicho, un personaje perfecto, abstracto y acartonado, hecho de antemano de una pieza, sino que, sin disminuir un ápice su ejemplaridad, se mueve en el terreno de lo humano, y, como tal, tiene algunas asperezas que limar o corregir, tal sus desmesurados celos, lo que la hace caminar, aunque nunca traspase la raya, al lado de la Leocadia de *Las dos doncellas*, de la reina de *Pedro de Urdemalas* y de Claudia Jerónima, sin olvidarnos de la Rosaura de *La Galatea* y la pastora Torralba del *Quijote* de 1605. Por su parte, Periandro, como vencedor absoluto de unos juegos lúdico-deportivos, es primo hermano del Artidoro de *La Galatea*, de don Juan de Cárcamo y de Basilio, y como gallardo y valiente no dista mucho de don Fernando de Saavedra. Alguna de la intrincada selva de aventuras a las que tienen que hacer frente o algunas de las situaciones en las que se ven nos remiten a otras historias cervantinas que iremos viendo a lo largo del análisis de su periplo amoroso, como el doble travestismo de los dos amantes que ya hemos analizado en el caso de Ana Félix y Gaspar Gregorio y que se da también, aunque sin amor de por medio, en el episodio quijotesco de los hijos de don Diego de la Llana, o el entrecruzamiento de parejas, presente en *El trato de Argel*, *El amante liberal*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*.

Dado que las ficciones en prosa de largo aliento de Cervantes se caracterizan, morfológicamente, por presentar una fábula o narración principal, que hace las veces de hilo conductor del relato, y una serie de episodios o secuencias narrativas externas, que se superponen y dependen de la narración medular, se hace necesaria una disposición fragmentaria en la que la acción central quede en suspenso momentáneamente y en repetidas ocasiones para facilitar la entrada de las interpolaciones, independientemente de que estén en el mismo plano de realidad que la fábula o se trate de metaficciones. En *La Galatea*, la historia principal, el triángulo amoroso de Elicio, Erastro y Galatea, inaugura la novela, para dar paso de seguida a la materia interpolada, que, prácticamente, hasta finales del libro V, de los seis de que se compone la obra, es la que acapara la atención o focalización narrativa, o sea, la acción medular se ve relegada a un segundo plano durante buena parte del conjunto del relato; si bien, durante este espacio narrativo se efectúan varias menciones al estado en el que se encuentran tales amores, pero también para dar cabida a algunos de los típicos componentes de las ficciones pastoriles, como los debates filográficos, representaciones, la oposición corte/aldea, etc. En la Primera parte del *Quijote*, aunque Cervantes tiene muy presente el modelo estructural expuesto en su primera novela, ensaya y experimenta con otra fórmula narrativa, motivada en parte por el tipo de historia que la sustenta y que tanto depende, si bien con múltiples variaciones, de la habitual morfología de los libros de caballerías o, a gran escala, de las narraciones de aventuras, en tanto que las peripecias de don Quijote y Sancho se suceden como episodios en sarta, una detrás de otra, empero con una ligazón estructural evidente, basada en la relación causa-efecto, es decir: no son intercambiables unas por otras. Ahora bien, después de este esquema reiterativo de aventura más aventura, nuestro autor detiene el viaje del caballero en la venta de Juan Palomeque, al mismo tiempo que suspende la narración principal para dar entrada a múltiples relatos intercalados, que la relegan a un segundo plano, aunque algunos de ellos se sitúen lejos de la estancia de ese espacio narrativo –los de Marcela y Leandra–. Se puede decir entonces que, a

grandes rasgos, Cervantes, después de centrarse en la historia del hidalgo manchego, la suspende para aglutinar una serie de secuencias narrativas externas, antes de rematarla. Por contra, en la Segunda parte del *Quijote*, después de una profunda meditación sobre su propio quehacer narrativo, opta por desvincular los episodios más independientes y extensos de la trama medular, en aras de su publicación por separado con el fin de que no se los pase por alto: las *Novelas ejemplares*, y de centrarse casi en exclusiva en las aventuras del caballero errante y su escudero, que era lo que demandaba el público lector, aunque no por ello deja de rodearla de una serie de secuencias narrativas, que empero no sólo están más dispersadas a lo largo de la narración principal, lo que coadyuva a dar mayor sensación de cohesión, sino que están mejor ensambladas, dependen en mayor grado de la trama medular, sobre todo por la implicación de sus dos héroes en ellas y por su breve y fragmentaria disposición<sup>2770</sup>. Es de capital importancia esta nueva propuesta morfológica por cuanto le lleva a Cervantes a dar una definición de lo que entiende por episodio intercalado y a matizar las peculiaridades que lo diferencian de las novelas, se entiende que cortas. En el *Persiles*, que es, indiscutiblemente, su obra más compleja, nuestro autor combina sabiamente toda su experiencia novelística anterior: se puede decir que todos los episodios responden a la definición dada en el capítulo XLIV de la Segunda parte del *Quijote*; en cierto modo, siguiendo tanto el modelo estructural de *La Galatea* como el del *Quijote* de 1605, se centra, primero, en la aventuras amorosas de Periandro y Auristela, para, después, interrumpirla y poder así dar entrada a la materia externa, y, posteriormente, devolver la primacía a la fábula. Esto es a grandes rasgos lo que ocurre durante los libros I y III, dado que en los libros II y IV, como en toda *La Galatea*, desarrollada, en vez de en forma de viaje, como el modelo establecido por Jorge de Montemayor en sus *Siete libros de Diana*, en torno a un espacio único: las orillas del río Tajo, si bien sumamente dinámico, en tanto que oscila entre las tres fuentes, la aldea de nuestros pastores y el Valle de los Cipreses, y como en las prolongadas estancias de don Quijote y Sancho en un espacio único: la venta de Maritornes en la Primera parte, el palacio de los duques y alrededores en la Segunda, la narración del *Persiles*, decimos, se remansa y gira en torno al palacio de Policarpo en el libro II y a Roma en el libro IV; al mismo tiempo que, en estos espacios únicos, es la historia de Periandro y Auristela la que acapara la práctica totalidad de la narración. O sea, durante los libros I y III es cuando se sucede el viaje, ya por mar –libro I–, ya por tierra –libro III–, en los que alterna la narración principal con los episodios intercalados, mientras que en los libros II y IV la narración depende de un espacio único y se centra casi en exclusiva en los amores de sus dos héroes, si bien el libro II es más complejo morfológicamente hablando a consecuencia de la extensa narración de Periandro.

Sin embargo, el largo peregrinar de Periandro y Auristela, la historia medular del *Persiles*, no acontece de forma lineal –como en el *Quijote* y se puede decir también que como en *La Galatea*, pues, aunque esta da comienzo *in medias res*, en tanto que de la prehistoria de los pastores sólo interesa su pasado amoroso, este se palia inmediatamente en los primeros compases del libro y la totalidad de la narración sucede, entonces, en el devenir cronológico

---

<sup>2770</sup>Con su habitual perspicacia crítica, Márquez Villanueva da en el clavo: “Baste con anotar”, dice, “que en la Segunda parte las cosas han de ser algo distintas. Para gran sorpresa suya, Cervantes ha visto que sus temores resultaron en gran parte vanos. Lejos de cansarse, su inmenso público lamentaba que don Quijote y Sancho se eclipsaran un momento del escenario y hasta había considerado inoportuna la presencia de novelas. Con lo que supone un fino refinamiento de su criterio inicial del episodio como una ficción a escala menor, la Parte segunda los amplía y complica, cuidando sólo algo más su implicación en la línea general de su hilo conductor. Crea entonces aventuras de módulo más ambicioso y a hacer como que suprime o aminora el material episódico, que en realidad sigue estando allí, pero a un nivel mucho más refinado”. “Estratigrafía literaria de don Quijote y los duques. ¿Un menosprecio de corte?”, *Cervantes en letra viva*, Reverso, Toledo, 2005, pp. 235-267, en particular p. 237.

de los hechos–, sino que está cronológicamente distorsionada. En otras palabras: el *Persiles* presenta una nítida perturbación del *ordo naturalis* al comenzar por el medio de los hechos, que afecta tanto al hilo conductor como al tiempo y al espacio, ya que, como ha dicho Isabel Lozano-Renieblas, en su novela póstuma Cervantes conforma su trama principal merced al uso de “una simetría perfecta de la técnica *in medias res*, el final de la exposición narrativa se corresponde con el principio de la novela, no sólo desde el punto de vista argumental o temporal, sino también desde el geográfico: el *Persiles* comienza *in medias res*, *in medium tempus* (...) e *in medium iter*”<sup>2771</sup>. De este modo, a medida que avanza la acción en presente, el viaje desde la Isla Bárbara hasta Roma, con sumo tiento Cervantes nos va desvelando la prehistoria de sus héroes y todo el misterio que rodea sus figuras, manteniendo el suspense hasta el final, pero no de un tirón, como sucede, por ejemplo, en la *Historia etiópica* –la extensa analepsis completiva de Calasiris, que abarca la práctica totalidad de los libros II a V–, sino de forma fragmentaria en varios golpes o impulsos narrativos –es probable que tuviera presente, en este aspecto, *El peregrino* de Lope, en el que son varios los personajes que completan el inicio *in medias res* (libros III y IV)–, es decir, merced a varias relaciones intradiegticas en funciones analépticas, confiadas a distintos personajes. La complicación no sólo estriba en el pluriperspectivismo constructivo, sino en que las diferentes narraciones completivas no siguen un orden cronológico estricto, son más bien retazos que dan buena cuenta de algunos de los sucesos intermedios de uno o de los dos amantes, siendo, acaso, las más relevantes la de Periandro (libro II, X-XX) y la de Seráfido (libro IV, XII), por lo que se invita al lector a que sea él quien reconstruya linealmente una historia que se le muestra fragmentaria y ampliamente distorsionada temporalmente, como una suerte de rompecabezas. Aparte de las diversas analepsis completivas –hasta un total de seis, como iremos viendo–, Periandro y Auristela, en el tiempo en presente de la acción, van asimismo revelando algún que otro dato disperso del porqué de su viaje y quiénes son realmente, que no hacen sino provocar y avivar aún más el deseo de los personajes que los acompañan, especialmente el de los hermanos Antonio y Constanza, por desvelar el secreto que los rodea, y que no son sino, en uso de la recursividad del lenguaje, los vocales de los lectores en el texto. Esta compleja y fraccionada disposición de la materia narrativa de la acción principal del *Persiles* no dista mucho de las técnicas compositivas que se vienen utilizando en la novela experimental contemporánea, aunque sean muy otros los intereses y los usos, como, por ejemplo, sucede en cualquier relato de Mario Vargas Llosa, desde *La ciudad y los perros* (1962), en cierto sentido en *Tiempo de silencio* (1962) de Martín Santos o en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, lo que no hace sino incidir en la modernidad estructural del *Persiles* y en el gusto de la novela actual por las técnicas narrativas típicas de los *romances* o relatos idealizantes<sup>2772</sup>.

El inicio *in medias res* del *Persiles* había sido utilizado por Cervantes, aparte de en sus ensayos dramáticos, debido a cuestiones genéricas, en algunas de las novelas cortas que conforman el volumen de las *Ejemplares*. En principio, las dos que más se asemejan al tipo de comienzo del *Persiles* son *El amante liberal* y *Las dos doncellas*, novelas que presentan una clara morfología bizantina, de hecho la primera pertenece al mismo género que el *Persiles*, mientras que la segunda es más bien un claro ejemplo de pluriformismo, es una amalgama de elementos modulares de diversos subgéneros idealistas, pese al peregrinaje

<sup>2771</sup> Cervantes y el mundo del “*Persiles*”, p. 93.

<sup>2772</sup> Véanse nuestros trabajos “El juego de la literatura o la literatura como juego”, en *Revista de Lengua y Literatura Españolas. Curso de novela contemporánea*, A. Rey Hazas y J. de la Cruz Martín eds., Asociación de Profesores “Francisco de Quevedo”, Madrid, 2004, pp. 425-441, y “El discurso literario como proceso de conocimiento en la novela española contemporánea”, *Epos*, XXII (2006), pp. 133-159.

amoroso de las dos protagonistas, del viaje de una de ellas, Teodosia, acompañada por un su hermano, don Rafael –relación fraternal genuina, en oposición a la fingida de Periandro y Auristela–, del entrelazamiento amoroso y de su romería final a Santiago de Compostela. Lo mismo se puede decir, aunque esté más atenuado, con *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, en tanto en cuanto que el comienzo por el medio de los hechos tan sólo afecta a la biografía de sus dos protagonistas, Preciosa y Costanza respectivamente. Por último, un inicio *in medias res* es el que presenta el magnífico experimento pseudo picaresco que es *Rinconete y Cortadillo*, en el cual primero acontece el encuentro venteril de los dos protagonistas, para, una vez rota la desconfianza inicial, darse buena cuenta de sus respectivas prehistorias. Si no incluimos ni *El casamiento engañoso* ni *El coloquio de los perros* es porque, a nuestro juicio, empiezan por el final o, en otras palabras, *in extremas res*. Lógicamente, buena parte de los episodios verdaderos de *La Galatea* y de las dos partes del *Quijote* también dan comienzo por el medio de los acontecimientos.

La forma en que inaugura Cervantes el *Persiles* ha sido relacionada con tres textos de la antigüedad grecolatina. E. C. Riley relacionó los primeros compases de la novela póstuma del complutense, “más aún que con la *Historia etiópica*, con la historia de Ifigenia, que Aristóteles utilizó como ejemplo para ilustrar estos puntos”<sup>2773</sup>. Por su parte, Isabel Lozano opina que nuestro autor emula claramente a Heliodoro, en tanto que en todas las novelas bizantinas clásicas, a excepción de las *Etiópicas*, el comienzo “supone una ruptura temporal con el resto de la obra, y del tiempo estático inicial se pasa al tiempo de la acción”, por contra, “desde la primera página, Teágenes y Cariclea se encuentran en peligro, situación que no va a cesar hasta el final. Y lo mismo sucede con Auristela y Periandro”, por lo que es “el comienzo de las *Etiópicas*, sobre el que está modelado el *Persiles*”<sup>2774</sup>. Por último, Giuseppe Grilli no sólo nota un matiz diferencial entre el comienzo de la novela de Heliodoro y la de Cervantes, que responde a que en el primero “el *incipit* responde (...) a la localización del espacio y tiempo que acogen el relato”, mientras que “Cervantes, al contrario, nos da primero el hecho desnudo y crudo con todo su dramatismo, y luego lo coloca en una localización más detallada”<sup>2775</sup>, sino que, desde su perspectiva, la presentación de Periandro guarda un parecido enorme con la de Ulises en *La Odisea* cuando es descubierto por Nausica<sup>2776</sup>. Aunque el matiz diferencial que observa el hispanista italiano no hace sino evidenciar el intento cervantino de «competir con Heliodoro», compartimos del todo la idea expuesta por Isabel Lozano, pues, a nuestro juicio, en el comienzo del *Persiles* Cervantes tiene muy presente el de la *Historia etiópica*, aunque bien mirado no es necesario decantarse por ninguno en particular, dado que podría estar utilizando sus fuentes en amalgama, como de hecho lo realiza en no pocas ocasiones.

No hemos de desdeñar, sin embargo, su propia experiencia novelística, dado que es una constante en nuestro autor los inicios tan arriesgados literariamente como sorprendentes; tal son los casos, por ejemplo, del inicio del episodio de Cardenio y de la presentación de Dorotea en la Primera parte del *Quijote*, el comienzo de *Las dos doncellas* con la llegada intempestiva de una Teodosia travestida y extenuada a Castilblanco, la salida del alférez

---

<sup>2773</sup> *Teoría de la novela en Cervantes*, pp. 285-286. Lo mismo opina J. B. Avallé-Arce en la nota 17 de su edic. del *Persiles*, pp. 51-52, donde dice que “el tradicional comienzo *in medias res* de la novelística bizantina se halla imbricado aquí en un problema de teoría literaria, de abolengo aristotélico. Desde un comienzo, pues, la novela y su teoría funcionan tan al unísono que son inseparables” (p. 52).

<sup>2774</sup> *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, nota 22 de la p. 92. De una opinión similar es Carlos García Gual, cuando nos advierte de que “de Heliodoro procede el tópico comienzo *in medias res*, que imita muy eficazmente el *Persiles* cervantino”, en “Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro”, p. 97.

<sup>2775</sup> “Los cuatro elementos del *Persiles*”, en *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, p. 200.

<sup>2776</sup> *Ibidem*, nota 62, p. 195.



Campuzano de curarse la sífilis del hospital de la Resurrección en *El casamiento engañoso* o la captura de Ana Félix como el arráez de un bajel turco en el *Quijote* de 1615.

Cervantes arranca el *Persiles* y con él la historia de los amores de Periandro y Auristela sirviéndose de la mescolanza de los dos conceptos fundamentales que rigen el género, la peripecia y la agnición, y haciendo gala de dos de sus motivos más frecuentados, el cautiverio y la falsa muerte de la heroína, todo ello sobre el escenario semifantástico y semilegendario de la Isla Bárbara. La novela, efectivamente, se abre, en tan perfecto como arriesgado uso del *ordo artificialis*, por uno de los momentos más peliagudos y menos heroicos de su protagonista masculino, por cuanto, como prisionero, es sacado de una “mazmorra, antes sepultura que prisión de cuerpos vivos” (I, I, 23), con las manos fuertemente atadas, “pero hermoso sobre todo encarecimiento” (I, I, 23). Es decir, en claro peligro, se presenta al héroe haciendo especial énfasis en una de sus cualidades o atributos: la belleza física:

Lo primero que hicieron los bárbaros fue requerir las esposas y cordeles con que a las espaldas traía ligadas las manos; luego le sacudieron los cabellos, que, como infinitos anillos de oro, la cabeza le cubrían; limpiáronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura, que suspendió y eterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban (I, I, 24).

Aparte de todo el simbolismo que subyace a la salida de Periandro de la cueva-mazmorra-sepultura<sup>2777</sup>, que no es más que el punto intermedio y de inflexión de su largo y frágil peregrinaje en su instante más antiheroico, no es gratuito, desde luego, que se destaque su belleza, pues será ella, no sabemos si con ironía pero desde luego con suma ambigüedad, la responsable de que mude su tan desfavorable sino.

Ya hemos comentado que Heliodoro, a diferencia de Cervantes, después de mostrar los estropicios causados por una extraña batalla, presenta en todo su esplendor a su heroína, Cariclea, como una hermosa amazona tan digna del culto de Artemis que casi parece su encarnación. Resulta evidente que se da una relación invertida entre los dos textos, pues, aunque terriblemente bellos, la sublime figura de Cariclea contrasta con el deplorable estado de Periandro. Ahora bien, frente a Cariclea, en las *Etiópicas*, Heliodoro muestra a su héroe en no mejor trance que el de Cervantes, hermoso pero malherido, con la sangre bañándole el rostro. Por otro lado, los rizos de oro de Periandro, que sirven para cuestionar la hombría de Cornelio en *El amante liberal* y de Loaisa en *El celoso extremeño*, son asimismo la señal de la belleza de Ricaredo en *La española inglesa*, como queda de manifiesto en el desenlace de la novela ejemplar, cuando se presenta *in extremis* ante una Isabela a punto de tomar los hábitos, pues “habiéndosele caído un bonete azul redondo que en la cabeza traía, descubrió una confusa madeja de cabellos de oro ensortijados”<sup>2778</sup>.

Periandro, escoltado por cuatro bárbaros, es colocado, con las manos atadas, en una frágil balsa que ha de transportarlo de la isla-cárcel en la que estaba a otra en la que tendrá lugar su sacrificio y con una amenazadora flecha apuntando directamente a su rostro. “Pronto vemos que todo depende de la fortuna”<sup>2779</sup> o del cambio de suerte que propicia la peripecia o por el uso de la casualidad emprendedora de tipo griego<sup>2780</sup>, ya que una inesperada borrasca

---

<sup>2777</sup>“Sepultura convertida en cuna de la que el héroe nace para iniciar su larga peregrinación, saliendo de la oscuridad a la luz”, Aurora Egido, “La de Montesinos y otras cuevas”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 179-222, concretamente p. 213.

<sup>2778</sup>Cervantes, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 8), Madrid, 1996, p. 59.

<sup>2779</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, p. XXI.

<sup>2780</sup>Véase Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 61-63.

subviene a Periandro y provoca la fractura de la balsa en dos partes, separándole de sus cautivadores. Este mismo golpe salvador de viento ayudará a escapar a Transila de los hermanos de su esposo, y aun de él. Pero además, una vez en mar abierto, la ayuda de la Providencia le encamina directamente hacia un navío que por acaso se resguardaba allí de la tormenta. Al ser avistado, los del barco, echan un esquife al agua y van en su rescate, movidos por sus singular hermosura. La salvación de Periandro no hace sino recalcar su desdichado estado y coyuntura, dado que está incapacitado para valerse por sí mismo:

Subió el mozo en brazos ajenos, y, no pudiendo tenerse en su pies de puro flaco -porque había tres días que no había comido- y de puro molido y maltratado de las olas, dio consigo un gran golpe en la cubierta del navío (I, I, 26).

A pesar de su debilidad y del comedido proceder del capitán del barco, que posterga su curiosidad de saber del mozo hasta que se reponga de su fatiga, este no halla reposo por culpa de sus cuitas y de los suspiros y lamentos de una doncella que se queja amargamente de su mala fortuna, la cual, después de un tira y afloja entre quién de los dos ha de contar en primer lugar su caso, pasa a narrar el porqué de su congoja. No cabe dudar, entonces, de los paralelismos que se dan entre esta escena que protagonizan Periandro y Taurisa con la de Teodosia y su hermano don Rafael en la habitación de la venta de Castilblanco en *Las dos doncellas*, aunque con las consabidas variantes que singularizan cada caso: Cervantes se reescribe, pero no se repite nunca. La narración intradieгética de Taurisa es la primera analepsis completiva de la historia medular del *Persiles*. Así, aunque no palia del todo el inicio *in medias res* de la novela, sí pone en antecedentes tanto a Periandro como al lector. Taurisa nos revela que el dueño del navío no es sino Arnaldo, el príncipe heredero de Dinamarca, quien se enamoró perdidamente de una hermosísima joven, Auristela, que vino a su poder por “diferentes y extraños acontecimientos” (I, II, 29), y con la que pretendió y pretende desposarse, contando con la venia de su padre el rey, aun ignorando su origen y linaje, si no fuera porque ella siempre se excusa “diciendo no ser posible romper un voto que tenía hecho de guardar virginidad toda su vida, y que no pensaba quebrarle de ninguna manera” (I, II, 29). Arnaldo se halla precisamente en los alrededores de la Isla Bárbara porque Auristela, estando un día en la marina, fue robada por unos corsarios y, a lo que cree, estos la han traído aquí debido a que sus bárbaros moradores tienen una profecía según la cual ha de nacer un su rey que conquiste todo el orbe, cuando uno de ellos, sin inmutarse, se beba un brebaje hecho de los polvos de los corazones de cuantos hombres vayan a parar a sus manos y hayan sido sacrificados a tal fin. Este indómito bárbaro se tendrá que desposar con la mujer más bella del mundo, en la que engendrará a ese magnífico rey. De resultas, Arnaldo ha decidido vender a Taurisa con el objetivo de que esta se informe si Auristela está en manos de los bárbaros y poder, así, liberarla como sea. De este modo se enhebra la salida de la mazmorra de Periandro con la profecía de la Isla.

Acabada su relación, de manera aún harto sorpresiva para el lector, el turbado mancebo, del que todavía desconocemos su nombre, inquiere a la doncella si ella sabe si “Arnaldo hubiese gozado de Auristela, [...] porque a él le parecía que tal vez las leyes del gusto humano tienen más fuerza que las de la religión” (I, II, 31). A lo que Taurisa le responde que no, pues Auristela, a lo que ella sabe, parece estar enamorada de “un tal Periandro, que la había sacado de su patria” (I, II, 31).

Son varios los aspectos a tratar: en primer lugar, hemos de dejar constancia de lo que, a nuestro entender, es una muestra más de la sabiduría de Cervantes como novelista, pues, aún de forma críptica para el lector primerizo de la obra y a través de las palabras de Taurisa, dibuja el boceto de la historia principal del *Persiles*: los amores de Periandro y Auristela, por

los cuales se han visto obligados a abandonar su patria o él la ha sacado a ella, lo demás, las continuas peripecias de nuestros héroes, no son sino la hojarasca del libro, pero también su sustancia. De este modo, ya desde el capítulo segundo, se le ofrecen las claves del texto al lector atento, y si a esto sumamos la presentación directa del héroe en su instante más antiheroico, comprenderemos que la desdicha y la angustia funcionan como las claves del relato<sup>2781</sup>. En segundo lugar, decir que, frente a la descripción directa del héroe, la de Auristela se efectúa *in absentia*, por lo que corre a cargo de un personaje del texto: Taurisa. Es este el modo en que, por ejemplo, se nos presentó a Silvia en *El trato de Argel* o a Costanza en *La ilustre fregona*. Un buen lector de novelas bizantinas sabría que esa Auristela no puede sino ser la heroína del relato, en tanto que brilla desde el principio por su sobrehumana hermosura, por el manifiesto deseo de mantener incólume su virginidad y por el uso del engaño y la mentira como ardidés para defender su castidad, y más cuando Taurisa, como criada-confidente suya que fue, está al tanto de su relación erótica con Periandro. Esta forma de poner a salvo su virgo no es muy distinto de la que ponen en juego, una vez más, Silvia y la Costanza de *Los baños de Argel*, a diferencia de otras que tendrán que valerse de otros recursos, como la violencia que utiliza Dorotea en la Primera parte del *Quijote*, la desenvoltura de que hace gala Preciosa en *La gitanilla* o el silencio y el recato virtuoso de Costanza en *La ilustre fregona*. Ahora bien, ese comentario de Auristela puesto en boca de Taurisa de vivir castamente toda su vida no es más que el anticipo de su polaridad sentimental, de ese debate entre el suelo y el cielo que empezará a tomar cuerpo en la isla del rey Policarpo y se materializará en Roma. En tercer lugar, hay que decir que el rapto de Auristela de las playas de Dinamarca es una constante reescritural en Cervantes, el caso más alejado, aunque es también un hurto, es el secuestro de Rosaura a manos de Artandro en *La Galatea*; muchos más próximos son los de Leonisa en *El amante liberal* y el de Costanza en *Los baños de Argel*, a consecuencia de que en los tres casos son obra de piratas y el lugar es siempre, lógicamente, un espacio muy cercano a la costa; pero sin olvidarnos de los apresamientos de Isabela en *La española inglesa* y de doña Catalina y Clara-Zaida en *La gran sultana*. En cuarto lugar, comentar que el mísero y desvalido Periandro, cuando peor está, se entera del posible paradero de su amada Auristela después de un largo periodo de tiempo, casi un año, separados, pero la dicha es más bien desdicha, pues ha caído en manos del amante de su hermana, que, para colmo, es nada más y nada menos que el heredero de un reino. Es evidente que este hecho, tan bizantino por otra parte, es el mismo que padece Aurelio en *El trato de Argel*, Ricardo en *El amante liberal* y don Fernando en *Los baños de Argel*, si bien con un manifiesto descenso en el escalafón social. Asimismo es una marca genérica que Periandro, que sabe que el gozo acostumbra a ser el vencedor en casi todas las contiendas amorosas, como tantas veces repite desde la teoría y la praxis Madrigal en *La gran sultana*, dude de la entereza amorosa de Auristela, lo que incide en su humanidad, a diferencia, por ejemplo, de Teágenes, quien nunca teme por la infidelidad de Cariclea, y lo que le acerca a otros personajes cervantinos, como el Timbrio de *La Galatea* y el capitán cautivo del *Quijote* de 1605, que recelan de que sus amadas sean desfloradas por los piratas que los asaltan en la mitad del mar.

La conversación entre Taurisa y el aún innominado mancebo se ve frustrada, aunque habiendo cumplido el papel asignado por el autor, por el requerimiento que los de la cubierta hacen de la doncella que fue de Auristela. Esto da pie a que Periandro reaccione y comience a cobrar cierta dignidad heroica. Antes, sin embargo, el príncipe Arnaldo le hará saber “todos

---

<sup>2781</sup>Véase A. Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002, pp. 549-550; J. Baena, “Los trabajos de Persiles y Sigismunda: La utopía del novelista”, *Cervantes*, VIII (1988, 2º fall), pp. 127-140; y G. Grilli, *Literatura caballeresca y re-escritura cervantinas*, pp. 206-207.

sus amores y sus intentos” (I, II, 32), y hasta le pedirá consejo. No es este, desde luego, un dato baladí, antes al contrario, pues a más de dar pie a Periandro a actuar, hace hincapié en el rasgo etopéyico más singular de Arnaldo como personaje: la falta de decisión. En efecto, la diferencia entre Periandro y Arnaldo, a pesar del comportamiento manifiestamente digno, virtuoso y, en todo momento, noble del príncipe de Dinamarca, es su capacidad para arrostrar los peligros. La prueba está en que, mientras que Arnaldo envía y sacrifica a Taurisa para saber si Auristela está en la Isla Bárbara, Periandro opta por vestirse con atavíos femeninos, despojarse momentáneamente de su hombría y masculinidad y ser él en persona el que acometa la empresa, el que averigüe el caso. Claro que también le apremia el hecho de que si Auristela está en manos de los bárbaros y es rescatada, caerá en las de Arnaldo, aquel que la quiere hacer su reina. Para poner en práctica su intento, Periandro ha tenido que darse a conocer a Arnaldo –e indirectamente al lector– como el hermano de Auristela<sup>2782</sup>, haciendo uso, por tanto, como su amada, de la mentira y el engaño. Así, Cervantes podrá jugar a sus anchas con la ambigüedad que rezuma la relación de sus héroes, ¿hermanos, amantes o hermanos-amantes? La posibilidad de un amor incestuoso, que sobrevuela a lo largo y ancho del *Persiles*, ya quedó apuntada en los amores de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*, pues, aunque no lo son, fueron criados y educados como tal, al igual que, por ejemplo, Abindarráez y Jarifa en la excelente novela corta anónima que es el *Abencerraje*, y de forma mucho más clara en el enredo que sustenta la trama de los amos en *La entretenida*.

Para sorpresa de los circunstantes, Periandro, travestido con los ropajes destinados a su hermana, “quedó, al parecer, la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele. Los del navío quedaron admirados; Taurisa atónita; el príncipe confuso” (I, II, 34). Es de notar que habitualmente los travestidos cervantinos, como las disfrazadas de hombre, muestran algún rasgo o peculiaridad que, en cierto modo, delata su condición prístina; así, la gallardía de Periandro metamorfoseado no es muy diferente del “vivo / varonil resplandor de los soles”<sup>2783</sup> de Lamberto que es Zelinda en *La gran sultana*, del “desenfado varonil” y “voz no muy adamada”<sup>2784</sup> del paje-Dulcinea y de la “voz antes basta y ronca que sutil y delicada”<sup>2785</sup> del mayordomo que se hace pasar por la condesa Trifaldi, ambos travestidos de la Segunda parte del *Quijote*, que no hacen sino incidir en su anfibología sexual, en su andrógina forma; a diferencia, no obstante, del hijo de don Diego de la Llana - que, por cierto, también destaca, como Periandro y Ricaredo, por sus rubios y rizados cabellos- y de Gaspar Gregorio -otro caso muy distinto es del cura Pero Pérez trasmutado en dama menesterosa-, de los que nada se comenta al respecto, sobre todo del segundo que es, quizás, el más ambiguo en su figura, pues el primero hace su entrada en escena cuando ya se ha descubierto su identidad real. No parece gratuito, entonces, que Cervantes nos haya presentado a su héroe en un deplorable estado físico y anímico que, aunque no merma en nada su espectacular belleza, sí le acentúa un tanto la feminidad de su porte, hasta el punto de hacerle parecer la mujer de mayor beldad del mundo cuando se traviste; de ahí, también, que tanta importancia se haya concedido a su hermosura desde su salida de la mazmorra. En efecto, si ya ha deslumbrado sobremedida a aquellos que saben que es un hombre disfrazado,

---

<sup>2782</sup>La fingida hermandad de los protagonistas es otra de las constantes del género; así, aparte de los protagonistas de Cervantes, fingen serlo Leucipa y Clitofonte, Teágenes y Cariclea, Clareo y Florisea y Pánfilo y Nise. Cervantes la utiliza, aunque por otros derroteros, en *La gitana*.

<sup>2783</sup>Cervantes, *La gran sultana. El laberinto de amor*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol.15), Madrid, 1998, jornada III, vv. 2567-2568, p. 113.

<sup>2784</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 5), Madrid, 1996, cap. XXXV, p. 975.

<sup>2785</sup>*Ibidem*, cap. XXXVIII, 992.

tras la operación de compra-venta con los bárbaros, estos, al ver el rostro angelical de Periandro, dan muestras de querer adorarlo –como harán con Auristela los moradores de la isla de los pescadores:

Habló el gobernador con la bárbara, de que resultó que ella dijo a Arnaldo que su príncipe decía mandase alzar el velo a su doncella. Hízose así: levantóse en pie Periandro, descubrió el rostro, alzó los ojos al cielo, mostró dolerse de su ventura, estendió los rayos de sus dos soles a una y otra parte, que, encontrándose con los del bárbaro capitán, dieron con él en tierra (a lo menos, así lo dio a entender el hincarse de rodillas, como se hincó, adorando a su modo en la hermosa imagen, que pensaba ser mujer) (I, III, 37-38).

La teatralidad que da a la escena Periandro, que tanto parecido guarda con aquel osado mirar directamente a los ojos del sultán de doña Catalina en *La gran sultana*, que no hace sino encender fulminantemente el amor de Amurates, se incrementa en la despedida de Arnaldo y compañía, donde salen a relucir las lágrimas, que tan bien hacen en una mujer que acaba de ser vendida, pero que el narrador se ve en la obligación de matizar que a Periandro “no le salían de corazón afeminado, sino de la consideración de los rigurosos trances que por él habían pasado” (I, III, 38); es decir, en todo momento intenta salvaguardar la masculinidad de su héroe, no den balde había matizado con anterioridad que la debilidad física de Periandro se debía a que llevaba tres días sin ingerir alimento.

Que Cervantes ha cuidado todos los pormenores de estos primeros compases iniciales del *Persiles* con suma maestría y tiento es una realidad incuestionable que se refuerza aún más con la focalización o individualización de Bradamiro de entre los bárbaros, ese “menospreciador de toda ley, arrogante sobre la misma arrogancia, y atrevido tanto como él mismo” (I, IV, 40). Se trata, en cierto sentido, de un personaje de corte nihilista, al modo del Carino de *La Galatea* o del Nacor de *El gallardo español*, aunque frente al ánimo de venganza que mueve al instigador de la tragedia de Lisandro y a la cobardía del pretendiente de Arlaxa, Bradamiro personifica la soberbia y fanfarronería. Este, entonces, nada más ver a Periandro travestido se ha prendado de él y le ha tachado por suyo creyéndole mujer. Es la primera equiparación de Periandro y Auristela en cuanto al deseo amoroso que despiertan, pues Bradamiro, en cierto modo, iguala las pretensiones de Arnaldo, aunque el comportamiento de uno y otro sean por completo divergentes, y si el príncipe de Dinamarca va a propiciar el encuentro de los dos amantes, Bradamiro provocará su salvación y huida<sup>2786</sup>. La ambigüedad de la escena es manifiesta, en tanto que se bordea la homosexualidad o al menos se juega con ella<sup>2787</sup>. No es la primera vez que acontece algo similar en la obra de Cervantes, dado que el deseo homoerótico podría registrarse en algunas de las parejas cervantinas de «los dos amigos» ya desde la de Morandro y Leoncio, en la que se superpone el sentimiento de la amistad al del amor, aunque sea más plausible en la relación de Anselmo y Lotario; de forma explícita es tratada la homosexualidad en los relatos cervantinos de cautiverio “como una alternativa normal y abierta de la preferencia heterosexual”<sup>2788</sup> que se da entre los musulmanes; pero son dos las situaciones que guardan un enorme parecido con la

---

<sup>2786</sup> Así, Antonio Cruz Casado nos ha dicho que en la bizantina “la pareja como unidad es objeto de la asechanza de diversos competidores (...). Este triángulo amoroso formado por la pareja y un competidor es el que hace avanzar la acción, formándose y deshaciéndose durante la huida”, en “Periandro/Persiles: Las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes”, *Cervantes*, XV (1995, 1º fall), pp. 60-69, en concreto p. 63.

<sup>2787</sup> “El sentimiento que despierta Periandro, aunque está vestido de mujer, en los varones de la isla, puede producir una impresión de sodomía”, J. Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 28. Véase también D. A. de Wilson, “Cervantes and the Androgyne”, *Allegories of Love...*, pp. 78-105.

<sup>2788</sup> En palabras de Carrol B. Johnson, “La sexualidad en el *Quijote*”, en *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136, la cita en la p. 135.

de Periandro vestido de mujer y el deseo que suscita en Bradamiro, nos referimos, claro está, a la escena en la que Lamberto disfrazado de Zelinda es elegido por Amurates como la doncella que ha de ser la madre de su heredero en *La gran sultana* y el amor de *lonh* que hace perder los vientos al rey de Argel por Gaspar Gregorio en el *Quijote* de 1615. En los tres casos se pone en peligro irónicamente la virginidad y castidad de los amantes masculinos, aunque Lamberto ya la haya perdido, al vestirse ropajes femeniles, que no hacen sino mostrar a las claras las dificultades en lo concerniente a la identidad sexual. Curiosamente estas tres situaciones son la consecuencia directa de una acción heroica efectuada en nombre del amor: Lamberto se transforma en Zelinda para poder estar junto a su amada Clara, la cual forma parte, como cautiva, del harem del sultán de Constantinopla; Gaspar Gregorio se halla en tal tesitura tras haber decidido acompañar en su destierro a la morisca Ana Félix; y Periandro se ha travestido con el objetivo de saber de su amada Auristela. Ahora bien, el tratamiento es diferente en cada caso, pues Lamberto como Zelinda es el que realmente se ve abocado a una escena de cama con su pretendiente, de la que sale bien parado gracias a su ingenio y a la actuación posterior de doña Catalina; Gaspar Gregorio salva el escollo merced al ardid de Ana Félix, que le hace creer al rey de Argel que no es sino una mujer disfrazada de hombre, con lo cual le traviste para que haga así su presencia ante el monarca turco, de tal forma que pierde su interés sexual por él al considerarle una gentil dama, por lo que, de las tres, es la situación más abiertamente homosexual; Periandro, por su parte, no se verá en manifiesto peligro a consecuencia de la batalla que terminará con su pretendiente, y aun con la mayoría de los moradores de la Isla Bárbara, de tal modo que su inversión de rol sexual es la que menos ironía rezuma, así que no deje de perder su ambigüedad. En todo caso, las tres suponen una dura prueba de amor, en las que el amante está dispuesto incluso a despojarse de su propia identidad sexual. En los casos de Lamberto y Gaspar Gregorio, la inversión conlleva la pérdida de su papel como miembro fuerte de la pareja, un rol que, habitualmente, recae en el amante masculino, mientras que en el caso de Periandro el disfraz mujeril no termina por despojarle de su masculinidad y, por consiguiente, de lo que se espera de él como héroe. Decir, sin embargo, que se dan otras situaciones amorosas de evidentes tintes heroicos en los que el amante masculino también se deja apresar para estar junto a su amada sin la necesidad de verse despojado de su hombría, como es el caso, por ejemplo, de don Fernando de Andrada, quien, después de haber sido cautivada Costanza en la razia turca sobre su pueblo, se arroja al mar con el único objetivo de ser hecho preso, en *Los baños de Argel*. Por último, nos resta por comentar que, en estos compases iniciales, se acentúa todavía más la inversión de papeles en la emulación que Cervantes realiza del inicio de la *Historia etiópica*, dado que en la novela de Heliodoro es Cariclea la que despierta admiración por su hermosura y la que enamora al líder de los vaqueros, Tíamis.

Con Periandro considerado como la mujer más hermosa del mundo, el gobernador de los bárbaros insulanos decide poner en práctica los mandatos de la profecía, por lo cual ordena traer a uno de los presos de la isla-cárcel para sacrificarle y hacer con su corazón la pócima que ha de beber uno de sus súbditos sin inmutarse. No obstante, no es necesario, pues cuando iban en busca de un tal, avistan una balsa sobre la que viene, ahora no por casualidad, la guardiana de la mazmorra, que no es sino Cloelia, la aya de Auristela, acompañada de un bello mancebo. La escena está sutilmente narrada para levantar la expectación y el suspense del lector, pues, a través de Periandro, se nos hace notar que el joven esconde un secreto con ese “parecía que no dejaba verse de nadie” (I, IV, 41), pero también por la turbación e indecisión de nuestro héroe al conocer a Cloelia: se está preparando la primera anagnórisis de los protagonistas, y por debajo late una mano maestra que sujeta con sapiencia todos los hilos.

La ambigua atmósfera creada por Cervantes se incrementa por el contraste resultante entre la gallarda belleza de Periandro travestido y la endeblez y postración que manifiesta el

hermoso mancebo, “el cual, sin hablar palabra, como manso cordero, esperaba el golpe que le había de quitar la vida” (I, IV, 41). Si nuestro autor inaugura su texto póstumo mostrando a su héroe en el instante más bajo de su carrera y envuelto en un halo de misterio, la presentación directa de Auristela no le va en zaga. Para ella ha elegido, como ya hemos mencionado, la falsa muerte como carta de presentación, pues, efectivamente, Auristela es ese mancebo recién arribado a la isla. Disfrazado de varón y en evidente riesgo de perder la vida es el modo en el que irrumpen es escena dos de las congéneres de nuestra heroína: Leocadia en *Las dos doncellas* y Ana Félix en el *Quijote* de 1615, otras vendrán después, en el mismo *Persiles*, como la salida a la palestra de Ambrosia Agustina. La turbación e incapacidad de actuación de Auristela en ese dejarse morir no hace sino indicarnos su feminidad; es decir, la vestimenta masculina, al igual que la femenina en Periandro, no modifica su esencia, no le hace adoptar, como sí les ocurre a Dorotea, a Claudia Jerónima y a Ana Félix, un comportamiento típicamente masculino<sup>2789</sup>. Será Cloelia la que indique a los bárbaros que se trata de una mujer y, por lo tanto, que no es hábil para obtener de ella los polvos de su corazón como reza la profecía; un aviso que, a más de detener el sacrificio, desencadena la agnición y evidencia la audacia narrativa del autor del *Quijote*, en tanto que es la mujer, que no es sino Periandro, la que anima y da fuerzas al hombre, que no es sino Auristela, para seguir adelante. La emoción de ambos, explicitada en sus lágrimas, provoca su salida del laberinto en que se hallan, por cuanto el flechado Bradamiro, haciendo uso de su osadía y soberbia, decide liberarlos y, como castigo, recibe otra saeta, pero no ya de Cupido, sino del gobernador de la isla, que le entra por la boca, “quitándole el movimiento de la lengua y sacándole el alma” (I, IV, 43). La muerte del bárbaro fanfarrón desencadena la guerra civil entre los moradores de la isla, así como su incendio, lo que de nuevo nos advierte de lo presente que está la novela de Heliodoro en estos compases primeros del *Persiles*. Atónitos, confusos y un poco perdidos, Periandro, Auristela, Cloelia y la joven traductora de los bárbaros, Transila, son salvados, pues “no se olvidó el cielo de socorrerles por tan extraña novedad que tuvieron por milagro” (I, IV, 44), por uno de los bárbaros que, para sorpresa de ellos y del lector, habla en perfecto castellano. Así, por el medio del desastre ocasionado por la batalla de los bárbaros, huyen nuestro héroes, guiados por su salvador; lo cual es aprovechado por Cervantes para dar una vuelta de tuerca a su tremenda audacia y riesgo literarios:

Los muchos años de Cloelia y los pocos de Auristela no permitían que al paso de su guía tendiesen el suyo. Viendo lo cual el bárbaro, robusto y de fuerzas, asió de Cloelia y se la echó al hombro, y Periandro hizo lo mismo de Auristela; la intérprete, menos tierna, más animosa, con varonil brío los seguía (I, IV, 44).

Esto es, a la par que Cervantes nos brinda esta sutil y ambigua escena en la que la mujer, Periandro travestido, porta a sus espaldas al hombre, Auristela disfrazada de varón, nos asegura que el disfraz no pasa de ser una mera estratagema de los héroes para conseguir sus objetivos, que en nada modifica su esencia, muy al contrario de lo que acaece con el doble travestimiento de Ana Félix y Gaspar Gregorio. El broche de oro está en esa mujer, Transila, que no necesita ponerse ropas de hombre para comportarse como tal, como evidenciará con creces cuando disfrute de la posibilidad de hacer pública su historia y que se convertirá en un modelo a imitar de Auristela, o en claro paralelo suyo.

Christian Andrés<sup>2790</sup> nos ha dicho que la Isla Bárbara y su modelo social “es todo lo contrario de la España de Carlos V o de Felipe II: aquí impera la crueldad y la inestabilidad

---

<sup>2789</sup>Pues, como ha dicho Julio Baena, *Persiles y Sigismunda* “cambiarán de traje a menudo, pero no de esencia”, en “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda: La utopía del novelista*”, p. 133.

<sup>2790</sup>“Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, pp. 116-117.

del reino, no existe la piedad ni la fraternidad ni la solidaridad, y en cuanto a las mujeres, sólo son productos comerciales, objetos de trueque (...). La Isla Bárbara es una anti-España, una anti-Europa, un modelo repulsivo para cualquier lector contemporáneo de Cervantes (...). La relación entre los insulares (...) y la pareja de peregrinos «hermanos» es obvia: (...) el antagonismo es muy fuerte, ya que Periandro (Persiles) o Auristela (Sigismunda) corren el peligro de perder la vida o el honor”. En efecto, por su carácter de lugar fantástico y semilegendario la Isla Bárbara se convierte en el lugar idóneo en el que situar una sociedad primitiva no civilizada, en el espacio más apropiado, por el contraste, en el que ubicar a sus dos protagonistas en manifiesto peligro y en el que comenzar la acción de la novela del modo más sorprendente y arriesgado literariamente hablando, en tanto que como espacio desconocido o en el límite de lo conocido era sumamente hábil para dar cabida a los conceptos y recursos, en su emulación del inicio de la *Historia etiópica* de Heliodoro, más típicos del género<sup>2791</sup>. La Isla Bárbara, por tanto, es el lugar perfecto en el que los dos amantes-hermanos han de superar una de las pruebas más importantes de cuantas jalonan su peregrinar por el mundo, consistente en despojarse de su identidad sexual y adoptar, momentáneamente, el rol del sexo contrario y, en el caso de Periandro, comportarse como tal y sacar a relucir o poner en juego todo un manual de seducción femenina. Es por ello por lo que Cervantes ha presentado a su héroe en el instante más antiheroico de su carrera y se ha cebado en la descripción de su casi divina hermosura, tanto de hombre como de mujer. No obstante, despojado de ironía y a pesar de la tremenda ambigüedad de toda la secuencia narrativa que conforman los capítulos I-IV del libro I, el doble travestismo no anula la esencia ni de Periandro ni de Auristela y, al final, merced a unos cuadros en los que se representa audazmente un mundo al revés, cada uno se comporta, por premeditada inversión, según se espera de él.

Sólo un aspecto del inicio queda en el aire, pendiente de resolución, que no es sino la explicación del porqué se presenta en la Isla Bárbara Auristela vestida de hombre. En principio, este hecho es el mismo que acontece en el doble travestismo de los hijos de don Diego de la Llama en el *Quijote* de 1615, en tanto sabemos, como en el caso de Periandro, cuál es el motivo, que es el encerramiento y la curiosidad de ver mundo, que ha llevado a la joven a ponerse las vestimentas de su hermano, no así, en cambio, como pasa con Auristela, en lo tocante a él, pues nada se nos dice al respecto. Tendremos que esperar hasta el capítulo IX del libro III, instante elegido por Auristela para contar la relación de sus peripecias, una narración intradiegetica, incluida en la voz autorial –con hábil paso del estilo indirecto al directo–, que no es sino otra de las analepsis completivas –la quinta en el orden de aparición– del inicio *in medias res* del *Persiles*. En efecto, Auristela cuenta cómo toda vez que fue apresada por los corsarios en la marina de Dinamarca, junto con Cloelia, Selvania y Leoncia, se repartieron el botín entre ellos de tal forma que ella le tocó en suerte a uno de los más principales, a quien entró a servir. En cierto sentido, podemos decir que la situación no es muy distinta de la que sufre Dorotea cuando trabaja como criado para el ganadero serrano en la Primera parte del *Quijote*, si bien, mientras que la avispada andaluza lo hizo disfrazada de mancebo, hasta que fue descubierta y se vio en la tesitura de tener que recurrir a la violencia, no para mantener su virginidad incólume, pues ya se la había robado el seductor de don Fernando, sino para repeler sus lascivos deseos, Auristela lo hace con el atuendo que le corresponde, fue su dueño quien “me vistió en hábitos de varón, temeroso que en los de mujer no me solicitase el viento”<sup>2792</sup> (III, IX, 338); esto es, se invierte la situación, pero no sólo en

---

<sup>2791</sup>Véase Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 126-140.

<sup>2792</sup>Avalle-Arce anota lo siguiente en su edición del texto: “El viento como seductor juega un papel principal en las leyendas de Bóreas, y llega hasta el romance de Lorca, *Preciosa y el aire*, que por cierto tiene un



lo tocante al travestismo, sino también en el trato que a cada heroína dispensa su amo. Es chocante, sin embargo, este buen proceder del pirata por cuanto no se aclara cuál es su interés real por Auristela, y más en este mundo tan hostil que es el *Persiles* en el que los deseos asaltan y mueven a la práctica totalidad de sus personajes. Nuestra heroína se limita a contar que “muchos días anduve con él peregrinando por diversas partes, y viviéndole en todo aquello que a mi honestidad no ofendía” (III, IX, 338). Es más, ni siquiera parece que su tentativa sea vender a la amada de Periandro a los bárbaros y de ahí que intente refrenar sus impulsos vistiéndola de hombre, dado que viene a caer en sus manos, las de los bárbaros, sin querer, “y él quedó muerto en la refriega de mi prisión, y yo fui traída a la cueva de los prisioneros” (III, IX, 338). Allí es donde Auristela se encuentra con Cloelia, su aya, la cual la pone en conocimiento tanto de la profecía de los insulanos como de la estancia de Periandro en la isla, por lo que decide, en un acción tan heroica como la de su hermano-amante y similar a la Margarita en *El gallardo español*, ofrecerse para ser sacrificada.

Hemos dicho que los habitantes de la Isla Bárbara son, en cierto sentido, los antagonistas de Periandro y Auristela, en tanto representan la barbarie por culpa de su primitivismo social y moral. No obstante, como es bien sabido, una de las características de la literatura cervantina es reflejar todas las cuestiones que plantea, al menos, desde sus dos caras o vertientes. De este modo no todos los bárbaros se nos muestran crueles y despiadados, y algunos de ellos pueden llegar a manifestar varios rasgos humanitarios que los aproximan al mito del buen salvaje, como, por ejemplo, el flechero que apunta al rostro de Periandro mientras lo transportan en la balsa de una isla a otra que es capaz de sentir compasión por el prisionero, o el propio Bradamiro, que llega a enamorarse, aunque su sentimiento no se temple por la razón, de Periandro metamorfoseado y de apiadarse de él y del mancebo que resulta ser Auristela; ahora bien, quien lo encarna paradigmáticamente es la bárbara Ricla, la esposa del español Antonio y la madre de Constanza y del bárbaro que ha conducido a la salvación a nuestros héroes, Cloelia y la aún innominada Transila.

La familia del español Antonio, portadora de su propia historia episódica, se convierte en la compañera inseparable de viaje de Periandro y Auristela por lo que resta, que es básicamente todo, de la acción en el presente narrativo del *Persiles*, especialmente los dos hijos, Antonio y Constanza, dado que los padres detendrán su peregrinar a la altura de la patria chica del español, la población manchega del Quintanar de la Orden (III, IX), lugar en el que Auristela explicará el porqué de su llegada vestida de hombre a la Isla Bárbara. De esta manera, el cañamazo medular del *Persiles* en su tiempo lineal de principio a fin está conformado sobre el motivo estructural del viaje que efectúan cuatro personajes nacidos en el septentrión europeo desde la Isla Bárbara hasta Roma, agrupados en dos parejas de hermanos: los que fingen y/o aparentan serlo, Periandro y Auristela, y los que lo son, Antonio el hijo y Constanza; un largo peregrinaje de amor para los primeros, aunque los otros también obtendrán su recompensa sentimental, y de marcado sentido espiritual para los cuatro.

Después de su reencuentro, los amores de Periandro y Auristela pasan a un segundo plano narrativo a favor de la interpolación de una serie de relatos, que jalonan el viaje por mar de isla en isla, “sirviéndoles de contraste o de paralelo, matizando y completando, a la manera bizantina”<sup>2793</sup>, al par que sus relatores se van acoplando al grueso de protagonistas, hasta la reaparición del principal rival amoroso de nuestro héroe, Arnaldo, en el capítulo XV. No obstante su relegación textual, el misterio que circunda las figuras de los dos amantes y la relación que los une está permanentemente en el candelero, lo que asegura su preeminencia narrativa, de manera singularmente más conseguida y lograda a como sucede con los amores

---

punto de partida cervantino” (nota 376 de la p. 341).

<sup>2793</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, p. XXIII.

triangulados de Elicio, Erastro y Galatea en la novela pastoril del complutense o a como acontece con las aventuras de don Quijote y Sancho a partir de su segunda arribada a la venta de Maritornes, en la Primera parte.

Dos hechos hay que destacar: el primero, el fallecimiento de Cloelia (I, V-VI), la aya de Auristela, que es la primera muerte del libro<sup>2794</sup>, y, aunque está en premeditado contraste con la hecatombe de los bárbaros, parece que su causa no es otra que la de aligerar el texto con la retirada de un personaje que ya ha desempeñado la función que le había sido asignada por el autor. Un proceder este harto recurrente en la literatura de todos los tiempos, pero que es altamente frecuentado, alternando con otras formas, por Heliodoro en la *Historia etiópica*, como, por ejemplo, el más que significativo óbito de Calasiris (libro VII), justo a continuación de que se produzca el reencuentro definitivo de Teágenes y Cariclea. Es evidente que la función de Calasiris en la novela del de Émesa es fundamental, en oposición a la desdibujada Cloelia, de la que tantas cosas quedan sin aclarar, lo cual no resta importancia a la similitud que se desprende del hecho de que les llegue su hora a seguida de facilitar la reunión de los protagonistas. En claro paralelismo estructural, que coadyuva a la coherencia estructural interna del *Persiles*, el ayo de Periandro, Seráfido, hará su entrada narrativa en los compases finales del libro (IV, XII); otro personaje que desempeña una de las funciones con que Heliodoro dota a Calasiris: la de contar el origen de los protagonistas, su enamoramiento, el voto y la huida. El segundo, que está vinculado con la muerte de Cloelia, es la aparición textual de dos objetos densamente cargados de connotaciones narrativas: nos referimos, obviamente, a la cruz de diamantes y a las dos perlas. De forma un tanto críptica para el lector, antes de su fallecimiento, la aya de Auristela le da sendas joyas: “Ves ahí, hija de mi alma, lo que tengo tuyo” (I, V, 54), que adquieren forma entre las narraciones episódicas del italiano Rutilio y el portugués Manuel de Sosa Coitiño: “Diole Auristela a Periandro lo que Cloelia le había dado la noche que murió, que fueron dos pelotas de cera, que la una, como se vio, cubría una cruz de diamantes [...]; y la otra, dos perlas redondas” (I, IX, 74). En las *Etiópicas* existen asimismo varios objetos que sirven para identificar a Cariclea como la hija de Hidaspes y Persina, como el anillo de pantarba, un collar de piedras preciosas y “la banda de tejido de seda bordada con caracteres gráficos locales, en la que se narra la historia de la muchacha” (II, 157), también se podría añadir el vestido de sacerdotisa de Artemis que luce en repetidas ocasiones la amante amada de Teágenes<sup>2795</sup>. Tales objetos cumplen varias funciones narrativas, pues la piedra de pantarba repele el fuego dispuesto por Ársace para ajusticiarla y el collar y la banda no son sino los propiciadores de la agnición final con sus padres, los reyes de Etiopía. Por contra, en el *Persiles*, puede que por su final apresurado, la cruz y las perlas no son “los elementos determinantes de una aparatosa escena de anagnórisis (...), sino [que] (...) mediante su oportuna exhibición los protagonistas darán a entender (...) a los presentes que son personas «de alto estado»<sup>2796</sup>. Estos objetos identificadores, dada su amplia utilización en el folclore y la literatura universal, podrían o no estar utilizados por Cervantes como imitación de Heliodoro. En cualquier caso, lo importante es que el autor del *Quijote*, debido en parte a su detallismo narrativo, se sirve en múltiples ocasiones de ellos a lo largo de su obra, completados o complementados por señales corporales diversas, ya con un tratamiento paródico, como el lunar peludo que Dorotea dice que ha de tener el caballero que la devolverá el reino de Micomicón, ya con una ambigua ironía, como el color barcino que le

---

<sup>2794</sup>“La omnipresencia de la muerte” en el *Persiles* fue puesta de manifiesto por Avalor-Arce en “Conocimiento y vida en Cervantes”, pp. 62-63.

<sup>2795</sup>Es posible que este vestido de Cariclea y su función dejaran huella en algún relato cervantino, como la vestimenta de Leonisa en *El amante liberal* o la de Isabela en *La española inglesa*.

<sup>2796</sup>Carlos Romero Muñoz, nota 5 del cap. IX, pp. 185-186 de su edic. del *Persiles*.

sirve a la Cañizares para reconocer en Berganza a uno de los hijos de la Montiel en *El coloquio de los peros*, que remite claramente a *El asno de oro* de Apuleyo, ya de forma seria, como las marcas de Preciosa o de Isabela. Dejando de lado estas últimas, objetos identificadores son los que guarda celosamente la vieja gitana que cría a Preciosa y que contribuyen a que sus padres la reconozcan como su hija en *La gitanilla*, y lo mismo se puede decir tanto de la mitad de la cadena y del papel que el mesonero guarda de Costanza en *La ilustre fregona*, como de las joyas de Belica en *Pedro de Urdemalas*. Más parecida a la función que tienen en el *Persiles* la cruz y las perlas es la cruz que hurta Leocadia en la noche de su violación en *La fuerza de la sangre*, así como los pañales, el agnuscéi y el sombrero con el cintillo en *La señora Cornelia*. En el mismo *Persiles*, reaparecerán estos objetos identificadores en el episodio de Feliciano de la Voz. Otros objetos que se cargan de significado, aunque el tratamiento y rendimiento literarios sean muy otros, son, por ejemplo, la gruesa cadena del alférez Campuzano en *El casamiento engañoso* o la que sirve para burlar a Cristina en *El vizcaíno fingido*.

Como anotara Joaquín Casaldueiro<sup>2797</sup>, la reaparición de Arnaldo sirve “para colocar a los personajes y la acción en una dirección nueva, volviendo a la actividad los hilos de la acción principal que se habían mantenido inactivos” por culpa del viaje itinerante de isla en isla y de la sucesión de varios relatos episódicos. La llegada del príncipe de Dinamarca a Gotlandia había quedado más o menos anticipada desde la misma salida de nuestros héroes de la Isla Bárbara (I, VII), pues, si en aquella ocasión Periandro y Auristela pudieron esquivar la presencia de Arnaldo, ya quedó apuntada la zozobra de la pareja, la de él a causa de los celos, la de ella por no ver juntos a sus dos pretendientes, pero también por el hecho de que los dos amantes se concertasen en cómo actuar, que no consiste sino en confirmar “el fingido hermanazgo” (I, VII, 64). Es decir, después de su reencuentro y de sortear la dura prueba de la pérdida de su identidad y de su posible muerte, queda prefigurado narrativamente que el siguiente obstáculo al que han de hacer frente en su peregrinaje es tanto soportar los requerimientos amorosos de otros como superar los celos, que inciden sobre la fidelidad amorosa de la pareja o, dicho de otro modo, vencer las tentaciones de la carne.

Como es bien sabido, la casuística amorosa o el tratamiento del tema del amor varía de unos moldes genéricos a otros, en tanto que cada uno conlleva aneja una visión propia y particular del mundo. Así los libros de caballerías y las novelas sentimentales son solidarias de las teorías del amor cortés de raigambre medieval, aunque divergen en el hecho de que “la novela sentimental marca un desplazamiento del eje de atracción de la novela de caballerías: de la peripecia caballeresca al caso amoroso, de la acción al sentimiento (...) Hay un cambio de perspectiva, pero el mundo de la ficción sigue siendo el mismo”<sup>2798</sup>. La imposición del ideario renacentista, con su vuelta a las teorías platónicas, trae consigo un nuevo concepto erótico, que viene no a sustituir al amor cortés, pero sí a dotarle de una savia nueva. La primera modalidad genérica en prosa que lo registra es la novela pastoril, en la que el amor, aunque no ha dejado de ser un sufrimiento agónico, un tormento psicológico, supera lo estrictamente humano, por cuanto gobernado por la razón y centrado en la belleza espiritual del ser amado podía trascender hacia Dios<sup>2799</sup>, si bien no deriva tanto en connotaciones de tipo religioso cuanto de orden filosófico: escrutar la «natura d’amore». No obstante el cambio de concepto amoroso, como ha explicado Avalle-Arce<sup>2800</sup>, entre la novela sentimental y la

---

<sup>2797</sup> Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”, p. 60.

<sup>2798</sup> J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, p. 47.

<sup>2799</sup> Véase A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480 -1680*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 127-129.

<sup>2800</sup> *La novela pastoril española*, p. 47.

pastoril se da “una evidente comunidad temática”, a pesar de que en la primera “el amor está presentado dentro de la estructura de la sociedad, si bien en conflicto con ella”, mientras que en la segunda “lo está en estado de naturaleza, previo a la formulación social”. Pero no podemos olvidar que el concepto platónico del amor ya era la base de la novela bizantina clásica, sobre todo en los casos de *Dafnis y Cloe* de Longo y de la *Historia etiópica* de Heliodoro, como lo será también de la española, con alguna que otra matización<sup>2801</sup>. Sin embargo, en contraste con la novela pastoril, donde la virtud es algo consustancial a su mundo, en la bizantina el amor ha de superar, en su perfeccionamiento, una serie de obstáculos y/o pruebas, que inciden sobre la fidelidad y castidad de la pareja protagonista, pudiendo alcanzar un marcado talante simbólico-alegórico y espiritual que culmina en el matrimonio. De este modo, la castidad, y ligada a ella la fidelidad, se convierte en un valor absoluto, especialmente la femenina. Por su parte, la novela cortesana, en tanto heredera de la novela sentimental, circunscribe el hecho amoroso al social, pues está directamente relacionado con la honra y el matrimonio. Ahora bien, el espíritu contrarreformista arrojó “al humanismo idealista predominante al situar el ideal en el lugar al que pertenecía: el reino de lo espiritual, y al hacer hincapié en el mundo real, en la realidad de la naturaleza humana, y en los deberes sociales y las obligaciones morales”<sup>2802</sup>, de tal forma que terminó por impregnar, de algún modo, a todos los géneros existentes.

Es este un hecho que se deja sentir, como ya hemos dicho, en toda la obra de Cervantes, independientemente del género con el que trabaje, pues todas sus historias amorosas, en mayor o en menor grado, se sitúan dentro de unas coordenadas sociales precisas y, al menos las más estilizadas, se encaminan o tienen como único fin el matrimonio cristiano, mientras tanto la pareja ha de mantenerse incólume y reafirmar su amor. Es decir, la prueba de amor a la que tienen que hacer frente Periandro y Auristela con la llegada de Artandro es tanto una necesidad impuesta por el módulo bizantino como una constante habitual en las historias de amor ideal de Cervantes en las que el sentimiento amoroso es recíproco desde el principio, como así sucede, de una forma u otra, en los casos de Aurelio y Silvia, Timbrio y Nísida, Cardenio y Luscinda, Rui Pérez y Zoraida, don Luis y doña Clara, Preciosa y don Juan, Ricaredo e Isabela, don Fernando de Andrada y Costanza, don Lope y Zahara, Dagoberto y Rosamira, Basilio y Quiteria y Ana Félix y Gaspar Gregorio.

A diferencia de lo que sucede en la *Historia etiópica* de Heliodoro, en la que los rivales amorosos de la pareja protagonista desempeñan la función actancial de antagonistas, en especial Ársace y Aquémenes –pues la función de Tíamis y de Oroóndates termina por ser otra muy diferente–, dado que presentan o simbolizan una caracterización negativa de la pasión amorosa, en el *Persiles* son mucho más complejos y la calidad de su amor varía considerablemente de unos a otros, cuando no son más que un recurso para hacer variar el argumento, como es el caso del bárbaro Bradamiro, cuyo enamoramiento de Periandro travestido posibilitó la huida de los héroes de la Isla Bárbara. Puede, entonces, que Cervantes, tuviera en mente, dado que es muy probable que desconociera el *Quéreas y Calírroe* de caritón de Afrodísias, en la caracterización de alguno de los pretendientes amorosos de Periandro y Auristela a personajes como la Mélite del *Leucipa y Clitofonte* de Tacio o su trasunto, Isea, en la novela de Núñez de Reinoso, que son rivales bastante más complejos, puesto que su amor, aunque sea un desvarío, resulta sincero y genuino: es mucho más que un simple e impetuoso deseo concupiscente. Parece que Cervantes comprendió que cuanto más digno es el oponente más quilates cobra el sentimiento erótico de los amantes principales, al mismo tiempo que resulta más creíble o verosímil su ejemplar virtuosismo. A pesar de que la

---

<sup>2801</sup>Véase J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 104 y ss.

<sup>2802</sup>A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480 -1680*, p. 134.

sombra de Magsimino, del que apenas sabremos nada hasta el final del texto, planea constantemente como una amenaza ya desde el principio sobre el amor de Periandro y Auristela, es Arnaldo indiscutiblemente el rival más tenaz, persistente y de mayor calidad. Su llegada a la isla de Gotlandia, punto de reunión de la comitiva protagonista, que funciona como una suerte, a pequeña escala, de la venta quijotesca de Juan Palomeque el Zurdo, y en clara anticipación del palacio del rey Policarpo y de Roma, así lo corrobora, pues, a más de turbar a Periandro y de inmovilizar a Auristela, en su conversación a solas con nuestro héroe le expone tanto la calidad de su amor como sus intenciones para con su fingida hermana, que convergen en el deseo de ser honestamente su esposo.

La declaración de intenciones de Arnaldo es la segunda analepsis completa del *Persiles*, tras la de Taurisa, si bien hemos de suponer que lo que cuenta ahora es más o menos lo mismo que le dijo a Periandro cuando la doncella de Auristela se preparaba para ser vendida a los bárbaros, y, dado que vuelve a centrarse en el periodo en el que la hermana-amante de nuestro héroe estuvo en su poder, no es sino lo mismo de lo que le informó Taurisa a Periandro en el interior de la nave, pero con una notable diferencia: hay un cambio de perspectiva, de punto de vista de los hechos. En efecto, tanto Taurisa como Arnaldo cuentan el mismo acontecimiento narrativo, pero cada uno desde su propio sentir y desde el conocimiento o la información que poseen. Así, en lo tocante al enamoramiento de Arnaldo, sus continuas demandas de matrimonio, el consentimiento de su padre y las sucesivas negativas de Auristela coinciden; sin embargo difieren en cuanto al tiempo que dicen que ha pasado Auristela en poder del príncipe, pues Taurisa decía que era un año, mientras que Arnaldo asegura que son “dos años [los] que estuvo en poder del rey mi padre” (I, XVI, 107); pero también en lo concerniente a la excusa que pone Auristela para no aceptar la proposición matrimonial, pues, aunque en los dos casos se trata de un voto de castidad, Taurisa decía que era una decisión de por vida, Arnaldo, por contra, comenta que la promesa de nuestra heroína se cumplirá cuando arribe “a la ciudad de Roma” y que mientras tanto “no podía disponer de su persona” (I, XVI, 108); ahora bien, Taurisa adivinaba la causa que ignora por completo el príncipe danés, tal vez para la buena marcha de los amores de nuestra pareja protagonista, así como para la disposición de la materia narrativa: Auristela no aceptó las propuestas del príncipe porque previamente había entregado su amor “a un tal Periandro” (I, II, 31). Es, por tanto, una prueba más de la madurez literaria alcanzada por Cervantes, su dominio abosulto en el arte narrativo.

Desde luego que es otro acierto que sea tan sólo Taurisa, aparte de Cloelia, el personaje que, más que saber a ciencia cierta, intuya los amores de Periandro y Auristela, hasta la salida a la palestra, muy al final, de Seráfido, que tiene el encargo de desvelar el secreto mejor guardado de toda la novela. Esto, lógicamente, le permite a nuestro autor rodear a los dos fingidos hermanos de ese halo de misterio que tanto extraña a los que les conocen y tratan, los cuales no pueden dejar de sorprenderse ante alguna que otra de sus reacciones, más propias de una relación sentimental que fraternal, y de sospechar esto o aquello dependiendo de su buena o mala intención. Únicamente es el lector el que dispone de mayor información, sobre todo la que extrae de las escasas ocasiones en las que Periandro y Auristela gozan de la posibilidad de comunicar sus asuntos a solas, y estas muy dosificadas y distanciadas unas de otras. Este hecho, que incide sobre el suspense de la trama, distancia al *Persiles* de las otras manifestaciones del género, ya sean los dos ejemplos clásicos conocidos en la época, las *Etiópicas* y el *Leucipa*, ya sean los españoles, el *Clareo* y *Florisea* de Reinoso, la *Selva de aventuras* de Contreras y *El peregrino* de Lope, por cuanto el origen de los protagonistas de cada una, su relación amorosa y su voto son sabidos o bien al principio de la trama –como en el *Leucipa* de Tacio, en el *Clareo* y en la *Selva*–, o bien hacia la mitad –como en las *Etiópicas* de Heliodoro y en *El peregrino*–.

El amor que Arnaldo siente por Auristela es, en consecuencia, uno de los más idealizados de todo el *Persiles*, y aun de la obra de Cervantes, así como su intachable conducta hacia ella, pues, en cierto sentido, no dista mucho del proceder de don Juan con Preciosa en *La gitanilla* y de Avendaño con Costanza en *la ilustre fregona*, en tanto que los tres aman incondicionalmente a mujeres que están por debajo de su categoría social, una esclava, una gitana y una fregona, respectivamente, a las que no sólo respetan, sino que se someten a su voluntad<sup>2803</sup>, si bien su suerte será hartó distinta, pues Arnaldo finalmente se quedará con la miel en los labios. Asimismo, el hecho de que el príncipe de Dinamarca pierda los vientos por su esclava le empareja con Ricaredo, protagonista de *La española inglesa* y, sobre todo, con Amurates, de *La gran sultana*.

El buen comportamiento de Arnaldo no se le escapa a Periandro, ya que parece “locura que dos miserables peregrinos desterrados de su patria no admitan luego luego el bien que se les ofrece” (I, XVI, 108); pero lo justifica, siguiendo el plan diseñado con Auristela, arguyendo que “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 alguno, ni libertad para usar de nuestro albedrío” (I, XVI, 109). Es decir, Periandro, como antes Auristela, se sirve del engaño y la mentira para atemperar los requerimientos amorosos del príncipe. Como es de sobra sabido, es esta una estratagema de la que se sirven habitualmente las parejas protagonistas de las novelas bizantinas, para salir al paso y solucionar así ciertos conflictos que obstaculizan su errabundo peregrinar amoroso<sup>2804</sup>, y que Cervantes ya había utilizado en aquellas historias que manifiestan una clara vinculación con tal módulo, tales como las de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*, Ricardo y Leonisa en *El amante liberal* y don Fernando de Andrada y Costanza en *Los baños de Argel*<sup>2805</sup>. En nuestro caso, del mismo modo que hace Cariclea ante las pretensiones matrimoniales de Tíamis en las *Etiópicas* (libro I), lo cual no hace sino acentuar la inversión de papeles que se opera entre las dos novelas, Periandro se sirve tanto del fingido hermanazgo como de la falsa promesa del matrimonio aplazado. Inclusive nuestro héroe emula a la protagonista del escritor sirio al entreverar, como por otra parte tan de moda estaba en el Siglo de Oro, la mentira con la verdad, dado que, sin entrar en más detalles, todo lo concerniente al voto y esa mixtura de determinación y albedrío que lo pone en práctica son por completo genuinas, como quedará evidenciado cuando Seráfido narre a Rutilio el origen de Periandro y Auristela (IV, XII). Es más, tanto en la obra de Heliodoro como en la de Cervantes se consigue el efecto esperado, pues Tíamis y Arnaldo quedan convencidos por las razones argüidas por Cariclea y Periandro y se ofrecen, además, para acompañar en su peregrinación a los fingidos hermanos, si bien, a la postre, un suceso de tipo familiar –la resolución del sacerdocio de Tíamis, tras la llegada *in extremis* de Calasiris (libro VII), y la noticia que le da a Arnaldo Sinibaldo de la guerra que sufre su padre y de los rumores que circulan sobre sus amoríos (II, XXI)– les impedirá cumplir la resolución adoptada, aunque el pertinaz Arnaldo, finalmente, se reunirá con Periandro y Auristela en las puertas de Roma.

Hay que destacar, asimismo, que los temores de Auristela de que los celos turben a su hermano-amante no sólo no se cumplen, sino que, “aunque le pesó a Periandro deste último ofrecimiento” (I, XVI, 109), se comporta con suma cortesía y discreción y acepta con

---

<sup>2803</sup>Cabe matizar que el sometimiento a la amada, bien lo sabe don Quijote, es una práctica de cortesía desde el tiempo de los trovadores.

<sup>2804</sup>Véase J. González Rovira, *la novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 120-122. Así como la explicación que da sobre la utilización de este recurso por parte de nuestros héroes J. Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 60.

<sup>2805</sup>Véase sobre estos tres casos, el trabajo ya citado de S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes”, 361-387.

deportividad y resignación la compañía de Arnaldo. De ese modo, nuestro amante, capaz, como vimos, de despojarse por amor de su esencia, ahora nos muestra “el heroísmo interior que le otorga el temple indomable de su virtud estoica”<sup>2806</sup>. Muy al contrario de como actuará Auristela al ser sabidora de la fascinación que despierta Periandro en Sinforosa. Y es que precisamente será en los momentos más extremos cuando la irracionalidad enajene a nuestra heroína hasta el punto de dejarse vencer por la impulsividad y manifestar públicamente su casto y puro amor por Periandro, o sea los instantes en los que Cervantes crea disensión en la pareja protagonista, como ocurre por dos veces con los celos de Auristela, que la llevan a barajar la posibilidad de hacerse monja, y en los que nos brinda los únicos acercamientos amorosos entre ellos, como acaecerá cuando nuestra heroína crea muerto a Periandro, tras caer este de la torre abrazado con Domicio a poco de pisar suelo francés.

Con la marcha de la comitiva de personajes de Golandia, repartidos entre los navíos de Mauricio y Arnaldo, rumbo a Inglaterra, lugar que, como ha visto Isabel Lozano, “permanece constante en el itinerario septentrional del *Persiles*”, en tanto “es el umbral que da paso a la civilización” y “por esto los personajes tienen puestas todas sus esperanzas y anhelos en llegar a ella a toda costa”<sup>2807</sup>, se continúa el viaje por mar. Lo cual es aprovechado por Cervantes, tras dejar planteada la amenaza que supone para el amor de la pareja la presencia e intenciones de Arnaldo, para mover los hilos de su narración en una nueva dirección, de tal forma que se equilibre el protagonismo narrativo de sus dos héroes.

Una de las formas más habituales de crear tensión dramática en la novela bizantina o de estimular la intriga es mediante la utilización de recursos tales como los vaticinios, las predicciones, los sueños reveladores, los presentimientos, etc. En el *Persiles*, como se sabe, estos motivos estructuradores se vinculan con la astrología judiciaria, ciencia que profesan dos personajes de especial relevancia en el desarrollo de la trama: Mauricio y Soldino. Así, el primero, aún antes de partir de Gotlandia, ya advierte a sus compañeros de viaje –e indirectamente al lector– de que en su trayecto hacia Inglaterra tendrán que hacer frente a un peligro irremediable que sobre ellos se cierne, que no es sino “una traición mezclada y aun forjada del todo de deshonestos y lascivos deseos” (I, XVIII, 114). Si el fulminante enamoramiento del bárbaro Bradamiro sirvió, en cierto modo, para reunir a Periandro y Auristela y propiciarles la posibilidad de huir, ahora, efectivamente, serán los que despiertan nuestra heroína y Transila en dos de los marineros-soldados de Arnaldo los que ocasionen la segunda separación de nuestra pareja, dado que, en su intento de gozar de ambas, han urdido un plan que consiste en hundir el navío. De este modo, la lascivia y los desmanes que provoca se tornan, al menos por ahora, en el eje que hace variar el rumbo de la materia narrativa del *Persiles*, o, dicho de otra manera, son los propiciadores de los obstáculos y peripecias externas de los dos amantes en su peregrinar errante desde Tule hasta la ciudad eterna. Así, a consecuencia del naufragio premeditado, la comitiva protagonista que encabezan Periandro y Auristela se ve obligada a agruparse en torno a la barca y el esquife del navío; en la primera entran nuestro héroe, Arnaldo, Ladislao, Antonio el padre y Clodio, mientras que en el esquife lo hacen todas las mujeres –Auristela, Transila, Ricla, Costanza y Rosamunda–, Mauricio y Antonio el hijo. La llegada de la noche y el viento hacen el resto.

Cervantes gusta en el *Persiles* de contrastar la angustia y desesperación de Periandro y Auristela con la de otras parejas, fundamentalmente episódicas, ante un hecho extremo, o sea, crea acciones o escenas duales y especulares, con el propósito de jugar con el fingido hermanazgo de nuestros enamorados, como consecuencia de su secretismo amoroso, y de

---

<sup>2806</sup>Haciendo nuestras las palabras de Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, p. 383.

<sup>2807</sup>*Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 110.

potenciar el patetismo de su sufrimiento. Este juego de simetrías parece apuntar hacia la ambigüedad e ironía del texto, en tanto que con el reflejo del comportamiento de las dos parejas se resalta lo que nuestros amantes no pueden decir o hacer o se muestra lo que encubren. Se trata, por lo tanto, de un juego de apariencias entre lo que parece ser y lo que objetivamente es. Ya lo comprobamos en aquella prodigiosa secuencia en la que el todavía innominado Antonio el hijo cargaba a sus espaldas a Cloelia, mientras que Periandro travestido de mujer hacia lo propio con Auristela disfrazada de hombre (I, IV); lo veremos en otra no menos audaz en la que Auristela se abraza a un Periandro moribundo, mientras que Costanza hace lo mismo con su hermano Antonio malherido (III, XIV). Y es lo mismo que sucede ahora con la separación de la barca y el esquife y las reacciones anímicas que suscita:

Llegóse en esto la noche, sin que la barca pudiese alcanzar al esquife, desde el cual daba voces Auristela, llamando a su hermano Periandro, que la respondía, reiterando muchas veces su para él dulcísimo nombre. Transila y Ladislao hacían lo mismo, y encontrábanse en los aires las voces de “dulcísimo esposo mío” y “amada esposa mía”, donde se rompían sus disinius y se deshacían sus esperanzas, con la imposibilidad de no poder juntarse (I, XIX, 126).

Decir, por otra parte, que la separación de Periandro y Auristela está en función del magnífico diseño constructivo de este Libro I, y aun de todo el *Persiles*. Pues si el libro se inaugura con la anagnórisis de los dos amantes, se cierra con una nueva separación; si fue Periandro y su circunstancia vital lo que se focalizó en los primeros compases, será ahora Auristela y la suya lo que se registre en la narración; si Periandro, recién salvado de un peligro de muerte por el navío de Arnaldo, se enteró por boca de un tercero, Taurisa, de los sentimientos que su amada Auristela había despertado en el príncipe de Dinamarca, será ahora nuestra heroína la que, recién salvada de un peligro de muerte por el bajel enviado por Sinforosa, se entere por boca de un tercero, el capitán corsario, de los amores que siente la princesa de la isla del rey Policarpo por su fingido hermano; si Periandro dudó de la fidelidad de Auristela, lo mismo le tocará hacer a ella.

Esta tan simétrica como inversa situación tiene, entonces, como objetivo principal equilibrar el papel de los héroes, dado que hasta la focalización narrativa de Auristela, esta se había mostrado más bien como un personaje pasivo frente a Periandro, que, en general, ante las circunstancias externas a las que tienen que hacer frente, adopta el rol de ser el miembro activo de la pareja, como por otra parte es dable esperar en una época tan misógina como el Siglo de Oro. Pero no sólo, pues merced a la relación intradieética del capitán del barco se van a dejar apuntalados los cimientos narrativos sobre los que se asnetará el Libro II del *Persiles*, tanto en el presente como en lo que se recupere del pretérito de la acción principal: los sucesos en la corte del rey Policarpo y la dignificación épico-heroica del protagonista masculino<sup>2808</sup>.

En efecto, después de la separación de la comitiva en dos grupos, que comporta asimismo la de los dos amantes, y después de los acontecimientos en la isla nevada, en la nave que Sinforosa había enviado tras los pasos de Periandro, en un día de esos tres meses que dura su periplo de isla en isla, el capitán del barco, para amenizar “la estancia de sus pasajeros” (I, XXI, 135), narra una historia, que se convierte en la tercera analepsis completiva del *Persiles*, en tanto que se centra en parte del tiempo en que estuvieron separados por vez primera Periandro y Auristela, una separación que, como sabemos, aconteció antes del inicio del relato en el presente narrativo. Y, dado que las otras dos narraciones analépticas –las de Taurisa y Arnaldo– habían cubierto parte de las peripecias individuales de Auristela, la del capitán tendrá como protagonista a Periandro, aunque no

---

<sup>2808</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 228.



recupere más que el tiempo que pasó en la isla del rey Policarpo, lo demás será actualizado por el propio héroe.

La relación del capitán del navío presenta una morfología similar a la de Taurisa, en tanto que hacen las veces de narradores-testigos, aunque, a la postre, se vean de alguna manera implicados en los acontecimientos que cuentan; sus narraciones se pueden estructurar en dos partes, dado que, en primer lugar, dan una información de tipo general, que tiene como fin situar los hechos en un marco específico —el reino de Dinamarca y la Isla de Policarpo—, para pasar, a continuación, a contar un suceso protagonizado por uno de los dos amantes, de forma sexista, pues Taurisa narra la estancia de Auristela en poder de Arnaldo, mientras que el capitán da buena cuenta de la participación de Periandro en los juegos lúdico-deportivos que se celebran en la Isla de Policarpo. Esta forma sexista, recordemos, es la misma que utilizó Cervantes en su primera obra publicada, *La Galatea*<sup>2809</sup>. A más de que las dos acaecen en sendos barcos y tienen como receptores al otro de los dos enamorados —la de Taurisa a Periandro y la del capitán a Auristela—, si bien, en el caso del cuento del capitán, el número de paranarratorios es mayor, pues, al lado de Auristela, están sus compañeros de viaje. No cabe duda de la maestría narrativa de Cervantes, más allá de los paralelismos con los que construye su texto, pues confía a personajes secundarios la narración de algunos de los hechos más relevantes de las peripecias de sus héroes, claramente vinculados con la tradición de la novela griega, como lo son la defensa de la castidad de su heroína y su fidelidad amorosa —la narración de Taurisa— y la gallardía y apostura masculina de su héroe —la narración del capitán—, aunque la participación de Periandro en los juegos olímpicos de la Isla de Policarpo, si bien tienen su correlato en la *Historia etiópica* de Heliodoro (libro IV), parecen apuntar más bien tanto a la *Odisea* como a la *Eneida*<sup>2810</sup>, quizás porque Cervantes quería dar a su héroe un talante épico que la novela bizantina clásica había desechado, dado que, en el paso de la épica heroica a la amorosa, “el guerrero ha sido sustituido por un enamorado, blando en ocasiones, ajeno casi siempre a las armas (...); entre sus cualidades se suele señalar su carácter apasionado y fiel, su entereza en las desdichas, alguna vez su astucia, también su belleza”<sup>2811</sup>. Es este un aspecto, la presentación indirecta del personaje o de ciertas cualidades suyas, que el autor del *Quijote* utiliza con cierta prodigalidad, siendo quizá los casos más notorios los de Preciosa en *La gitanilla*, Costanza en *La ilustre fregona* y don Fernando de Saavedra en *El gallardo español*, cuyo objetivo no es otro que «allanar un imposible». Por último, decir que tanto Taurisa como el capitán del barco, toda vez que han desempeñado el papel encomendado por el autor, desaparecen de la narración tras sobrevenirles la muerte, del mismo modo a como le sucedió a Cloelia.

El capitán del barco da comienzo a su historia con la descripción del lugar y del régimen sociopolítico de la isla sita “junto a la de Ibernia” (I, XXII, 137), un lugar idealizado y humanísticamente utópico en el que los reyes son elegidos democráticamente tras mostrar sus virtudes, en el que no existe la ambición ni la codicia y donde campea la misericordia tanto como triunfa la justicia<sup>2812</sup>. El que rige los destinos de los insulanos no es otro que

---

<sup>2809</sup>“En lugar de la nota femenina sostenida por Montemayor, Cervantes maneja un ritmo alterno.” J. Casaldueiro, “*La Galatea*”, en *Suma cervantina*, J. B. Avall-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 27-46, la cita en la p. 37.

<sup>2810</sup>Aunque son también una constante en la novela pastoril desde la *Arcadia* de Sannazaro (prosas 1ª, 5ª y 11ª), aparecen, aunque muy de pasada, en *La Diana* de Montemayor (libro I) y Cervantes los recrea tanto en *La Galatea* como en otros relatos suyos más o menos pastoriles.

<sup>2811</sup>A. Cruz Casado, “Periandro/Persiles: Las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes”, p. 63.

<sup>2812</sup>Véase Julio Baena, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: La utopía del novelista”, pp. 135-136, y Cristian Andrés, “Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, p. 118.

Policarpo, “varón insigne y famoso, así en las armas como en las letras” (I, XXII, 137-138), acompañado solamente por su dos hijas, Policarpa y Sinforosa, debido a la muerte de su esposa, una viudez que generará consecuencias sumamente relevantes durante el libro II del *Persiles*. Para conmemorar el día en el que eran electos, los monarcas celebraban fiestas, mandaban representar comedias y organizaban “los juegos que los gentiles llamaban olímpicos” (I, XXII, 138) en un lugar dispuesto para ello junto al mar. Hay que destacar que estos juegos no son muy diferentes de los que solemnizan las fiestas pastoriles de la aldea de Teolinda en *La Galatea* (libro I), por cuanto que, en ambos casos, se componen de cuatro pruebas: carreras, esgrima, lanzadores de barra y lucha libre. Unos juegos que forman, asimismo, parte de los festejos de los pueblos manchegos por donde pasan los gitanos de *La gitanilla* y que no distan mucho de las habilidades de Basilio en la Segunda parte del *Quijote*. Hay que decir, también, que el enramado en el que se realizan, que tiene como principal fin proporcionar sombra, es similar en su concepción a los que levantan Daranio y Camacho para celebrar sus desposorios con Silveria y Quiteria, respectivamente, si bien estos, en tanto que son un reflejo de la riqueza de los novios, están descritos, en su pomposidad, minuciosamente. Es decir, parece que Cervantes está situando el mundo de la utopía en unos márgenes convergentes con los del mito pastoril, pues, a fin de cuentas, tanto uno como otro se corresponden y son la manifestación del ideario renacentista. Sin embargo, y aun cuando ambas forman parte del acerbo común de las comarcas utópicas, en lo hondo, insistimos, late poderosamente la isla de Feacia.

Hecha la presentación general del lugar, su forma de gobierno y sus costumbres, el capitán corsario concretiza su cuento con la narración de “un día destes” (I, XXII, 138). Y justo en el instante en el que está todo preparado para que comience la primera prueba deportiva, “en este tiempo vieron venir por la mar un barco” poblado de “gallardos mancebos de dilatadas espaldas y pechos y de nervudos brazos” (I, XXII, 139), que, sin más dilación, encallado el navío, se dirigieron al enramado<sup>2813</sup>. De entre ellos, descuella uno por su excelsa belleza:

El primero que se adelantó a hablar al rey fue el que servía de timonero, mancebo de poca edad, cuyas mejillas desembarazadas y limpias mostraban ser de nieve y grana; los cabellos, anillos de oro; y cada una parte de las del rostro tan perfecta, y todas juntas tan hermosas, que formaban un compuesto admirable; luego la hermosa presencia del mozo arrebató la vista, y aun los corazones, de cuantos le miraron, y yo desde luego le quedé aficionadísimo (I, XXII, 139).

Como no podía ser de otro modo, este magnífico joven, tras pedir licencia al rey, arrasa en cuantas pruebas participa, hasta llegar en alguna de ellas a la “mostruosidad” (I, XXII, 141) que acaso se deba a la hiperbolización del narrador<sup>2814</sup>, pero que está en sintonía con la que se da en el duelo entre el licenciado y Corchuelo en la Segunda parte del *Quijote*<sup>2815</sup>. Comentando este hecho, Félix Martínez-Bonati<sup>2816</sup> decía que “la imagen de este incidente nos

---

<sup>2813</sup> Isabel Lozano ha visto en esta secuencia narrativa “ecos irónicos” en la utilización cervantina de la casualidad emprendedora de tipo griego y “la intención y el conocimiento del tiempo de la aventura que tiene el autor”. *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 62

<sup>2814</sup> “[...] tomando la barra por la una punta, sin volver el brazo atrás, la impelió con tanta fuerza que, pasando los límites de la marina, fue menester que el mar se los diese, en el cual bien adentro quedó sepultada la barra” (I, XXII, 141).

<sup>2815</sup> “[...] cansóle [a Corchuelo el licenciado] de manera que de despecho, cólera y rabia asió la espada por la empuñadura, y arrojóla por el aire con tanta fuerza, que uno de los labradores asistentes, que era escribano, que fue por ella, dio después por testimonio que la alongó de casi tres cuartos de legua.” edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 5), cap. XIX, p. 826.

<sup>2816</sup> *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 51.

sorprende por su exageración (...). Pero, precisamente, es, en su carácter de hipérbole, una señal anticipatoria con que Cervantes, de nuevo, prepara la transición de esfera imaginativa”. Y si en el caso del *Quijote* no era más que la antesala a la sobreabundancia pantagruélica de las bodas de Camacho, en el *Persiles* está en relación con los desmesurados celos de Auristela, más que por ver a su hermano-amante como vencedor absoluto de los juegos, por la afición que ha ido suscitando en Sinforosa a medida que vencía en cada una de las pruebas.

Pero no adelantemos acontecimientos, pues antes hay que destacar algunos aspectos. A pesar de que hasta el final del relato del capitán no nos enteramos de que el joven no es sino Periandro, la pormenorizada descripción de su belleza no puede más que retrotraernos a los primeros compases del *Persiles* y, por ello, advertirnos de su relación, de que aquella hermosura de hombre que abría el texto y esta son la misma. Sin embargo, cuán diferente resulta una de la otra, en la medida en que allí se nos mostraba a un Periandro en sus horas más bajas como héroe y aquí le vemos con “la energía, el arrojo, la decisión, la juventud, la musculatura del gladiador o del discóbolo”<sup>2817</sup>, que le hacen triunfar en los juegos: la antítesis es, por tanto, absoluta; y a partir de aquí la característica que con más prodigalidad se define a Periandro, en vez de por su belleza, será por su gallardía. Antonio Cruz Casado<sup>2818</sup> nos ha advertido de que “parece como si Periandro fuese una etiqueta semitransparente que va llenándose de esencia poco a poco, conforme se va haciendo el personaje por medio de los trabajos y peregrinaciones, y que desemboca en la recuperación de su identidad total, como hombre creyente, valiente y esforzado”. Y, en efecto, algo de eso hay, si bien, la gallardía y la valentía de Periandro, o sea sus cualidades épicas, son anteriores al inicio del relato, lo cual significa que preceden a su presentación tan poco heroica; esto es, Periandro ha dejado patente su talante guerrero, como lo evidenciará la narración de sus hazañas marítimas, antes de ser sacado flaco y sin fuerzas de la mazmorra-cárcel. Lo que sucede es que, en tanto que la dimensión épica del personaje se registra en algunas de las analepsis completivas del texto, da la sensación de que nuestro héroe, desde ese momento en el que es presentado al inicio de la obra, hasta que recupera su verdadera identidad, va cobrando dignidad; y, en parte es así, pero no en lo tocante a su valentía y arrojo, sino en su dimensión moral y amorosa, pues todas las pruebas a las que tiene que hacer frente en el presente narrativo del *Persiles* así lo corroboran, como la pérdida de su identidad; la aceptación, sin celos, de la competencia amorosa; soportar con estoicidad las explosiones celosas de Auristela y sus decisiones; y superar la prueba de la belleza externa, para contemplar la interna como la única verdadera. De este modo, Periandro aún “el ideal físico de gallardía y heroísmo con toda la suma de sabiduría, discreción y valores morales”<sup>2819</sup>, en una escala que va desde lo externo hacia lo interno, aunque sin olvidar que rasgos como la liberalidad los mostrará cuando se convierta en capitán corsario, si bien, parece que para Cervantes las armas y la liberalidad van ligadas, dado que la segunda es una consecuencia de la primera, como buena parte de las demás cualidades, pues, como dice don Quijote, “de mí sé decir que, después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos...”<sup>2820</sup>. La victoria en los juegos de Periandro, por otra parte, guarda no pocas similitudes con la de Artidoro en los ejercicios pastoriles de la aldea de Teolinda y con

---

<sup>2817</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 223.

<sup>2818</sup>“Periandro/Persiles: Las raíces clásicas del personaje y las aportaciones cervantinas”, p. 67.

<sup>2819</sup>Haciendo nuestras las palabras de Emilio Orozco, “Recuerdos y nostalgias en la obra de Cervantes (Una introducción al *Persiles*)”, p. 313.

<sup>2820</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, cap. L, p. 606. Y, aunque se pueda poner y se haya puesto en duda, “contemplaba Carrizales en su barras, no por miserable, porque en algunos años que fue soldado aprendió a ser liberal”. Cervantes, *El celoso extremeño*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 9), Madrid, 1997, p. 22.

las de don Juan/Andrés Preciado por cuantos pueblos manchegos pasa el mudalar de los gitanos, dado que los tres son foráneos que muestran tener una maestría y habilidad superiores a las de los lugareños con los que compiten, que tanto en el caso de nuestro héroe como en el de *La gitánilla* no son sino el reflejo de su nobleza encubierta; unas habilidades que comparte con ellos tres Basilio. La relación reescritural, no obstante, se puede estrechar más todavía, en tanto que son tres variaciones de un mismo hecho: la victoria de un extranjero en las competiciones lúdico-deportivas de un lugar. En el caso de *La Galatea*, la victoria de Artidoro acarrea el enamoramiento de la libre hasta entonces de amor Teolinda; en el de *La gitánilla*, los triunfos de don Juan, como en el caso de Artidoro, sirven para que el fingido gitano levante todo tipo de pasiones entre las villanas, si bien sin que se focalice narrativamente a ninguna, pues su verdadero propósito es la gradual seducción de su amada Preciosa, lo que es un dato diferencial con el pastor episódico, que carece de enamorada antes de participar en los juegos; por último, en el caso de Periandro se produce un cruce con las dos historias, pues, como Artidoro, su demostración olímpica provoca el enamoramiento de una lugareña, nada menos que la princesa Sinforosa, lo que sirve además, como en el caso de don Juan, para estimular a su amada, aunque de signo opuesto, pues la ya rendida Auristela sufre un desafortunado ataque de celos; claro que, en *La gitánilla*, esta dura prueba quien la tiene que superar es don Juan. Son evidentes, asimismo, los paralelismos en los enamoramientos de Teolinda y Sinforosa, aunque, lógicamente, con las oportunas variantes, como lo es el hecho de que la pastora de *La Galatea* se hubiese enamorado del forastero antes de su participación en los juegos de su aldea, a diferencia de Sinforosa, que, dada la intempestiva arribada de Periandro, no ha gozado de tiempo para tratar con él, por lo que su seducción, que en el caso de Teolinda es confirmación, acontece a la par que se suceden sus triunfos, como no se le escapa al hábil escrutador que es el capitán-narrador:

[...] los dejó [Periandro] a poco más de la mitad del camino, con admiración de todos los circunstantes, especialmente a Sinforosa, que le seguía con la vista, así corriendo como estando quedo, porque la belleza y agilidad del mozo era bastante para llevar tras sí las voluntades, no sólo los ojos de cuantos le miraban (I, XXII, 140).

A pesar de que la subyugada princesa le puede poner la guirnalda que le acredita como el vencedor de los juegos y le puede decir unas palabras, su trato con Periandro dista bastante del que mantiene Teolinda con Artidoro, ya que su salida de la isla es tan rápida como su llegada; es decir, toda la correspondencia verbal directa que se da entre los pastores de *La Galatea*, desaparece por completo en el trato entre Periandro y Sinforosa, debido, quizás, a la elevada posición social de estos últimos. Este simple detalle es sumamente importante para el desarrollo posterior de la trama del *Persiles*, por cuanto Sinforosa, al no haber podido indagar, como sí hace Teolinda, si Periandro tiene o no enamorada y si la atracción es mutua, nada sabe, con lo que se convertirá en uno de los obstáculos que ha de superar la pareja protagonista en su peregrinación amorosa. Por otro lado, el enamoramiento silencioso de Sinforosa, únicamente notado por el capitán, es parecido al de Blanca<sup>2821</sup>, la hermana de Nísida, de Silerio en *La Galatea*, cuando el amigo de Timbrio, como truhán, se encarga de amenizar las veladas de la nobleza napolitana, ya que las dos se prendan de un hombre que está muy por debajo de ellas en el escalafón social, aunque, a la postre, no sean sino dos nobles que esconden su identidad real. Un dato, este, que no se le escapa a Auristela:

¿Cómo? ¿Y es posible -dijo Auristela- que las grandes señoras, las hijas de los reyes, las levantadas

---

<sup>2821</sup>Otra que se va enamorando progresivamente y en silencio es Leonora de Loaisa en *El celoso extremeño*. Sin olvidar, por supuesto, el de Lotario de Camila en *El curioso impertinente*.

sobre el trono de la fortuna, se han de humillar a dar indicios de que tienen los pensamientos en humildes sujetos colocados? Y, siendo verdad, como lo es, que la grandeza y majestad no se aviene bien con el amor, antes son repugnantes entre sí el amor y la grandeza, hase de seguir que Sinforosa, reina, hermosa y libre, no se había de cautivar de la primera vista de un no conocido mozo, cuyo estado no prometía ser grande el venir guiando un timón de una barca con doce compañeros desnudos, como lo son todos los que gobiernan los remos (II, XXIII, 145).

Este reproche de Auristela, motivado por los celos, es el mismo que, más adelante, le harán a Arnaldo, como correlato de Sinforosa que es, tanto Carino (II, II y IV) como Sinibaldo (II, XXI). Una reprimenda que, más allá del *Persiles*, aparece en *La ilustre fregona*, cuando Carriazo le afea a su amigo Avendaño que todo un noble esté enamorado de una fregona de mesón; un hecho que también escandaliza, aunque se lo calla, al paje-poeta, pues hasta que no conoce a fondo las virtudes de Preciosa, no deja de parecerle una locura que un noble pierda el norte por una gitana. En buena medida, todos estos reproches tienen como fin hacer creíble esa disparidad social en el amor, pero no sólo, pues como dice Mauricio, “el amor junta los cetros con los cayados, la grandeza con la bajeza, hace posible lo imposible, iguala diferentes estados y viene a ser poderoso como la muerte” (II, XXIII, 146). A fin de cuentas, el poder igualador del amor es uno de los grandes temas barrocos, como reza, por ejemplo, en aquel soneto de Tirso de Molina, “Quiere hacer un tapiz la industria humana”.

Auristela se nos ha presentando desde el inicio del relato como la encarnación máxima de la belleza, su sublimación, “es -como dijera Emilio Orozco<sup>2822</sup>- la suprema Dulcinea”:

[...] una principal doncella, a quien yo tuve por señora [le dice Taurisa a Periandro], a mi parecer, de tanta hermosura que entre las que hoy viven en el mundo, y entre aquellas que puede pintar en la imaginación el más agudo entendimiento, puede llevar la ventaja (I, II, 29).

Una belleza física que, lógicamente, es el reflejo de la espiritual, pues, efectivamente, Auristela es, como su hermano-amante, un dechado de virtudes morales y ejemplares<sup>2823</sup>. Que así sea es una necesidad perentoria del género al que pertenece el *Persiles*<sup>2824</sup> en función de la ligamen platónico entre amor y belleza, sobre todo a consecuencia de la emulación cervantina de la novela de Heliodoro, en tanto que Cariclea es posiblemente la heroína clásica más sublimada en su concepción<sup>2825</sup>, al mismo tiempo que se corresponde con la progresiva divinización de la mujer que desde el *fino amor* hasta el neoplatonismo renacentista, pasando por el *dolce stil nuovo* y la rectificación petrarquista. Como nos ha dicho Mercedes Alcalá<sup>2826</sup>, en un excelente artículo, “para que el valor de estas mujeres se mantenga como inapreciable,

---

<sup>2822</sup>“Recuerdos y nostalgias en la obra de Cervantes (Una introducción al *Persiles*)”, p. 315. Giuseppe Grilli, en “Los cuatro elementos del *Persiles*”, escribe que “en el *Persiles* aquello que en el *Quijote* viene a ser representado y sublimado en la fantasía de Dulcinea, personaje imaginado por la pareja don Quijote-Sancho, pero jamás representado por el narrador como objeto tangible, cobra su entera realidad gracias a la hermosura de Auristela” (p. 204).

<sup>2823</sup>“La identidad de Auristela equivale casi netamente a su belleza física, por otro lado, concebida como prueba de la bondad de su alma y de la superioridad en todo de su persona”. Mercedes Alcalá Galán, “La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, *Cervantes*, XIX (1999, 2º fall), pp. 125-139, concretamente p. 134. Recuérdese, además, aquella máxima que Castigione ponía en boca de Pierto Bembo: “los feos comúnmente son malos, y los hermosos buenos”. *El Cortesano*, trad. de Juan Boscán, Prólogo de Ángel Crespo, Alianza, Madrid, 2008, libro IV, cap. VI, p. 490.

<sup>2824</sup>Véase A. Cruz Casado, “Periandro/Persiles: Las raíces clásicas del personaje y las aportaciones cervantinas”, pp. 63-64.

<sup>2825</sup>Véase las interpretaciones alegórico-simbólicas que recibió el personaje femenino de Heliodoro en la temprana Edad Media en la Introducción de E. Crespo Güemes a su traducción del texto, pp. 43-44.

<sup>2826</sup>“La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, p. 126.

es necesario establecer su intangibilidad y que funcionen como seres que atraen y que no pueden ser alcanzadas (...). Son centros de atención, de atracción, de deseo, y a ellas se encomiendan votos, promesas, acciones, méritos y sacrificios”. Y, en efecto, Auristela, allí por donde pasa, suscita todo tipo de alabanzas, admiraciones y encomios, hasta ser solicitada y requebrada por príncipes, como Arnaldo, y reyes, como Policarpo, aunque desconozcan su origen y posición social; pero su perfección espiritual, basada en una defensa a ultranza de su castidad e integridad, la llevan a mantenerse distante, inasequible y fría, y en esto se asemeja bastante a las heroínas de la pastoril, como lo evidencian, dentro de la obra del alcalaíno, Galatea, la cruel Gelasia y, especialmente, Marcela; pero también a otros personajes cervantinos que, lejos de vivir en un ambiente estilizado, están en el centro de la vida real, como es el caso de Costanza, la fregona ilustre. Auristela, ni siquiera con aquel para quien está guardada, su amado Periandro, se permite la más mínima frivolidad erótica, su concepción pura del amor es, inclusive, superior a la de Cariclea, a quien vemos enfermar de amor, ceñirse hasta enloquecer con el recuerdo o el fantasma de Teágenes y aun abrazarse a él efusivamente tras su falsa muerte en la cueva de Tíamis<sup>2827</sup>, momentos, en especial estos dos últimos, que no dejan de manifestar un refinado erotismo<sup>2828</sup>. Sólo en dos ocasiones Auristela muestra sus sentimientos para con Periandro en forma de roce cariñoso: una caricia (II, IV) y un beso (III, XIV)<sup>2829</sup>. Dos instantes en los que Cervantes somete a sus personajes a pruebas extremas, el primero es la consecuencia última de la superación de los celos por parte de Auristela, el segundo se corresponde con la creencia de ella de que su enamorado ha muerto. Nada más acontece entre estos castísimos amantes que viajan como hermanos fingidos. Pero Auristela no es pétrea, precisamente esas dos muestras amorosas nos enseñan su veta humana, la sangre que circula por sus venas. La protagonista del *Persiles* resulta ser un conglomerado de virtudes sin tacha y de arrebatos celosos, una amante que, en su ejemplaridad, bordea la inverosimilitud, pero que desciende de su pedestal merced a la cólera de los celos. Esta dualidad de carácter, como dijimos, nos hace atisbar la posibilidad de que Auristela esté pergeñada sobre el personaje de Oriana, pero, lógicamente, eliminando el pasional amor que la hija del rey Lisuarte siente por Amadís.

Los celos, como es bien sabido, son una constante en la obra de Cervantes de principio a fin, ya sea como una prueba que han de vencer, merced a un ejercicio de reflexión y autognosis, los amantes para alcanzar el ideal del puro amor, ya sea como una pasión que ciega el entendimiento hasta la destrucción o la muerte, en los casos más extremos. Evidentemente, para nuestra heroína, se convierten, antes de verse en la dramática coyuntura de elegir entre el amor humano y el divino, en el «trabajo» más arduo y tormentoso al que tiene que hacer frente, ligados, como están, con la competencia amorosa, pues Periandro suscita en las mujeres las mismas pasiones que ella en los hombres.

En efecto, “las palabras del capitán han desencadenado la tempestad en el alma de Auristela”<sup>2830</sup> tras la narración de su cuento, hasta el punto de merecer un apóstrofe del narrador contenido<sup>2831</sup> del *Persiles*, que adopta la forma de una advertencia directa a su protagonista:

---

<sup>2827</sup>“Esto es lo único que repetían incesantemente [Teágenes y Cariclea], hasta que por fin cayeron juntos al suelo, estrechamente abrazados, sin pronunciar palabra ya, como si estuvieran unidos en un solo ser” (II, 119).

<sup>2828</sup>Recordemos que la segunda, a don Fernando, trasunto de Lope de Vega, le parecía que “más enciende que entretiene”. Lope de Vega, *La Dorotea*, edic. de E. S. Morby, Castalia, Madrid, 1987, p. 216.

<sup>2829</sup>Véase María Roca Mussons, “Alma, aire, bocas: El beso de Auristela en el *Persiles*”, *Cervantes*, XIX (1999, 2º fall), pp. 154-166.

<sup>2830</sup>J. Casalduero, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 83.

<sup>2831</sup>Véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, pp. 258-263, en concreto p. 261.

¡Oh poderosa fuerza de los celos! ¡Oh enfermedad, que te pegas al alma de tal manera que sólo te despegas con la vida! ¡Oh hermosísima Auristela! ¡Detente: no te precipites a dar lugar en tu imaginación a esta rabiosa dolencia! Pero, ¿Quién podrá tener a raya los pensamientos, que suelen ser tan ligeros y sutiles que, como no tienen cuerpo, pasan las murallas, traspasan los pechos y veen lo más escondido del alma? (I, XXIII, 143).

Una intromisión autorial no muy diferente de la que efectúa el narrador de *La gitanilla* para advertir a Preciosa de que tenga cuidado de no despertar las sospechas y los celos en don Juan<sup>2832</sup> y de las que supondrán el triunfo del narrador discursivo<sup>2833</sup> en el libro III del *Persiles*, en especial aquellas que dedica al personaje de Ruperta.

En otro apóstrofe anterior que tenía asimismo como temática los celos, el narrador contenido decía lo siguiente: “[...] quiero decir que los celos rompen toda seguridad y recato, aunque dél se armen los pechos enamorados” (I, II, 34). Y, efectivamente, esa es la consecuencia inmediata que acarrea el síndrome en nuestra heroína al saber el amor de Sinfrosa para con Periandro: la indiscreción, que la conduce, en una turbación en la que se confunden los tiempos, a desvelar buena parte de su secreto a Transila, dado que esta no entiende a qué se deben los celos que Auristela padece por haber escuchado hablar bien de su hermano:

¡Ay amiga! -respondió Auristela, de tal manera estoy obligada a tener en perpetuo silencio una peregrinación que hago, que hasta darle fin, aunque primero llegue el de la vida, soy forzada a guardarle. En sabiendo quién soy [...] verás las disculpas de mis sobresaltos; sabiendo la causa de do nacen, verás castos pensamientos acometidos, pero no turbados; verás desdichas sin ser buscadas, y laberintos que, por venturas no imaginadas, han tenido salida de sus enredos. ¿Ves cuán grande es el nudo del parentesco de un hermano?, pues sobre éste tengo yo otro mayor con Periandro. ¿Ves ansimismo cuán propio es de los enamorados ser celosos?, pues con más propiedad tengo yo celos de mi hermano (I, XXIII, 144).

No es baladí que sea Transila y no otro personaje con quien mantenga esta conversación con Auristela, pues ella, como enamorada, es la más cualificada para entenderla, puesto que nuestra heroína ve en su relación de amor y en el hecho de que también se haya visto abocada sin remedio a una nueva separación con su recién recuperado esposo Ladislao, un reflejo de su situación. Es por eso por lo que la puede decir que “ruega al cielo que, sin haberse perdido tu esposo Ladislao, se pierda mi hermano Periandro” (I, XXIII, 143). Es decir, nos topamos de nuevo con que un acontecimiento importante en el peregrinar de los dos amantes principales se duplica con la situación que vive otra pareja hasta conformar un juego de espejos, en su contraste, entre la apariencia y lo que objetivamente es. De ahí que cuando sobrevino la separación del esquife de la barca los gritos de desconsuelo de hermano a hermana de Periandro y Auristela se vieran completados con los amorosos de Transila y Ladislao.

Pero, al mismo tiempo, la pérdida momentánea del uso de la razón por parte de Auristela no es sino aprovechada narrativamente, como venimos diciendo, para ir revelando a cuenta gotas el secreto de su laberíntica peregrinación, en tanto insinúa que mantiene una relación amorosa con Periandro, suscitando una más que ambigua situación, pues como no llega a deshacer el fingido parentesco se insinúa una relación incestuosa, al menos para los personajes que se mueven en el nivel diegético de la novela. Aunque con otras miras y sin

---

<sup>2832</sup>“(Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir, que ésas no son alabanzas del paje, sino lanzas que traspasan el corazón de Andrés, que las escucha. ¿Quréislo ver, niña?..).” Edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 6), Madrid, 1996, p. 70.

<sup>2833</sup>Véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, p. 294 y ss.

llegar a los extremos que se alcanzan en *La entretenida*, esta complacencia cervantina de jugar con la posibilidad del incesto se vincula con la que turba a Marcela Almendárez al creer erróneamente que su hermano don Antonio está enamorado de ella. Por último, decir que, “estas bellísimas palabras de Auristela, condensan en una fórmula perfecta la esencia misma del *Persiles* de Cervantes, como novela de aventuras”<sup>2834</sup>, y aun de todo el género.

El arrebato celoso de Auristela, que ha provocado como consecuencia inmediata su indiscreción, acarrea a seguida la inseguridad en lo tocante a la fidelidad de Periandro o, dicho de otro modo, se instala en su pecho la incertidumbre en forma de duda, un sentimiento que, de una forma u otra, no la abandonará ya hasta la resolución del conflicto amoroso que ha dado pie a su peregrinaje por tierras indómitas, aunque con algún importante intervalo de relativa calma. No en vano, con más prudencia de la que mostró con Transila, se informará del capitán “si los favores que Sinforosa había hecho a Periandro se extendieron a más que coronarle” (I, XXIII, 145). Como ya hemos dicho, estas dudas amorosas también acuciaron a nuestro héroe cuando fue puesto al día por Taurisa de las pretensiones sentimentales que perseguía Arnaldo para con Auristela. Si bien el temple mostrado por Periandro y la seguridad en su amada, se torna en una tempestad interna en Auristela y en una vacilación constante al enterarse de que la pasión de la hija del rey Policarpo no sólo se ha incrementado con el recuerdo de los triunfos de nuestro héroe en los juegos, sino que ha dispuesto un navío para que vaya en su búsqueda. Todo ello redundará en la caracterización psicológica, por ínfima que sea, de Auristela.

J. B. Avallé-Arce<sup>2835</sup> nos decía que “la novelística bizantina (...) casi no conoce la navegación de bonanza”, al punto de que la tormenta, con o sin naufragio, se convierte en uno de los elementos narrativos indispensables del género. Una de sus funciones, aparte de propiciar la separación de los amantes, es la de simbolizar “la mutabilidad que amenaza a la condición humana”<sup>2836</sup>. Ciertamente, Cervantes hará uso tales *tópoi*, mas sobre ellos, en clara emulación de su querido y admirado Virgilio confrontará la descripción de la tormenta con la borrasca interna que padece Auristela por culpa de los celos, o sea, se da “una adecuación formal” que armoniza “la violencia de los elementos con la tempestad de las pasiones”<sup>2837</sup>; y de paso incide en la antiquísima relación inmanente de interdependencia que se registra entre el hombre y los elementos, no en balde Tirsi, el filósofo encubierto de pastor en *La Galatea*, había definido al ser humano como “un mundo abreviado”<sup>2838</sup>. De hecho,

El libro II del *Persiles* se inaugura, así, con la simpatía entre los celos de Auristela y las fuerzas desatadas de los elementos. Pero no sólo, pues, para sorpresa del lector, resulta que toda esta borrasca de dimensiones épicas, que las aventuras amorosas de Periandro y Auristela no son más que una traducción; es decir, frente al narrador clásico que había consignado la narración del libro I, aparece ahora otro de tipo disgresivo que empieza por burlarse y desmontar la fiabilidad del primero, en tanto que cae, como su heroína, preso en las redes de la duda<sup>2839</sup>:

Parece que el autor de esta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer

---

<sup>2834</sup>Haciendo nuestras las palabras de Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, p. 380.

<sup>2835</sup>“La captura (Cervantes y la autobiografía)”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 279-333, la cita en la p. 326.

<sup>2836</sup>J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 138.

<sup>2837</sup>J. Casalduero, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 74.

<sup>2838</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, IV, p. 264.

<sup>2839</sup>Sobre las consecuencias que acarrea la aparición de este segundo narrador, véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, p. 264 y ss.



capítulo de la entrada del segundo libro le gasta en una definición de los celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción, que lo es, se quita por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso (II, I, 147).

De este modo, a partir de aquí, el desdoblamiento del narrador y su disputa dialéctica se convierte en una parte tan primordial del relato como los avatares amorosos de nuestros protagonistas, con lo que se dota a la narración de un carácter metafictional que parece apuntar irónicamente a los resortes o principios que sustentan la novela bizantina, y a tamplar la dimensión ejemplar de la historia.

En cualquier caso, lo cierto es que la tormenta y el peligro de muerte que acarrea el anegamiento del navío suponen un relajamiento para el padecimiento de Auristela, dado que “uno de los efectos poderosos de la muerte es borrar de la memoria todas las cosas de la vida, y, pues llega a hacer que no se sienta la pasión celosa, téngase por dicho que puede lo imposible” (II, I, 149). Aunque no es del todo así, pues “la fuerza de los celos es tan poderosa y sutil, que se entra y mezcla con el cuchillo de la misma muerte, y va a buscar al alma enamorada en los últimos trances de la vida” (II, II, 153). O sea, que finalmente, el poder de los celos es similar al de la muerte. Esta segunda disgresión narrativa, entonces, parece invalidar la primera, en tanto que la experiencia o el paso de lo universal a lo particular la echa por tierra, ya que lo primero que sale de la boca de Auristela nada más ser rescatada milagrosamente del naufragio del navío, que no por casualidad se ha producido en las playas de la isla que rige Policarpo, es preguntar a su rescatador, que no es otro que el príncipe Arnaldo, que si “está entre esta gente la bellísima Sinforosa” (II, II, 153). Este hecho, emitir una sentencia que después queda desmentida, es lo mismo que acontece en el inicio de *La gitana*, donde se profiere una aseveración que concluye con la tajante afirmación de que todos los gitanos son ladrones por naturaleza, para, sin embargo, sorprendente, contradictoria y paradójicamente, presentarnos a continuación a la gitana protagonista, que resplandece precisamente por sus muchas virtudes, entre las que descuella el no hurtar. Lo mismo sucederá, así lo veremos, en la historia de la bella Ruperta en el *Persiles*, donde asimismo se termina por demostrar lo contrario que se había expuesto en la tesis que rezaba que la cólera de la mujer no tiene límites<sup>2840</sup>.

El naufragio del navío y su sorprendente llegada a la isla del rey Policarpo guarda un evidente paralelismo con los compases iniciales del libro I del *Persiles*, dado que en ambos casos acontece la anagnórisis de los dos amantes, a cuál mas arriesgada literariamente desde el punto de vista de la verosimilitud. E. C. Riley<sup>2841</sup> nos aseguraba que “el *Persiles* se caracteriza por su empeño en racionalizarlo todo”, ya sea mediante reflexiones que se ponen en boca del narrador o de su desdoblamiento en autor ficticio y traductor-editor a partir del libro II, ya sea mediante juicios emitidos por personajes de forma individual o en diálogo con otros, que tienen como fin comentar un hecho sorprendente pero no imposible en la vida cotidiana; pues bien, en el volcar de la nave y la recuperación de gente viva de su interior se introduce una diferenciación importante que afecta poderosamente a la utilización de este precepto poético para lo que resta de texto:

Yo vi esto [la salida de gente viva de una nave volcada], y está escrito este caso en muchas historias españolas [le dice un anciano caballero al rey Policarpo], y aun podría ser viniesen agora las personas que segunda vez nacieron al mundo del vientre desta galera; y si aquí sucediese lo mismo, no se ha de tener por milagro, sino a misterio; que los milagros suceden fuera de orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen varias veces (II, II, 152).

---

<sup>2840</sup>Véase el análisis que de este episodio del *Persiles* efectúa Alberto Blecua, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, en *Lecciones cervantinas*, pp. 133-147, sobre todo pp. 146-147.

<sup>2841</sup>*Teoría de la novela en Cervantes*, p. 291.

No obstante la agnición de los héroes de forma por completo sorprendente, el paralelismo entre los inicios de los libro I y II se acentúa por cuanto Cervantes la desarrolla en ambos casos en pleno uso de un motivo tópico del módulo bizantino que se rige por el cambio de signo de la peripecia o por la casualidad emprendedora o, sin más, por la fortuna en forma de azar narrativo ligado a la Providencia. En nuestro caso se trata de la defensa a ultranza de la castidad de los dos amantes, motivada por su llegada a una corte extranjera<sup>2842</sup>.

De este modo, se entremezclan el rapto celoso de Auristela con la fidelidad amorosa, lo que no hace sino advertirnos o ponernos en antesala de que los problemas del amor ocuparán buena parte de la estancia de nuestro héroes en el palacio de Policarpo, lo cual viene a ratificar lo que ya quedó apuntado en los compases finales del libro I. Para que no quepa ninguna duda, en el trayecto que une la marina con el palacio, Cervantes nos obsequia con una nueva conversación entre Periandro y Auristela, que tiene como tema el amor. A pesar de que nuestra heroína sabe, tal y como le dijo el capitán del barco, que Sinforosa no pudo pasar a mayores con su hermano-amante, el hecho de que Periandro se halle en su presencia sin saber desde cuándo ni cómo arribó allí, que, no olvidemos, queda al margen del texto del *Persiles*, dado que la narración se centró en exclusiva en los avatares del esquife, desechando los de la barca, incrementa los temores y las dudas que derivan de sus celos. Es por esto por lo que habla con segundas intenciones con Periandro en torno a la belleza de Sinforosa y por lo que, no sin vanidad, se encumbra así misma, de forma algo parecida a como hablaba Cornelia de su belleza a los dos caballeros vascos en *La señora Cornelia*:

Si mis trabajos y mis desasosiegos, ¡oh hermano mío!, no turbaran la mía [hermosura], quizá creyera ser verdaderas las alabanzas que de ella dices, pero yo espero en los piadosos cielos que algún día ha de reducir a sosiego mi desasosiego y a bonanza mi tormenta, y, en este entretanto, con el encarecimiento que puedo, te suplico que no te quiten ni te borren de la memoria lo que me debes otras ajenas hermosuras, ni otras obligaciones, que en la mía podrás satisfacer el deseo y llenar el vacío de tu voluntad, si miras que, juntando a la belleza, tal cual ella es, a la de mi alma, hallarás un compuesto de hermosura que te satisfaga (II, II, 155).

Es normal, entonces, que Periandro se sorprenda de estas palabras de Auristela, habida cuenta de que “jamás le dijo palabra que no fuese digna de decirse a un hermano en público y en secreto” (II, II, 155), y que la juzgue celosa. Y es que estamos ante la primera prueba de orden interno a la que tiene que hacer frente nuestra pareja: Auristela, sus celos y dudas, Periandro, la perplejidad ante la reacción de su amada.

Auspiciada quizá en aquellas palabras de don Quijote de que “el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardides y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y las marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea”<sup>2843</sup>, este proceder torcido de Auristela será la tónica de su hacer con Sinforosa y Periandro, llegando incluso a bordear los márgenes de la crueldad con ambos, en especial con su amado. Este comportamiento celoso e inesperado en nuestra heroína sin tacha, que no hace sino ahondar en su humanidad, es el que la empareja, en su enajenación, con la Leocadia de *Las dos doncellas*, la reina de *Pedro de Urdemalas* y la Claudia Jerónima del *Quijote* de 1615; en su juego frío y calculado con las pasiones de los demás, se acerca a la Rosaura de *La Galatea*, y aun de la pastora Torralba del cuentecillo que Sancho narra en la Primera parte del *Quijote*; y en el uso de una estratagema para conseguir sus propósitos amorosos no hará sino algo parecido a lo que hicieron Leocadia, en *La Galatea*, para hurtar el amado a su hermana

---

<sup>2842</sup>Véase Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 143-144.

<sup>2843</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha II*, edic. cit., cap. XXI, p. 846.

Teolinda, Ricaredo, en *El amante liberal*, para conseguir el amor de Leonisa, Dagoberto y Rosamira, en *El laberinto de amor*, para terminar desposándose juntos, lo mismo que hace Basilio, puede que con el beneplácito de Quiteria, en la Segunda parte del *Quijote*.

En efecto, nuestra heroína, ante el amor rival de Sinforosa hacia Periandro, se servirá, primero, de lo que sabe, que es precisamente la pasión de la hija de Policarpo, para después, dados sus recelos en lo tocante a la fidelidad de su hermano-amante, optar por poner a prueba su amor. Mientras tanto tendrá que hacer frente a la calentura que le provocan sus desmesurados celos, una enfermedad que irá remitiendo en la misma proporción en que Periandro certifica su amor<sup>2844</sup>.

Acogidos calurosamente por Policarpo, sus hijas y su séquito, Periandro, Auristela y demás miembros de la comitiva que partió de Gotlandia rumbo a las costas inglesas, con la sola excepción de la fallecida Rosamunda, deciden pasar unos días en la isla con el fin de planificar, con la mayor celeridad posible, su marcha. No obstante, varios acontecimientos irán retrasando su salida. El primero de ellos es la enfermedad de amor de Auristela, incrementada por la buena acogida de que es objeto por parte de Sinforosa, que ve en ella la piedra de toque para conseguir sus objetivos eróticos con Periandro. Se trata, efectivamente, de un hecho similar al acaecido entre nuestro héroe y el príncipe Arnaldo en lo que respecta a los fines sentimentales del segundo con Auristela; es más, para salir al paso y atemperar los deseos de la princesa, nuestra heroína, como su hermano-amante, se verá abocada a la utilización del engaño y la mentira, consistente en la falsa promesa de matrimonio. Si bien, debido a los múltiples enredos amorosos que se darán en el palacio y que implican a varios personajes, aunque siempre situados en el centro de la turbamulta los dos amantes peregrinos, los medios serán sumamente diferentes, así como el desenlace. De este modo, el amor de Periandro y Auristela se verá duramente acosado desde dentro, los celos de ella, y desde fuera, las pasiones y comentarios que suscitan en los demás.

Y es que el libro segundo del *Persiles* supone una alteración considerable de los elementos compositivos de la novela con respecto al primero<sup>2845</sup>, puesto que, ahora, la narración se detiene y gira en torno a un espacio único, en el que Cervantes mueve con suma destreza a un buen número de personajes y de intrigas amorosas entrecruzadas. Esta variación estructural, del viaje incesante a la estancia en un espacio único, es similar a la que se produce en los libros IV y V de *La Galatea* y en las dos partes del *Quijote*, cuando el caballero andante y su escudero, después de ir de aventura en aventura, llegan por segunda vez a la venta de Juan Palomeque el Zurdo en la Primera, y al castillo de los Duques en la Segunda. Lógicamente, toda vez que se remansa el constante peregrinar, cesan asimismo las peripecias derivadas de él, que son, en buena medida, la sustancia del género al que se afilia el *Persiles*, por lo que la narración se centra en la introspección psicológica que deriva de la pasión amorosa y sus consecuencias. Para dar buena cuenta de ello y dado que las diferentes intrigas acontecen de forma simultánea, Cervantes diversifica la narración en múltiples secuencias, que no son sino fragmentarias conversaciones de personajes dos a dos<sup>2846</sup>. El primer núcleo gira en derredor de la cama en la que Auristela sufre los rigores de su enfermedad de amor, que tiene como meollo el conflicto amoroso que suscita la pasión de Sinforosa por Periandro. Así se suceden los diálogos entre nuestra heroína y su rival y entre la primera y Periandro. Al mismo tiempo, y en otra sala, el maldiciente Clodio se encargará, en su conversación con

---

<sup>2844</sup>Véase a este respecto, A. Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 257-260.

<sup>2845</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. XXVII-XXVIII.

<sup>2846</sup>Véase el excelente análisis que realiza I. Lozano-Renieblas en su monográfico *Cervantes y le mundo del “Persiles”*, p. 68 y ss.

Arnaldo, no sólo de poner a prueba el amor ciego del príncipe de Dinamarca, sino de cuestionarse la credibilidad de nuestros héroes, a causa del misterio que los rodea, en lo que semeja una soterrada crítica a la base argumental y estructural en que se sustenta la novela bizantina, y lo hace desde el uso de la sátira, desde la lúcida murmuración.

En efecto, mientras que Auristela está incubando el mal de amores ocasionado por los celos, Clodio intenta persuadir a Arnaldo para que recapacite sobre el estado en el que se encuentra su situación amorosa, pues le advierte de lo extraño que resulta que una dama no acepte una proposición matrimonial tan ventajosa como la suya, cuando su amor es honesto y comedido; pero no es este el único misterio, pues también lo es “ver una doncella vagabunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como dice que lo es, podría no ser su hermano, de tierra en tierra, de isla en isla, sujeta a las inclemencias del cielo y a las borrascas de la tierra” (II, II, 157). No cabe duda de que estas palabras esconden un duro ataque al idealismo genético de la novelística bizantina en lo tocante a la castidad sin mácula de su protagonista femenina, al par que son un modo de anticipación narrativa del desenlace de la peregrinación de nuestros héroes. Aunque las miras son otras muy diferentes, Cervantes, a través de unos de los narradores interpuestos del *Quijote*, ya había puesto en tela de juicio la entereza e integridad de los personajes femeninos que, “con toda su virginidad a cuestas”, pueblan los caminos y encrucijadas de los libros de caballerías, hasta el punto de que alguna, tras sortear todos los peligros, “se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido”<sup>2847</sup>. No obstante, el *Persiles* no es una parodia de la novela bizantina y, aunque se ironice sobre ella, quizá debido a aquello de observar los hechos desde varias perspectivas, tanto su idealismo como su ejemplaridad se mantienen en pie, aunque sólo sea por el buen proceder de sus héroes. Así se lo asegura, por lo menos, Arnaldo, cuando, tiempo después, tienen la oportunidad de reiniciar la conversación que había sido interrumpida por la intempestiva llegada de Periandro y la postración de Auristela, pues, tras recriminarle Clodio que un príncipe ha de casarse no con la belleza sino con la virtud, en tanto que “no es hermosa, / siéndolo, la mujer que no es virtuosa”<sup>2848</sup>, el de Dinamarca le dice que “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 dijese ha de ser verdad” (II, IV, 164). De todos modos, Clodio es el encargado de introducir la duda en lo tocante a la veracidad de la palabra de los héroes. Más adelante, se le sumarán otros personajes cuando Periandro narre su hazañas<sup>2849</sup>.

Como atinadamente ha visto Aurora Egido, “la lucha entre la comunicación y el silencio del enamorado aparece largamente debatida en los diálogos entre Auristela y Sinforosa”<sup>2850</sup>. Y es que, una vez más, Cervantes recrea una secuencia dual en la que se enfrenta el sentir de la pareja protagonista con el de otros amantes, en este caso el de Auristela con el de Sinforosa. Sin embargo, como venimos diciendo, entre ellas se establece un matiz diferencial importante, dado que nuestra heroína ya está al tanto de la pasión de la que la joven princesa la quiere hacer partícipe, y en esto estriba parte de su saber hacer, de su juego. Sinforosa lucha entre mantener en silencio su amor y comunicarlo, desea hablar, aunque la vergüenza la cohíbe, y este debate es aprovechado por Auristela para ganarse su confianza y convencerla de que lo haga<sup>2851</sup>:

---

<sup>2847</sup> *Don Quijote de La Mancha I*, edic. cit., cap. IX, p. 113.

<sup>2848</sup> Cervantes, *El laberinto de amor*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 15), Madrid, 1998, jornada I, vv. 706-707, p. 156.

<sup>2849</sup> Véase Isabel Lozano-Renieblas, “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes*, XXII (2002, 1º fall), pp. 111-126, en especial p. 121 y ss.

<sup>2850</sup> “El *Persiles* y la enfermedad del amor”, p. 258.

<sup>2851</sup> C. Romero Muñoz ha visto en esta escena un remedo de la *captatio benevolentiae* de Cariclea por parte de Calasiris, para que le comunique su pasión por Teágenes, de la *Historia etiópica*. Nota 8 del cap. III del

No se te mueran, ¡oh apasionada señora!, las palabras en la boca. Despide de ti por algún pequeño espacio la confusión y el empacho, y hazme tu secretaria; que los males comunicados, si no alcanzan sanidad, alcanzan alivio (II, III, 159).

Pero también observa en ella un reflejo de su propia tesitura, puesto que ama y tampoco puede pregonarlo a los cuatro vientos:

Mujer soy como tú [le dice Auristela a Sinforosa]; mis deseos tengo, y hasta ahora por honra del alma no me han salido a la boca, que bien pudiera, como señales de la calentura; pero al fin habrán de romper por inconvenientes y por imposibles, y, siquiera en mi testamento, procuraré que se sepa la causa de mi muerte (II, III, 159).

Hermanadas por la situación y convencida Sinforosa, que tan sólo precisaba de un ligero empujón, le cuenta a Auristela lo que ella ya sabía por boca del capitán corsario. Salta a la vista que este hecho es el mismo que aconteció en la conversación que mantuvieron fuera del mesón de Gotlandia Arnaldo y Periandro. Es más, los razonamientos que exponen los dos rivales amorosos de los amantes peregrinos, así como sus pretensiones amorosas y la calidad de sus sentimientos, son básicamente los mismos. De este modo, “el paralelo es perfecto, pues un príncipe y una princesa amenazan su sosiego. Todo está ya en el fiel de la balanza. La novela equilibra, así, su eje amoroso medular”<sup>2852</sup>. Lo que no es semejante es la reacción de los hermanos-amantes. La resignación estoica de Periandro contrasta con los sentimientos encontrados de Auristela, que no hacen sino evidenciar su dualidad, esa combinación de opuestos que conforma su carácter: su virtuosismo ejemplar y sus ardorosos celos. El primero de ellos, tras un loable y juicioso ejercicio de fría reflexión, la lleva a apiadarse de la coyuntura de su rival, a entenderla perfectamente, pues ambas padecen del mismo mal:

Teniale a Auristela de las manos Sinforosa, bañándoselas en lágrimas, en tanto que estas tiernas razones le decía. Acompañábale en ellas Auristela, juzgando en sí misma cuáles y cuántos suelen ser los aprietos de un corazón enamorado; y, aunque se le representaba en Sinforosa una enemiga, la tenía lástima; que un generoso pecho no quiere vengarse cuando puede, cuanto más que Sinforosa no la había ofendido en cosa alguna que la obligase a venganza: su culpa era la suya, sus pensamientos los mismos que ella tenía, su intención la que a ella traía destinada; finalmente, no podía culparla, sin que ella primero no quedase convencida del mismo delito (II, III, 161-162).

Por su parte, es la ofuscación de los celos lo que la encamina a querer saber a ciencia cierta hasta dónde había llegado Sinforosa con Periandro:

Lo que procuró [Auristela] apurar fue si la había favorecido alguna vez [Periandro a Sinforosa], aunque fuese en cosas leves, o si con la lengua o con los ojos había descubierto su amorosa voluntad a su hermano (II, III, 162).

Y, aunque Sinforosa le dice que no, nuestra heroína no se conforma, y de una manera un tanto insana<sup>2853</sup>, le pide a la joven princesa que “procures tú hablarle, dándole ocasión para ello con algún honesto favor” (II, III, 162). Auristela, más que asumir labores celestinescas en su contra, lo que pretende es probar, por culpa de los malditos celos, hasta dónde llega la fidelidad amorosa de Periandro, pues, a diferencia de la Silvia de *El trato de Argel*, de la

---

libro II (p. 290) de su edic. del texto.

<sup>2852</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XXIV.

<sup>2853</sup>S. Zimic ha hablado de “un subyacente masoquismo”, en “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras de cervantinas”, p. 385.

Leonisa de *El amante liberal* y de la Costanza de *Los baños de Argel*, nuestra heroína no hace fingidamente de tercera en perjuicio suyo, sino que alienta a Sinforosa para que seduzca a su hermano directamente, y lo hace con insistencia, como queda de manifiesto en estas palabras que le dice a la princesa: “[...] quiero que sosiegues [los pensamientos] hasta que se los descubras a mi hermano, o hasta que yo tome a cargo tu remedio, que será luego que me descubras lo que con él te hubiere sucedido” (II, IV, 163).

Este raro y enfermizo proceder de Auristela no es nuevo en la obra de Cervantes: cierta complacencia en mostrar a su amada a todo un mujeriego como don Fernando es la que manifiesta Cardenio en la Primera parte del *Quijote*. Más similitudes hallamos, sin embargo, con el comportamiento de don Juan/Andrés Caballero cuando arriba al asentamiento gitano el paje-poeta, ya que, a causa de un desmedido ataque de celos, haciéndose pasar por hermano de Preciosa, se la llega a ofrecer por esposa, a cambio de saber si ha obtenido o espera obtener algún favor amoroso de ella. Tendrá que ser, además, la desenvuelta gitana la que, con su comedida conducta, le haga salir de la enajenación. E. C. Riley<sup>2854</sup> nos decía que “el Anselmo de *El curioso impertinente* es sólo el Carrizales de *El celoso extremeño* vuelto del revés: un caso de obsesión neurótica acerca de la virtud de la esposa que toma formas diametralmente opuestas”; resulta del todo excesivo comparar a estos dos personajes cervantinos con Auristela, pero es evidente que comparte con el primero el querer experimentar con la virtud de su amado y los celos con el segundo. Lo que ocurre es que los moldes novelísticos son otros, como lo son los móviles, y Periandro no sólo reaccionará en defensa de su amor, sino que ella logrará poner freno a sus celos y salvar, así, sus dudas, es más aprenderá y lo pondrá en práctica que “sólo se vence la pasión amorosa con huilla”<sup>2855</sup>, que sólo es amor honesto y virtuoso aquel que es “guiado por elección de razón”<sup>2856</sup>.

Por otro lado, hay que dejar constancia de que la conversación de Auristela con Sinforosa guarda bastantes similitudes con la que mantienen, en *Las dos doncellas*, Teolinda y Leocadia en la venta de Igualada, ya que, como nuestra sagaz protagonista, la primera sonsaca a la segunda toda su historia, haciendo especial énfasis en lo tocante a los favores obtenidos de Marco Antonio, para terminar ofreciéndole toda su ayuda. Un hecho este, el de la conversación entre una amante con su rival amorosa, que se da en los casos ya citados de Silvia con Zahara, Leonisa con Hamila y Costanza con Hamila. A pesar de que la situación planteada es muy diferente, Porcia, bajo la apariencia de Rutilio, se ve asimismo abocada a mediar en los amoríos de su amado Anastasio para con Rosamira en *El laberinto de amor*.

Auristela prosigue adelante con su plan de probar la virtud de Periandro, gracias a la habilidad de Sinforosa para propiciar un encuentro a solas de los dos amantes. Stanislav Zimic nos decía que la hija de Policarpo “es quizás el personaje femenino más delicado que Cervantes concibió. Es una jovencita que se ruboriza sólo oyendo mencionar el nombre de su amado, que está enamorada platónicamente, es sumamente tímida, benévola, suave, casi etérea”<sup>2857</sup>. Su mal, como el de Arnaldo, se cifra en la confianza ciega que deposita en los fingidos hermanos, en especial en Auristela como medianera de sus deseos, pero también en su poca capacidad de actuación por sí misma, pues, a pesar de los consejos de nuestra heroína, no se atreve a comunicar su amor directamente a Periandro, lo que termina por redundar en perjuicio suyo, como por otra parte suele ser lo habitual en las historias de amor cervantinas, si bien, ahora, se trata de una necesidad narrativa, por cuanto asegura la tensión

---

<sup>2854</sup>“Quién es quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, en *La rara invención*, pp. 31-50, en concreto p. 49.

<sup>2855</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, cap. XXXIV, p. 427.

<sup>2856</sup>Baldassare de Castiglione, *El Cortesano*, edic. cit., IV, VI, p. 485.

<sup>2857</sup>“El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas”, p. 386.

argumental. Es esta la misma situación que sucede en las historias cervantinas de amores entrecruzados, con la diferencia de que el sentimiento puro y honesto de Sinforosa es el opuesto a la lascivia de Zahara, la griega Halima y la mora Halima. Del mismo modo, Auristela no se sirve de poder conversar a solas con su amado para ratificar su amor y buscar una salida a su difícil tesitura, como sí hicieron Aurelio y Silvia y don Fernando y Costanza, sino que invita a su amado a que tenga a bien desposarse con una princesa joven, hermosa, discreta y enamorada como Sinforosa, un consejo que no dista mucho del que Leonisa le expresa a Ricardo de que aproveche el deseo de Halima para saborear las mieles del amor. La diferencia de la propuesta entre lo que acontece en el *Persiles* y en *El amante liberal* está en consonancia con la calidad del amor de las demandantes: matrimonio y sexo, respectivamente. Ahora bien, si Leonisa anima a Ricardo a que satisfaga los deseos concupiscentes de Halima es porque aún no le ama, a pesar de los cambios observados en él, y no para probarle. En todo caso, la respuesta de los héroes será la misma: asombro y extrañeza que desemboca en una sonora negativa y en una ratificación de su fidelidad amorosa.

Auristela acompaña la labor de casamentera de su amado, su prueba de la virtud de Periandro, con su resolución, tan fingida como el consejo, de terminar sus días al servicio de Dios en un convento. Se trata de uno de los instantes más peliagudos de la relación amorosa de la pareja peregrina, causado por la crueldad con que actúa nuestra heroína, pues “con más artificio que verdad, le puso [a Periandro] en aquel estado” (II, V, 168); pero Auristela no es monstruo, sino que sufre una vorágine interna causada por los celos que la hacen padecer todo un tormento amoroso que la llevan a intentar destruir su propia felicidad y la de su enamorado: “Aquí dio fin Auristela a su razonamiento, y principio a unas lágrimas que desdecían y borraban todo cuanto había dicho” (II, IV, 166). Estas lágrimas, que tanto “declaran la humanidad de semejantes sentimientos”<sup>2858</sup>, como “contradicen sus palabras, en un delicioso contrapunto”<sup>2859</sup>, no hacen sino acentuar la combinación de opuestos que conforman su figura. Y es que la prueba a la que somete a Periandro se entrevera con la renuncia amorosa en beneficio de otra y con alguna que otra duda en lo relativo a su felicidad futura que volverá a darse en la meta de su peregrinación: Roma. No es por tanto casual que en este momento de intenso dramatismo, que sume a Periandro en la desesperación y le conduce al desmayo, sea el elegido por Auristela para mostrar toda su ternura en forma de caricia<sup>2860</sup>: “Volvió Auristela la suya [su cabeza], y, viéndole desmayado, le puso la mano en el rostro y le enjugó las lágrimas, que, sin que él lo sintiese, hilo a hilo le bañaban las mejillas” (II, IV, 166).

La conversación de Periandro y Auristela, que queda suspendida en su punto culminante, empero, ha servido asimismo para iluminar parte del secreto que con tanto ahínco esconden. Es más, precisamente lo que se nos desvela es lo que ha originado tanto celo y prudencia en nuestros amantes: “Fuera estamos de nuestra patria, tú perseguido de tu hermano, y yo de mi corta suerte; nuestro camino a Roma, cuanto más le procuramos, más se dificulta y alarga; mi intención no se muda, pero tiembla” (II, IV, 165). Aunque sin decirnos la causa, se puede colegir, entonces, que la peregrinación amorosa de Periandro y Auristela es una huida ocasionada por de un problema familiar, como por otra parte es habitual en el género, pero con la peculiaridad de que huyen del hermano de Periandro.

A pesar de que Auristela, su enfermedad y la cama en la que está siguen siendo el eje medular en torno al cual se articula toda la narración de esta, digámoslo así, primera parte de

---

<sup>2858</sup>A. Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, p. 259.

<sup>2859</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 91.

<sup>2860</sup>Véase M<sup>a</sup> R. Mussons, “Alma, aire, boas: El beso de Auristela en el *Persiles*”, pp. 155-156.

la estancia de la comitiva de personajes en el palacio de Policarpo, las intrigas amorosas se suceden, se complican y se entrecruzan, pues, a la pasión amorosa de Sinforosa por Periandro, que ha desencadenado la tormenta interna de Auristela y su prueba de amor, y a la conversación entre Clodio y Arnaldo, se le suman los vehementes deseos que acosan al rey Policarpo y la encumbrada intención amorosa de Clodio. Mientras tanto Periandro se sume en un profundo, doloroso y solipsista debate interno para intentar hallar una salida a la controvertida situación anímica en la que le ha puesto su hermana-amante. La técnica narrativa empleada por Cervantes para registrar todas estas pasiones que acontecen a la par es la misma –conversaciones dos a dos–, pero con una ligera variante: “Todos tenían con quién comunicar sus pensamientos: Policarpo con su hija, y Clodio con Rutilio; sólo el suspenso Periandro los comunicaba consigo mismo” (II, VI, 175).

El amor es la fuerza motriz de todo el entramado del *Persiles* y lo que origina cambios repentinos de actitud en los personajes. Prueba palmaria de ello es la enajenación mental de Auristela ocasionada por los celos. Pero la amada de Periandro no es la única. Así, el rey Policarpo, que hasta la fecha había sido un hombre recto y virtuoso, al punto de que mereció ser elegido monarca por su pueblo, se desvía del camino y en su ancianidad pierde el sentido por el ardiente deseo que despierta en él Auristela, tal y como se lo comunica a su hija Sinforosa. Lo más sorprendente del caso es que Policarpo es consciente de ello:

[...] después que han venido estos nuevos huéspedes a nuestra ciudad, se ha desconcertado el reloj de mi entendimiento, se ha turbado el curso de mi buena vida, y, finalmente, he caído desde la cumbre de mi presunción discreta hasta el abismo bajo de no sé qué deseos [...], decirte que muero por Auristela (II, V, 168).

Y aún así se deja vencer por la pasión. El nuevo rival de Periandro, al igual que Arnaldo, tiene como meta el matrimonio. No obstante, su amor, para Cervantes, está fuera del orden natural de la cosas, dada la enorme distancia que media entre los setenta años suyos y los diecisiete de Auristela. Se trata, efectivamente, de un nuevo caso de amor tardío, similar a los de Carrizales, el *vejete* y Cañizares, aunque, a diferencia de los personajes de *El celoso extremeño*, *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*, Policarpo no llegará a celebrar sus nupcias, por mucho que las pinte a las mil maravillas en su imaginación. Y es que, además de su violación de los principios naturales, el amor de Policarpo, como nos hará saber el narrador, no pasa de ser una encubierta lujuria, ya que “los viejos, con la sombra del matrimonio, disimulan sus depravados apetitos” (II, VII, 189), por lo cual es indicativo de que provocará cambios en el rumbo de la narración, como sucedió con la lascivia de Bradamiro y de los soldados-marineros de Arnaldo. Policarpo, como Carrizales, pero también como otros amantes más dignos, los casos, por ejemplo, de don Juan de Cárcamo y Avendaño, piensa, como le hace saber a su hija, que logrará obtener lo que desea gracias a su posición social y su riqueza. Y, como el celoso extremeño, en vez de comunicar sus intenciones directamente, que es lo que hicieron los otros, se servirá de terceros, a los que cebará con la recompensa. La diferencia está en que Carrizales concierta su matrimonio con los padres de Leonora, a los que ciega el entendimiento con el oro traído de América, mientras que Policarpo confía su suerte a la labor celestinesca que encomienda a Sinforosa, a la que convence con la promesa de desposarla con quien más desea: Periandro. En todo caso, ni uno ni otro tienen en cuenta la voluntad de sus amadas y dan por hecho que lograrán sus objetivos.

Con la esperanza de conseguir el amor de Periandro, que no la deja comprender el error manifiesto de su padre, Sinforosa le va con el cuento a Auristela. De este modo, la nueva conversación entre nuestra heroína y la joven princesa es una inversión de la anterior, al menos en lo que toca a los papeles que desempeñan, pues “si antes Auristela había



desempeñado el papel de tercera, ahora la reemplazará Sinforosa<sup>2861</sup>. Parece que el saberse deseada de Policarpo es el estímulo que nuestra heroína necesitaba para encontrar la luz en el túnel tenebroso de su turbación, no sólo porque sale del paso sirviéndose una vez más de la falsa promesa del matrimonio, sino también porque atisba el peligro que supone para ella y Periandro la intención del rey Policarpo, y, así, le dice a la cándida princesa que haga llamar a su fingido hermano, “que quiero saber dél alegres nuevas que decirte, y aconsejarme con él de lo que me conviene” (II, VI, 178).

Entretanto, un desconcertado y caviloso Periandro, ignorante de la pasión de Policarpo, en la soledad e intimidad de su aposento<sup>2862</sup>, no se explica el cambio de actitud operado en Auristela, su transformación de identidad, hasta llegar a convertirse en su casamentera. En su soliloquio, nuestro héroe pasa revista a la situación en que le ha metido su amada, para concluir que, “sin duda, Auristela está celosa” (II, VI, 175). Esto le conduce a dirigir un discurso a la ausente Auristela, en el que realiza una disquisición que gira en torno a la distinción existente entre el amor que nace por elección y el que lo hace por destino, siendo el segundo más importante que el primero, en tanto que no está sujeto a cambios, sino que siempre se mantiene firme; y así es su amor, por lo que le advierte a su amada que “no me ofrezcas ajenas hermosuras, ni me convides con imperios ni monarquías” (II, VI, 176). Se trata de un aspecto más que vincula la historia del *Persiles* con la novela griega de amor y aventuras, dado que la pasión de la pareja protagonista está sancionada por la divinidad tutelar, que, más allá de su dimensión moral, es la forma racional de explicar el misterio del enamoramiento, menos sutil y psicológica que la expuesta por Platón en el mito del hombre esférico, pero de un rendimiento narrativo importante, pues es lo que les diferencia, en última instancia, del amor que suscitan en terceros.

Periandro no se limita en exclusiva a mantenerse firme y leal en su amor, sino que nos revela información sobre el secreto que rodea su figura y la de Auristela. En primer lugar, confirma que ellos no son sino los personajes que aparecen en el título de la obra, o sea, Persiles y Sigismunda, aunque prudentemente reafirme el parentesco fingido: “¿Qué reinos ni qué riquezas me pueden a mí obligar a que deje a mi hermana Sigismunda, si no es dejando de ser yo Persiles” (II, VI, 174), lo cual no hace sino aumentar la confusión en lo tocante a su relación, en ese juego entre la historia de amor y el incesto. Y es que, seguidamente, Periandro nos cuenta el proceso de su enamoramiento: “[...] casi puedo decir que desde las mantillas y fajas de mi niñez te quise bien, y aquí pongo yo la razón del destino; con al edad y con el uso de la razón fue creciendo en mí el conocimiento, y fueron creciendo en ti las partes que te hicieron amable; vilas, contemplélas, concílas, grabélas en mi alma, y de la tuya y la mía hice un compuesto tan uno y tan solo, que estoy por decir que tendrá mucho que hacer la muerte en dividirlo” (II, VI, 175-176). Es decir, nuestro héroe fue el primero en sentir los efluvios del amor, al igual que Aurelio, Lisandro, Timbrio, Grisóstomo, Cardenio, don Luis, don Juan/Andrés, Ricardo, Ricaredo, Avendaño y Basilio. Aunque el hecho de que Periandro asegure que la quiere desde la más tierna infancia es un dato que le aproxima todavía más a Cardenio, Ricardo, Ricaredo y Basilio; si bien, en nuestro caso, como asegura Carlos Romero Muñoz<sup>2863</sup>, parece más bien deberse a una hiperbolización, basada en un amor predestinado por los cielos, que ajustarse a la realidad de los hechos, en tanto que los dos amantes no se conocieron hasta mucho tiempo después, según revelará Seráfido a Rutilio cuando, al final de

---

<sup>2861</sup>Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 71.

<sup>2862</sup>“El mundo interior surge precisamente en el silencio y sólo allí urde la imaginación sus quimeras”, nos ha dicho A. Egido en el análisis que hace del soliloquio de Periandro en “Los silencios del *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 307-330, concretamente p. 315.

<sup>2863</sup>Véase la nota 11 del capítulo XII del libro IV (p. 716) de su edic. del *Persiles*.

la novela, le cuente el origen de los héroes. En todo caso, el proceso de enamoramiento, consignado en la escala ascendente del ideal neoplatónico, es parecido al que con anterioridad Sinforosa le había explicado a Auristela (II, III, 160), aunque sin el determinismo al que alude nuestro héroe. Mucho más parecido, pues cumple a rajatabla lo expuesto por Periandro en su soliloquio, es el amor que Isabela despierta en Ricaredo en *La española inglesa*<sup>2864</sup>, y, aunque con notables variantes, al que suscita Costanza en Avendaño en *La ilustre fregona*. Por otro lado, el hecho de que Periandro nos haya revelado –sólo a los lectores de la novela– que sus verdaderos nombres no son con los que viajan, sino Persiles y Sigismunda, nos advierte de que han adoptado una identidad fingida, que se ve reforzada con el supuesto parentesco fraternal que los une. Es decir, los dos amantes, para protegerse de los peligros que conlleva su peregrinación, han ocultado tanto su verdadera identidad como el tipo de relación que los une. J. B. Avalle-Arce nos decía que “sabido es que en la tradición hebreo-cristiana el cambio de nombre de la persona refleja un cambio de horizonte: Jacob-Israel, Saulo de Tarso-San Pablo”<sup>2865</sup>, y, aunque la variación onomástica apenas si tiene cabida en la novela bizantina griega<sup>2866</sup>, es habitual, a más de en la prosa de tipo filosófico-religioso<sup>2867</sup>, con ese sentido, en la tradición literaria medieval, sobre todo en la ficción caballerescas<sup>2868</sup>, para pasar a invadir todos los géneros literarios en los siglos XVI y XVII, con especial relevancia en la prosa y el teatro. Como es bien conocido, la polionomasia es una característica esencial en la literatura de Cervantes, presente ya en *La Galatea*, desde el episodio de Timbrio y Silerio, en el que el segundo, al hacerse pasar por truhán, acompaña su cambio de identidad con una nueva designación nominal y pasa a llamarse Astor; desempeña un papel más que fundamental y de enormes proporciones poético-literarias en el *Quijote*<sup>2869</sup>, y sigue siendo importante tanto en las *Novelas ejemplares*<sup>2870</sup> como en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*<sup>2871</sup>. En el *Persiles*, la polionomasia está reservada con exclusividad para los actores principales. Persiles y Sigismunda mudan sus nombres por los de Periandro y Auristela por todo el tiempo que dura su peregrinación desde Tule hasta Roma, o sea, desde

---

<sup>2864</sup>“Todas estas gracias, adqueridas y puestas sobre la natural suya, poco a poco fueron encendiendo el pecho de Ricaredo [...]. Al principio le saltó amor con un modo de agradarse y complacerse de ver la sin igual belleza de Isabel, y de considerar sus infinitas virtudes y gracias, amándola como si fuera su hermana, sin que sus deseos saliesen de los términos honrados y virtuosos. Pero, como fue creciendo Isabel, que ya cuando Ricaredo ardía tenía doce años, aquella benevolencia primera y aquella complacencia y agrado de mirarla se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla: no porque aspirase a esto por otros medios que por los de ser su esposo, pues de la incomparable honestidad de Isabela [...] no se podía esperar otra cosa, ni aun él quisiera esperarla, aunque pudiera, porque la noble condición suya, y la estimación en que a Isabela tenía, no consentían que ningún mal pensamiento echase raíces en su alma”. Cervantes, *La española inglesa*. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 8), Madrid, 1996, p. 21.

<sup>2865</sup>“Tres comienzos de novela”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 215-243, la cita en la p. 240. Buena prueba de ello es el magnífico libro de fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* (1587, versión definitiva).

<sup>2866</sup>Véase J. González Rovira, *La novela bizantina de Edad de Oro*, p. 124.

<sup>2867</sup>Véase, por ejemplo, Cristóbal Cuevas, Introducción a su edic. de *De los nombres de Cristo*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 86-95.

<sup>2868</sup>Aunque de forma sumaria y aplicado al *Amadís de Gaula*, véase J. M. Cacho Blecua, Introducción a su edic. del *Amadís*, Cátedra, Madrid, 2001 (4ª ed.), t. I, pp. 144-146.

<sup>2869</sup>Véase, J. B. Avalle-Arce, además del trabajo citado y en el mismo libro, “Don Quijote o la vida como obra de arte”, pp. 337-386, y *Don Quijote como forma de vida*, Fundación Juan March-Castalia, Valencia, 1976; y E. C. Riley, “Quién es quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, pp. 32-37.

<sup>2870</sup>Aunque no es la única, quizás el caso más relevantes sea la variación onomástica de Tomás Rodaja en *El licenciado Vidriera*. Véase, J. B. Avalle-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, pp. 53-58.

<sup>2871</sup>Podemos decir que el cambio de nombre de Lugo a fray Cristóbal de la Cruz, que tan bien registra el cambio de vida de rufián a santo del personajes, en *El rufián dichoso*, es el más significativo de su teatro.

su enamoramiento y posterior huida hasta el cumplimiento de su voto y su inmediatamente posterior matrimonio en Roma por el rito pretridentino o, lo que es lo mismo, entre los dos puntos contiguos de una biografía en que sucede la acción de la novela bizantina y del *Persiles*, y que coincide con el periodo que va entre la pérdida del equilibrio inicial -el enamoramiento- hasta su restauración -el matrimonio-, tras un doloroso proceso, en nuestro caso, de perfeccionamiento espiritual y fortalecimiento amoroso, en el que los protagonistas se ven obligados a superar toda una serie de pruebas o «trabajos» a los que se ven sometidos tanto por la Providencia como por la acción de otros personajes, y aun la de ellos mismos, en pleno uso de la voluntad y el libre albedrío<sup>2872</sup>. Sin olvidar, como nos recuerda Javier González Rovira<sup>2873</sup>, que otra función que desempeña la ocultación de la verdadera identidad merced a la utilización de nombres falsos es la de “despertar la intriga y la sorpresa en el lector”. Este hecho, la variación nominal, es un rasgo que nuestros héroes comparten con otros personajes de las historias de amor ideal cervantinas, como son los casos de don Juan/Andrés, Ricardo/Mario, Avendaño/Tomás Pedro y don Fernando de Saavedra/Juan Lozano.

El momento elegido por Cervantes para, por boca de Periandro, desvelarnos los nombres verdaderos de los dos amantes no es, desde luego, casual, sino que responde a un plan perfectamente trazado, en tanto que, a más de avivar la intriga de la trama con ese ir revelando a cuenta gotas sus secretos, acontece cuando la pareja se halla en su instante más crítico por culpa del comportamiento de uno de ellos, cuando Periandro no reconoce a Auristela a causa de la perturbación emocional en que la han sumido los celos y por la que ha experimentado una pasajera transformación de identidad; esto es, justo cuando, al no reconocerse, han de reconfirmar su identidad y lo que los mueve: su amor. De ahí las palabras que escribe Periandro en el billete amoroso que iba a dar a Auristela como contestación a la petición de esta de que se desposase con Sinforosa:

Perdóname, a que no admito el tuyo [consejo] por parecerme, o que no me conoces o que te has olvidado de ti misma; vuelve, señora, en ti, y no te haga una vana presunción celosa salir de los límites de la gravedad y peso de tu raro entendimiento. Considera quién eres, y no se te olvide de quién yo soy, y verás en ti el término del valor que puede desearse, y en mí el amor y la firmeza que puede imaginarse<sup>2874</sup> (II, VI, 178).

Pero es que, además, esta necesaria autoconfirmación de la identidad por parte de nuestros héroes acontece cuando el rey Policarpo deja de comportarse como debe de hacer un monarca que ha de regir el destino de su pueblo al caer preso en las redes de una pasión que le enajena la razón, y, mucho más importante quizá, cuando la lengua viperina del maldiciente Clodio, a más de incidir en la desidealización de la trama nuclear de la bizantina y, por ende, del *Persiles*, pone en entredicho su honorabilidad, al decirle a Rutilio:

---

<sup>2872</sup>Véanse, por ejemplo y desde tres ópticas distintas, J. B. Avalor-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, p. 61; A. Cruz Casado, “Periandro/Persiles: Las raíces clásicas del personaje y las aportaciones cervantinas”, pp. 60-69; y M. Alcalá Galán, “La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, pp. 125-139.

<sup>2873</sup>*La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 124.

<sup>2874</sup>Como viera E. C. Riley, en “Quién es quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, “estos elegantes arabescos sentimentales aparecen en innumerables lugares” de la obra de Cervantes (p. 44). Él cita el caso de Mireno en *La Galatea*, que guarda cierto parecido con la situación de Periandro, en especial por la utilización del soliloquio. Quizás el otro caso más significativo es la conversación de Anselmo y Lotario en *El curioso impertinente*, cuando el primero le pide al segundo que seduzca a su mujer, y este le dice que “sin duda imagino, o que no me conoces, o que yo no te conozco. Pero no; que bien sé que eres Anselmo, y tú sabes que yo soy Lotario; el daño está en que yo pienso que no eres el Anselmo que solías, y tú debes de haber pensado que tampoco yo soy el Lotario que debía ser, porque las cosas que me has dicho, ni son de aquel Anselmo mi amigo, ni las que me pides se han de pedir a aquel Lotario que tú conoces” (*Don Quijote de La Mancha I*, cap. XXXIII, p. 411).

¿Qué diremos desta Auristela y deste su hermano, mozos vagabundos, encubridores de su linaje, quizás por poner en duda si son o no principales?, que el que está ausente de su patria, donde nadie le conoce, bien puede darse los padres que quisiere, y, con la discreción y artificio, parecer en sus costumbres que son hijos del sol y de la luna [...]. ¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera de Auristela, que apenas nos la deja mirar por brújula; que ni sabemos ni hemos podido saber deste par, tan sin par en hermosura, de dónde vienen ni a dó van? Pero lo que más me fatiga de ellos es que, por los once cielos que dicen que hay, te juro, Rutilio, que no me puedo persuadir que sean hermanos, y que, puesto que lo sean, no puedo juzgar bien de que ande tan junta esta hermandad por mares, por tierras, por desiertos, por campañas, por hospedajes y mesones (II, V, 172).

Más aún, pues la impertinencia de Clodio no se extralimita a denunciar la extraña hermandad de Periandro y Auristela, sino que le hace perder el tino hasta creerse merecedor del amor de nuestra protagonista y convencer a Rutilio de que haga lo mismo con Policarpo. Al igual que Sinforosa y su padre, el rey Policarpo, el murmurador no se atreve a manifestar oral y directamente su amor, aunque no se encomiende a la labor de un intercesor, sino que, en perfecto paralelo contrastivo con Periandro, opta por escribir una carta a Auristela.

De este modo, a través de las pasiones que suscita nuestra heroína, Cervantes conforma un ramillete de variantes en torno al tema del matrimonio<sup>2875</sup>. Así frente al paradigma de la pareja protagonista, que aspira al matrimonio tras un periodo de casto noviazgo en el que se refuerza y depura un sentimiento que siempre se rige por la razón, se sitúan los deseos de Policarpo y Clodio, que se sirven de tal institución moral y social con unos fines preconcebidos: encubrir su lujuria y su ansia de medro social, respectivamente. Y si Policarpo se coloca tras la estela, por su vulneración del orden natural, de Carrizales, y, por su lujuria, del don Fernando de la Primera parte del *Quijote*, y aun del Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, Clodio, en su intento de obtener ventajas sociales merced al matrimonio, se empareja claramente con el torcido, avieso y, finalmente, engañado alférez Campuzano.

Situados, entonces, en el centro del laberinto pasional en que se ha transmutado el palacio de Policarpo, Periandro deseado por Sinforosa, Auristela pretendida por Arnaldo, Policarpo y Clodio, y ellos dos en plena crisis sentimental a causa de los celos, dudas y resquemores de nuestra heroína, ambos, ella en su turbación emocional y él en su perplejidad, atisban o llegan a comprender que la única salida posible es la huida, pues así parecía desprenderse de la entrevista de Auristela con Sinforosa y queda registrado explícitamente en la epístola de Periandro: “Sigamos nuestro viaje, cumplamos nuestro voto, y quédense aparte celos infructuosos y mal nacidas sospechas. La partida desta tierra solicitaré con toda diligencia y brevedad, porque me parece que, en salir della, saldré del infierno de mi tormento a la gloria de verte sin celos” (II, VI, 178).

Que Cervantes gusta de la comunicación oral de los amantes, que sus sentimientos fluyan directamente, es una realidad constante en su obra; si bien no faltan las intercesiones de terceros con resultados óptimos, siempre y cuando no se vulnere la libertad ni la voluntad de los amantes, dado que nuestro autor experimenta, sirviéndose de la reescritura, con todas las posibilidades, más allá de lo que parecen ser sus preferencias. Buena prueba de ello es la entrevista entre Periandro y Auristela, para la que nuestro héroe había antepuesto la comunicación escrita a la oral, aunque, ya en presencia de su amada, prefiera dar rienda suelta a la lengua. Como no podía ser de otro modo, Periandro inicia su parlamento confirmándole a Auristela que en él no se ha operado ninguna transformación de identidad, que sigue siendo el mismo que emprendió con ella la peregrinación hacia Roma: “Señora, mírame bien, que yo soy Periandro, que fui el que fue Persiles, y soy el que tú quieras que sea Periandro” (II, VII,

---

<sup>2875</sup>Véase J. Casalduero, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 95.

182); lo cual significa que continúa manteniendo con firmeza todo aquello que acordaron, entre lo que está, por supuesto su amor, y, así, se lo vuelve a exponer, en lo que es la primera declaración sentimental que se da entre ellos en el tiempo presente de la novela: “Esta mía [alma], que respira por la tuya, te ofrezco de nuevo, no con mayores ventajas que aquellas con que te ofrecí la vez primera que mis ojos te vieron, porque no hay cláusula que añadir a la obligación en que quedé de servirte el punto en mis potencias se imprimió el conocimiento de tuis virtudes” (II, VII, 182-183); y la exhorta a que recupere su salud, o sea, a que vuelva a ser la Auristela de antes, la Sigismunda de quien perdidamente se enamoró, y reinicien su andadura que, “aunque Roma es el cielo de la tierra, no está en el cielo, y no habrá trabajos ni peligros que nos nieguen del todo el llegar a ella, puesto que los haya para dilatar el camino” (II, VII, 183).

La combinación de opuestos que conforman el carácter de Auristela quedan confirmados por el narrador: “En tanto que Periandro esto decía, le estaba mirando Auristela con ojos tiernos y con lágrimas de celos y compasión nacidas” (II, VII, 183). Sin embargo, la fidelidad, lealtad, y confirmación amorosa de Periandro terminan por hacer remitir la enajenación que turba el entendimiento de nuestra heroína, ponen fin a su dualidad al borrar los celos y las dudas; esto es, Periandro sale victorioso de la dura prueba a la que le ha sometido su amada.

Ratificado un amor que sale tan victorioso como fortalecido de una prueba más, Periandro recrimina a Auristela el haberse dejado vencer por unas infundadas sospechas, aunque, dado que parece que el amor “no puede estar sin celos” (II, VII, 184), la comprende, lo cual no es óbice para que le recomiende que en adelante le mire “con voluntad más llana y menos puntuosa” (II, VII, 184). Al mismo tiempo y dado que ya está al tanto de los amoríos de Policarpo y ya han acordado que la única vía de escape del peligro que se cierne sobre ellos es la huida, le pide que entretenga, mientras tanto idean el modo, las peticiones de padre e hija.

Y eso precisamente es lo que pone en práctica nuestra heroína en la siguiente ocasión en que tiene la oportunidad de hablar a solas con Sinforosa. Es ahora, cuando han superado su crisis sentimental, cuando la situación que se genera es similar a la que se da en los entrecruzamientos de Aurelio y Silvia e Yzuf y Zahara, Ricardo y Leonisa y el cadí y Halima, y don Fernando y Costanza y Curalí y Halima, aunque “mucho más rica de situaciones, problemas y aciertos psicológicos, de valores genuinamente humanos”, ya que “los sentimientos (...) de estos personajes enamorados se describen en una gama de extraordinaria latitud”, por cuanto “Cervantes ya no tuvo la paralizante preocupación de ajustar a los personajes al conflicto religioso-político entre Islam y Catolicismo”<sup>2876</sup>. Aurora Egido nos advierte que toda vez que supera y se cura de su enfermedad de amor “la dolida Auristela se transformará en juiciosísima artera”<sup>2877</sup>, porque el amor y su vivencia o experiencia convierte en maestros a los amantes, como ya habían experimentado Teolinda en *La Galatea* y, mucho más que ella, su propia hermana Leocadia, y de forma aún más parecida a nuestro caso, Basilio en la Segunda parte del *Quijote*. Y es que Auristela, libre ya el entendimiento, haciendo uso siempre de la falsa promesa de matrimonio, idea una artimaña en la que sutilmente se aprovecha de las pasiones que suscita tanto en Arnaldo como en Policarpo, ya que advierte a Sinforosa que antes de poder aceptar la proposición de su padre ha de defraudar las expectativas matrimoniales del príncipe de Dinamarca, para lo cual la mejor solución es continuar su peregrinación hacia Roma, apartarse de él y “en nuestra libertad,

---

<sup>2876</sup>Haciendo nuestras las palabras de S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes”, p. 387.

<sup>2877</sup>“El *Persiles* y la enfermedad de amor”, p. 260.

fácil cosa será dar la vuelta a esta isla, donde, burlando sus esperanzas [las de Arnaldo], veamos el fin de las nuestras, yo casándome con tu padre, y mi hermano contigo” (II, VII, 186). No obstante, Sinforosa no las tiene todas consigo y le dice que estando en el reino de su padre, donde se pueden hacer fuertes, no cree que Arnaldo se atreva a interferir en sus resoluciones. Pero Auristela reacciona con prontitud y suma habilidad, y hace comprender a la ingenua princesa que no se “ha de irritar y despertar la cólera de Arnaldo, que, en fin, es rey poderoso, a lo menos lo es más que tu padre, y los reyes burlados y engañados fácilmente se acomodan a vengarse” (II, VII, 187), con lo cual la anima a que ponga toda su diligencia en facilitarles la salida con la mayor celeridad posible, pues así “abreviarás nuestra vuelta” (II, VII, 187). De este modo, Sinforosa, que confía ciegamente en Auristela, queda por completo engañada tanto como su padre, que, enajenada la razón, en su caída libre llega a convertirse en un personaje ridículo, pues es incapaz de darse cuenta cabal de lo que ocurre y se ufana de que una chiquilla joven prefiera su mucha edad al brío de un gallardo príncipe como Arnaldo. No cabe duda, entonces, del parecido que se da entre Policarpo y el cadí de Nicosia, el personaje de *El amante liberal*.

La salud de Auristela no sólo se reafirma, sino que provoca, en su cámara, la reunión de la comitiva de personajes que partió de Gotlandia, que, debido al intrincado pasional, había permanecido entre las bambalinas de la narración. El tema que tratan no es otro que el de acelerar lo antes posible la marcha de la isla de Policarpo, dados los deseos de todos de regresar a sus respectivos lugares o de continuar, en el caso de nuestros héroes, su viaje a la ciudad eterna a fin de cumplir la promesa de su voto. Así, Mauricio, Arnaldo y Periandro, una vez sabidas las dificultades a las que van a tener que hacer frente a causa de los amoríos de Policarpo y su hija y después de las consultas astrólogas del primero, se conciertan para poner el plan de fuga en marcha, que consiste en buscar y aderezar un navío que los lleve hasta Inglaterra; es decir, idean un proyecto que no es muy distinto del que trazaron el renegado y Rui Pérez de Viedma para abandonar Argel y poner rumbo a las costas españolas, en la Primera parte del *Quijote*, además de que en ambos casos su puesta de largo irá acompañada de algún que otro imprevisto.

Aunque la concatenación o la ligazón estructural de unos hechos con otros es perfecta y, por tanto, se continúa el desarrollo de la trama argumental en el palacio de Policarpo, es evidente que, con el afianzamiento del amor de Periandro y Auristela y la superación de ella de su enfermedad de amor, se cierra un ciclo en la historia principal del *Persiles*: el de la dura prueba de los celos. Sin embargo, la obra póstuma de Cervantes presenta una armónica, equilibrada, ponderada y consistente morfología estructural basada en paralelismos constructivos, por lo que estos hechos aquí resueltos volverán a salir a la luz para oscurecer la felicidad de nuestros héroes justo en la meta final de su peregrinar en la ciudad pontificia.

A pesar de la puesta en marcha del plan de fuga, una nueva enfermedad, asimismo ocasionada por los desmanes amorosos, impedirá la salida inmediata de la comitiva de personajes de la isla del rey Policarpo. En efecto, en el paso obligado de los héroes de la bizantina por una corte extranjera en la que han de sufrir los envites eróticos de sus moradores, no podía faltar la intervención de una maga y/o hechicera. Así, por ejemplo, en el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio será precisamente la heroína, bajo la apariencia fingida de Lucena, quien, al ser confundida por Mélite con una maga tesala, desempeñe tal función. Por su parte, en la *Historia etiópica* de Heliodoro, al arribar Teágenes y Cariclea al palacio del sátrapa Oroóndates, Ársace, su mujer, contará con la ayuda y sabiduría de Cíbele en su intento de seducir al joven. En el *Persiles* serán varios los personajes duchos en los saberes de Zoroastro<sup>2878</sup>; a saber: la bruja-loba del episodio de Rutilio, la morisca Cenotia, la esclava de

---

<sup>2878</sup>Véase, A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972, pp. 94-104; A.

Lorena, “que estaba en opinión de maga” (III, XV, 379), en el episodio de Claricia y Domicio, y la judía Julia. De entre las cuales, la segunda y la cuarta son las que desempeñan una labor cortesana y las que influyen, de una manera u otra y en menor o mayor proporción, en los amores de nuestra pareja<sup>2879</sup>, en perfecto paralelismo constructivo, en tanto que una -Cenotia- actúa en la parte septentrional y la otra -Julia- en la parte meridional, en ambos casos se hace “explícito el nombre de la hechicera, (...) se indican claramente sus respectivas etnias (muy conocidas en la península), en las dos hay una historia amorosa que los hechizos buscan transformar, y, por último, en ambas se trata propiamente de hechicería y no de brujería. Pero el paralelismo se quiebra con la presentación exclusivamente negativa de Julia: su actuación obedece únicamente a una motivación crematística que se relaciona con la imagen tópica de la avaricia del judío. De hecho, Cenotia también menciona el dinero aunque con un valor opuesto: ella lo ofrece, mientras Julia actúa sólo para recibirlo”<sup>2880</sup>. En el caso de la actuación de Cenotia, Cervantes introduce una variación importante con respecto a la utilización de la maga o hechicera en la tradición clásica, que, por contra, sí se cumple en el de Julia, y es que se mueve por cuestiones estrictamente personales, o sea, que sus servicios no son requeridos por la persona para la que trabaja y es confidente, el rey Policarpo, que encomendó, recordemos, la labor de rendir a Auristela para él a su hija Sinforosa. Y es que Cenotia, que no había hecho aún acto de presencia en la narración, viene a sumarse a los personajes que caen prisioneros en las redes del amor en el palacio de Policarpo. La morisca granadina, sin embargo, no ha perdido el norte por la belleza nórdica de nuestros héroes, sino por la bárbara de Antonio el hijo, a quien, sin necesidad de intermediarios, intenta seducir, después de relatarle su peripecia biográfica, con el deslumbramiento de su arte demoníaco y de su mucho oro acumulado. Se trata de una propuesta erótica liberal, pues no pasa de la mera complacencia sexual, no muy distinta de la que le hizo Rosamunda en la isla nevada ni de la que la Argüello y la Asturiana proponen a Carriazo y Avendaño en *La ilustre fregona*. La respuesta de Antonio el hijo tampoco dista mucho de la que le dio a la compañera de destierro del maldiciente Clodio, aunque ahora se muestra más agresivo, al punto de que, en vez de articular palabra alguna, arma el brazo, tensa el arco y apunta con una de las flechas que siempre le acompañan directamente al rostro de la hechicera, que se libra de la muerte por un rápido actuar que casi viene a desmentir sus cincuenta años. También es cierto que Cenotia, a diferencia de Rosamunda, se ha intentado tomar la licencia de estrechar entre sus brazos al joven y casto bárbaro. Mas la saeta de Antonio no ha sido disparada en balde, ni muchos menos, y, aunque ha errado el blanco, encuentra su destino en la boca lúcida y murmuradora de Clodio. Y es que en una obra en la que el secreto, y su misterio, forma parte de su médula espinal, su vulneración, aunque no pase de una mera hipótesis, se paga con la muerte, es decir, “a través de Clodio se constata (...) el peligro de la lengua ingeniosa, pero

---

González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid, 1956-1958, vol. II, pp. 450-491; M. Molho, “El sagaz perturbador del género humano”: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 21-32; J. I. Díez Fernández y L. Aguirre de Cárcer, “Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca en el *Persiles*”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 33-62; A. Cruz Casado, “Auristela hechizada: Un caso de *maleficia* en el *Persiles*”, *Cervantes*, XII, (1992, 2º fall), pp. 91-104; C. Andrés, “Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 527-540, y “Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 165-177.

<sup>2879</sup> También los hechizos de la criada de Lorena terminan por afectar, aunque indirectamente, a nuestros héroes, hasta el punto de que provocará uno de los motivos regulares del género: la falsa muerte de Periandro.

<sup>2880</sup> J. I. Díez Fernández y L. Aguirre de Cárcer, “Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca en el *Persiles*”, p. 38.

falsa, que nunca guarda la llave del silencio”<sup>2881</sup>. Además de que la muerte de Clodio es, asimismo, el castigo merecido por la osadía acometida de sentirse merecedor de los amores de Auristela. No es baladí, por otra parte, que Cenotia haya escapado con vida de la flecha que ha terminado con la malicia de Clodio, pues ella se encargará, entre otras cosas, de continuar la labor emprendida por el inglés: la de instigadora. Antes, sin embargo, pondrá en práctica sus artes mágicas y, como “la dama de todo rumbo y manejo” de *El licenciado Vidriera*, por dar buena fe de aquello de que la cólera de la mujer agraviada y desdeñada no tiene límites, levanta un hechizo que tumba al hijo del bárbaro español en cama. Una enfermedad que es la responsable, en primera instancia, de que la huida de nuestros héroes no se pueda poner en efecto. Y si antes la narración había girado en torno al lecho de Auristela, ahora hará lo propio en derredor de la de Antonio, donde se reunirán todos los personajes. Resuelto el problema interno de Periandro y Auristela, suspendidos en un compás de espera los deseos de Policarpo y Sinforosa y borradas de un flechazo las constantes incitaciones de Clodio, las conversaciones fragmentarias dos a dos serán sustituidas por la narración de Periandro de sus hazañas marítimas y por las maquinaciones de Cenotia y Policarpo para impedir la salida de sus huéspedes de la isla.

Periandro relata sus aventuras a petición de Sinforosa, pero por voluntad propia decide comenzar el cuento de su historia no por el principio, “porque éste no lo podía decir ni descubrir a nadie, hasta verse en Roma con Auristela, su hermana” (II, IX, 198), sino desde que arribó a la isla de los pescadores, donde acontece el rapto de Auristela y, por lo tanto, la primera separación de los héroes, hasta su reencuentro en la Isla Bárbara, después de una afanosa e infructuosa búsqueda por los mares septentrionales. Se trata, entonces, de la cuarta analepsis completiva del *Persiles*, tras las de Taurisa, Arnaldo y el capitán corsario, por lo que, como las otras, desempeña la función estructural de paliar parte de la peripecia anterior al esquema dispositivo *in medias res* de la trama. Ahora bien, la extensa relación de Periandro (II, X-XX), aun siendo la más importante de cuantas acontecen en el texto, dadas las múltiples funcionalidades que desempeña<sup>2882</sup>, no completa el argumento del *Persiles*, de tal forma que se mantiene candente el secreto que rodea su figura y la de Auristela; si bien es el ejemplo paradigmático de las convenciones del género. En efecto, la narración intradiegetica de Periandro no es más que la típica exigencia estética del género épico, tanto en su vertiente heroica –como ocurre en la *Odisea*, cuando Ulises relata parte de su biografía en la corte de Alcinos, y en la *Eneida*, donde Eneas hace lo propio en la corte de Dido– como en la amorosa –así lo hacen, por ejemplo, Clitofonte en el *Leucipa* de Tacio y Calasiris en la *Historia etiópica* de Heliodoro–, que persiste en los ejemplos bizantinos españoles anteriores al *Persiles* –Isea en el *Clareo* y *Florisea* de Reinoso y Celio y Finea en *El peregrino* de Lope hacen lo mismo–; a más, lógicamente, de los varios personajes secundarios que en la novela bizantina clásica y española actualizan oralmente sus vivires, estén o no relacionados con la trama medular, para un auditorio más o menos amplio, y que Cervantes potencia sobremanera en el *Persiles*<sup>2883</sup>.

<sup>2881</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Egido, “Los silencios del *Persiles*”, p. 310.

<sup>2882</sup>Véase S. Zimic, “El *Persiles* como crítica de la novela bizantina”, *Acta Neophilologica*, III (1970), pp. 49-64, sobre todo a partir de la p. 54; A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, pp. 187-211, y *Cervantes’s Christian Romance*, pp. 77-84; J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 235-238; I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 143-161.

<sup>2883</sup>Véase, en lo tocante a nuestra novela, R. D. Pope, “The Autobiographical Form in the *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XIII-XIV (1974-1975), pp. 93-106; e I. Lozano-Renieblas, “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes*, XXII (2002, 1º fall) pp. 111-126. Desde otro ángulo, véase A. Egido, “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 285-306.



Como explicara Antonio Prieto<sup>2884</sup>, en el paso de la épica heroica a la amorosa en la literatura griega se produce un descenso apreciable en lo concerniente a las cualidades del héroe, no sólo porque comparte protagonismo con la heroína, que en algunas ocasiones es la auténtica protagonista del relato, al punto de que el personaje masculino principal puede incluso no ser más que un mero acompañante, sino también porque se despoja casi por completo de su talante guerrero en favor exclusivamente del amoroso. Esto redundaría, como apreciara Mijail Bajtin<sup>2885</sup>, en que “los héroes de las diversas novelas griegas se parecen entre sí”, a diferencia de los héroes tanto de la épica como de los libros de caballerías que “están *individualizados*, y, son, a su vez, representativos”. Cervantes, sin embargo, quería recuperar para su protagonista, aun estando en perfecta equidad narrativa con la heroína, todo ese brillo y esplendor del héroe ideal, que aunara la valentía con la fidelidad amorosa, la sabiduría con la liberalidad, la cortesía con la discreción, la belleza con la gallardía, etc.; y, así, después de habernos mostrado que su hermosura es tal que sólo puede ser contrastada con la de Auristela, que su resignación estoica ante los avatares de la fortuna y/o de la Providencia es tan sufrida como heroica, que su fortaleza física y destreza le hacen vencedor en las pruebas deportivas, que su fidelidad amorosa y su castidad son absolutas, así como la pureza de su sentimiento, quiere, ahora, merced al relato de sus hazañas marítimas, evidenciar su talante de excelente milite, su arrojo y su valentía; pero no sólo, pues, como nos advirtiera Alban K. Forcione<sup>2886</sup>, Periandro es también y sobre todo un magnífico poeta épico en tanto que relata la historia de sus viajes y padecimientos con una evidente consciencia estético-literaria y un dominio perfecto de la poética y la retórica que sobre la épica trataban los preceptistas contemporáneos. Seis son las aventuras de que se compone la narración de Periandro, conviene a saber: la de la isla de los pescadores y el rapto de Auristela, Cloelia, Selviana y Leoncia (II, X y XII), los encuentros marítimos con el rey Leopoldio de Danea (II, XIII) y la amazona Sulpicia (II, XIV), la éfrasis del pez naufrago (II, XV), el sueño de la isla paradisíaca (II, XV) y la llegada al mar glacial y el encuentro con el rey Cratilo de Bituania (II, XVI, XVIII y XX). Como se puede colegir, el relato de nuestro héroe no acontece de corrido, sino que se produce de manera fragmentaria o por entregas, a causa de repetidas suspensiones que responden a diversos factores. De este modo, se alternan en la narración del plano básico de los acontecimientos dos temporalidades distintas, la presente y la pretérita, y a cada cual le corresponde un uso narrativo diferente, pues la presente recae sobre un narrador extradiegético en tercera persona, mientras que la pasada le corresponde a un narrador interpuesto de carácter intradiegético en primera persona, estando, lógicamente, la segunda supeditada y encuadrada en la primera. A diferencia del amable, cortés y crédulo auditorio con el que han contado otros personajes-narradores del *Persiles*, el que escucha el cuento de Periandro es mucho más complejo, pues manifiesta una diversidad de actitudes receptoras, que oscilan entre la aquiescencia más entusiasta y el rechazo incrédulo, un receptor múltiple al que se suma, no sin ironía, hasta el mismo narrador-autor del *Persiles*; así se dramatiza el enfrentamiento entre un autor y su público en lo concerniente a lo narrado, o sea, al hecho literario<sup>2887</sup>, como asimismo acontece en el *Quijote* y en la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*. No es, desde luego, baladí que sea la narración de Periandro la que se ponga en duda y no la de otros personajes-narradores que cuentan sucesos aun más

<sup>2884</sup> *Morfología de la novela*, Planeta Barcelona, 1975, pp. 193-216.

<sup>2885</sup> *Teoría y estética de la novela*, p. 305.

<sup>2886</sup> *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, pp. 187-195.

<sup>2887</sup> Como ha estudiado satisfactoriamente A. K. Forcione en citado cap. VI de su libro *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Véase también J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 236-237; A. Rey y F- Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXVIII-XXX; y, desde otra perspectiva, I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 72-76.

sorprendentes –como la de Rutilio–, y es que Cervantes quería poner “a prueba el *pathos* de su héroe en su totalidad, incluida su palabra”, y, de esta singular manera, al poner en entredicho su veracidad, entre otros aspectos, poder construir “un héroe que, aunque no sea un héroe individual –dotado de un discurso articulado, una manera de pensar y actuar, etc.–, está marcadamente individuado mediante su propio relato”<sup>2888</sup>, dado que las otras pruebas, como se espera de un héroe como Periandro, las supera con creces.

De las seis aventuras, las que inciden sobre la historia amorosa son la de la isla de los pescadores y la del sueño del Paraíso. La primera de ellas, como ya hemos mencionado, porque acontecen dos motivos frecuentes del módulo bizantino: el rapto de la heroína por piratas y, a consecuencia de ello, la separación de los amantes. Si bien, a estos dos, se le une un tercer aspecto: la belleza divina de Auristela. El segundo, porque la fantasía onírica de Periandro no hace más que ratificar otro aspecto caracterizador de la heroína de la bizantina: la castidad, a la par que funciona como una suerte de prolepsis narrativa del desenlace.

Periandro exhorta a su público –y al lector– para que le vean junto a su hermana Auristela y a Cloelia surcando los mares a bordo de un navío que más parece bajel corsario que barco de mercader. Fatigada Auristela de la navegación, al arribar cerca de la ribera de una isla, solicita permiso al capitán para solazarse en tierra firme. Durante el trayecto, el único marinero del navío que los acompaña y lleva les advierte del peligro que se cierne sobre ellos si no huyen, pues el capitán, seducido por la belleza de Auristela, “quería deshonorar a mi hermana y darme a mí la muerte” (II, X, 199). Podemos comprobar cómo una vez más la lascivia amenaza el amor de la pareja y es signo de cambios significativos en el argumento; pero ese destino inexorable, ese fatalismo, es el que les tiene reservado su extraordinaria belleza física que va rindiendo voluntades por donde pasa, en especial la femenina como solio de la belleza visible. Y precisamente de eso, de la belleza sobrehumana de la protagonista y de la tensión que se genera entre la belleza externa y la interna, la que es un deseo de hermosura frente a la que se percibe con los ojos del entendimiento, base del debate amoroso del neoplatonismo cristiano, es de lo que trata esta primera aventura. Nada más reunirse sorprendentemente en la isla de Policarpo, hablando de hermosuras, Periandro le advertía a una celosa Auristela que “con las cosas divinas [...] no se han de comparar las humanas; las hipérbolas alabanzas, por más que lo sean, han de parar en puntos limitados: decir que una mujer es más hermosa que un ángel es encarecimiento de cortesía, pero no de obligación” (II, II, 1534-155). No sabemos si Periandro emitió este juicio negativo de considerar divina la belleza femenina como una crítica velada a esa tendencia en la novela bizantina clásica –y, por supuesto, del amor cortés y sus derivados que hacen de la dama la obra maestra de la creación–, donde Cariclea es el ejemplo paradigmático, pero lo cierto es que, como fabulador de su propia historia, no duda en atribuir tal apelativo a la de Auristela, aunque más que él son los propios moradores de la isla los que así la califican cuando con ellos se topan:

Levantóse en pie mi hermana, y, echándose sus hermosos cabellos a las espaldas, tomados por la frente con una cinta leonada o listón que le dio su ama, hizo de sí casi divina e improvisa muestra; que, como después supe, por tal la tuvieron todos los que en las barcas venían, los cuales a voces, como dijo el marinero, que las entendía, decían: “¿Qué es esto? ¿Qué deidad es ésta que viene a visitarnos...?” (II, X, 200).

Esta reacción de los pescadores, todo hay que decirlo, está en cierto modo acorde con el interludio medio pastoril que supone el episodio de las bodas, cauce narrativo del Siglo de Oro en el que se inscriben estas tensiones y contrastes neoplatónicos, aunque no por ello deja de resultar similar a la de los bárbaros ante la belleza sin paragón de Periandro travestido. Por

---

<sup>2888</sup>Haciendo nuestras las palabras de Isabel Lozano-Renieblas, “Los relatos orales del *Persiles*”, pp. 122 y 123.

otro lado, esta estelar aparición tan plástica de un personaje femenino, que realza su figura para dejar atónitos a los circunstantes, es una constante en la obra de Cervantes, otro ejemplo más de reescritura. Así lo corroboran, por ejemplo, la presentación física de Galatea en la pastoral homónima; la visión nocturna y en ropa interior, tan sólo realzada por la luz de un candelabro, que de Lusinda tiene don Fernando en la Primera parte del *Quijote*; la de Dorotea, mucho más ambigua y audaz en esa suave, sutil, desconcertante transformación de la belleza masculina del efebo a la femenina de la joven que suelta su melena al viento, y que deja suspensos a Cardenio, al cura y al barbero, también en la Primera parte del *Quijote*; la de doña Clara, con ese infantil juego, rebosante de cándida sensualidad, de dejarse mirar en la ventana por un don Luis que pierde el sentido, asimismo en la Primera parte del *Quijote*; la de Leonisa en la tienda de Alí Bajá, enjoyada y ataviada para la ocasión con un espectacular vestido berberisco, que enmudece a los presentes al tiempo que los deslumbra, en especial cuando descubre su rostro, en *El amante liberal*; la de Isabela vestida a la española, que suscita en su paseo triunfal en palacio tanta admiración como envidia entre los cortesanos ingleses de Isabel I, en *La española inglesa*; la de Leocadia, en la velada-trampa que ha dispuesto doña Estefanía para su descarriado vástago Rodolfo, acompañada de su hijo y escoltada por dos doncellas que la iluminan con sendas velas, en *La fuerza de la sangre*; la de Costanza ante el Corregidor de Toledo, que le ilumina el rostro con un candelero de plata hasta ruborizarla y añadir, así, colores naturales a su mucha hermosura, en *La ilustre fregona*; la de doña Estefanía de Caicedo, con ese sutil juego de mostrar sin enseñar, que tanto enciende al alférez Campuzano, en *El casamiento engañoso*; la perfecta hermosura de esa dama que deja boquiabierto y humaniza a Berganza, en *El coloquio de los perros*; la de una “chapada” Quiteria en el enamorado en el que se celebrarán sus desposorios, en el *Quijote* de 1615; etc.; y, como contrapunto cómico-burlesco, la intempestiva de la dueña Rodríguez, iluminada con una vela, en la habitación de un maltrecho don Quijote, en la Segunda parte.

Sea como fuere, lo cierto es que la aparición divina de Auristela no sólo detiene la inminente celebración de las nupcias dobles de una pareja de hermosos y otra de feos, sino que es tenida por los novios como una señal que envía la Providencia para enmendar el enredo sentimental, pues ambas parejas se han visto obligadas a desposarse así, el guapo con la guapa y el feo con la fea, aun teniendo las inclinaciones trocadas, por decisión paterna. En efecto, gracias a la interrupción, uno de los novios, Carino, tiene la oportunidad de conversar con Periandro para explicarle que él no ama a su prometida, la hermosa Selviana, sino a la fea Leoncia, aunque, en verdad, no le parece poco agraciada su elegida, sino todo lo contrario por cuanto, “a los ojos de mi alma, por las virtudes que en la de Leoncia descubro, ella es la más hermosa mujer del mundo” (II, X, 203), o sea, Carino ensalza por encima de la belleza física la espiritual; y lo mismo piensa que le ocurre a Solercio. Habiéndose certificado Auristela de que lo idéntico sienten Selviana y Leoncia, en el instante de la celebración del rito sacramental y ante todos los presentes, trueca las parejas a favor de sus gustos, sin que nadie, ni siquiera sus padres, ose ponerlo en entredicho, es más, todos lo confirman por creer “ser sobrenatural el entendimiento y belleza de mi hermana” (II, X, 205). No cabe duda de la íntima relación que se da entre la narración medular y la materia interpolada, centrada en la cuestión de la belleza externa y de la interna, pues Auristela encarna en sí el ideal que se reparte entre Selviana y Leoncia. No obstante, la hermosura física de Auristela se tornará en fealdad cuando, ya en Roma, opere en ella el hechizo de Julia, la esposa del judío Zabulón, momento en el que Periandro, siguiendo el ejemplo de Carino, mantendrá intacto un sentimiento que, fundamentado en las muchas virtudes que atesora ella, se sustenta no más que con la belleza del alma cuando la física se ha deteriorado hasta la monstruosidad, porque la mira con los ojos del entendimiento. Como se sabe, fuera del *Persiles*, es esta una situación similar a la que acaece en la historia de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*. La

vinculación entre los dos niveles narrativos, además, se registra en el contraste amoroso resultante entre el deseo de goce del capitán corsario y el amor genuino tanto de las dos parejas de pescadores como de la protagonista, y si el de estos últimos tiene como meta y paradero el matrimonio cristiano, el del primero, por contra, se detiene en el deleite que apetece la común naturaleza, y, como pasión desviada que es, engendra violencia y desorden. En efecto, en medio de la alegría y jovialidad por los desposorios, en medio de la celebraciones, irrumpen sorpresivamente los piratas, “los cuales, como hambrientos lobos<sup>2889</sup>, arremetieron al rebaño de las simples ovejas, y se llevaron, si no en la boca, en los brazos, a mi hermana Auristela, a Cloelia, su ama, y a Selviana y Leoncia” (II, XII, 214). De este modo, sucede el primer rapto de nuestra heroína, que lleva aparejada la primera separación de los amantes.

Ante la pasividad y desconcierto de los pescadores por el hurto y ante su incapacidad de actuación, Periandro asume el rol de héroe y se erige en el líder y, en su discurso, les anima y exhorta a que muden la quietud de las redes por el desasosiego de la guerra, con el objetivo de ir tras los corsarios y recuperar a sus amadas, pues “la baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza; en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha; nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no hay alma que sea capaz de levantarse a su asiento” (II, XII, 216). Y, así, convencidos por las dotes oratorias de nuestro héroe es como Periandro y los pescadores se convierten asimismo en piratas, pero “no codiciosos, como lo son los demás, sino justicieros, como los seremos nosotros” (II, XII, 217); esto es, como caballeros andantes del mar y por voluntad propia, abandonan la familia y el hogar y parten en busca de aventuras que acrecienten su fama y honra, con el buen propósito de enmendar entuertos y deshacer agravios, teniendo como referente los sufridos por sus amadas. Podemos decir entonces que Periandro realiza el ideal de don Quijote, al convertirse en un moderno y nuevo Amadís, como Auristela es la encarnación de Dulcinea, pero lo hace en un mundo que está cortado a su medida, en el que “no existe divergencias entre ellos”<sup>2890</sup>, muy al contrario de lo que le sucede al hidalgo manchego, que choca irremisiblemente con la circunstancial realidad prosaica de La Mancha, pero por eso el *Quijote* puede ser considerada como la primera novela moderna y el *Persiles* no, aunque aporte sus granitos de arena, porque, entre otras cosas, la primera resquebraja la unidad armónica existente entre el héroe y la sociedad. Es de este modo como el alcañino acerca la *peripezia* de la épica amorosa a la *aventura* y las *hazañas* de la épica heroica y de los libros de caballerías, y lo hace dentro o, si se prefiere, sin salirse de los márgenes de la novela bizantina; es de este modo como dota a su héroe de una dignificación y glorificación épicas que les es por completo ajena a sus epígonos clásicos y españoles<sup>2891</sup>. El parlamento que pronuncia Periandro a los pescadores, por otra parte, es una muestra más de reescritura, que no hace sino evidenciar un tema caro a Cervantes: cada uno se fabrica su propia suerte. Un tema presente, por lo menos, desde *La Numancia*, ensayo teatral, recordemos, en el que

---

<sup>2889</sup>Aunque aquí sea metafórica y/o simbólica, Maurice Molho observaba que “la mutación licantrópica produce lobos en el septentrión, y perros en tierra meridionales (...). El animal negativo es el lobo; el positivo, el perro. La negatividad del lobo es indisociable de su natural fiereza, propia de las partes septentrionales. La positividad del perro -que no es sino un lobo atenuado, casero- se marca por su fidelidad en servir al hombre, su lucidez canina, que tal vez procede en Cipión y Berganza de su humanidad oculta. ¿No proclama el *Coloquio* que el perro es más hombre que el hombre y que, en todo caso, no hay más lobo que el hombre?”. En “El sagaz perturbador del género humano”: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, p. 26.

<sup>2890</sup>M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 305.

<sup>2891</sup>Es por esto, entre otras razones, por lo que se ha podido decir que el *Persiles* es “una novela bizantina de ambiente contemporáneo y un libro de caballerías actualizado”. E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 94.

Leoncio le decía a su fiel amigo Morandro aquello de que “al que es buen soldado / agüeros no le dan pena, / que pone la suerte buena / en el ánimo esforzado; / y esas vanas apariencias / nunca le turban el tino: / su brazo es su estrella y signo; / su valor, sus influencias”<sup>2892</sup>. Por fin, dejar constancia de que la vida de corsario de Periandro, aunque él no represente a bandera alguna, le empareja con otros heroicos militares cervantinos, como el desafortunado Rui Pérez de Viedma en la Primera parte del *Quijote*, el triunfal don Fernando de Sayavedra en *El gallardo español* y, muy especialmente, con el periplo de Ricaredo como soldado de Isabel I en *La española inglesa*, dado que en ambos casos la dignificación heroica les llega mientras se hallan separados forzosamente de sus amadas –Periandro por el rapto de los piratas, Ricaredo a petición insoslayable de su reina–, quizá porque cuando están en su compañía, como buenos héroes bizantinos que son, se dedican con exclusividad al amor; los dos, además, dejan sello de su valentía y de su magnanimidad en el Atlántico norte, a diferencia de los otros dos militares citados, que guerrear en el Mediterráneo.

Después de los encuentros marinos de nuestro peregrino andante y sus buenos corsarios con el rey Leopoldio y Sulpicia, en los que ha dejado fama de ser tan cortés y discreto como liberal en extremo, y justo a continuación de ser atacados por el pez náufrago, Periandro relata la aventura, de rancio abolengo literario, de la isla paradisíaca<sup>2893</sup>. Ya hemos dejado constancia de la importancia y la dimensión que adquiere Periandro como fabulador de la historia de sus hazañas épico-heroicas. Pues bien, la narración de su llegada a esta isla es un buen ejemplo de ello, no sólo por la magnífica descripción alegórico-fantástica del paisaje edénico, sino también por su sabia manipulación de lo contado en tanto que no revela hasta el final mismo que se trata de una fantasía onírica y no de un acontecimiento verdadero, que tantas reacciones y controversias suscita en sus receptores. Que no sea más que un sueño significa, según Isabel Lozano-Renieblas<sup>2894</sup>, que “Cervantes rinde un homenaje pero, al mismo tiempo, se ríe de los relatos fabulosos en busca de lo inencontrable. Sitúa la isla no en la luna o en una geografía pseudofantástica, como las novelas renacentistas, sino en la fantasía de Periandro”, del mismo modo que la cueva de Montesinos sólo está en el interior de la mente de don Quijote<sup>2895</sup>. Dado que los sueños son un recurso narrativo importante en las novelas griegas, especialmente utilizado con carácter profético o premonitorio<sup>2896</sup>, donde

---

<sup>2892</sup>Cervantes, *La Numancia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 3), Madrid, 1996, jornada II, vv. 915-922, p. 48.

<sup>2893</sup>Véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, pp. 212-245; J. Severa Baño, “El paisaje soñado en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 295-305; D. de A. Wilson, *Allegories of Love: Cervantes's “Persiles and Sigismunda”*, p. 67 y ss.; I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 152 y ss.

<sup>2894</sup>*Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 156.

<sup>2895</sup>Pues como acertadamente ha dicho E. C. Riley, “Cervantes desplazó el mito y lo devolvió a su origen: la mente y la psique humanas”, en “Metamorfosis, mito y sueño en la cueva de Montesinos”, *La rara inversión*, pp. 89-105, la cita en la p. 105.

<sup>2896</sup>Sobre las distintas clases de sueños y su función véase de forma sumaria A. Egado, “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 137-178, sobre todo pp. 149-152. Cervantes alude en dos ocasiones en su obra a la naturaleza de los sueños y sus causas, en perfecta sintonía con las ideas de su tiempo. La primera de ellas en el inicio del capítulo VI del *Viaje del Parnaso*, donde dice que: “De una de tres causas los ensueños / se causan, o los sueños, que este nombre / les dan los que del bien hablar son dueños; / primera, de las cosas que el hombre / trata más de ordinario; la segunda / quiere la medicina que se nombre / del humor que en nosotros más abunda; / toca en revelaciones la tercera, / que en nu[e]stro bien más que las dos redundo” (edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), Madrid, 1997, vv. 1-9, p. 117). La segunda es en el mismo *Persiles*, donde el astrólogo judicialicio Mauricio aduce lo siguiente: “[...] las causas de donde suelen proceder los sueños, que, cuando no son revelaciones divinas o ilusiones del demonio, proceden, o de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban el sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más al día” (I, XVIII, 122-123).

se indica a los héroes el destino que les espera, el de Periandro, en ese mismo camino, se reviste de anticipación narrativa del desenlace, pues le es revelado que arribarán felizmente a la ciudad de Roma, al mismo tiempo que se reitera la cualidad que define más esencialmente a nuestros héroes: la fidelidad amorosa, la castidad, que es la prueba que con más ahínco se les pone y de la que siempre salen victoriosos, gracias a su fortaleza y su constancia. Normal, entonces, que la figura alegórica de la Sensualidad le recrimine a Periandro “el ser mi enemigo” (II, XV, 235) y que la de la Castidad adopte como forma la “figura de tu querida hermana Auristela” (II, XV, 235). Huelga decir que la narración del sueño de Periandro acontece en el Palacio de Policarpo, o sea, la corte de amor del *Persiles*, donde la integridad de los dos héroes es puesta a prueba de continuo; es más, se cuenta a seguida de que los dos amantes hayan limado sus asperezas sentimentales y, de nuevo, en plena armonía, se hayan reconfirmado en el cumplimiento de su voto.

La visión onírica de Periandro se vincula directamente, al menos, con la de Lisandro en *La Galatea*, no sólo porque los dos son los encargados de narrarlos, sino también porque en ambos casos el sueño tiene una función premonitoria, aunque de diferente signo, pues en el caso de Periandro, como acabamos de decir, la fantasía le augura un final feliz, mientras que en el de Lisandro, como él mismo se lamenta por no haberle interpretado en su momento, se le anticipa su tragedia alegóricamente. No obstante, el sueño de Periandro alcanza una sobredimensión de teoría literaria que está por completo ausente en el de Lisandro. Desde esta perspectiva se relaciona tanto con el del alférez Campuzano como con el de don Quijote en la cueva de Montesinos<sup>2897</sup>, si bien, en el caso del primero no es más que una de varias hipótesis<sup>2898</sup> que se manejan y en el del segundo parece haber una clara disidencia entre los hechos y lo que piensa el caballero. Y es que, a diferencia de Periandro, Campuzano y don Quijote se afanan por demostrar a sus interlocutores que sus fantasías no son sino sucesos tan reales cuanto verdaderos. Pero, sea como fuere, en los tres casos se narran acontecimientos de naturaleza fantástica, para un auditorio más o menos especializado que los enjuicia críticamente y se cuestiona su veracidad. Las visiones de ensueño de Periandro y don Quijote se asemejan, por lo demás, en lo paradisiaco y en que cada cual proyecta la imagen que de su amada tienen grabada en su *fantasía*, pero mientras que el mundo de Periandro no sólo se mantiene firme, sino que sale reforzado, el de don Quijote refleja el comienzo del desmoronamiento de su ideal. Se puede decir, por otro lado, que se da una relación dos a dos entre las cuatro fantasías oníricas en torno al hecho de que las de Lisandro y Periandro versan sobre el futuro más o menos inmediato de los soñadores y las de Campuzano y don Quijote, en cambio, proyectan y reflejan su imagen presente y su estado de ánimo actual por hechos pasados. Hay otra visión onírica en la obra de Cervantes que se puede relacionar con el sueño de Periandro, y aun con los probables de Campuzano y don Quijote: nos referimos al sueño de Cervantes enmarcado dentro de la fantasía-viaje alegórico que es el *Viaje del Parnaso*<sup>2899</sup>,

---

<sup>2897</sup>A. K. Forcione ha estudiado la relación que se da entre el sueño de Periandro y el de don Quijote, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, p. 217 y ss.

<sup>2898</sup>Sobre la posibilidad de que *El coloquio de los perros* no sea más que un sueño de Campuzano - puede ser también una fantasía imaginativa consciente: una novela, y un suceso real vuelto literatura-, y aun borgianamente, un sueño de los propios perros, véase E. C. Riley, “Los antecedentes del *Coloquio de los perros*” y “Cervantes, Freud y la teoría narrativa psicoanalítica”, en *La rara invención*, pp. 239-253 y 255-276, respectivamente.

<sup>2899</sup>Véase de entre los estudios de que ha sido objeto el *Viaje del Parnaso*, Elías L. Rivers, “*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas”, en *Suma cervantina*, pp. 119-146, sobre todo p. 135 y ss., “¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantitas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 105-116, y “Cervantes poeta serio y burlesco”, en *Cervantes* (VV. AA.), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 211-224; Jean Canavaggio, “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes*, I (1981), pp. 29-41; J. García García “*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación”, en *Actas del I Coloquio*

ese su “testamento espiritual con perfume de autobiografía”<sup>2900</sup>. Se parecen, efectivamente, en que las dos quimeras sitas en las imaginaciones de Periandro y Cervantes se pueblan de figuras alegórico-simbólicas: la Sensualidad y la Castidad, a la que escoltan la Continencia y la Pudicicia, aparecen en el del primero; en el del segundo, una descomunal Vanagloria, inflamada e inflada por las palabras que al oído le vierten la Adulación y la Mentira<sup>2901</sup>. Pero también en su súbito modo de despertar, pues cuando Periandro quería “decir: [...], fue tanto el ahínco que puse en decir esto, que rompí el sueño, y la visión hermosa desapareció” (II, XV, 236), mientras que Cervantes, “esto escuché, y en escuchando aquesto, / dio un estampido tal la Gloria vana, / que dio a mi sueño fin dulce y molesto”<sup>2902</sup>.

Mientras que Periandro relata y poetiza sus distintas hazañas como corsario, Cenotia maquina todo tipo de estratagemas con el fin de impedir la salida de la isla de nuestros héroes y sus compañeros de viaje. Continuando la labor emprendida por el malogrado Clodio con Arnaldo, lo primero que hace la hechicera granadina es bajar de la nubes de su fantasía a Policarpo y mostrarle con toda crudeza la realidad de su vehemente pasión, pues “las verdades que uno conoce de sí mismo no nos pueden engañar” (II, XI, 211). Y es que la morisca le hace ver al rey que dejar marchar a Auristela acarreará su pérdida, y más pudiendo escoger entre un joven como Arnaldo y un viejo como él, a más de que Periandro “podría ser no fuese su hermano” (II, XI, 212). No obstante la reprimenda, Policarpo no despertará del sueño del deseo amoroso que tiene enajenado su entendimiento, sino que mudará su optimista confianza por la cólera de los celos; y del mismo modo que su fantasía le llevó a pintar en su imaginación el día de su boda con Auristela, por culpa, ahora, de “la rabia de la endemoniada enfermedad de los celos” (II, XI, 212), verá a su amada, ya en brazos de Arnaldo, ya en los de Periandro. Sumido, entonces, en una vorágine celosa, Policarpo se convertirá en un juguete en manos de Cenotia, como, mucho antes que él, lo fue Crisalvo en las de Carino, en la primera historia adventicia de *La Galatea*. Ahora bien, aún “viendo la Cenotia cuán sazonado le tenía, y cuán prompto para ejecutar todo aquello que más le quisiese aconsejar”, (II, XI, 212), Policarpo, a diferencia del fraticida de *La Galatea*, muestra cierta dignidad, al menos en lo tocante al gobierno de su reino, pues, aunque sólo sea por el temor que siente de disgustar y enemistarse con el príncipe Arnaldo, desestima el aviso de la hechicera morisca, a pesar de su perseverancia y chantaje, de ajusticiar a Antonio por la muerte de Clodio. Con todo, Policarpo obra en función de sus propios intereses amorosos y no por dar un ejemplo de magnanimidad a su pueblo. No es casual, entonces, el contraste que se genera entre su quehacer y el liberal y cortés de Periandro con el rey Leopoldio y con Sulpicia; como tampoco lo es, en un juego de contrarios típicamente barroco, que la llegada de nuestro héroe al helado mar Glacial coincida con el fuego abrasador que consume a un inseguro Policarpo, que le conduce a la necesidad de incendiar su propio palacio, a fin de retener, con el sobresalto, a Auristela consigo y a Antonio para Cenotia. Y el plan, quizá, le hubiera salido a pedir de boca si su hija Policarpa,

---

*Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 333-348; E. D. Lokos, *The Solitary Journey: Cervantes's "Voyage to Parnassus"*, Peter Lang, Nueva York, 1991; E. C. Riley, “El Viaje del Parnaso como narración”, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 491-507; F. Márquez Villanueva, “Retorno del Parnaso”, en *Trabajos y días cervantinos*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 191-240; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del *Viaje del Parnaso*, pp. I-XXXVII; Carlos M. Gutiérrez, “Ironía, poeticidad y decorum en el *Viaje del Parnaso*”, *Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 1043-1049.

<sup>2900</sup> Como lo ha denominado Jean Canavaggio en su excelente biografía *Cervantes*, edic. cit., p. 88.

<sup>2901</sup> Sobre el significado que esconde el sueño cervantino con la Vanagloria, véase J. García García, “Intención crítica del *Viaje del Parnaso*”: en torno a la adulación y a la vanagloria”, *Anthropos*, 98/99 (1989), pp. 81-85; A. Close, “A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire”, *Cervantes*, XIII (1993), pp. 31-63.

<sup>2902</sup> *Viaje del Parnaso*, edic. cit., cap. VI, vv. 232-234, p. 125.

la única que no ha caído presa de los arrebatos pasionales de palacio y, por lo tanto, la única que no ha perdido la razón, “conmovida de lástima cristiana”, no hubiera dado “noticia a Arnaldo y Policarpo de los disinos de su traidor y enamorado padre” (II, XVII, 242 y 243). No es Policarpo el primer personaje que se convierte en benefactor de nuestros amantes, como lo evidencia el marinero que los puso en conocimiento de las intenciones del capitán corsario con el que arribaron a la isla de los pescadores. Más ambigua es la ayuda que presta la amiga de doña Estefanía de Caicedo al alférez Campuzano, al contarle la verdad sobre las mentiras de su mujer, aunque no por ello deja de haber un poso común entre las tres actuaciones en tanto que traicionan, en favor de otros, a personajes con los que están ligados, ya sea filialmente, como Policarpo con su padre, sentimentalmente, como la amiga innominada de doña Estefanía con esta, o profesionalmente, como el marinero con el capitán, y lo hacen siempre en honor de una causa justa –aunque la de la amiga de la mujer del alférez resulte un tanto resbaladiza o, como dice Edwin Williamson, “los hechos mismos se disuelven en las corrientes traicioneras de una realidad fluida y contradictoria”<sup>2903</sup>–. Más adelante, volverán a contar Periandro y Auristela con la inestimable colaboración de la morisca cristiana Rafala para evitar que su padre, aprovechando la razia turco-berberisca sobre el pueblo valenciano en el que se hallan, los haga sus esclavos cautivos. De este modo, todo el plan diseñado por Cenotia y Policarpo se diluye y deviene contra suya, pues, a más de la traición de Policarpo y gracias a ella, su intento de raptar<sup>2904</sup> a Auristela y a Antonio el hijo mientas los demás eran conducidos directamente a un navío que no se detendría hasta llegar “a Inglaterra, o hasta otra parte más lejos de aquella isla” (II, XVII, 243), se trastoca y acaba precisamente por ser el vehículo que conduce directamente a la huida a los dos amantes y sus compañeros. Empero, Policarpo, ante la desesperación de ver cómo se desvanecen sus ilusiones, no se conforma sólo con haber incendiado su palacio, sino que ordena a los soldados de su fortificación defensiva y a los de sus barcos que descarguen toda su artillería sobre el navío, provocando el pánico de sus súbditos, “que no sabían qué enemigos los asaltaban, o qué intempestivos acontecimientos les asaltaban” (II, XVII, 243). Si bien, será en vano, puesto que no podrá impedir la inevitable fuga. Una evasión que le sume en “la noche de la mayor tristeza que pudiera imaginarse” (II, XVII, 244) y que acarrea el lamentable planto de una triste Sinforosa vuelta en “otra engañada y nueva Dido” (II, XVII, 243), que con el viento de sus amargos suspiros ayuda a que su amado Periandro se aleje más deprisa de tan ingenuo como genuino amor<sup>2905</sup>. No es la desdichada princesa el primer personaje femenino de Cervantes que no obtiene su recompensa aun siendo un buen amador, pues, antes que ella, compuesta y sin novio se quedó Teolinda, quien tuvo que sufrir los crueles rigores del amor al ver como su propia hermana, tras un picaresco engaño, se convertía en la esposa de su amado Artidoro. Se cierra así la especial relación de reescritura que mantienen la historia de *La Galatea* con los amores de Sinforosa por Periandro. No obstante, hay otros

---

<sup>2903</sup>“El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 183-199, en concreto p. 189.

<sup>2904</sup>Recordemos que el rapto amoroso es uno de los recursos de los que, con cierta frecuencia, se sirven los amantes cervantinos, ya sea para su bien o para su mal, como lo demuestran, por ejemplo, Aurelio en *El trato de Argel* y Artandro en *La Galatea*.

<sup>2905</sup>Recordemos que la imagen de Dido ante la fuga de Eneas la contemplan don Quijote y Sancho estampada en un tapiz en la venta en la que se defenderán con uñas y dientes de los impostores de Avellaneda ante don Álvaro de Tarfe: “[...] estaba la historia de Dido y de Eneas, ella sobre una alta torre como que hacía señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar, sobre una fragata o bergantín, se iba huyendo. [...] la hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos” (*Don Quijote de La Mancha*, II, cap. LXXI, p. 1270). Lo que le sirve de excusa a Sancho para, anticipando el futuro, decir que “yo apostaré [...] que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas” (*Ibidem.*).



amadores cervantinos que asimismo ven frustradas sus esperanzas amorosas a favor de otro, como Mireno y Darinto en *La Galatea* y Lauso y Corinto en *La casa de los celos*, o que simplemente son desdeñados, como Galercio y Lenio en *La Galatea*, Grisóstomo en el *Quijote* de 1605 y don Antonio en *La entretenida*, o que se tienen que conformar con aceptar a un tercero, como Silerio también en *La Galatea*, y Manfredo y Anastasio en *El laberinto de amor*. Las causas son de muy diferente signo, pero por lo que respecta a Sinforosa, a más de responder a una necesidad argumental obvia por no ser más que uno de los pretendientes que jalonan el peregrinaje amoroso de Periandro y Auristela, parece ser su silencio, su no comunicación directa con su amado, la principal, pues, como asegura el narrador disgresivo del *Persiles*, “las alabanzas que se dan a la persona amada, halas de decir el amante como propias, y no como que se dicen de persona ajena. No ha de enamorar el amante con las gracias de otro; suyas han de ser las que mostrare” (III, I, 270).

Otro cantar muy distinto es el de su padre, el rey Policarpo. Isabel Lozano-Renieblas<sup>2906</sup> dice que por su inicial rectitud ejemplar Policarpo le recuerda al emperador de Constantinopla del *Tirant lo Blanch*. Si bien, dado su vertiginoso descenso moral, nos parece que guarda más concomitancias con el rey Lisuarte del *Amadís de Gaula*, aunque sus espectaculares caídas se deban a causas y motivaciones bien diferentes, y puede que la desintegración moral de Policarpo sea más comprensible y esté más justificada que la de Lisuarte a consecuencia de la intromisión del amor. Sea como fuere, lo cierto es que son dos reyes que se ganan sobradamente su descrédito, al punto de desencantar a sus súbditos, que acaban por rebelarse, aunque en el caso del *Amadís*, Montalvo, finalmente, acabe por reinstaurar la dignidad del padre de Oriana<sup>2907</sup>, lo que no hace Cervantes, que deja el camino libre para que le depongan de su real cargo y pague así sus desmanes. Policarpo es, por lo tanto, una víctima más del poder corruptor de ese viento pasional que arrebató los corazones de los personajes del *Persiles* cuando no se reviste más que de lascivia y no se temple con la razón; es quizá el caso más sorprendente porque él parte de una posición de suma gravedad moral. Son varios los errores que comete y que peldaño a peldaño le hacen descender la escalera que le conduce a su denigración, como enamorarse de una joven en la vejez, dejarse arrastrar por la pasión, disfrazarla de honorabilidad, cuando no es más que un deseo concupiscente, aprovechándose de una institución de orden social y moral como el matrimonio, y no sólo desentenderse de sus labores de gobierno, sino servirse de su posición de mando para sus fines personales, turbando el sosiego y la paz de sus conciudadanos; pero acaso su falta más grave sea la de intentar forzar la libertad de su amada al querer retenerla en contra de su voluntad. Y es que, como han apuntado Antonio Rey y Florencio Sevilla, en el *Persiles* “los casos de amor desordenado contienden no sólo con la moral dominante, sino también con la libertad, a la manera habitual de Cervantes”<sup>2908</sup>, y, de este modo, los amantes que la respetan, independientemente del tipo de amor de que se trate, no son castigados, en cambio son duramente sancionados los que no la respetan. Policarpo se suma, entonces, a la cohorte de personajes cervantinos que no más que miran al cumplimiento de sus deseos, sin tener en cuenta el pensamiento del otro; de los que cabe destacar, en función de las múltiples analogías que se pueden establecer entre ellos, a pesar de que los móviles son distintos, a Carrizales, pues prácticamente los pecados que cometen son los mismos, y, en menor grado, al cadí de Nicosia de *El amante liberal*, si bien Policarpo no está tan ridiculizado. Dentro del

---

<sup>2906</sup> Cervantes y el mundo del “*Persiles*”, p. 144.

<sup>2907</sup> Sobre la labor del regidor de Medina del Campo como refundidor del texto primitivo véase la tesis que expone J. B. Avalle-Arce en su libro *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990. Véase también J. M. Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Cupsa, Madrid, 1979.

<sup>2908</sup> Introducción a su edic. del *Persiles*, p. XLVII.

orbe del *Persiles* cabe destacar al rey Leopoldio de Danea, en tanto que son dos reyes viudos que sufren pasiones seniles y ponen en peligro la estabilidad de sus reinos, pero difieren en que Leopoldio, finalmente y gracias al sabio consejo del prudente Periandro, acaba rectificando, y también al caballero polaco Ortel Banedre, si bien con este se reducen los parecidos, aunque los dos terminan pagando el no haber respetado la libertad ni la voluntad de sus amadas. Como pretendiente de Auristela, aparte de Periandro, es la antítesis de Arnaldo, cuyo amor nunca sobrepasa los límites que le impone nuestra heroína.

La huida de Periandro y Auristela cierra su estancia en la isla del rey Policarpo, “hecha de simpatía y de hostilidad”<sup>2909</sup>, en perfecta sintonía con el viraje moral que experimenta su máximo representante, y, por consiguiente, no dista mucho de la de don Quijote y Sancho en el castillo de los duques, dado que se reviste de lo mismo. A estas cortes arriban los protagonistas del *Persiles* y del *Quijote* de 1615 para sufrir todo tipo de improperios y mezquinas e hipócritas envidias; tras un cálido y amistoso recibimiento, unos y otros se convierten en el centro donde van a parar todas las maquinaciones de sus moradores, amorosas las del palacio, burlescas las del castillo, saliendo, a la postre, más o menos bien parados de todas y, en cierto modo, dando su merecido a sus anfitriones, inclusive tanto Periandro como don Quijote remedan en su marcha al fugitivo Eneas, o al menos de eso les acusan Sinforosa y Altisidora, respectivamente. Ahora bien, mientras que Periandro y Auristela, aunque atosigados, dominan siempre la situación, don Quijote y Sancho son juguetes en manos de los duques, en parte porque estos ya desde el principio albergaban torcidas, aviesas y secretas intenciones, que no paran sino en la destrucción total del caballero y su escudero, que distan mucho del buen proceder inicial de Policarpo para con sus huéspedes. Sea como fuere, la mayor afinidad entre estas dos cortes, pasos obligados para los amantes de la bizantina y para los andantes de la caballería, estriba en que son siempre un terreno más que hostil, en el que se pone a prueba la entereza e integridad moral de los héroes, y donde, en buena lógica, se trata el conflicto de estos con un rey. El palacio de Policarpo y el castillo de los duques, además, en tanto que suponen un extenso interludio en el constante deambular de los amantes y de amo y mozo, se asemejan en su valor y potencialidad estructural. A estas dos estancias cortesanas hay que añadir, por sus analogías, las dos paradas de don Quijote y Sancho en la venta de Maritornes en el *Quijote* de 1605; la primera porque, como las otras, es interpretada por el caballero como una prueba que atenta contra su fidelidad amorosa; la segunda, a más de su parecido estructural, porque se convierte en una suerte de palacio del amor, si bien los protagonistas no son don Quijote y Sancho, a diferencia de su estancia en el castillo ducal y de la de Periandro y Auristela en el palacio real, sino que ocupan una posición marginal con respecto a los personajes episódicos con los que se entremezclan, que van a encontrar allí la felicidad de sus conflictos sentimentales, no su desestabilización, como les acontece a los héroes del *Persiles*. Es en este sentido en el que la venta de Juan Palomeque el Zurdo funciona de igual manera que la ribera del Tajo en *La Galatea* y que, en última instancia, derivan del palacio de la sabia Felicia de *La Diana* de Montemayor<sup>2910</sup>. Otra venta transmutada en palacio del amor es el mesón del Sevillano en *La ilustrate fregona*. De todos modos, si tiramos un poco más del hilo, la nómina se enriquecería considerablemente, dado el enorme rendimiento que obtiene Cervantes así de los edificios públicos como de los privados, que, de una forma u otra, se interrelacionan entre sí estructural y temáticamente, desde el patio de Monipodio, hasta la venta en la que se ven por vez primera el alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo, desde la casa de don Sancho de Cardona en *Las dos doncellas*, hasta la de don Antonio Moreno en la Segunda parte del *Quijote*, desde

---

<sup>2909</sup>C. Andrés, “Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, p. 118.

<sup>2910</sup>Véase J. B. Avalle-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, p. 43 y ss.

la torre-prisión en la que se ve encerrada Rosamira en *El laberinto de amor*, hasta la casa de don Antonio de Almendárez en *La entretenida*, desde la morada de los celos que construye Carrizales, hasta la casa de Anselmo o la de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, etc. De lo que no cabe la menor duda es de que el palacio de Policarpo ha representado la prueba más extrema de nuestros peregrinos en su viaje hacia Roma, tanto por los celos de Auristela, que la postraron en cama y en su desmesura la llevaron a realizar un experimento-trampa con el amor de Periandro, como por el constante azuzar de sus pretendientes y rivales amorosos. Y es que la morada de la perfecta utopía, serena y en paz al principio, por culpa de la intromisión del arrebato pasional se ha diluido como el azúcar en el agua hasta su destrucción final a manos del fuego, como asimismo acaeció en la Isla Bárbara.

La estampida de nuestros héroes y sus compañeros de viaje trae consigo la apertura de nuevos horizontes argumentales en el *Persiles*. Para empezar, tras el estatismo espacial, devuelve la narración a la inestabilidad del mar. Si bien, este típico cambio de orientación que acarrearán los excesos, desmanes y atropellos de la lascivia no se culminará del todo hasta que la comitiva protagonista se divida en dos secciones, tras su fugaz paso por la última isla fantástica de la geografía septentrional de la novela que, en premeditado contraste con la anterior y con la Isla Bárbara, representa “la utopía del retiro y de la negación del cuerpo”<sup>2911</sup>. El contrapuesto camino que emprenden los dos grupos resultantes, unos hacia Dinamarca, otros rumbo a España, provoca la separación de Arnaldo de Periandro y Auristela, o, lo que es lo mismo, que los dos amantes viajen desnudos de pretendientes y rivales amorosos. En efecto, la arribada a la isla de las Ermitas de Sinibaldo con la buena nueva de que el falso acusador de Eusebia había fallecido, habiendo despejado antes todas las dudas que recaían sobre la honra de la camarera real y que su enamorado Renato no supo acallar en el juicio de Dios que lo enfrentó a él años atrás, viene acompañada de noticias frescas sobre la política europea que no sólo ayudan a ubicar el tiempo de esta parte del *Persiles* en el “de la gloriosa muerte de Carlos V” (II, XXI, 266), sino a despejar el panorama sentimental de Periandro y Auristela, por cuanto Sinibaldo, como hiciera en su día Clodio, afea, aunque ignorante de que está en presencia de Arnaldo, la conducta del príncipe de Dinamarca “que, cual mariposa, se iba tras la luz de unos bellos ojos de una su prisionera” (II, XXI, 266), mientras que su padre veía peligrar el cetro de su reino. La reacción de Arnaldo, como es dable esperar, es la de asumir sus reales responsabilidades, lo cual no conlleva que cese en su empeño de hacer de nuestra heroína su esposa, sino todo lo contrario, pues “para la sin par Auristela quiero lo que es mío, y para poder merecer, por ser rey, lo que no merezco por ser amante” (II, XXI, 266-267). Mientras que eso ocurre, deja en manos de Periandro el miramiento de su hermana, a la par que le pide que se convierta en su secretario amoroso. Libres, entonces, de asechanzas, nuestros héroes pueden dedicarse en adelante a conocer de primera mano la ortodoxia católica, y ese parecer ser el motivo principal por el cual Cervantes les ha despejado el camino a sus protagonistas.

El libro III del *Persiles* supone, como se sabe, una variación fundamental con respecto a los dos primeros, merced al cambio de ubicación espacio-temporal en el que se desenvuelve el peregrinar amoroso de Periandro y Auristela: el mundo semilegendario, fantástico y mítico del Septentrión europeo cede su lugar a la topografía real del espacio conocido del Mediodía. Portugal, España, Francia e Italia toman el relevo, por lo tanto, a la geografía isleña, de suerte que el viaje terrestre sustituye y reemplaza al marino. Como se puede suponer esto acarrea un viraje estructural espectacular, y aun de tono literario o tendencia novelesca, pues como nos advertía Edward C. Riley, “la parte septentrional y ahistórica corresponde al género *romance*

---

<sup>2911</sup>En palabras de Julio Baena, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda: La utopía del novelista*”, p. 135.

y otros, más o menos poéticos, afines”, mientras que “la parte meridional corresponde, en términos generales, a la novela contemporánea”<sup>2912</sup>. Y es que, como dijimos más arriba, en el *Persiles*, Cervantes combina el cronotopo de tipo griego (libros I-II) con el del camino (libros III-IV), o sea la herencia clásica proveniente del *Leucipa y Clitofonte* de A. Tacio y, sobre todo, de la *Historia etiópica* de Heliodoro con la españolización del género que habían realizado Jerónimo de Contreras en su *Selva de aventuras* y, muy especialmente, Lope de Vega en *El peregrino en su patria*, sin olvidar que otros peregrinos que no salen casi nunca de la suya son los pícaros<sup>2913</sup>, pero también los propios protagonistas del otro sendero literario de tipo realista que inaugura Cervantes con el *Quijote*. Como “es imposible deslindar al tiempo y el espacio del discurso que los refiere”<sup>2914</sup>, la aventura cede ahora su puesto al encuentro, por cuanto “la construcción del espacio ficcional tiene mayor dependencia del entorno real, debido a que las leyes de la verosimilitud son más severas y estrictas en el ámbito de lo conocido” y, por consiguiente, “desaparece el exotismo que proporciona lo desconocido para dar paso al tipismo”<sup>2915</sup>. De hecho, Periandro y Auristela, nada más pisar suelo firme en la ciudad de Lisboa, optan por desechar sus vestiduras extrañas por extranjeras, en favor, para pasar desapercibidos, del hábito de romero. Aunque se viene diciendo que el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro pierde su influencia sobre la novela del complutense con la arribada de sus héroes al suelo continental, lo cierto es que, como ya hemos expuesto, la división del viaje por mar y tierra del *Persiles* está presente en la del escritor de Émesa, a más de que el cambio de vestimenta, para caminar más seguros, es la táctica que siguieron los protagonistas de la *Historia etiópica*, si bien no se trata más que de un recurso frecuente en las novelas del módulo bizantino, y aun de otros, tanto narrativos como dramáticos. No podemos dejar de decir que caminar bajo la apariencia del hábito de peregrino, como ocurre con el disfraz de pastor, se repite con cierta frecuencia en la obra de Cervantes, pues disfrazadas de peregrinas abandonan su casa napolitana Nísida y Blanca en *La Galatea*, para viajar más seguras en la búsqueda de sus amados; con hábitos de peregrina arriba al mesón del Sevillano la innominada madre de Costanza en *La ilustre fregona*, con el fin de ocultar su embarazo; de romeros y en peregrinación a Santiago abandonan Barcelona Teolinda, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael en *Las dos doncellas*; con el atuendo peregrino ocultan su identidad Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor* y así poder ver en qué para, sin ser reconocidos, el juicio de Dios en el que se dirime el honor de ella; el mismo vestido con el que llegan los impostores Cardenio y Torrente a la casa madrileña de Marcela Almendárez en *La entretenida*, con la ficticia intención, además, de ir en romería hasta Roma. Periandro y Auristela, como hemos dicho ya, se visten de peregrinos para no llamar la atención y poder pasar desapercibidos, que es el mismo fundamento que esgrimen los protagonistas de la novela de Heliodoro al adoptar el de mendigos, pero lo hacen también porque les va que ni pintiparado para el cumplimiento de su voto: “fue parecer de Periandro que mudasen los trajes bárbaros en los de peregrino [...], que para el viaje que ellos llevaban de Roma, ninguno le venía más a cuento” (III, I, 273). Es decir, es más que un simple disfraz, como acontece en el caso de *Las dos doncellas*, pues en todo los otros forma parte de una estratagema, aunque sean bien distintos los motivos. Y es que ahora que están en tierras

<sup>2912</sup>Tradición e innovación en la novelística cervantina”, p. 57.

<sup>2913</sup>No en vano J. B. Avalle-Arce nos decía que, en cierto modo, la bizantina de Lope era una contrarréplica literaria a la novela picaresca, en la Introducción a su edic. de *El peregrino*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 9-38, particularmente, pp. 30-33. Véase, también, Antonio Rey, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, en concreto p. 103.

<sup>2914</sup>E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, p. 122.

<sup>2915</sup>Haciendo nuestras, una vez más, las palabras de Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 171.

católicas, Auristela fundamentalmente podrá “adorar [...] al verdadero Dios libre y desembarazadamente, sin las torcidas ceremonias de su tierra” (III, I, 272), y con ellos la muy devota Ricla y sus hijos. De este modo, el itinerario sin aparente destino fijo –sólo aparente, dado que en la mente y el deseo de los dos amantes siempre se sitúa Roma como meta de su viaje– y de isla en isla que jalonan el viaje marítimo por los mares del norte europeo deviene en una suerte de romería hasta la ciudad pontificia<sup>2916</sup> por el sendero que recomendaban los libros de viajes de la Península<sup>2917</sup> y de santuario de culto mariano en santuario. En fin, que las típicas aventuras bizantinas que recorrían los dos libros primeros del *Persiles* desaparecen, aunque no del todo, en los dos últimos, lo que implica que durante el viaje entre Lisboa y Roma prácticamente no les suceda nada interesante a nuestros héroes, especialmente en su peregrinar por tierras españolas, más que el encuentro con personajes de distinta condición social que portan, cada uno, su historia personal a cuestas<sup>2918</sup>, y algún que otro malentendido o suceso, como la muerte de don Diego de Parraces o la razia turco-berberisca en el pueblo valenciano de Rafala, por lo que adoptan más una posición de espectadores incidentales que de actantes, ni siquiera se implican tanto en los vivires episódicos del libro III a como lo hicieron en los del libro I, acaso por ser personajes extraños en un paisaje más o menos realista que tan poco concuerda con su dimensión ideal. No le falta razón, entonces, a Aurora Egido<sup>2919</sup> cuando escribía que “el amor de Periandro y Auristela apenas si cuenta en su paso por Portugal y España, sino los sucesos que acontecen en su peregrinar”; de ahí que Cervantes les haga caminar por el Mediodía europeo libres de pretendientes y rivales amorosos, hasta su llegada a las puertas de Roma, y de ahí deriva asimismo que el argumento amoroso y sus consecuencias quede relegado por el acrecentamiento del tema espiritual, que vaya allando el camino a la gran prueba final, como se hace hartamente patente con la paráfrasis de la célebre sententia sanagustiniana de las *Confesiones* que inaugura el libro III: “Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas, no es maravilla que ...” (III, I, 269); las dos líneas de la peregrinación -la amorosa y la moral-, sin embargo, se entremezclarán perfectamente en la ciudad italiana. Es más, al menos en la parte española, hasta el misterio que perennemente acompaña a los dos amantes se mitiga considerablemente. Otra cosa muy distinta es lo que ocurre, cuando por Perpiñán, entran en Francia Periandro Auristela y los hermanos Antonio y Constanza.

Aparte de todo esto, el libro III aporta una dimensión nueva al *Persiles*, en la que se entrelazan el arte y la vida, merced al cuadro que manda pintar Periandro, en el que se registran las más de las aventuras septentrionales –a decir verdad únicamente quedan fuera del lienzo las de Auristela tras su rapto en las playas danesas y por eso se verá en la tesitura de tener que narrarlas en la patria chica del español Antonio–. De este modo, el acontecer de los dos primeros libros queda gráficamente compendiado en el cuadro y se incorpora como material de acarreo en los sucesivos, de una forma parecida a como el *Quijote* de 1605 entra a formar parte de la trama del *Quijote* de 1615. Uno y otro hecho, aparte otras rentabilidades y posibilidades poéticas, no hacen sino cimentar la fama de los dos amantes peregrinos y del caballero y su escudero y, al saberse vistos y leídos respectivamente, “adquieren una

---

<sup>2916</sup>Que para González Rovira termina por convertirse en la conformación de un personaje colectivo, cuando a nuestros héroes se les vayan uniendo otros peregrinos, como las damas francesas, (III, XV), y sea la intención de otros, como el conde marido de Constanza (III, IX), en “La “escuadra de peregrinos” en el *Persiles*”, *Studi Ispanici*, 1991-1993, pp. 9-17. Véase también la nota 19 del capítulo IX del tercer libro (pp. 524-525) de la edición del *Persiles* de Carlos Romero Muñoz.

<sup>2917</sup>Véase I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 115-116.

<sup>2918</sup>Véase Emilia I. Deffis de Calvo, *Viajeros peregrinos y enamorados*, pp. 82-96.

<sup>2919</sup>“El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 262.

dimensión doble, de vida y arte, de presente y pasado<sup>2920</sup>. Pero no sólo por la simbiosis de raigambre clásica de pintura y literatura<sup>2921</sup>, por cuanto “la historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones” (III, XIV, 372), Periandro y Auristela parecen revestirse tanto de vida auténtica como artística, sino también por el ensayo dramático que sobre ellos y sus peripecias desea escribir el poeta de paso por Badajoz, una pieza que no sabe a qué género pertenecerá porque desconoce cómo acabará la peregrinación aún en curso de nuestros héroes, es decir, porque no está concluida. Salvando las distancias, este hecho es el mismo que arguye el proteico Ginés de Pasamonte, cuando, tras ser preguntado por don Quijote si ya tiene finalizado su libro *La vida de Ginés de Pasamonte*, responde que “¿cómo puede estar acabado [...], si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado a galeras<sup>2922</sup>. En ambos casos, entonces, la vida en curso de los protagonistas impide la culminación de la obra que da buena cuenta de sus sucesos; sin embargo, la vacilación genérica que se plantea el poeta, pues no sabe si será una comedia, una tragedia o una tragicomedia, brilla por su ausencia en el caso del galeote, que no duda en afiliar la narración de su vida con la novela picaresca, aunque no servilmente, sino que incluso la pone en jaque<sup>2923</sup>. Hay que añadir, aunque ya es arena de otro costal, que el mismo Ginés, trasmutado en Maese Pedro, se dedicará, no sin interés de por medio, al mundo del teatro con su retablillo de figuras.

Poco o nada hay que decir, entonces, a lo que concierne al paso de Periandro y Auristela por el territorio hispánico. Si bien, debido a las consecuencias que acarreará con posterioridad en la narración, no podemos dejar de mencionar que con la llegada de nuestros héroes a Lisboa da comienzo la cadena de retratos que de la sin igual Auristela se pintan y que van encendiendo los corazones de cuantos los ven<sup>2924</sup> –no obstante, el primero de ellos, que es del último del que tenemos noticia, es la carta de presentación de Auristela a Magsimino–, ya que, el mismo pintor que plasma en el lienzo las aventuras de los dos hermanos ficticios se encarga de retratarla a ella:

Pero, en lo que más se aventajó el pintor famoso, fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase (III, I, 276).

Aunque la utilización del retrato de una dama como su copia estaba muy en boga en la literatura de la época, Cervantes lo utiliza en no muchas ocasiones. Aparte de los múltiples que circulan de Auristela, otros son el de la dama horriblemente espantosa que la perspicaz doña Estefanía muestra a su hijo en *La fuerza de la sangre*, con el objetivo de que, por

---

<sup>2920</sup>Por decirlo con las palabras de Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, p. XXXIX. Véase también Ángel García Galiano, “Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 177-195, sobre todo pp. 187-190.

<sup>2921</sup>Véase A. Egido, “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre pintura y poesía”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 164-197, en concreto pp. 189-190, y “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 285-306, en especial, a partir de la p. 297; y C. Brito Díaz, “*Porque lo pide así la pintura*”: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”, *Cervantes*, XIX (1997), pp. 145-164.

<sup>2922</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, I, edic. cit., cap. XXII, p. 266.

<sup>2923</sup>Véase C. Guillén, “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco”, en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 197-211. Y desde otro enfoque, J. García, “*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca”, *Cervantes*, XXI (1999, 2º fall), pp. 113-124, en especial, p. 117 y ss.; y E. C. Riley, “Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte”, en *La rara invención*, pp. 51-71.

<sup>2924</sup>Sobre las implicaciones de los retratos de Auristela véase el interesante artículo de M. Alcalá Galán, “La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, pp. 130 y ss.

contraste, Rodolfo no se oponga a su casamiento con la por él ultrajada Leonora, y el que de Marcela Almendárez envían a su primo indiano don Silvestre, para que se vaya familiarizando con la figura de su futura esposa, en *La entretenida*, que será el modo, como acabamos de adelantar, en que Magsimino conocerá a Auristela. Sintomático y anticipador de las desproporciones que se realizarán por la posesión de un retrato de Auristela es la muerte violenta que le asalta a don Diego de Parraces en una estilizada dehesa extremeña y en la que se ven altamente involucrados nuestra escuadra de romeros, pues, junto a un crucifijo, “allá entre el jubón y la camisa le hallaron, dentro de una caja de ébano ricamente labrada, un hermosísimo retrato de mujer, pintado en la lisa tabla” (III, IV, 295), antes de ser apresados por la Santa Hermandad como los autores del crimen, aunque a la postre y a pesar de las sospechas de Periandro, la traición no parece ser la consecuencia de una disputa amorosa, sino algo más oscuro que no se aclara del todo. Puede, no obstante, que este incidente que no pasa de conato de episodio sea la contrarréplica a las palabras de Auristela de que “ya podemos tender los pasos seguros de naufragios, de tormentas y de salteadores, porque, según la fama que, sobre todas las regiones del mundo, de pacífica y de santa tiene ganada España, bien nos podemos prometer seguro viaje” (III, IV, 291).

En el palacio de Policarpo, a una tan enamorada como engañada Sinforosa, Auristela le había dicho que “mi hermano Periandro es agradecido, como principal caballero, y es discreto, como andante peregrino: que el ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres” (II, VI, 177). Y precisamente va a ser eso lo que en estas tierras españolas va a evidenciar Periandro: su discreción y sabiduría. El ejemplo más palmario es el consejo que ofrece a un turbado y cegado Ortel Banedre por la cólera de la venganza, quien no podrá más que rendirse ante este modelo del *puer senex*<sup>2925</sup>: “Tú, señor, has hablado sobre tus años: tu discreción se adelanta a tus días, y la madurez de tu ingenio a tu verde edad” (III, VII, 322).

Y nada más. Sólo cabe añadir el ejemplo que obtienen nuestros amantes de los numerosos episodios que jalonan, como los templos de culto mariano, su deambular por España. El caso más significativo es el que deriva de la historia de Feliciana, dado que, ante el sufrimiento que acarrea a la joven extremeña su amor consumado con Rosanio, nuestra heroína exhorta a Periandro, a pesar de su comedido y templado deseo, para que vigile su honra y ratifique su voto de que la respetará en todo momento, de que no se dejará rendir por el ímpetu y se pasará con ella:

*“Bien es verdad que la suya no es caída de príncipes [la de Feliciana], pero es un caso que puede servir de ejemplo a las recogidas doncellas que le quisieren dar bueno a sus vidas. Todo esto me mueve a suplicarte, ¡oh, hermano!, mires por mi honra [...]; y aunque la experiencia, con certidumbre grandísima, tiene acreditada tu bondad, ansí en la soledad de los desiertos como en la compañía de las ciudades, todavía temo que la mudanza de las horas no mude los que de suyo son fáciles pensamientos”* (III, IV, 290).

La cosa cambia en cuanto Periandro, Auristela, Antonio el hijo y Costanza, ya en Francia, llegan a la Provenza. Lo cierto es que en su trayecto peninsular, aparte de los centros de devoción cristiana y alguna que otra noche que pasaron a la intemperie, la escuadra de peregrinos halló alojamiento, como casi siempre don Quijote y Sancho en la Segunda parte del *Quijote*, en casas particulares -la del gobernador de Lisboa; la del Corregidor de Badajoz; las de don Francisco Pizarro y don Juan de Orellana en Trujillo; la de Diego de Villaseñor, el padre del español Antonio, en el Quintanar de la Orden; la del escribano de ese “lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo” (III, X, 340), en donde los falsos cautivos describen su cuadro; la del padre de Rafala; y la de los amigos del hermano y

---

<sup>2925</sup>Un ejemplo de lo mismo, acaso mejor perfilado, es el impresionante personaje que es Preciosa, la protagonista de *La gitanilla*.

del marido de Ambrosia Agustina en Barcelona-; por contra, en el camino que media entre Perpiñán y Roma, las casas ceden su puesto a los mesones, que se van a convertir en los espacios propicios para la aventura, pues, como se encarga de explicitar el narrador, es donde “*siempre les solía acontecer maravillas*” (IV, I, 419). A estos “hoteles de ínfima categoría”<sup>2926</sup>, Cervantes, como ya hemos dicho, les saca un enorme partido<sup>2927</sup>, y, efectivamente, es en un mesón donde reactiva la primacía narrativa de su pareja protagonista. El *Persiles* se diferencia de las otras novelas españolas del género que la preceden y aun de los modelos de la Antigüedad que tan importante difusión tuvieron en los siglos XVI y XVII en que en ese viaje que la vertebra, “que es a la vez una peregrinación amorosa, una peregrinación piadosa a la ciudad de Roma y una imagen de la vida humana”<sup>2928</sup> –al igual que ocurre en la *Historia etiópica* de Heliodoro<sup>2929</sup>–, a la pareja protagonista se le van sumando otros personajes, hasta conformar un nutrido grupo, que casi deviene en un personaje colectivo. Como dijimos en su momento, desde la Isla Bárbara hasta Roma, o sea, toda la narración lineal de la novela, permanecen junto a los dos amantes los hermanos Antonio y Constanza. Empero, el grupo resultante nunca se reduce a ellos cuatro, pues los padres de los bárbaros les acompañan en todo momento, hasta que detienen su andadura en el Quintanar de la Orden, donde toman como criado a Bartolomé el manchego, y, cuando este se escapa con la casquivana Luisa, ya se les han sumado las tres damas francesas y Croriano y Ruperta. A lo largo del trayecto septentrional, la comitiva se va engrosando con los personajes que se les van uniendo en cada isla, hasta conformar el escuadrón que arriba a la isla de Policarpo. Es con el final del libro II, tras la estancia en la isla de la Ermitas, cuando el grupo se fragmenta en dos, quedando, en el que van Periandro y Auristela, reducido al que partió de la Isla Bárbara. Pues bien, toda esta arenga nos sirve para decir que con la llegada al territorio galo se recupera el ritmo de ese sumarse al grupo del libro I, y, así, de mesón en mesón, a Periandro, Auristela, Antonio el hijo y Constanza se les unen otros personajes que, como ellos, van también en romería a la ciudad pontificia. De este modo, a la par que los dos amantes vuelven a situarse en el primer plano de la narración, se enriquece el número del grupo protagonista. Y es que, nada más entrar en un mesón de la Provenza, nuestros héroes “hallaron tres damas francesas de [...] estremada hermosura [...]. Parecían señoras de grande estado, según el aparato con que se servían” (III, XIII, 368). Son Deleasir, Belarmina y Feliz Flora, que están en el mesón de camino a “Roma a ganar el jubileo de este año” (III, XIII, 369-370). Además del perdón universal, las tres damas francesas quieren ganarse un marido. Resulta que el duque de Nemurs, que “es un caballero bizarro y muy discreto, pero muy amigo de su gusto” (III, XIII, 369), está buscando esposa a su voluntad con quien compartir su recién ganada herencia, aunque tenga que vulnerar las leyes reales. Para ello no se le ha

---

<sup>2926</sup>Haciendo nuestras las palabras de Carrol B. Johnson, “La sexualidad en el *Quijote*”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136, la cita en la p. 127.

<sup>2927</sup>Mucho tiempo después, Ramón Pérez de Ayala, en su excelente novela *Belarmino y Apolonio* (1921), pondrá en boca de don Amaranto de Fraile, ese estafalario filósofo “que había profesado pertenecer a las casas de huéspedes, como a una orden religiosa, y hecho voto de pupilaje perpetuo”, un sonado tributo a este espacio narrativo, por ser “la mejor universidad, el verdadero convento, el más cumplido liceo, el más poblado huerto Academo, y el más genuino trasunto del pórtico de Júpiter Liberador y del clásico mercado (...), un libro abierto (...), es enciclopedia de las ciencias, es *summa*, es biblia” (edic. de Andrés Amorós, Cátedra, Madrid, 1996 (9ª ed.), pp. 61-75, las citas son de las pp. 62, 63, 64 y 67). Normal que sea así, dado que el escritor asturiano, como Cervantes, gusta de utilizarlo con notable asiduidad.

<sup>2928</sup>Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, p. 379.

<sup>2929</sup>Lógicamente, el destino final es otro, así como la religión, que no su dimensión espiritual, es distinta. En lo tocante a este último aspecto en la novela del escritor griego, véase la Introducción a la edic. del texto de Emilio Crespo, pp. 31-35. De todo modos, como ha dicho Isabel Lozano-Renieblas, “la religión no es un tema ajeno en el género de la novela griega”, en *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 172.



ocurrido otra mejor idea que mandar a sus criados a la caza y captura de la mujer más bella, “sin que reparen en hacienda, porque él se contenta con que la dote sea su calidad y su hermosura” (III, XIII, 369). Y, precisamente, un sirviente suyo, que es el que está informando a Periandro de todo esto, se halla en el mesón con el fin de que un pintor retrate a las tres damas, y, así, el duque pueda elegir de entre sus copias, que no directamente de ellas, la que más le cuadre. La sed de hermosura que mueve al aristócrata francés está en consonancia con la de una buena porción de los personajes masculinos que pueblan la obra de Cervantes, pero por su no mirar más que a su gusto y por tener la belleza como la mejor dote que ha de llevar la dama que se convierta en su esposa, guarda un tremendo parecido con el Rodolfo de *La fuerza de la sangre*. El joven nihilista, ante el deseo (fingido) de su madre de que se despose con una mujer noble, rica y discreta, pero enormemente fea, arguye que “es conveniente, y mejor, que los padres den a sus hijos el estado de que más gustaren”, pero que, sin embargo, él sólo “la hermosura busco, la belleza quiero, no con otra dote que con la de la honestidad y las buenas costumbres; que si esto trae mi esposa, yo serviré a Dios con gusto y daré buena vejez a mis padres”<sup>2930</sup>. A ellos cabe añadir Amurates, el sultán de Constantinopla en *La gran sultana*, quien conoce de primera mano que “sabe igualar amor / el vos y la majestad”, por lo que “que seas turca o seas cristiana, / a mí no me importa cosa; / esta belleza es mi esposa”<sup>2931</sup>. Otro personaje que piensa como el duque de Nemurs, Rodolfo y Amurates es el viejo y celoso Carrizales, aunque a él mueva otra cosa distinta que la belleza: “los ricos [piensa el extremeño] no han de buscar en sus matrimonios hacienda, sino su gusto”<sup>2932</sup>. La escasa vinculación que todo esto guarda con los amores de Periandro y Auristela se muda desde el punto y hora que el sirviente del duque ve a nuestra heroína, pues conociendo el gusto de su amo, ¿qué otra belleza puede competir con la de Auristela? Claro está que ninguna. Por lo tanto, ha decidido que también sea retratada. Pero, obviamente, necesita saber “si es casada esta peregrina, cómo se llama y quiénes son sus padres” (III, XIII, 370). Y qué hace Periandro, pues lo que ha hecho hasta ahora siempre que se ha encontrado en una tesitura similar: silenciar y mentir. En efecto, nuestro héroe primero da la callada por respuesta en lo tocante a su origen, para a seguida decirle que él es su hermano y, cosa nueva en él, no en Auristela, que esa misma excusa le puso a Arnaldo en Dinamarca, “que es tan libre y tan señora de su voluntad, que no se rendirá a ningún príncipe de la tierra, porque dice la tiene rendida al cielo” (III, XIII, 370). Que Periandro ha aprendido en su largo peregrinar que lo mejor, ante el amor, es poner tierra de por medio se certifica en su más que rápida decisión de abandonar el mesón para que el pintor del duque no retrate a su hermana-amante. Sin embargo, no puede huir del destino que persigue a los malaventurados personajes de la bizantina, pues el pintor no precisa ya de su modelo para componer su pintura, “la tiene tan aprehendida en la imaginación, que la pintará a sus solas como si siempre la estuviera mirando” (III, XIII, 370). Notemos que la arribada de nuestros héroes a Francia concuerda con la llegada a Lisboa en que las dos propician un retrato de Auristela, si el primero –el lisboeta– por el gusto propio, el segundo –el francés– por el gusto de ajeno, o sea, uno es voluntario y el otro involuntario; los dos terminarán por encender pasiones, pero, lógicamente, el no querido tendrá consecuencias más importantes en la narración, por cuanto el duque, como el don Silvestre de *La entretenida* y el hermano de Periandro, se enamorará de la belleza retratada. Y es que, en especial en los libros III y IV del *Persiles*, como ha dicho Mercedes Alcalá Galán, el hecho de que nuestra heroína sea “representada pictóricamente multitud de veces (...) encierra una de las claves del libro: la imagen pintada de Auristela, es

---

<sup>2930</sup>Cervantes, *La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 126-127.

<sup>2931</sup>Cervantes, *La gran sultana*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 714-715 y 729-731, p. 48.

<sup>2932</sup>Cervantes, *El celoso extremeño*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 23.

decir, la interpretación plástica de su identidad, provocará más incidentes y peripecias que su propia persona, siendo así que sus propios retratos actuarán como sombras autónomas que la seguirán, adelantarán y acecharán continuamente a lo largo de su viaje”<sup>2933</sup>. Otra variación registrable entre los retratos de Lisboa y Francia es que el primero es pintado de cuerpo presente y el segundo merced a la imagen impresa en el recuerdo. Aunque Periandro se queje amargamente y maldiga de “la rara habilidad del pintor” (III, XIII, p. 371), en una época en la que triunfa plenamente la filosofía platónica, en verdad que no es nada del otro mundo, pues llevar impresa en el alma la imagen de la amada –o en su defecto de la belleza más sublime– se convierte en un tópico más que habitual. El campeón en tales lides, tanto dentro como fuera de la obra de Cervantes, es don Quijote, que del estímulo de una vulgar campesina logra componer en su mente la más estilizada de las figuras, que “es uno de los personajes de concepción más extraordinaria de la literatura”<sup>2934</sup>, pues de su Dulcinea dice don Quijote que “imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad”<sup>2935</sup>, por eso es posible que en su sobrehumana hermosura se vengan “a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de las bellezas que los poetas dan a sus damas”<sup>2936</sup>. De todos modos, también Periandro, aunque su estímulo real haya sido ideal, cuando afee Auristela, la podrá seguir contemplando con la imagen galana que guarda en su alma, como asimismo hiciera Ricaredo en *La española inglesa*. Fuera de la obra de Cervantes es en *La celosa de sí misma* (1621?) de Tirso de Molina donde la ilusión imaginada de la dama sobrepuja a la real, aun proviniendo el estímulo de ella, hasta límites y enredos insospechados. Tanto en la obra magna de Cervantes como en la comedia de Tirso se pone duramente en entredicho la ilusión del ideal amoroso neoplatónico y sus abusos tan alejados de la realidad, no así en el *Persiles*.

Antonio y Rey y Florencio Sevilla, con sumo tino, nos han dicho que para que la novela alcance el pulso perdido en la parte española “ha sido necesario que Periandro y Auristela intervinieran en asuntos ajenos y salieran heridos, participando de verdad, activamente, en las vidas de otros personajes”<sup>2937</sup>. Aunque de manera involuntaria, se han inmiscuido en el vivir de las tres damas francesas, si bien todavía no lo suficiente como para que se conviertan en sus compañeras de peregrinaje, y en el del duque de Nemurs, pero es en el caso episódico de Claricia cuando se empiezan a implicar de verdad en las cuestiones de los demás. Hacía mucho tiempo ya que Periandro no hacía gala de su arrojo y valentía, con lo cual nuestro autor le conforma una situación que se ajuste a las necesidades del héroe, y qué mejor que una dama en apuros que implore su ayuda, en uso de trasladar la demanda caballeresca al terreno de la bizantina, ante el peligro mortal en el que se encuentra su parentela por los desmanes de la locura amorosa. Desde luego que la entrada en la narración de la dama no puede ser más sorprendente, pues se trata nada más y nada menos que de la mujer voladora:

Alzaron todos la vista, y vieron bajar por el aire una figura, que, antes que distinguiesen lo que era, ya estaba en el suelo junto casi a los pies de Periandro. La cual figura era de una mujer hermosísima, que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campan y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible sin ser milagro (III, XIV, 373).

---

<sup>2933</sup>La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, pp. 129-130.

<sup>2934</sup>En palabras de E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 168.

<sup>2935</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha, I*, edic. cit., cap. XXV, p. 310.

<sup>2936</sup>*Ibidem*, cap. XIII, p. 153.

<sup>2937</sup>Introducción a su edic. del *Persiles*, p. XXXIV.

A pesar de la justificación del narrador, que es la misma que puso en boca del innominado caballero anciano que presencié en Génova sacar cuerpos vivos de una navío volcado y que lo vuelve a presenciar con el que así llega a la isla de Policarpo, este hecho es uno de esos del *Persiles* que raya la inverosimilitud, pero que “como al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca” (III, XVIII, 396), y el *Persiles* es una “historia” no puede más que ser contado. Es este, como dijimos más arriba, el modo en el que penetra en la novela lo maravilloso a partir de la llegada de los héroes a Francia. En fin, sea como fuere, Periandro se presta rápido, como le corresponde a su dignidad heroica, a socorrer a la familia de la dama que en la cima de la torre está a punto de ser arrojada por su enajenado marido. Como consecuencia de ello, nuestro héroe cae desde lo alto abrazado a Domicio, el marido de la dama, que muere *ipso facto*, mientras que Periandro resulta gravemente herido, “que, como no tuvo vestidos anchos que le sustentasen, hizo el golpe su efecto” (III, XIV, 374). Sin embargo, Auristela le cree muerto:

Auristela, que así le vio, creyendo indubitablemente que estaba muerto, se arrojó sobre él, y, sin respeto alguno, puesta la boca con la suya, esperaba recoger en sí alguna reliquia, si del alma le hubiera quedado (III, XIV, 374).

Este beso de Auristela<sup>2938</sup>, segunda y última muestra de acercamiento amoroso entre los héroes antes del feliz desenlace sancionado por el matrimonio cristiano, está plenamente vinculado con otros que acontecen en la obra de Cervantes, como el de Lisandro y Leonida, que culmina su trágica historia de amor, en *La Galatea*, lo mismo que había sucedido con el de Lira y Morandro en *La Numancia* y que sucede con el de Claudia Jerónima y Vicente Torrellas en la Segunda parte del *Quijote* y con el de uno de los capitanes y Transila en el mismo *Persiles*. Pero entre todos estos besos desgraciadamente trágicos y el de Auristela se produce una diferencia fundamental: en nuestro caso no se trata más que de una nueva utilización del motivo bizantino, que sirve para crear admiración y mover al lector, de la falsa muerte.

Mijail Bajtin nos advertía de que “todos los elementos de la novela [griega] (...), tanto argumentales como descriptivos y retóricos, no son nuevos en modo alguno: han existido y se han desarrollado bien en otros géneros de la literatura antigua”, por lo que se puede decir que “la novela griega ha utilizado y refundido en su estructura casi todos los géneros de la literatura antigua”<sup>2939</sup>. Y el de la falsa muerte, en sus diversos usos<sup>2940</sup>, es uno de esos elementos que provienen de otros géneros y que se dará en otros. Por eso Cervantes lo utiliza con harta frecuencia, y no sólo en sus otros relatos de tipo bizantino, ya con fines patéticos, ya con propósitos paródico-burlescos, cuando no se trata sin más de un embeleco, una mentira. Acaso los ejemplos más significativos sean las fingidas muertes de Basilio y Altisidora en la Segunda parte del *Quijote* y la de Angélica la Bella que pone delante de los ojos de Reinaldos, haciendo uso de su magia, Malgesí, en *La casa de los celos*. Pero la que guarda cierto parecido con esta del *Persiles*, aunque en clave burlesca, es la de don Quijote, tras su desafortunada aventura mariana en el ocaso de la Primera parte de sus hazañas. Allí, después de confundir un paso de la Virgen con una hermosa señora que era llevada contra su voluntad, como denunciaban sus lágrimas y triste semblante, se lanza a rescatarla, obteniendo como premio una buena tunda de palos de uno de los disciplinantes, que lo deja, como a Periandro la caída, medio muerto. Al verlo Sancho, como Auristela, “no hizo otra cosa que

---

<sup>2938</sup>Sobre toda esta secuencia narrativa, véase el artículo, ya citado, de M<sup>a</sup> Roca Mussons, “Alma, aire bocas: El beso de Auristela en el *Persiles*”, *Cervantes*, XIX (1999, 2<sup>o</sup> fall), pp. 154-166.

<sup>2939</sup>*Teoría y estética de la novela*, pp. 241-242.

<sup>2940</sup>Véase J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 127-128.

arrojarse sobre el cuerpo de su señor, haciendo sobre él el más doloroso y risueño llanto del mundo, creyendo que estaba muerto”<sup>2941</sup>. La del *Persiles*, en vez de estar focalizada desde la perspectiva de un personaje, está narrada desde la postura omnisciente del narrador, lo cual presupone que “el lector asumirá una distancia respecto a los personajes que le permitirá cierto deleite en el error ajeno”<sup>2942</sup>. Lo que ocurre, sin embargo, es que el patético sufrimiento de Auristela frente a un Periandro al que cree muerto no está en consonancia con la voz autorial, que, amén de la distancia, introduce la ironía o un tono burlón en más de una ocasión, rebajando bastante el patético efecto esperado, hasta bordear casi la parodia<sup>2943</sup>, pues es capaz, por ejemplo, de abandonar a su heroína mientras llora, para que Claricia pueda narrar por extenso su caso a las tres damas francesas, haciendo uso de la técnica narrativa medieval del *entrelazamiento* o *alternancia*<sup>2944</sup>, que nuestro autor pudo aprender y asimilar tanto del *Amadís de Gaula* como del *Orlando furioso* de Ariosto y que ya había utilizado en aquellas conversaciones dos a dos que acaecieron en la isla de Policarpo y, fuera del *Persiles*, en las dos partes del *Quijote*. De todos modos, la falsa muerte de Periandro halla su paralelo o se reduplica con la de Antonio el hijo. Y es que, al igual que pasaba con Periandro, hacía ya mucho que el hijo del bárbaro español no se servía de su justiciero arco. Resulta que, nada más caer al suelo Domicio y Periandro y en medio de la aflicción, se aproxima un grupo de gente a caballo que arremete contra las tres damas francesas, asimismo recién llegadas, con el fin de raptar a Feliz Flora. Por la intempestiva llegada y la celeridad del rapto se vincula estrechamente con el de Rosaura a manos de Artandro en *La Galatea*. La diferencia estriba en que la noble aldeana disfrazada de pastora se encuentra acompañada de pastores finos, incapacitados, aunque intentan detener a los agresores con sus hondas, para la lucha, muy al contrario de lo que le ocurre a Feliz Flora, en cuya compañía se halla un consumado especialista en el tiro con arco, quien de un golpe certero mata al agresor, y, si bien salva a la dama, se gana un porrazo en la cabeza que lo deja, como a Periandro, malherido de gravedad. He aquí que “visto lo cual por Constanza, dejó de ser estatua y corrió a socorrer a su hermano: que el parentesco calienta la sangre que suele helarse en la mayor amistad, y lo uno y lo otro son indicio y señales de demasiado amor” (III, XIV, 375). Así, tenemos a dos muertos que los parecen pero que no lo están, Periandro y Antonio, y dos hermanas que les lloran amargamente, Auristela y Constanza. Esta reduplicación especular es aprovechada por Cervantes, como acostumbra, para comparar los efectos de la pareja protagonista con los de otra, pues la reacción de nuestra heroína difiere, como fingida hermana que es, de la de su compañera de viaje, a la que le une un parentesco verdadero con Antonio:

Hasta aquí, de esta batalla pocos golpes de espada hemos oído, pocos instrumentos bélicos han sonado; el sentimiento que por los muertos suelen hacer los vivos no ha salido no ha salido a romper los aires; las lenguas, en amargo silencio tienen depositadas sus quejas; sólo algunos ayes entre roncós gemidos andan envueltos, especialmente en los pechos de las lastimadas Auristela y Constanza, cada cual abrazada con su hermano, sin poder aprovecharse, sin poder aprovecharse de las quejas con que se alivian los lastimados corazones (III, XIV, 376).

Ahora bien, toda vez que se les despegue la lengua, el contraste es manifiesto, pues la turbación momentánea que ocasiona la amarga tristeza de la muerte de un ser querido sirve

---

<sup>2941</sup> *Don Quijote de La Mancha*, I, cap. LII, p. 622. Otra falsa muerte de don Quijote, aún más jocosa que esta, es la que le sobreviene durante su primera estancia en la venta de Maritornes, cuando confunde a la asturiana con una alta princesa (I, XVI-XVII)

<sup>2942</sup> J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 128.

<sup>2943</sup> Véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, pp. 293-298.

<sup>2944</sup> Véase José Manuel Cacho Bleca, “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. I, pp. 235-271.

para que las palabras que salgan de sus bocas se revistan de genuina sinceridad, lejos, por consiguiente, de fingimientos ni de miramientos de ningún tipo. Lógicamente, las de Constanza, que nada ha ocultado ni oculta, sólo muestran el dolor fraternal, pero las de Auristela, que ha venido secretando la verdadera relación que la une con Periandro, la desmienten, al igual que cuando se separaron por el premeditado hundimiento del barco y, sobre todo, cuando los celos se adueñaron de todo su ser, y, por ende, dejan traslucir tanto que no son hermanos como que pertenecen a la realeza, o sea, aquello que silencian con un celo extremado:

¡Cuán cierta la tendrá [la sepultura] la reina, vuestra madre, cuando a sus oídos llegue vuestra no pensada muerte! ¡Ay de mí, otra vez sola y en tierra ajena, bien así como vede yedra a quien ha faltado su verdadero arrimo! (III, XIV, 376).

Más que el beso de una descontrolada Auristela, que semeja, como los arriba citados, “un acto de antropofagia simbólica donde la muerte permite al amado ser vestido (...) con el hábito del amante”<sup>2945</sup> y que contrasta, por su ausencia, con la acercamiento de Constanza a su hermano, son sus palabras las que despiertan la curiosidad de los circunstantes, por aquel mencionar “de reina, montes y grandezas” (III, XIV, 376). La cosa se complica todavía un poquito más cuando un moribundo Periandro, por si acaso no le queda otra ocasión más en la que poder hablar con su amada, cifra en una frase los dos motivos que le han movido a deambular por el mundo: la religión y, en especial, el amor: “Hermana, yo muero en la fe católica cristiana y en la de quererte bien” (III, XV, 379). Pero como el módulo de la bizantina requiere un final feliz, las heridas de Periandro y Antonio, aunque graves, hasta el punto de tenerlos postrados un «prudente» mes en cama, no les arrebatará la vida. En todo caso, tanto la mención de Periandro al sirviente del duque de que su hermana ha optado por elegir a Dios entre sus muchos pretendientes y esta su falsa muerte son un claro anticipo de la última prueba a la que se someterán estos dos virtuosos amantes en la ciudad eterna, que Cervantes va preparando con esmero.

Repuestos ya de las heridas, nuestras dos parejas de hermanos emprenden su camino, pero con dos notables alteraciones: la primera es que se les unen en su romería, como consecuencia de la valiente acción de Antonio, las tres damas francesas, sinceramente agradecidas, sobre todo Feliz Flora, que irá estrechando lazos sentimentales con el gallardo bárbaro. No sería, desde luego, el primer amor cervantino auspiciado por la gratitud de unos de los amantes para con el otro, pues ese bien pudiera haber sido el desenlace de los amores de Elicio y Galatea en la inexistente Segunda parte de la pastoral cervantina y es el que empareja, en principio, a Rui Pérez con Zoraida y a don Lope con Zahara. La segunda es que, dado el débil estado de Periandro y Antonio, “ordenaron las damas francesas que fuesen todos a caballo” (III, XV, 380), con lo cual abandonan el peregrinaje a pie. A estos dos cambios hay que unir el sorprendente error en que caen algunos personajes al identificar como españoles a los norteños peregrinos, con sus madejas de oro ensortijado sobre sus sienes, como así les sucedió a Deleasir, Belarmina y Feliz Flora que se dirigieron a Auristela y Constanza “en lengua castellana, porque conocieron ser españolas las peregrinas” (III, XIII, 369), y como le acontecerá a la cortesana Hipólita en Roma y a su valentón Pirro el Calabrés. Y si, de paso, agregamos el nuevo cariz que ha tomado la verosimilitud y la focalización de la trama medular daremos cabal cuenta del giro experimentado por la narración a partir de la incursión de los romeros en el territorio galo.

De otro mesón, siguiente parada en su camino hacia la ciudad pontificia, obtienen la

---

<sup>2945</sup>M<sup>a</sup> Roca Mussons, “Alma, aire bocas: El beso de Auristela en el *Persiles*”, p. 161.

compañía de Croriano y Ruperta. Pero, lo que es más importante, salen ilesos, como de la Isla Bárbara, del palacio de Policarpo y de la iglesia del pueblo valenciano, del incendio que irremediamente lo consume y lo reduce a cenizas. Como en los otros casos, han salvado el pellejo gracias al aviso de un personaje que deviene su protector, pues ese “hombre, cuya larga barba más de ochenta años le daban [...], vestido ni como peregrino, ni como religioso, puesto que lo uno y lo otro parecía [...], sustentaba el agobiado cuerpo sobre un retorcido cayado que de báculo le servía” (III, XVIII, 394), semeja en su actuación a Antonio el hijo, Policarpo y Rafala<sup>2946</sup>. Se trata del sabio astrólogo y ermitaño Soldino<sup>2947</sup>. Como se sabe, el perspectivismo se integra en la médula de la concepción literaria de Cervantes e irradia casi todos sus órdenes. Uno de ellos es el de la presentación de los personajes, en tanto que, en múltiples ocasiones, estos se nos describen desde la diversidad de efectos que producen en otros, que desempeñan el papel de reflectores y que vienen a complementar, de darse, la imagen expuesta por el narrador. Quizá los casos más singulares sean los de don Quijote, dada la extrañeza que suscita su figura con cuantos se topa; Preciosa, que se nos va revelando en toda su magnitud a medida que los madrileños van destacando sus muchas cualidades y virtudes; y, en menor grado, Loaisa, que visto por el corro de palomas encerradas por Carrizales en su «morada de los celos» nos van describiendo su talle, resaltando cada una aquello que más le sorprende o llama la atención, incluido el silencio sonoro de la ingenua Leonora. En muchas ocasiones, estas presentaciones múltiples sirven tanto para despertar la admiración y la sorpresa del lector como para dotar de verosimilitud a los presentados. En el caso de Soldino, la descripción realizada por el narrador se complementa con la que de él efectúa la mesonera, que no sólo hace hincapié en su vejez, sino también y sobre todo sirve para resaltar su fama y prestigio, sin olvidar el fascinante contraste estilístico que media entre la voz autorial y el gracejo del personaje: “Este montón de nieve y esta estatua de mármol blanco que se mueve, que aquí veis, señores, es la del famoso Soldino, cuya fama no sólo en Francia, sino en todas partes de la tierra se encierra” (III, XVIII, 394). El toque final le corresponde al propio Soldino, que, ante la reacción y palabras de la mesonera y el comentario de Croriano de que de seguro se trata de un mago o adivino, arguye que no es sino un astrólogo judicario, “cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar” (III, XVIII, 394-395). Sin embargo, antes de que el colega de Mauricio, el astrólogo judicario de los dos primeros libros del *Persiles*, relate su vida, invitará al escuadrón de romeros a su ermita-cueva<sup>2948</sup>. Allí, en su paraíso personal, dará buena cuenta de su ascético retiro del vanal mundo, para dedicarse, en la soledad, al estudio de la ciencia y a la contemplación de la bóveda celeste. Esto le permite, entre otras cosas, pronosticar con ciertas garantías el futuro. Tan cerca como ya están nuestros héroes de la meta final de su sufrido trayecto, Soldino no podía más que hacer referencia al destino feliz que les aguarda en Roma, a diferencia de las de Mauricio, que tan sólo advertían de peligros inminentes y de forma imprecisa, muy lejos

---

<sup>2946</sup>Sobre estos “cuatro telones de llamas”, véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, pp. 190-191.

<sup>2947</sup>Véase Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1985, vol. I, pp. 157-160. El poeta granadino ha estudiado el personaje de Soldino en relación con otros de la obra de Cervantes que optan, de una forma u otra, por evadirse de la realidad, como Silerio, Gelasia, don Quijote, Marcela, Cardenio, el licenciado Vidriera, el español Antonio, Renato y Eusebia (pp. 147-213). Véase, asimismo, el trabajo de Aurora Egido, “El eremitismo ejemplar. De *La Galatea*, al *Persiles*”, incluido en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 333-348, en concreto sobre Soldino, pp. 344-345.

<sup>2948</sup>Sobre la cueva de Soldino y la tradición literaria de que deriva, véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, pp. 289-294; y, muy especialmente, A. Egido, “La de Montesinos y otras cuevas”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 179-222. Véase, también, H. Percas de Ponseti, “Fuentes de inspiración de la cueva de Montesinos”, en *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, vol. II, pp. 448-583.

de la seguridad y rotundidad que muestra el español en su saber. De este modo, siguiendo y actualizando los motivos de la bizantina clásica, el desenlace dichoso de la historia de amor, en forma de prolepsis narrativa, se nos asegura tanto de una forma mágica como científica, o, si se prefiere, tanto de una forma irracional como racional, pues el saber científico del Renacimiento que encarna Soldino<sup>2949</sup> viene a complementar la profecía que la figura de la Castidad le dictó a Periandro en su visión onírica de la Isla Paradisiaca. Si bien, como le corresponde al sustituto de los magos y hechiceros, en su predicción cabe observar que la felicidad de la pareja no estará exenta, previamente, de ciertos peligros en los que se bordeará, sin llegar a ella, la muerte: “[...] a ti, Periandro, te aseguro buen suceso en tu peregrinación; tu hermana Auristela no lo será presto, y no porque ha de perder la vida con brevedad” (III, XVIII). Es más que probable, por consiguiente, que Soldino se refiera de forma críptica al hechizo que ordenará Hipólita para acabar con la vida de una rival que le despejaría el camino espedito rumbo a Periandro. De ser así, como parece, Cervantes nos daría una muestra más de la magnífica arquitectura que sustenta su postrera novela. Para despejar toda duda y acentuarlo aún más si cabe, la rústica comida con que convidará Soldino a sus invitados, así como sus horóscopos, no podrá sino hacerlos que recuerden la “de la Isla Bárbara y de la de las Ermitas [...] adonde ellos comieron de las ya sazonados, y ya no, frutos de los árboles; también se les vino a la memoria la profecía falsa de los isleños y las muchas de Mauricio, con las moriscas del jadraque”<sup>2950</sup> (III, XIX, 400).

Después de visitar la maravillosa ermita-cueva de Soldino y de recibir sus sabios consejos, el «hermoso escuadrón» se interna en territorio italiano. Antes de ser espectadores de excepción de la fingida demonomanía de la pícara loca vestida de verde<sup>2951</sup>, Isabela Castrucho, en un espacioso mesón de la ciudad de Luca, en su paso por Milán, se enteran tanto de la existencia de la Academia de los Encumbrados<sup>2952</sup> como de que en el mismo día en el que ellos están en la capital lombarda van a dirimir filosóficamente “si podía haber amor sin celos” (III, XIX, 403). Es evidente que se trata de uno de los temas que más preocupó a Cervantes, dada la cantidad de veces que lo trata literariamente, y desde todas las perspectivas, a lo largo de su obra. Lo más llamativo del pasaje es que no asistimos al debate, sino que de forma sumaria y desde su propia experiencia amorosa lo disputan los dos amantes, “así, la materia académica del amor y de los celos se inserta en la teoría y en la práctica de la obra”<sup>2953</sup>. Periandro, que ha dado buena prueba de ello con su estoico y ejemplar comportamiento ante las pasiones que suscita su amada, aboga por que “puede haber amor sin celos, pero no sin temores” (III, XIX, 404). Auristela, por contra, no se entromete en tal asunto, sino que desvía el tema hacia la distinción entre querer bien y amar. Parece lógico que nuestra heroína hable con suma prudencia y no dé muestras efectivas de que padezca esa “vehemente pasión del ánimo” (III, XIX, 404) que es el amor, en tanto que, para sus compañeros de viaje, no es más que una devota que camina junto a su hermano para acendrar

---

<sup>2949</sup>A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and “Persiles”*, pp. 290-291.

<sup>2950</sup>En su nota al pasaje, Avalle-Arce nos dice que “esta suerte de recapitulación revela, al mismo tiempo, algunos de los artilugios estructurales del *Persiles*, en que cada libro retoma y renueva algún tema, fórmula, episodio, etc del anterior” (nota 462 de la p. 397 de su edición del texto).

<sup>2951</sup>Sobre la estrecha vinculación del verde con la locura, véase F. Márquez Villanueva, “El caballero del Verde Gabán y su reino de la paradoja”, en *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 147-227, sobre todo a partir de la p. 219; y “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, en *Trabajos y días cervantinos*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 23-57, en especial p. 33 y ss. Desde otra perspectiva, véase H. Percas de Ponseti, “El verde como símbolo”, en *Cervantes y su concepto del arte*, vol. II, pp. 386-395.

<sup>2952</sup>Sobre la relación de Cervantes con las academias literarias, véase F. Márquez Villanueva, “El mundo literario de los académicos de la Argamasilla”, *Trabajos y días cervantinos*, pp. 115-155.

<sup>2953</sup>Haciendo nuestras las palabras de Aurora Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, p. 264.

y acrisolar, en «el cielo de la tierra», su catolicismo. Ella, por consiguiente, sólo sabe lo que es querer bien. Y, en cierta manera, así es. Auristela, desde el principio hasta el final, parece vivir únicamente para mantener incólume su castidad. En este sentido se asemeja como una gota de agua a otra a Costanza, la protagonista de *La ilustre fregona*. Ambas dos encarnan el más puro ideal que de la mujer, en su honesta virtuosidad o su virtuosa honestidad, tenía Cervantes. Y esa realidad, que no ama sino que quiera bien, será lo que propicie su debate interno, a lo largo del libro IV, entre decantarse por el amor humano o por el divino, entre elegir por esposo a Periandro o a Dios. No aventuramos nada si decimos que Auristela se aproxima más a la religión que al amor, al contrario de Periandro que, sin descuidar lo primero, se interesa más por lo terrenal, él ama con muchísima mayor intensidad que Auristela, tanto que se podría decir que profesa la *religio amoris*. Es una situación parecida a la que se genera en las historias de Rui Pérez y Zoraida, en la Primera parte del *Quijote*, y de don Lope y Zahara, en *Los baños de Argel*, en tanto que el móvil principal de las dos encarnaciones cervantinas de la hija de Agi Morato, como el de Auristela, es la religión, que relega el amor a un segundo plano. Ahora bien, nuestra heroína, como venimos insistiendo, no es ni fría ni opaca, y aunque ella diga que no sienta con vehemencia no puede decir que el amor esté libre de los celos, como lo han corroborado sus coléricos arrebatos pasionales y, en menor grado, esos momentos en que la sorpresa la descolocan, como ante la falsa muerte de Periandro. Este contraste entre su frialdad amorosa y sus rachas de voraginosos celos inciden sobre su dualidad como personaje construido entre la abstracción ideal y la concretización humana, y, a nuestro entender, no responde más que a una necesidad que apunta directamente al desenlace de la trama, pues, efectivamente, en pleno uso del raciocinio, Auristela, no sin antes haber bordeado la muerte, optará por lo que más le preocupa en su fuero interno: la religión y su pureza virginal, el sendero que más rápido conduce hacia Dios es dedicarse por entero a Él, pero las circunstancias –o la vida, si se prefiere, en perfecta sintonía con el resto de la obra de Cervantes– dictarán de otra manera, y la aflicción de Periandro, la llegada intempestiva de Magsimino y el intento de Pirro de dar muerte a nuestro héroe la empujarán al yugo del matrimonio cristiano. O sea, todo se resolverá, como parece ser lo más lógico en nuestro autor, en el terreno de lo humano: qué más prueba que no se desposen sino fuera de la iglesia y fuera de Roma.

Como vemos, por lo tanto, la reactivación que de su historia principal hace Cervantes desde que arriban sus personajes a Francia hasta que se cierra el libro III, ya, prácticamente, en las puertas de Roma, parece no ser más que la antesala, el preámbulo, la introducción de lo que va a desarrollar en el libro IV. Es, en consecuencia, un ir allanando el camino, un ir despejando todas las variantes, todos los hilos que se anudarán en el desenlace.

El libro IV del *Persiles*, en primera instancia, se singulariza por su cortedad frente a los precedentes<sup>2954</sup>, por su ritmo acelerado, por la precipitación del desenlace<sup>2955</sup> y por la elocuente ausencia de secuencias narrativas externas. Todo, como es bien sabido, parece apuntar a que “la redacción del *Persiles* terminó con la vida del autor”<sup>2956</sup>. Debido a que a los episodios intercalados, entre otros aspectos, no hacen sino ir retrasando el desenlace de la trama medular, el hecho de que no haya ninguno en el libro IV podría hacer referencia a su brevedad, o sea, el libro IV es menos largo que los otros precisamente porque carece de interpolaciones. Por consiguiente, podríamos aventurar que, aparte de ciertas asperezas por limar, su longitud es como es porque a Cervantes no le dio tiempo a –o simplemente no

---

<sup>2954</sup>Véase J. B. Avalor-Arce, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. 12-14.

<sup>2955</sup>Véase A. Cruz Casado, “Una revisión del desenlace del *Persiles*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 719-726.

<sup>2956</sup>J. B. Avalor-Arce, Introducción, p. 14.



quiso— intercalar relatos que le hicieran parejo a los tres libros precedentes, que sí guardan cierta armonía entre ellos en lo tocante tanto al número de capítulos que los conforman como al de su extensión. Decimos esto por cuanto la historia principal se remata, aunque con alguna prisa o algún que otro desaliño, perfectamente: no hay episodios inacabados ni cabos sueltos. Es más, la estancia de Periandro y Auristela en Roma manifiesta y presenta nítidamente un desarrollo coherente de todos sus pormenores, que apunta al desenlace, al par que recoge y anuda todos los hilos que se habían ido desplegando a lo largo de los libros precedentes: el *Persiles* es, argumental y estructuralmente, un libro cabalmente concluido, sobre “el que se puede afirmar que el autor rara vez fue tan escrupuloso como ahora en la puesta a punto de su plan”<sup>2957</sup>.

Dejando de lado su dimensión, el libro IV se asemeja considerablemente al libro II<sup>2958</sup>, sobre todo porque ambos se centran casi en exclusividad en la historia de Periandro y Auristela. Y, efectivamente, es en los libros II y IV donde nuestros héroes se ven abocados a superar las pruebas<sup>2959</sup> más severas, tanto de índole externo como interno, centradas principalmente en cuestiones eróticas, pero también de orden moral y espiritual. Es por esto por lo que los libros II y IV se desarrollan en derredor de un espacio único, la isla de Policarpo y Roma, y, más o menos, en lugares privados, el palacio de Policarpo y la casa de Manasés, la de Hipólita y la del gobernador, respectivamente. Si bien, en Roma<sup>2960</sup> la calle desempeña un papel crucial. La ciudad<sup>2961</sup>, como espacio narrativo, es típica de la novela cortesana<sup>2962</sup>, del diálogo celestinesco, de la picaresca y de la comedia de capa y espada. Será, por ende y en tanto que se fusionan diversos elementos procedentes de todos estos modelos literarios, el lugar propicio para la peripecia. De alguna manera, podemos decir que Roma es a Periandro y Auristela lo que Barcelona a don Quijote y Sancho: en el espacio urbano las dos parejas hallan el desenlace de sus aventuras, aunque triunfen los primeros y fracasen los segundos, al fin y al cabo Periandro es herido a traición y un impostor vengativo y traicionero derrota a don Quijote, y los dos renacen a otra vida, en el seno del matrimonio aquel y en el de la cordura este; no dejan de resultar personajes extraños, los unos por su idealidad y el otro por su locura, por muy atenuada que ya esté, en su bullicio, sus mentiras, engaños y apariencias: su ingenuidad y su bondad chocan irremisiblemente con el ambiente cortesano; una muy devota Auristela goza del ansiado privilegio de visitar las iglesias romanas y empaparse de catolicismo, lo mismo le pasa a don Quijote, pero como su religión son los libros, él lo que visita es una imprenta; la belleza de Auristela hace corros en la calle cuando se digna a pasear por la ciudad, al igual que la locura de don Quijote, no en vano la fama se encarga de pregonar sus visitas por todos los más recónditos escondrijos. La verdad es que, a pesar de la enorme distancia que media entre la Segunda parte del *Quijote* y el *Persiles*, guardan un buen número de concomitancias temático-estructurales. Si bien, esta relación espacial se puede hacer extensible a otros relatos cervantinos que tienen como principal espacio una urbe, como la estancia de Preciosa en Madrid, el final de *La española inglesa* en

---

<sup>2957</sup> Carlos Romero Muñoz, Introducción a su edic. del *Persiles*, p. 40.

<sup>2958</sup> Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XLI-XLII.

<sup>2959</sup> Sobre la prueba como el elemento compositivo-organizativo principal de la novela bizantina y sobre su significado, véase M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 257 y ss.

<sup>2960</sup> Véase Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*.

<sup>2961</sup> Sobre la ciudad como espacio del Barroco, véase José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2000 (8ª ed.), pp. 226-267.

<sup>2962</sup> A partir, en especial, de la actualización y remodelación que emprende Lope de Vega con *El peregrino en su patria*, los límites entre la novela bizantina y la cortesana se estrechan considerablemente, hasta el punto de que resulta muy difícil delimitar qué textos pertenecen a uno u otro módulo. Véase Antonio Rey, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, pp. 102-103; y Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 249 y ss.

Sevilla, la estancia del licenciado Vidriera en Salamanca y en Valladolid, las correrías toledanas de Carriazo en *La ilustre fregona*, y el periodo que don Juan de Gamboa y don Antonio de Isunza pasan en Bolonia en *La señora Cornelia*, sin olvidarnos de la Sevilla tanto de *Rinconete y Cortadillo* como la de *El celoso extremeño* y del Madrid de *La entretenida* y de *La guarda cuidadosa*.

La isla de Policarpo y Roma son, en consecuencia, los espacios donde se aglutinan los amores en torno a nuestros héroes, donde Auristela enferma y donde pone a prueba, con sus decisiones, a Periandro, y si el primero es el espacio de la espera, el segundo es el de la duda<sup>2963</sup>. Mas, en Roma, a diferencia de en la isla, es donde convergen de forma decisiva y definitiva las dos líneas argumentales principales o los dos motivos del peregrinaje: el amor y la religión, pero, sobre todo, donde acece el ayuntamiento entre el inicio y el desenlace del libro.

Como dijera Joaquín Casalduero<sup>2964</sup>, “el primer capítulo del libro IV tiene tres partes diferentes”. La primera no es más que el modo en el que Cervantes anuda o engarza un libro con otro, que consiste, o bien en continuar lo expuesto en el libro precedente, o bien en comentar el acontecimiento último del libro anterior. En este caso, el escuadrón de romeros discute la legitimidad de la acción de Isabela Castrucho para imponer su gusto y conseguir así el marido por ella elegido. La segunda, que es la que más nos interesa, supone la focalización definitiva de la historia de amor principal. Y qué mejor modo de hacerlo que ceder la palabra a los dos amantes para que, solos, conversen y analicen su situación presente. La tercera, que atiende al carácter colectivo y universal en que deviene la peregrinación a Roma, toda vez que a nuestros héroes y sus compañeros de viaje, los hermanos Antonio y Constanza, se les han unido otros. Se trata de su participación en la *Flor de aforismos peregrinos*, en el que cada cual minimiza su experiencia vital e individual.

La cercanía de Roma, y por ello del cumplimiento de su voto, provoca que los fingidos hermanos traten y analicen su situación. Es una conversación crucial para el desenlace de la trama, pues hasta ahora Periandro y Auristela no han tenido más que una sola voz, salvo en la ocasión en que ella padeció el rigor de los celos que la empujaron a convertirse en casamentera de su amante. Sin embargo, a partir de aquí cada uno entenderá y, en especial, sentirá el fin de su peregrinación de modo diferente y aun individual. Para Periandro, más interesado en su unión con Auristela que en otra cosa, ha llegado el momento de recoger los frutos del amor largamente demorados por su incesante deambular: la espera y la impaciencia no le dejarán ya, en contraste con su antigua actitud sumisa, complaciente, virtuosa y casta. Auristela, por contra, no las tiene todas consigo, adivina que la llegada a Roma no supone la solución cabal de su conflicto, pues desposarse con Periandro no despeja de dudas y temores su futuro, sino que lo acentúa o agrava, en tanto que, a contrapelo de sus congéneres clásicos y españoles, no pueden regresar a su patria. Además, al calor del catolicismo, Auristela acendrará su devoción hasta la máxima perfección espiritual que la conduce a elegir el retiro santo del monasterio. Por otro lado, como viene siendo habitual en las escasas ocasiones en que los dos amantes han hablado a solas, sus palabras sirven también para desvelar parte de su secreto.

En efecto, Periandro le dice a Auristela que,

ya los aires de Roma nos dan en el rostro; ya las esperanzas que nos sustentan bullen en las almas; ya ya hago cuenta que me veo en la dulce posesión de mi amada (IV, I, 417-418),

---

<sup>2963</sup>Véase I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 66-80.

<sup>2964</sup>*Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 197.

por lo que le pide que analice sus sentimientos con el fin de saber si mantiene la palabra dada:

Mira, señora, que será bien que des una vuelta a tus pensamientos, y, escudriñando tu voluntad, mires si estás en la entereza primera, o si lo estarás después de haber cumplido tu voto (IV, I, 418).

De la misma manera que cuando la enajenación de Auristela le situó en el centro de su prueba-trampa, Periandro ratifica su incondicional amor sacando a relucir su identidad real y originaria:

De mí te sé decir, ¡oh hermosa Sigismunda!, que este Periandro que aquí ves es el Persiles que en casa del rey mi padre viste. Aquel, digo, que te dio palabra de ser tu esposo en los alcázares de su padre, y te la cumplirá en los desiertos de Libia, si allí la contraria fortuna nos llevase (IV, I, 418).

La reacción de Auristela, en principio, es la de la sorpresa, puesto que está “maravillada de que Periandro dudase de su fe” (IV, I, 418), con lo cual no hace sino asegurarle su amor y su promesa:

Sola una voluntad, ¡oh Persiles!, he tenido en toda mi vida, y ésta habrá dos años que te la entregué, no forzada, sino de mi libre albedrío; la cual tan entera y firme está como el primer día que te hice della; la cual, si es posible que se aumente, se ha aumentado y crecido entre los muchos trabajos que hemos pasado<sup>2965</sup> (IV, I, 418).

No obstante su aserción y sus garantías amorosas, Auristela vacila, manifiesta su inseguridad ante la vida que los espera toda vez que se desposen:

Pero dime, ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos? Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades (IV, I, 418).

Aunque todavía el lector carece de datos suficientes como para entender cabalmente el pavor de Auristela, no sucede lo mismo con Periandro, que conoce perfectamente a qué alude su amada. De este modo, se muestra bastante más optimista e intenta confiar a Auristela, no sólo por el hecho de que ya estar juntos es toda una recompensa, sino también porque “no nos faltará medio para que mi madre, la reina, sepa dónde estamos, ni a ella le faltará industria para socorrernos” (IV, I, 419).

La explicación satisfactoria del pasaje la obtendremos cuando conozcamos la gestación de su amor merced a la analepsis completiva, sexta y última de la obra, que relata el ayo de Periandro, Seráfido, y que ha dado pie a una interpretación sumamente acertada de Isabel Lozano-Renieblas<sup>2966</sup>:

No se trata de una preocupación retórica o aislada [la de Auristela], sino que esa inquietud reiterada por el día de después, que casi podríamos llamar desasosiego, se deriva del argumento mismo del *Persiles* y contribuye a forjar el principio de individuación de la heroína, caracterizada por una personalidad escindida. En

---

<sup>2965</sup> Este fragmento del parlamento de Auristela ha sido destacado por Isabel Lozano-Renieblas como prueba evidente del surgimiento en la novela de aventuras barroca, sobre todo en el *Persiles*, del tiempo interior, a diferencia de los modelos clásicos, en los que el amor no sufre modificación alguna entre el enamoramiento inicial y el matrimonio final:

“El amor de Sigismunda hacia Persiles es el mismo pero, como expresa Sigismunda, ha salido fortalecido. Los acontecimientos que retardan el matrimonio ya no son un sin fin de pruebas que no dejan huella, sino que adquieren una incipiente significación temporal, aunque sea embrionaria” (*Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 51).

<sup>2966</sup> *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 77-78.

las novelas griegas no hay lugar para esta preocupación, puesto que la novela se acaba cuando los amantes se reúnen. A su regreso, el premio por haber salido victoriosos de todas las pruebas es la vuelta a casa y la celebración de la boda. Sin embargo, Persiles y Sigismunda huyen, no porque los padres respectivos se opongan a su amor, como en las novelas griegas [también en las españolas, a excepción de la *Selva de aventuras* y del malentendido de *El peregrino en su patria* de Lope], sino, al contrario, porque Persiles, ayudado de su madre, ha huido con Auristela, prometida de su hermano, Magsimino. Los protagonistas saben que no pueden volver a casa como sus homólogos de género, y de ahí su inquietud.

Como iremos viendo, el miedo ante un futuro incierto que turba a Auristela irá en incremento y se tornará en un factor que coadyuvará a que se decante por la vida conventual, al sumarse a la extremada defensa de su pureza virginal y a su devoción. Hemos de decir que el miedo de nuestra heroína no es nuevo en la obra de Cervantes, ni siquiera en el *Persiles*: el pavor ante el delito sentimental, si bien nuestros héroes no han caído en la coyunda amorosa, que embarga a Auristela, sobre todo cuando conozca la estancia en Italia de Magsimino, no dista mucho del que padece Cornelia ante la reacción de su hermano Lorenzo o la de Feliciano de la Voz ante la de su padre y hermanos, y, en menor grado, a las de Teodosia y doña Catalina de Oviedo, en *Las dos doncellas* y *La gran sultana*, respectivamente.

La tranquilidad y el sosiego con el que han viajado Periandro y Auristela desde Lisboa hasta las cercanías de Roma, como consecuencia de la ausencia de pretendientes y rivales amorosos, se desvanece de la forma más sorprendente. Los diferentes *locus amoenus* situados en la parte meridional del *Persiles* han dejado de ser los espacios propicios para la paz y la calma, para la comunión con la naturaleza y la recreación de la horas de la siesta. Estos lugares estilizados y pseudopastoriles se convierten ahora en el lugar propicio para la tragedia, la venganza y la violencia, si bien Cervantes ya había quebrado los cánones del mundo bucólico con la entrada de la sangre y del crimen en el alba de *La Galatea*, evidenciando así “lo anti-pastoril que era su pastoril”, acaso porque “en la baraja de la Vida (...), el triunfo lo constituye la Muerte”<sup>2967</sup>. A la vera de la ciudad eterna nuestros amantes peregrinos y sus compañeros de viaje deciden detener su camino para solazarse en una intrincada y amena selva con el fin de guarecerse de los calores vespertinos. Adentrados en la espesura, “alzó acaso los ojos Auristela, y vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato, del grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla no más, del rostro de una mujer; y, reparando un poco en él, conoció ser su rostro el del retrato” (IV, II, 423-424). Se trata de la primera de una cadena de imágenes pictóricas cuyas que se topará en Roma, de la multiplicación de su figura que tantos quebraderos de cabeza le ocasionarán. Ni ella ni Periandro caen en la cuenta de que no es otro que el retrato que pintó de memoria para el duque de Nemurs el artista que perseguía a la mujer más bella, y con la que espera desposarse el aristócrata francés. Sin embargo, el retrato no es la única sorpresa, pues “a este mismo instante dijo Croriano que todas aquellas hierbas manaban sangre” (IV, II, 424). La naturaleza quintaesenciada y la verdura aliñada con la sangre es una imagen que nos conduce directamente a la dehesa extremeña en la que perece, tras una vil traición, don Diego de Parraces. No obstante, se trata de una imagen muy frecuentada en la literatura, especialmente en la ficción caballerescas y en la poesía épica<sup>2968</sup>. Un excelente ejemplo, que bien podría ser el estímulo de esta secuencia cervantina, es el romance de Góngora<sup>2969</sup>, *En un pastoral*

---

<sup>2967</sup>J. B. Avallé-Arce, “Los pastores y su mundo”, Estudio Preliminar a la edic. de *La Diana* de Montemayor de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, pp. IX-XXIII, las citas en las pp. XVIII y XIX.

<sup>2968</sup>Sirvan, si no, como botón de muestra estos dos versos de la *Eneida*: “[...] Tulo las entrañas del embustero arrastraba / por el bosque, y sangre goteaban los abrojos empapados” (Virgilio, *Eneida*, versión de Rafael Fontán, Alianza, Madrid, 2005, canto VIII, vv. 644-645, p. 238).

<sup>2969</sup>Sobre la relación de Cervantes y Góngora, véase Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005, pp. 83-176.

*albergue*, que remeda, como es bien sabido, el encuentro y los amores de Angélica la Bella con el paje Medoro, del *Orlando furioso* de Ariosto (canto XIX) (hermosísimamente recreado también por el Aldama más sensual de su producción poética). Allí, en el magnífico poema gongorino, en ese ambiente pastoril propicio para el deleite amoroso, al bello y malherido mancebo, “las venas con poca sangre, / los ojos con mucha noche, / lo halló en el campo aquella / vida y muerte de los hombres. / Del palafrén se derriba, / no porque al moro conoce, / sino por ver que la hierba / tanta sangre paga en flores”<sup>2970</sup>. En efecto, como en el romance del poeta cordobés, la tintura roja sobre la hierba es el hilo de Ariadna que conduce directamente al descubrimiento del misterio, al centro del laberinto, pero como los senderos son dos, Periandro busca el origen de uno y Croriano el del otro. Para su pasmo, nuestro héroe se halla frente al más pertinaz de sus rivales, Arnaldo, el príncipe de Dinamarca, un asombro que es similar al que experimenta el amante-esposo de Ruperta cuando descubre que la otra bifurcación sanguínea pertenece a su amigo, el duque de Nemurs. Uno y otro noble, ignorantes de los presentes y en estado de semi consciencia, todavía de forma un tanto críptica, se quejan amargamente de su rival por la posesión del retrato y convierten en evidencia la hipótesis de que se hayan herido recíprocamente, o sea, que se han batido en duelo. No cabe dudar, por consiguiente, de la intromisión, sutilmente remozada, de lo pastoril en el orbe de la bizantina, en tanto que al espacio se le suma una de las constantes del género bucólico: la cuestión de amor; pero que se integra con evidente maestría en los avatares de los protagonistas. A renglón seguido de la focalización de la historia de amor de Periandro y Auristela surgen los pretendientes y con ellos el desasosiego y la tentación. Pero ahora, dada la rivalidad de los dos enamorados de Auristela, aparte de soportarlos con resignación estoica, han de mirar por ellos con el objetivo de evitar que no vuelvan a herirse, pues por muy bucólica que sea toda esta suerte de agnición entre nuestros héroes y sus atosigadores eróticos, ni Arnaldo ni el duque de Nemurs truecan su rivalidad por el retrato de Auristela en una amistad cómplice, como les acaece a los pastores, tal y como ejemplifican los cervantinos Elicio y Erastro o los personajes de *La Diana* de Montemayor, Sireno y Silvano. No, pues ellos, que no vienen disfrazados de pastores sino de peregrinos, como le corresponde al ambiente de romería en que ha devenido la acción del *Persiles* desde la llegada de Periandro y Auristela al mundo católico, no sufren los rigores amorosos “simples i sin daño, no funestos con rabias de celos”<sup>2971</sup>, ante al contrario:

Al oír Arnaldo el nombre del duque, se estreneció todo, y dio lugar a que los fríos celos se entrasen hasta el alma por las calientes venas, casi vacías de sangre...

[...] Casi esto mismo estaba diciendo el duque a Ruperta y Croriano (IV, II, 426).

El odio mortal que se profesan se temple momentáneamente gracias a que Periandro se queda con el retrato de Auristela, origen de la disputa, “en su poder como en depósito” (IV, II, 427). Sosegados, pues, se dejan llevar a un mesón donde serán curados y se repondrán de las heridas recibidas e infligidas. Mientras tanto, un paje del duque relata por extenso cómo se desencadenó la cruenta batalla.

El duelo que dirime la cuestión de amor planteada por la posesión legítima del retrato de Auristela por parte del príncipe y el duque le resulta familiar al lector del *Persiles*, pues no puede sino retrotraerle al que enfrentó a los capitanes para, el vencedor, hacerse poseedor de una enferma terminal como Taurisa, la que fuera doncella de Auristela. En efecto, ambas parejas de duelistas se enfrentan por la posesión de una belleza a la que, para nada, tienen en

<sup>2970</sup>Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Gredos, Madrid, 1994, p. 239 (el subrayado es nuestro).

<sup>2971</sup>Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edic. de Inoria Pepe y José M<sup>a</sup> Reyes, Cátedra, Madrid, 2001, p. 690.

cuenta, los capitanes a causa de que Taurisa no puede decidirse a elegir debido a la enfermedad que la mata por momentos, el danés y el francés porque se trata de una pintura, lo cual, en los dos casos, hace más que ridículo el duelo y nos advierte de los excesos irracionales a los que llegan los amantes. En los dos enfrentamientos corre la sangre hasta ensuciar, ya la pureza virginal de la blanca nieve, ya la verdura pacífica del *locus amoenus*. La diferencia estriba en la resolución, trágica la septentrional, pues fallecen los tres, sin daños mayores la meridional, gracias a la casual llegada a tiempo del escuadrón de romeros. Parece que detrás de esta azarosa arribada se esconde una necesidad argumental, en tanto que, de haberles sobrevenido la muerte, no podrían convertirse en un obstáculo para la pareja, en una prueba más que han de sortear nuestros héroes en su camino hacia el matrimonio cristiano. Por lo tanto, las tablas no son sino una necesidad de tipo narrativo.

Los duelos y juicios de Dios, como era dable esperar, abundan en la producción literaria de Cervantes, como le corresponde a su época, y aún a muchas otras, y eso a pesar de las prohibiciones dictadas por el Concilio de Trento. Con ellos ocurre lo mismo que con las bodas secretas: son de un enorme potencial literario. Sin salirnos del *Persiles*, encontramos el de Renato y Libsomiros. Fuera del *Persiles*, el de Timbrio y Pransiles en *La Galatea*, el de don Quijote con el vizcaíno en la Primera parte, el medio duelo entre Ricardo y Cornelio en *El amante liberal*, el de Ricaredo y el conde Arnesto en *La española inglesa*, el de los padres de Teodosia, Leocadia y Marco Antonio en *Las dos doncellas*, el desigual del duque de Ferrara y Lorenzo Bentibolli y sus acompañantes en *La señora Cornelia*, el frustrado entre don Fernando y Alimuzel en *El gallardo español*, el de Lugo con el Lobillo y el Ganchoso en *El rufián dichoso*, el de Dagoberto, Manfredo y Anastasio en *El laberinto de amor*, el del soldado y el sacristán Lorenzo Pasillas en *La guarda cuidadosa*, los de don Quijote con el caballero de los Espejos, con Tosilos y con el caballero de la Blanca Luna, y el de el licenciado Corchuelo y el bachiller, en la Segunda parte. Evidentemente, las variantes que se dan entre ellos son muchas y muy dispares entre sí, aunque la mayoría responde a cuestiones de amor o de honra, a falsas acusaciones y a demostraciones de valentía o de habilidad en el arte de la esgrima. En un número importante de casos se trata de duelos o enfrentamientos frustrados, si bien los hay en los que corre la sangre y aun trágicos. En buena medida, los del *Quijote* y el de *La guarda cuidadosa* no dejan de ser paródico-burlescos e incluso estrambóticos, en especial el del hidalgo manchego y el vizcaíno y el del entremés, debido a las armas ofensivas y defensivas empleadas<sup>2972</sup>. A pesar de que algunos de ellos responden a una necesidad genérica, como por ejemplo los del *Quijote*, el de *El laberinto de amor* y el de Renato y Libsomiros del *Persiles*, por no ser más que un motivo argumental de la caballeresca, e independientemente de que estén tratados de forma seria o de manera cómica o de que se encuadren en textos de corte idealista o realista, todos, o casi todos, esconden una severa crítica a este absurdo modo de resolver los conflictos, en especial los relacionados con la honra. Cervantes parece preferir la razón, el ingenio y al autognosis, y de ahí que muchos de ellos ni siquiera lleguen a producirse.

La rivalidad amorosa de Arnaldo y el duque de Nemurs trae consigo el resurgimiento de los celos en la trama medular del *Persiles*. Si bien, dado que nuestros héroes han purgado sus sentimientos a lo largo del peregrinaje, sobre todo Auristela que es la que ha sufrido al máximo esta «curiosidad impertinente», y ahora que ya saben, ellos mismos lo ejemplifican, en especial Periandro, que puede haber amor sin celos, estos se cifran en los pretendientes. Es también un modo de resaltar, dadas las alturas del texto en la que nos encontramos, la superioridad amorosa de la pareja protagonista con respecto a sus enamorados, ellos,

---

<sup>2972</sup>Los duelos de las dos partes del *Quijote* han sido espléndidamente analizados por Bénédicte Torres en *Cuerpo y gesto en el "Quijote" de Cervantes*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2002, pp. 25-82.

insistimos, ya son capaces de templar los ímpetus eróticos con la fría razón, aunque Auristela aún tenga que padecer algún sobresalto. Pero los celos también ocasionan que nuestros héroes puedan llegar a Roma desembarazados de rivales amorosos, en tanto que el príncipe y el duque, al no poder acompañarles juntos, lo hacen por cuenta propia. Es evidente que la presión existe, pero no lo suficiente como para que Periandro y Auristela no puedan dedicarse en la ciudad santa a hacer turismo y acendrar su devoción, respectivamente.

Con la ciudad eterna ante sus ojos, la caravana de romeros se topa con un peregrino que, por deshacer un vituperio a Roma que hizo un poeta<sup>2973</sup>, en el que se reflejaba su imagen más viciosamente corrupta, ha compuesto, “como cristiano” (IV, III, 431), un soneto en el que se enaltece la religiosidad de la urbe. De este modo, aun antes de que Periandro y Auristela pongan sus pies en ella, Cervantes nos muestra, no sin una clara intención argumental, las dos caras de Roma<sup>2974</sup>, en tanto que la prueba final del *Persiles* que ha de sortear la pareja versa, a un tiempo, sobre tentación de la carne y sobre la tentación divina, si bien no serán las únicas, pues entre las asechanzas concupiscentes de Hipólita la Ferraresa y la decisión de Auristela de optar por la vida conventual, se sitúa, en perfecta relación de causa-efecto con ambas, la superación de la belleza física a favor de la espiritual, o sea, el ideal amoroso del neoplatonismo cristiano.

En efecto, aparte de que la entrada de los romeros se produzca precisamente por las calles más representativas de la prostitución romana y que los primeros ciudadanos con los que traten no sean sino judíos, lo que más se encumbra a su entrada en Roma es la belleza de Auristela, de la que comenta un romano:

Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas. Por Dios, que hace mal el señor gobernador de no mandar que se cubra el rostro desta movable imagen. ¿Quiere, por ventura, que los discretos se admiren, que los tiernos se deshagan y que los necios idolatren (IV, III, 433).

De hecho, toda vez que quedan aposentados en la casa de Manasés, la fama de la belleza de Auristela se extiende rápidamente por toda la ciudad, hasta el punto de que la gente, ávida de novedades y aguijoneada por la curiosidad, se planta delante de la casa e, inclusive, “llegó esto a tanto extremo, que desde la calle pedían a voces que se asomasen a las ventanas las damas y las peregrinas [...]; especialmente clamaban por Auristela” (IV, IV, 434). Ya hemos dicho que esta situación resulta, en cierto modo, paralela a la que padece don Quijote en Barcelona, si bien, dado que el reclamo es la belleza femenina, a la que más se asemeja es a la de Costanza en Toledo, en *La ilustre fregona*, y más si tenemos en cuenta que la una y la otra hacen caso omiso de los deseos que suscitan, sus preocupaciones se centran en otros menesteres bastante más virtuosos que la mera vanalidad de las alabanzas. No obstante, Auristela, a diferencia de Costanza, que no sale de su encierro mesonero, sí se dejará ver por las calles romanas, aunque no sea más que lo imprescindible para su catequización, y, sin embargo, de entre los moradores de la ciudad no le saldrá ningún pretendiente. A decir verdad, tampoco los necesita, puesto que ya tiene dos adoradores de su sin igual hermosura: el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs.

Hemos venido diciendo a lo largo del análisis de la historia de Periandro y Auristela

---

<sup>2973</sup>Carlos Romero Muñoz, en su edición del *Persiles* (nota 6 del cap. III del libro IV, pp. 655-656), cita al completo el soneto anónimo en vituperio de Roma que editó José Lara Garrido en “Entre Paquino, Góngora y Cervantes. Texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*”, *Homenaje à Robert Jammes*, PUM, Toulouse, 1994, pp. 643-654.

<sup>2974</sup>Véase Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 184-188; y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. LIII-LVII.

que Cervantes gusta de enfrentar o de reduplicar algunos de los acontecimientos que sufren sus protagonistas con otras parejas, como la separación de la barca y el esquite, que dividió a Auristela y a Transila de Periandro y Ladislao, respectivamente, o las falsas muertes de nuestro héroe y Antonio el hijo y las reacciones de sus dos hermanas, con el fin de contrastarlas, de mostrar lo que media entre lo que es y lo que aparenta ser. Empero, se podría registrar un ligero desequilibrio en los papeles funcionales de los dos amantes, en tanto que Auristela, por separado, se había mirado, como en un espejo, en Transila, por culpa de los temores que los celos le habían infundido en su pecho tras la narración del capitán corsario, y de la que había resultado un sorprendente contraste entre la seguridad amorosa que evidenciaba la hija de Mauricio ante la ausencia de su marido y la reacción de nuestra heroína por la de su supuesto hermano. La equidad en este aspecto se consume en Roma, dado que es ahora Periandro el que puede observarse reflejado en otro personaje, pues, efectivamente, su impaciencia amorosa por desposarse con su fingida hermana es la misma que embarga a su rival más antiguo, Arnaldo: “Auristela [...], pues ya está en Roma, adonde ella ha librado mis esperanzas, se tú, ¡oh hermano mío!, parte para que me las cumpla” (IV, IV, 435).

Es más, los celos desempeñan también aquí un importante papel, y el pobre del príncipe, como antes su amada, bien que padece la dolencia.

La reduplicación se refuerza aún más después de la catequización de nuestros héroes, dado que “con otros ojos se miraron de allí adelante Auristela y Periandro, a lo menos con otros ojos miraba Periandro a Auristela, pareciéndole que ya ella había cumplido el voto que la trajo a Roma, y que podía, libre y desembarazadamente, recibirle por esposo” (IV, VI, 442)<sup>2975</sup>.

El adoctrinamiento católico de la pareja protagonista no viene sino a acentuar aún más sus diferentes miras, pues el ansia de Periandro por consumir su amor choca poderosamente tanto con la honestidad sin mácula de Auristela, incrementada tras la catequesis, como con sus dudas y temores ante el futuro que se le abre si se desposa con él:

Testaba mirando si por alguna parte le descubría el cielo alguna luz que le mostrase lo que había de hacer después de casada, porque pensar volver a su tierra lo tenía por temeridad y por disparate, a causa de que el hermano de Periandro, que la tenía destinada para ser su esposa, quizá viendo burladas sus esperanzas, tomaría en ella y en su hermano Periandro venganza de su agravio. Estos pensamientos y temores la traían algo flaca y algo pensativa (IV, VI, 442).

Esto quiere decir, por otra parte, que el cumplimiento del voto de Auristela no culmina el texto, o, dicho de otro modo, el factor religioso de la obra, aun siendo sumamente importante, no es el determinante; al contrario, es el que propicia el desenlace, en tanto que todavía queda pendiente de resolución lo que motivó el peregrinaje. No en vano, estos resquemores de Auristela precisamente lo que anuncian son su inminencia, allanan el camino de la aparición directa de Magsimino y, con él, la resolución del conflicto, si de lejos cuando nuestra heroína le proponía a Periandro que asegurase su futuro aceptando a Sinforosa por esposa, de forma más persistente a medida que la novela toca a su fin. Antes, sin embargo, tendrán que superar las tentaciones últimas.

El desenlace de la trama medular del *Persiles* guarda relación con un buen número de historias cervantinas, como iremos viendo, aunque quizá las más próximas sean las de Preciosa y Andrés de *La gitánilla*, la de Ricaredo e Isabela de *La española inglesa* y la de

---

<sup>2975</sup>“Ante las enseñanzas romanas, Persiles no manifiesta sino cortés indiferencia y deseos de casarse de una vez por todas.” Mercedes Blanco, “Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Societá Editrice Intercontinentale, Nápoles, 1995, pp. 625-635, la cita en la p. 632.



Manuel de Sosa y Leonor, mas no podemos dejar en el tintero la de Costanza y Avendaño de *La ilustre fregona*. Ya hemos trazado algún paralelo entre Auristela y Costanza, pero es que da la casualidad estructural de que tanto en la novela póstuma de Cervantes como en la ejemplar se juntan en el desenlace el principio y el final de la historia –en *La ilustre fregona* al menos en lo que concierne a la biografía de Costanza–. Este hecho, como dijimos en su momento, en una de las semejanzas que se dan entre *La ilustre fregona* y *La gitanilla*, por lo que la novela a la que da título Preciosa también se asemeja en este sentido con el *Persiles*. Pero no el único, pues uno de los acontecimientos que disparan el desenlace de *La gitanilla* es la falsa acusación que sobre Andrés emite la Carducha, que se ha enamorado locamente de él, lo mismo que le sucede a Periandro con Hipólita, una denuncia mentirosa que ha sido posible gracias al atuendo que visten ellos –el gitani don Juan y el de romero Periandro–; además de que los dos amantes masculinos, por culpa de los amores de la mesonera y la cortesana, terminan por verse envueltos en acciones violentas que resultan trágicas para sus opositores; por fin, ni la Carducha ni Hipólita reciben castigo alguno, dado que ambas se arrepienten públicamente de su acusación. En cuanto a las historias de Ricaredo e Isabela y de Manuel de Sosa y Leonor, como se sabe, la relación reescritural con la de Periandro y Auristela se establece en torno a la religión, a la posibilidad de que las tres heroínas terminen por celebrar bodas místicas. Entre la de *La española inglesa* y la principal del *Persiles* se dan asimismo la pérdida momentánea de la salud y la belleza de Isabela y Auristela y algunos pormenores en lo concerniente al modo en que surgió el amor de ambas parejas y sus consecuencias inmediatas.

Cervantes, en estos momentos finales del *Persiles*, tiene que anudar todos los hilos de la trama, y lo hace con suma maestría, lo resuelve con un perfecto dominio de los recursos narrativos, pues entrevera sabiamente el instante en el que la belleza de Auristela arriba a la cúspide de su fama, idolatrada tanto por la voz anónima de Roma como, especialmente, por sus pretendientes, que no cesan de disputársela irónicamente durante todo el acontecer del libro IV, dado que sólo les cabe la alternativa, y ni siquiera finalmente, de poseerla retratada, al fin y al cabo, como quedará evidenciado, su atracción, aunque exista entre ellos una diferencia de grado, no sobrepasa la envoltura corporal, la entreteje, decimos, con el deseo lascivo que suscita Periandro en Hipólita, que será la responsable de hacerla descender desde lo más alto a lo más bajo y así, de forma indirecta, quitarle de un plumazo los pretendientes, a la par que deja a Periandro como campeón absoluto del amor. Pero es que el hechizo que enferma a Auristela es lo que la empuja definitivamente, al mirar cara a cara a la muerte, la reveladora *cogitatio mortis*, a optar por la vida conventual. El rechazo provoca que Periandro, despavorido, abandone Roma y se deje arrastrar por el desánimo. Y, a partir de ahí, lo que intervine es la Providencia Divina disfrazada de azar narrativo, dado que la “Fortuna [...] no es otra cosa que un disponer del cielo” (IV, XIV, 481), pero hilvanada con el libre actuar de los personajes, pues el abandono amoroso empuja a Periandro a toparse con su ayo, quien le advierte indirectamente de que Magsimino, que viene en busca de él y de Auristela, se aproxima a Roma gravemente enfermo, y esto le arrastra a emprender el camino de vuelta para hacerle saber la noticia a Auristela, con quien se topa en las afueras de la ciudad, ya que ella también había partido en su búsqueda, después de comprender cabalmente el daño que le había ocasionado con su decisión. Con los dos amantes frente a frente, se precipitan los acontecimientos, acontece la traición de Pirro, la llegada de Magsimino y la boda, sancionada por el súbito viraje que experimenta el hermano de Periandro y corroborada por la sangre de nuestro héroe. O sea, en los capítulos finales del *Persiles* Cervantes anuda todos los hilos de una trama que se conduce tanto por la concatenación de los hechos, basados en el principio de causa-efecto, como por la intervención del azar narrativo.

Mientras que Auristela, conocedora ya del dogma católico que le han enseñado los

presbíteros penitenciarios, no deja de encontrarse consigo misma pintada sobre la tela, ahora de cuerpo entero y “con una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta” (IV, VI, 442), el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs no cesan en su porfía desmedida de hacerse con su imagen. Cada retrato de Auristela conlleva el enfrentamiento de sus dos pretendientes, y si el que mandó pintar el duque provocó que desenvainaran sus estoques, este que abran el monedero y despilfarren sus riquezas, con la que esperan poder comprar el cuadro y el amor de nuestra heroína, ya que “cada uno esperaba que había de ser en su favor [la elección], pues al ofrecimiento de un reino y al de un estado tan rico como el del duque, bien se podía pensar que había de titubear cualquier firmeza” (IV, V, 437); y si por culpa del que mandó pintar el aristócrata francés acabaron por herirse, por este terminarán con sus huesos en la cárcel. Los romanos, en cambio, ante la belleza pintada y el original, prefieren el original, al fin y al cabo ellos no tienen turbado el raciocinio por los celos, y, en su curiosidad, no dejan de atosigar a Auristela. Hay que decir que la sabrosa disputa del príncipe y el duque por la adquisición del cuadro, en tanto que enfrenta a dos rivales amorosos de una dama de la que ignoran que está enamorada de un tercero, y en la que sacan a relucir una elevada condición social que desmiente su atuendo, se asemeja a la que mantienen los duques Manfredo y Anastasio en *El laberinto de amor*, cuando el primero, vestido de estudiante, intenta defenderse de la acusación del padre del segundo, que va disfrazado de labrador, de haber robado de su casa a su hija, ambos, como sabemos, están enamorados de Rosamira, que tiene puestos todos sus pensamientos y sentidos en Dagoberto. No obstante, es más que habitual en la obra de Cervantes que aquellos nobles que, sea por la cuestión que sea, rebajan su condición social y se disfrazan para ocultar su verdadera identidad, se vean envueltos en algún altercado en el que sacan a relucir su condición prístina, es decir, se desencadena una divergencia –y mucha confusión– entre lo que aparentan ser y lo que son realmente, como les acontece, por citar los casos más sobresalientes, a don Luis en la Primera parte del *Quijote*, a don Juan en *La gitanilla*, de forma invertida a Rincón y Cortado en *Rinconete y Cortadillo*, y a Carriazo en *La ilustre fregona*. De todos modos y en descargo del príncipe y el duque, hemos de advertir que lo mismo le acaece a Periandro, por mucho que nuestro héroe sea consciente de ello, pues cuando sea acusado falazmente por Hipólita el motivo no será otro sino que un peregrino lleve consigo una joya que disuena con lo que aparenta ser. Y decimos que Periandro es consciente de los problemas que le puede ocasionar una joya de tan estimado y alto valor porque, en la conversación que mantuvo con Auristela camino de Roma y ante las dudas de ella, le dijo que “esa cruz de diamantes que tienes y esas dos perlas inestimables comenzarán a darnos ayudas, sino que temo que al deshacernos dellas se ha de deshacer nuestra máquina; porque, ¿cómo se ha de creer que prendas de tanto valor se encubran debajo de una esclavina?” (IV, I, 419). Cervantes, una vez más, nos sorprende por la habilidad con la que enhebra todos los entresijos de su narración.

La belleza de Auristela, sus retratos y la disputa de los aristócratas tienen más que expectantes a los ciudadanos romanos, que no paran de preguntarse “quién fuesen los peregrinos” (IV, VI, 445). Como hemos dicho ya, su fama no trae consigo nuevos rivales amorosos para Periandro, pero, en cambio, sí para Auristela, y es que, dado que “la naturaleza había hecho iguales y formado en una misma turquesa a él y a Auristela” (IV, VI, 447), se tienen que equiparar no sólo los deseos que suscitan, sino también y sobre todo la honestidad y el modo con que los arrostran. Como ha dicho Isabel Lozano-Renieblas<sup>2976</sup>, “la anécdota del

---

<sup>2976</sup>Cervantes y el mundo del “*Persiles*”, p. 184. De todos modos, ya Joaquín G. Casaldueiro nos advertía de que “las prostitutas abundan en la obra cervantina”, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 211. Por otro lado, para A. Cruz Casado, “el intento de seducción de Periandro por parte de

encuentro con una prostituta está ya en las *Etiópicas* de Heliodoro (libro II). Calasiris se lamenta ante Cnemón de que su vida sea un continuo vagar debido a las tentaciones en que incurrió con la cortesana Rodopis”, Cervantes lo único que hace, que no es poco, es readaptar esta circunstancia al espacio en que se desarrolla, ya que “la nueva prueba amorosa que han de superar los amantes forma parte de la imagen misma de Roma”. Y, efectivamente, después de la catequesis, hace su aparición Hipólita. Empero, el amor loco de la Ferraresa y las artimañas que pone sobre el tapete para hacerse con el amor del hermoso peregrino se parecen bastante al sentimiento y los recursos que muestra Ársace con Teágenes en la novela de Heliodoro (libros VII y VIII). A pesar de la diferencia social que media entre ambas, que al fin y al cabo se debe a la armonización de la aventura de tipo griego con el espacio en el que se desarrolla, tanto una como otra intentan atraerse los favores de los castos jóvenes haciendo gala de sus riquezas y hermosuras; ante el desdén y al caer en la cuenta de que las que dicen ser sus hermanas podrían ser sus amantes, no muestran la más mínima conmiseración, sino que la ira incendia sus pechos y encargan a dos hechiceras que las asesinen, para que así se les quede el camino libre; y las dos lanzan, además, sendas falsas acusaciones: Ársace acusa a Cariclea e Hipólita a Periandro, lo cual, dicho sea de paso, no hace sino acentuar esa inversión de papeles que se opera entre ambas obras, como venimos apuntando. Se convierten, de esta manera, en la más dura prueba amorosa de las dos parejas de amantes, la postrera, por otro lado, en su arduo camino al matrimonio. Como resultado, Ársace e Hipólita terminan por estrellarse ante el genuino y sublimado amor de los jóvenes, aunque la tentadora de Heliodoro perezca, por lasciva, en su intento, mientras que la de Cervantes, debido a su arrepentimiento, salga ilesa y, además, liberada de la carga de su bravucón. La reescritura externa de esta secuencia narrativa del *Persiles* se complementa con la interna, pues los paralelismos que se dan entre los amores de Hipólita y los de la Carducha, en *La gitanilla*, no son pocos, como ya hemos visto. Lo cierto es que la historia de amor de la novela que inaugura las *Ejemplares* guarda bastantes concomitancias en general con la medular del *Persiles*: Periandro, como Andrés, se enamora de una mujer que no le corresponde; ellas, Auristela y Preciosa, aunque tengan talentos contrapuestos, son dos defensoras a ultranza tanto de la honestidad como de la castidad, si bien una cosa lleva implícita la otra; las dos imponen una especie de noviazgo en el que sus amadores han de comportarse como si fueran hermanos; los dos años como tiempo de duración; aunque se inviertan los papeles, los celos turban el sosiego de las dos parejas en sus viajes respectivos; en dos ciudades, o en sus proximidades, dan comienzo las sucesiones de peripecias que conducen directamente al feliz desenlace, entre las que brilla con luz propia la falsa acusación de una pretendiente de los amantes masculinos. Tampoco es mucho si tenemos en cuenta la deuda que manifiesta *La gitanilla* con el módulo bizantino<sup>2977</sup>. Otro eslabón de la cadena es la acusación mentirosa que recae sobre don Quijote por culpa de tres tocadores y unas ligas que dice Altisidora que le han sido robadas, “junto con sus tiernas entrañas de enamorada”<sup>2978</sup>. En este caso no es más que

---

Hipólita (...) remite en su desarrollo a modelos clásicos, como el bíblico de José y la mujer de Putifar o el del jardín de Falerina”, “Auristela hechizada: Un caso de *maleficia* en el *Persiles*”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 91-104, la cita en la p. 92; si bien no dejan de ser referencias citadas por Cervantes en el propio texto del *Persiles* (IV, VII, 451 -jardín de Falerina- y 452 -la mujer de Putifar-).

<sup>2977</sup>Como ha analizado M<sup>a</sup> José García del Campo en su ya citado trabajo “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 609-619, sobre todo pp. 612-615. Es más, aunque los elementos estructurales que conforman la biografía de Preciosa muestran numerosas deudas literarias y están sólidamente arraigados en la tradición popular, en el fondo podría registrarse una influencia muy remozada de los que sustentan la de Cariclea en la *Historia etiópica*, al punto de que el mesón de la Carducha bien podría ser el trasunto del palacio de Ársace, y, a lo mejor, el estadio intermedio entra esa secuencia de la novela de Heliodoro y la del *Persiles*.

<sup>2978</sup>Haciendo nuestras las palabras de F. Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa y Altisidora

una parodia de la denuncia falaz, por lo que se trata, en cierto sentido, del envés de las de la Carducha e Hipólita, aunque no por ello dejan de darse un nutrido número de convergencias, que pasaremos a ver en seguida. Antes hemos de decir que hasta dos falsas acusaciones más se registran en la obra de Cervantes, la que origina todo el conflicto de *El laberinto de amor* y la que difunde, en el mismo *Persiles*, Libsomiros sobre la honra de Eusebia; denuncias, estas, que están claramente emparentadas entre sí en oposición a las otras tres, pues, aunque la del ensayo teatral no sea más que el ingenioso ardid que idean Dagoberto y Rosamira para hacer triunfar su amor, una y otra no dejan de ser dos acusaciones que ponen en entredicho la honra de dos damas que se ha de dirimir mediante la celebración de un juicio de Dios.

Como se supone que le ha ocurrido a don Juan de Cárcamo con la desenvoltura y gracias miles de Preciosa, Hipólita se ha prendado de Periandro al verle pasear por las calles de Roma “su bizzaría” y “su gentileza” (IV, VII, 448), si bien el que deviene gitano fingido se ha enamorado de veras, no así la cortesana, que por “pensar que era español [...] se prometía dádivas imposibles y concertados gustos” (IV, VII, 448-449). Que es asimismo lo que cree la Carducha de Andrés Caballero al saberle gitano. Ahora bien, las armas de la Ferraresa, como experta en los asuntos de la seducción y el sexo, son bastante más sibilinas que las que emplea la mesonera de *La gitanilla*, aunque en el fondo se limiten a la demostración de su belleza y de su riqueza, ambas cosas aderezadas con una abierta declaración de intenciones. Mucho más aviesas son las de Altisidora, pues su objetivo apunta a otros derroteros distintos que el sexo, que no son sino burlarse del caballero manchego e intentar destruir su amor puro e ideal para con Dulcinea. Y es que Hipólita, “en riquezas podía competir con la antigua Flora, y en cortesía, con la misma buena crianza. No era posible que fuese estimada en poco de quien la conocía, porque con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar y con la cortesía, si así se puede decir, se hacía adorar” (IV, VII, 448). No cabe duda de que se trata de una dignísima enemiga de la castidad de Periandro, como lo es Altisidora de la de don Quijote: Cervantes sabe a la perfección que más tamaña será entonces la victoria de sus héroes. Pero Periandro no está hospedado en el mismo lugar que su lasciva tentadora, como don Juan y don Quijote, por lo que Hipólita necesita, a más de su dominio de la mentira, el engaño y el arte de la seducción, de los servicios de un intercesor, y qué mejor que los diligentes de Zabalón. Y, en efecto, es el judío el que lleva a Periandro a la boca del lobo, a ver si “la curiosidad hace tropezar y caer de ojos al más honesto recato” (IV, VI, 447). Es en la magnífica casa de la Ferraresa donde se nos presenta a Pirro el Calabrés, el rufián que esquilmaba tanto la hacienda como la tranquilidad de la cortesana. Como se sabe, este tipo de personaje nace en nuestras letras con Centurio, el bravucón de Areúsa en *La Celestina*, que es el que marca las características que lo tipifican, de las que cabe destacar especialmente su codicia, su cobardía y su fingida valentía. Cervantes lo utiliza en *Rinconete* y *Cortadillo* con las figuras del Repolido, Chiquiznaque y Maniferro, construye sobre él un entremés, *El rufián viudo*, y lo dignifica hasta hacerle santo en *El rufián dichoso*. Pirro el Calabrés es, de todo ellos, el que más se asemeja a Centurio, del mismo modo que el que más se aleja es Lugo. Es falso, cobarde, timorato de enfrentarse a un español, celoso y el encargado de intentar asesinar al protagonista, pues a pesar de todo es “acuchillador” (IV, VII, 449). La presencia de Pirro en estos compases finales del *Persiles* no será la única referencia que vincule Roma con el mundo de *La Celestina* y, claro está, con el de *La lozana andaluza*, aunque no es del todo seguro que Cervantes conociera la obra de Francisco Delicado, y aun de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, donde, amén de Centurio y Crito, destaca el rufián Pandulfo<sup>2979</sup>. En fin, con la cortesana y el peregrino frente a frente, Hipólita “se llegó a

---

me llaman”, *Trabajos y días cervantinos*, p. 326.

<sup>2979</sup>Francisco Márquez Villanueva analizó los posibles ecos de la progenie de *La Celestina* en la obra de

Periandro y, sin desenfado y con donaire, lo primero que hizo fue echarle los brazos al cuello” (IV, VII, 450). Esto es, a diferencia de la Carducha y de Altisidora, la Ferraresa primero actúa y luego dice. Sin embargo, la reacción de Periandro no dista mucho de las de don Juan y don Quijote, pues sale inmediatamente en defensa tanto de su castidad y fidelidad amorosas como de lo que simboliza y representa su hábito de romero, lo que ocurre es que aún desconoce cuál es el propósito exacto por el que ha sido llamado y llevado en presencia de la bella Hipólita y, dada su ingenuidad en tales materias, no ha comprendido que se trata de una prostituta de lujo, con lo cual más que rechazar lo que hacer es marcar las distancias, no da una contestación tan taxativa como la del amante de Preciosa, sino que, en adelante, se muestra cauto, como don Quijote, del que se distancia en tanto que el caballero manchego, aunque muestre tener un “corazón de mármol”, unas “entrañas de bronce” y un “alma de argamasa”<sup>2980</sup> ante los reiterados requiebros de la hábil doncella de la duquesa, no deja de mostrarse ciertamente complacido y algo vanidoso de despertar tales pasiones. Hipólita, que lee perfectamente la situación, entiende que Periandro es peregrino tanto “en el alma como en el cuerpo” (IV, VII, 450), y varía su táctica hasta conducirlo al interior de la casa, a una estancia en la que le podrá deslumbrar con sus objetos artísticos, sus pinturas clásicas y renacentistas, sus extraños pájaros y su mucha riqueza. Cansado de tanto deleite y atemorizado ante lo que pudiera obrar la tentación de la carne que representa la cortesana, Periandro opta una vez más por marcharse, “y se saliera si Hipólita no se lo estorbara, de manera que le fue forzoso mostrar con las manos ásperas palabras algo descorteses” (IV, VII, 451-452). Don Juan no le dio tiempo a la Carducha a llegar a tales extremos y, como se sabe, la encerrona de la Ferraresa se trueca en el *Quijote* en esa maravillosa visita nocturna que le dispensa al caballero andante la dueña de honor del palacio, aunque Altisidora intente también una antes de su inminente partida del castillo ducal, rumbo a su innominada aldea manchega. Es durante la huida cuando sale a relucir la cruz de diamantes de Auristela que lleva Periandro al cuello y que Hipólita ha podido ver al desnudar a nuestro héroe de la esclavina en su propósito de impedirle la salida. La Ferraresa, a diferencia de la Carducha y de Altisidora, que tienen más tiempo para trazar sus estratagemas, muestra tener una excelente rapidez de reflejos y, desde la ventana de su casa y a grito pelado, tacha a Periandro de ladrón. La facha medio descompuesta y su atavío de peregrino, como el gitanil de don Juan, suscita en la justicia, que por acaso rondaba la casa de la cortesana, menos credibilidad que la denuncia de Hipólita. Sin embargo, nuestro héroe se cuida muy mucho de envalentonarse con los guardias suizos, tal y como hiciera don Juan con el bizarro soldado sobrino del alcalde, y utiliza la palabra para excusarse, como don Quijote ante el duque, si bien lo que le salva momentáneamente es la oferta monetaria que les hace, amén de hablarles la lengua tudesca; y así “no hicieron caso de Hipólita” y “llevaron a Periandro delante del gobernador” (IV, VII, 452). Al ver frustradas sus esperanzas, la Ferraresa, en esto se desmarca de la Carducha, que, cometida su fechoría, desaparece de la narración, se arrepiente del trato dispensado y decide encaminarse a la casa del gobernador para exculpar a su pretendido, “echando la culpa al amor, que por mil disparates descubre y manifiesta sus deseos, y hace mal a quien a bien quiere” (IV, VII, 453). Hay que decir que, a más de que los yerros de amor siempre hallan disculpa en la obra de Cervantes, salvo cuando se fuerza la voluntad del amado, este es el mismo argumento del que se vale todo un caballero como don

---

Cervantes, en *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 55-63, donde llega a notar cierta influencia de la relación de Pandulfo y su manceba Palana como “una curiosa anticipación de las maravillosas escenas del patio de Monipodio” (p. 57). Véase también Anthony Close, “Cervantes: pensamiento, personalidad y cultura”, en el Prólogo a la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes a cargo de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. LXVII-LXXXVI, en especial pp. LXXI-LXXII.

<sup>2980</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha, II*, edic. cit., cap. LVIII, p. 1160

Quijote para no tener en cuenta la acusación falaz de Altisidora. En esto difieren algo el hidalgo manchego y Periandro, quien para mostrar ante el gobernador su inocencia, no duda en pedir a Hipólita que haga una descripción minuciosa de la cruz de diamantes. No hace falta, sin embargo, pues la cortesana asume toda su responsabilidad de inmediato, al igual que Altisidora ante el duque –que hace las veces de juez, como aquí el gobernador, pero retorcido-, al darse cuenta de que las ligas “las tengo puestas, y he caído en el descuido del que yendo sobre el asno, le buscaba”<sup>2981</sup>. Lo que diferencia el proceder de la cortesana del de la doncella, a excepción del cariz distinto de cada denuncia mentirosa, es que la primera aprovecha la asunción de su culpa para pronunciar una declaración amorosa que aún no se había producido de palabra: “Con decir que estoy enamorada, ciega y loca, quedará este peregrino disculpado y yo esperando la pena que el señor gobernador quisiere darme por mi amoroso delito” (IV, VII, 453). También la Carducha, como dijimos, finalmente se arrepiente en público de su mentira. De este modo, Periandro, como don Juan y don Quijote, vence la tentación de la carne y muestra, una vez más, su firmeza como casto y leal amador, su entereza sin mácula ni doblez.

Resulta cuanto menos curioso el papel que asigna finalmente Cervantes a la cruz de diamantes de Auristela, dado que la desvincula por completo de su habitual función de objeto propiciador de la anagnórisis, tal y como ocurre, por ejemplo, en *La gitanilla*, en *La ilustre fregona* y en *Pedro de Urdemalas* en lo concerniente a la historia de Belica. Es por lo tanto otra novedad que introduce el *Persiles* con respecto a las constantes genéricas del módulo bizantino, según se registra en la *Historia etiópica* de Heliodoro. Por otro lado, decir que el conflicto generado por el cuadro de Auristela se resuelve con la libertad de los dos contendientes y con el retrato en posesión del gobernador, con lo que la hermosura de nuestra heroína se convierte en una de las joyas artísticas de la ciudad eterna.

No es del todo baladí que así sea, pues mientras su belleza queda inmortalizada por los pinceles para gracia de los visitantes de Roma, su imagen real sufrirá los más fatales rigores de la pasión desordenada. En efecto, la frustración provocada por el desdén amoroso de Periandro le llevará a Hipólita “a urdir una oscura venganza”<sup>2982</sup>. Son exclusivamente los personajes maliciosos del *Persiles* los que piensan que la hermandad de Periandro y Auristela puede que no sea más que el ropaje que vela una relación de amor; son los únicos que desconfían o dudan de la sinceridad –al menos en este aspecto, pues la veracidad de la palabra de nuestro héroe se puso en tela de juicio cuando la narración de sus hazañas marinas– de los dos protagonistas. Como Clodio, aunque a él le correspondió en suerte sorprenderse de la tenaz resistencia de Auristela ante la tentación de ser reina de Dinamarca, Hipólita, que ya ha dado muestras de su vivaz ingenio, deduce que la castidad de Periandro acaso se deba a que tiene rendida el alma a la que dice ser su hermana. Ahora que está al tanto o intuye que tiene una rival, sabe, como Altisidora con Dulcinea, que ha de entrar en pugna con ella para lograr sus objetivos. Y, mientras que la doncella de la duquesa idea como venganza al vencimiento de don Quijote su destrucción moral<sup>2983</sup> al fingirse muerta de amores, Hipólita discurre asesinar a Auristela. Y es que la cortesana piensa que “faltando la hermosura, causa primera de adonde el amor nace, falta también el mismo amor”, con lo cual, “quitándole a Auristela”, quizá “viniese [Periandro] a reducirse a tener más blandos pensamientos” (IV, VIII, 455) para con ella. O sea, la Ferraresa es, como el duque de Nemurs y otros tantos personajes cervantinos, una adoradora de la belleza externa, al menos en

---

<sup>2981</sup>*Ibidem*, cap. LVII, p. 1154.

<sup>2982</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Egidio, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 269.

<sup>2983</sup>Véase F. Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, p. 327 y ss.

principio, y en ella fundamenta su concepción del amor. Y desde luego que su lógica amorosa saldrá del todo verdadera, pero no será el amor de Periandro sino el del duque el que lo constante. Para aniquilar la hermosura de Auristela, Hipólita decide valerse de los maleficios de la hechicería. Es este el otro aspecto de la Roma del *Persiles* que recuerda el mundo de *La Celestina*; si bien, mientras que el inolvidable personaje de Rojas utiliza la *philocaptio*, Julia, la mujer de Zabolón, a quien la cortesana ha confiado su encargo, se sirve del *aojamiento*, esto es, la primera realiza un conjuro de amor y la segunda de odio<sup>2984</sup>, que no se corresponden sino con lo que a cada una le ha sido solicitado: Calixto, el amor de Melibea, Hipólita, la enfermedad mortal de Auristela. Cervantes utiliza con cierta asiduidad en su obra los maleficios de brujas y hechiceras, ya sea seria o burlescamente, pero, como hemos visto, es en el *Persiles* –si descontamos *La casa de los celos*– donde su presencia es más notable, debido, quizá, a que la magia es un recurso importante en el género bizantino; pero también en módulos narrativos tales como la caballeresca, la épica culta, los libros de pastores y la pro genie celestinesca, sin faltar, al menos, en la picaresca femenina. Puede que la vez primera en que nuestro autor tratara literariamente este asunto fuese en *El trato de Argel*, donde Fátima, la criada de Zahara, invoca al Demonio con el fin de que este le preste su ayuda para combatir la resistencia amorosa de Aurelio y sus escrúpulos morales de aceptar las proposiciones ilícitas de una musulmana. En este ensayo teatral ya se consigna lo que será la posición habitual de Cervantes ante la magia, pues, como le dice el Demonio a Fátima, “todos tus aparejos son en vano, / porque un pecho cristiano, que se ar[r]ima / a Cristo, en poco [esti]ma hechicerías”<sup>2985</sup>. No podemos olvidar que la trama ficticia o literaturizada de *El trato de Argel* guarda numerosas concomitancias con los patrones morfológicos de la bizantina. Aproximadamente por las mismas fechas, vuelve a utilizar la magia en *La Numancia* merced a las artes de Marquino, la máxima autoridad religiosa de los arévacos, y, aunque las predicciones se cumplen a rajatabla, Leoncio le recuerda a Morandro aquello, que ya hemos traído a colación, de que “al que es buen soldado / agüeros no le dan pena, / que pone la suerte buena / en el ánimo esforzado; y esas vanas apariencias / nunca le turban el tino: / su brazo es su estrella y signo; / su valor, sus influencias”<sup>2986</sup>. Al igual que en *El trato de Argel*, en *La Numancia* el género tiene mucho que ver, no sólo porque se trate de una tragedia de ambiente pagano, sino también por las deudas que manifiesta con la épica culta, en especial con *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla; mas, como ha demostrado Jesús González Maestro, *La Numancia* es por derecho propio una de las primeras manifestaciones dramáticas en las que se “aproxima las formas de expresión de lo trágico al mundo terrenal que pisan los seres humanos”<sup>2987</sup>. Como se sabe, por contra, Cervantes elimina todo vestigio sobrenatural en su pastoril, con la sola excepción de la aparición de Calíope, y aun ha dotado el obligado canto mitológico de un marco lo más verosímil posible; no en vano famosa es su acusación de que los casos de amor de *La Diana* de Montemayor se resolviesen gracias a la magia blanca de la sabia Felicia. Ni en la Primera parte del *Quijote* ni en la Segunda tiene cabida la magia, más que en la mente infectada de lecturas caballerescas de don Quijote y como burla que otros gastan a caballero y escudero. Aún así, ante el galeote acusado de alcahete y hechicero, el hidalgo manchego no hace sino argumentar más o menos lo mismo que el Demonio le dijo a la doncella de Zahara: “hechicero; aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan;

<sup>2984</sup>Los efectos que provoca el hechizo de Auristela corresponde a un maleficio o un hechizo de odio (...). Estos síntomas se parecen un poco a los que ofrecen los aojados.” Antonio Cruz Casado, “Auristela hechizada: Un caso de *maleficia* en el *Persiles*”, p. 98.

<sup>2985</sup>Cervantes, *El trato de Argel*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 1486-1488, p. 64.

<sup>2986</sup>Cervantes, *La Numancia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 915-922, p. 48.

<sup>2987</sup>*La escena imaginaria*, pp. 121-198, la cita es de la p. 123.

que es libre nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce”<sup>2988</sup>. En tres de las *Novelas ejemplares* sale a relucir el tema de la hechicería, a saber: *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*. En la primera de ellas, la madre del conde Arnesto le proporciona a Isabela una conserva aliñada con tósigo que, como resultado, la deja tan horriblemente fea como quedará Auristela por el ajo de Julia. Más que el envenenamiento, lo mágico aquí son esos “polvos de unicornio, con otros muchos antidotos que los grandes príncipes suelen tener prevenidos para semejantes necesidades”; aún así, estos remedios no hubieran sido del todo eficaces sin la mediación divina, pues “con ellos y con el ayuda de Dios quedó Isabela con vida”<sup>2989</sup>. Decir que los polvos de unicornio, a más de formar parte de la creencia popular, son típicos de los libros de caballerías, forma de ficción idealista con el que guarda algún que otro punto de contacto *La española inglesa*<sup>2990</sup>. En *El licenciado Vidriera*, de forma semejante, «la dama de todo rumbo y manejo», contando con la pericia de una morisca, le da a Tomás un membrillo hechizado que termina por volverle loco, pero no de amor, como ella pretendía. Una vez más, aunque ahora por boca del narrador extradiegético, se cuestiona el poder de estas prácticas, “como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío”<sup>2991</sup>. La mescolanza de prostitución y hechicería y el ambiente urbano, como ocurre en la Roma del *Persiles*, vincula *El licenciado Vidriera* con el orbe celestinesco, y nos recuerda lo mucho que tiene en común la novela ejemplar con la novela póstuma, sobre todo, además de por estos aspectos, por que la trama se cimenta en ambas sobre el esquema estructural del viaje, que no es sino un peregrinaje de iniciación y conocimiento de la vida y, en el caso del *Persiles*, del amor. Por su parte, en *El coloquio de los perros* es donde más ampliamente se trata el mundo brujo-hechiceril, no sólo por la presencia de la Cañizares, sino muy especialmente por la de la Camacha, emparentada con “las Eritos, las Circes, las Medeas” y la Pánfila de *El asno de oro*, y aun con Celestina. Según la Cañizares, es la Camacha la que, por despecho, convirtió a los hijos de la Montiel en perros, gracias a su conocimiento de la eutrapelia; pero lo más importante son esas palabras con las que explica a Berganza que “todo esto lo permite Dios por nuestros pecados, que sin su permisión yo he visto por experiencia que no puede ofender el diablo a una hormiga [...]; todos los males que llaman de daño, vienen de la mano del Altísimo y de su voluntad permitente; y los daños y males que llaman de culpa vienen por causa de nosotros mismos”<sup>2992</sup>. De este modo, se conjuga la superioridad de la voluntad de Dios, su control, con la responsabilidad de los hombres, que no es sino exactamente lo mismo que expresa el narrador externo del *Persiles* en lo tocante a la hechicería de la judía Julia, lo cual está en plena consonancia con el conjunto de la novela, dado que todo el *Persiles* parece sustentarse entre el disponer del cielo y el libre actuar de los personajes. Aunque de forma tangencial, interesada y mentirosa, las hierbas o las supersticiones se cuelan en otras tres novelas de las *Ejemplares*, como lo son el ungüento somnífero con el que untan a Carrizales en *El celoso extremeño*, para que duerma mientras que Loaisa roba la joya que guarda en su cárcel-casa-convento, aunque irónicamente no obra según lo estipulado y el viejo celoso despierta a tiempo de ver cómo su mujer y su amante duermen tras un combate amoroso que no terminó en adulterio; las eficaces palabras que Preciosa dice al oído de don Juan en *La gitanilla* y la oración que Avendaño le da por escrito a Costanza para paliar el dolor de

<sup>2988</sup> Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, I, edic. cit., cap. XXII, p. 262.

<sup>2989</sup> Cervantes, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 49.

<sup>2990</sup> Véase Stanislav Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 142 y ss.

<sup>2991</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>2992</sup> Cervantes, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, pp. 90 y



muelas en *La ilustre fregona*. En cuanto al teatro cervantino se refiere, la magia inunda la trama caballeresca de *La casa de los celos*, obra emparentada con el fantástico mundo de la épica culta italiana, sobre todo con los textos de Boiardo y Ariosto, y queda reducida paródicamente a los saberes zoroastros del ingenioso y tracista estudiante Carraolano en *La cueva de Salamanca*. Por fin, en el *Persiles*, aparece, en primer lugar, la bruja voladora de Rutilio, transformada en loba, que divide a los personajes en cuanto si en verdad existe la licantropía o no, si bien, Mauricio, el sabio racionalista de los dos primeros libros, dice que “todo esto se ha de tener por mentira, y si algo hay, pasa en la imaginación y no realmente” (I, XVIII, 120). No obstante, el vuelo de Rutilio ahí queda, así como su extraña salida de la prisión. Cenotia repite casi punto por punto las palabras de la Cañizares, ya que los hechizos y encantamientos “si algo alcanzan, tal vez, de los que pretenden, es, no en virtud de sus simplicidades, sino porque Dios lo permite, para mayor condenación suya, que el demonio las engañe [...]. Puesto que en mudar voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcancen” (II, VIII, 192 y 193). Lorena, guiada por un esclava suya, envía a Domicio por despecho unas camisas hechizadas que le turban el sentido hasta volverle loco, aunque no un loco lúcido como Vidriera, sino un loco violento. En fin, vemos que la mayoría de los maleficios son de odio – *La española inglesa*, *El coloquio de los perros* y los de Cenotia, la esclava de Lorena y Julia en el *Persiles*–, tan sólo dos de amor –*El trato de Argel* y *El licenciado Vidriera*– y el resto no son más que las burlas quijotescas y entremesiles; aparte se sitúan los saberes mágicos de Marquino y Malgesí, que pertenecen a otro orden de cosas. Aunque muchos de ellos obran hasta la locura, la enfermedad o la muerte, ninguno termina por forzar la voluntad del hechizado, pues lo impide el libre albedrío y el humanismo cervantino, y siempre se termina por reconocer la voluntad divina en la permisión, llegando incluso, en *El coloquio de los perros* y en el *Persiles*, a hacerse una clara distinción teológica entre los males de daño o pena y los de culpa. En todos los casos da la sensación, como ya advirtiera Américo Castro<sup>2993</sup>, que Cervantes trata el asunto literariamente y que, cuando no lo desmonta irónica o burlescamente, su uso se adecua perfectamente a las creencias de la época, tal y como se registran en las misceláneas de Pero Mexía y Antonio de Torquemada o en los tratados reprobatorios de Pedro Ciruelo, Martín de Castañega y Juan de Horozco<sup>2994</sup>.

En tanto que el hechizo de Julia comienza a hacer efecto, Periandro relata a Auristela y a sus compañeros de viaje su encontronazo con Hipólita, lo que no hace sino reavivar los resquemores en el pecho de su hermana, como cuando los amores de Sinforosa, pues “*las musarañas de los celos, aunque no sea más de una, y sea más pequeña que un mosquito, el miedo la representa en el pensamiento de un amante mayor que el monte Olimpo*” (IV, VIII, 456). Sin embargo, Auristela, que ha asimilado la reprimenda que le hizo su amado en el palacio de Policarpo, esta vez prefiere perder la vida que “*formar una queja de la fee de Periandro*” (IV, VIII, 456), y a punto estará de hacerlo<sup>2995</sup>, si bien en este trance la

<sup>2993</sup> *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, pp. 94 y ss.

<sup>2994</sup> Véase F. Garrote Pérez, “Universo supersticioso cervantino: su materialización y su función poética”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 59-74; y los trabajos citados de A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, pp. 450-491, A. Cruz Casado, “Auristela hechizada: Un caso de *maleficia* en el *Persiles*”, J. I. Díez Fernández y L. F. Aguirre de Cárcer, “Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el *Persiles*”, M. Molho, “El sagaz perturbador del género humano”: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, y C. Andrés, “Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”.

<sup>2995</sup> Sobre la enfermedad de Auristela escribía lo siguiente J. Casaldueiro: “Cae enferma porque comienza a actuar el hechizo, pero recordemos inmediatamente que Auristela enfermó también en el palacio de Policarpo. Allí igualmente tuvo celos (de Sinforosa) y los tuvo también sin motivo. Este hechizo parece ser una imagen de los celos” (*Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 213).

enfermedad no le sobrevendrá por su culpa.

Otro asunto media entre el maleficio y su efecto. Se trata de la recapitulación final, previa a la consumación del desenlace, que efectúa Arnaldo, por cuanto, en su extraño viaje desde Dinamarca hasta Roma en busca de nuestros héroes, ha visitado a casi todos los personajes del *Persiles* que han quedado atrás, y que hallan el fin de sus peripecias en las palabras del príncipe. Aparte de ser un recurso narrativo habitual en el género, a consecuencia del enmarañado argumento, el recuento de Arnaldo desempeña una función más, que ha sido finamente destacada por Antonio Rey y Florencio Sevilla:

Lo más significativo del caso no es el cierre de la extensa novela ni la necesidad de anudar su hilo coherentemente, sino que Arnaldo es también el encargado de confirmar la fama que van dejando Auristela y Periandro allá por donde pasan, lo que les da una dimensión pública que cimienta su verosimilitud, su historicidad relativa<sup>2996</sup>.

Como se ha destacado en múltiples ocasiones, la enfermedad de Auristela es similar a la de Isabela en *La española inglesa*, dado que consiste en una gradual pérdida de la belleza, hasta llegar no sólo a mudarse en la más horrible fealdad, sino a situarlas en el resquicio de la vida o en los bordes de la muerte. En ambos casos no se trata más que de la prueba que certifica a los amantes masculinos, Ricaredo y Periandro, como los perfectos amadores según los preceptos de la filosofía neoplatónica, pues superan la hermosura externa para sustentar su amor en la belleza interna, no miran a sus amadas con los ojos de la cara sino con los del alma. Pero aquí se terminan los paralelismos, y Cervantes, ahora, ensaya otras posibilidades o se introduce por otras vías. Para empezar, en *La española inglesa*, la fealdad de Isabela no enfría la ardiente y colérica pasión del conde Arnesto, que todavía intentará asesinar a traición a Ricaredo en las proximidades de Roma, camino de Florencia, como sí acontece en el *Persiles* con los amores del duque de Nemurs y del príncipe Arnaldo por Auristela, que convierten a Periandro en el campeón del amor, pues “sólo Periandro era el solo, sólo el firme, sólo el enamorado” (IV, VIII, 461). No obstante, entre la reacción de los tres se establece una distinción de grado, que sitúa al duque en el escalafón inferior, a Periandro en el superior, quedando el príncipe en una posición intermedia. Normal que aristócrata francés haga mutis por el foro a las primeras de cambio, poniendo como excusa precisamente aquello que quería excusar: aceptar la decisión de terceros en su matrimonio, puesto que a él no más que le interesa la belleza física en la mujer. Diferentes son las dudas de Arnaldo, en tanto que había hecho de la pertinacia y la perseverancia sus baluartes amorosos. Dudas muy razonables, porque “amar las cosas feas parece cosa sobrenatural y digna de tenerse por milagro” (IV, IX, 461). El príncipe se debate entre emular al duque e irse con él o ser fiel a su amor y quedarse al lado de Periandro, y, como al fin y al cabo, “alguna diferencia hay de un duque a un rey” (IV, II, 426), opta, en definitiva, por mantenerse en sus trece, “con determinación de aguardar a que el tiempo mejorase los sucesos” (IV, IX, 462). Pero estas dudas, por mucho que se quede finalmente con los dos hermanos, le ponen en desventaja, como amador, con respecto a Periandro, siempre fiel y consecuente como un clavo, que se está inamovible donde fue clavado por el determinismo del cielo y por su voluntad libre. De ese modo, la monstruosidad en que ha degenerado la belleza de Auristela, merced al hechizo de Julia, ordenado como venganza por Hipólita, justo en el instante en el que su hermosura es más celebrada que nunca, sirve para despejar el camino de rivales y para mostrar y evidenciar cuánto es merecedor de su amor Periandro, que ha ido sorteando una a una cuantas trabas se le han puesto en el largo y duro camino que conduce al matrimonio cristiano. La fealdad de Auristela, aún así, no es el trampolín para que su casto hermano-amante sobrepase los límites

---

<sup>2996</sup>Introducción a su edic. del *Persiles*, p. XXXVII.

autoimpuestos y se decida a besar, como hace Ricaredo con Isabela, su demacrado rostro. Claro que la pareja de *La española inglesa* no se ve rodeada de continuo por otros personajes, ni tampoco tiene que celar un amor que es ya de dominio público y, por consiguiente, salvar las apariencias. La magna demostración afectiva y emotiva del beso, no obstante, se palia con la solidaridad amorosa que muestra Periandro para con su hermana, pues “la pena que él sentía de la enfermedad de Auristela era tanta, que causaba en él el mismo efecto que en Auristela, y así se iba enflaqueciendo, que comenzaron todos a dudar de la vida suya como de la de Auristela” (IV, X, 463). Tanto el beso de Ricaredo como la enfermedad, por analogía amorosa, de Periandro sugieren la ratificación plena o absoluta de su amor en los trances más rigurosos, la apoteosis acontecerá con el matrimonio; sin embargo, las consecuencias son dispares en los dos textos. En el caso de *La española inglesa*, el beso marca la separación, por dos años, de los amantes, dado que los padres de Ricaredo reinician los contactos matrimoniales con la escocesa Clisterna, con lo cual se ve obligado a ausentarse para contrarrestarla, y el pretexto, como el que idea la reina Eustoquia con el fin de ayudar a su hijo Periandro, no es más que ir en romería a Roma a acendrar su catolicismo; pero también porque Isabela regresa, aún bajo los efectos de la enfermedad, a Sevilla, acompañada de sus padres. En el *Persiles*, la enfermedad de Periandro supone la demostración efectiva para Hipólita de la imposibilidad de conseguir el amor de nuestro héroe y de suscitar en Auristela el deseo de terminar sus días dedicada al servicio de Dios.

En efecto, si al principio Hipólita imagina estar cerca de la victoria al comprobar los tan óptimos cuantos deleznable resultados del hechizo, pronto se convencerá de lo contrario, de que el triunfo, de nuevo, le corresponde a Periandro, pues se rebela frente a la acción demoníaca, como lo evidencia su enfermedad, al igual que antes lo hizo con la tentación de la carne<sup>2997</sup>. La reacción de la cortesana en ambos lances resulta similar: aceptar la derrota y asumir su responsabilidad, aunque en este segundo caso le vaya la vida en ello, “pues, habiendo visto [...], que muriéndose Auristela moría también Periandro, acudió a la judía a pedirle que templase el rigor de los hechizos, o los quitase del todo: que no quería ella ser inventora de quitar con un golpe tres vidas, pues muriendo Auristela, moría Periandro, y, muriendo Periandro, ella también quedaría sin vida” (IV, X, 463-464). O sea, sucumbe en su propia celada, como tantas veces acontece en la obra de escritor complutense; sirvan de botón de muestra los casos de Rosaura en *La Galatea*, Anselmo en *El curioso impertinente*, Carrizales en *El celoso extremeño* y Campuzano en *El casamiento engañoso*. No es en esto en lo que divergen los comportamientos vengativos de Altisidora, que también cae víctima de su ardid, e Hipólita, sino en el modo de encararlo, pues mientras que la doncella de la duquesa no se resiste a aceptar la victoria moral de don Quijote, sino que, llena de rabia y de cólera, le expone la cruda verdad de su fechoría con el fin de desengañarle: “¡Vive el Señor, don bacallao, alma de almirez, cuesco de dáttil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido; que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliera un negro de la uña, cuanto más morirme”<sup>2998</sup>; Hipólita, en cambio, se admira y se enamora aún más de Periandro, al comprobar la constancia sentimental de su pretendido y al reconocer la calidad sin parangón de su amor por Auristela, al punto de que,

---

<sup>2997</sup>“En Roma los peregrinos deben superar distintos peligros: Periandro se enfrenta primero a los encantos de la cortesana, que vence, y luego a la intensificación a través de la hechicería judaica, que también acaba en triunfo. Los dos obstáculos, que están unidos a través de un vínculo explícito, parecen revestir dos enemigos del católico: la carne y el demonio.” J. I. Díez Hernández y L. F. Aguirre de Cárcer, “Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el *Persiles*”, p. 54.

<sup>2998</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, II, cap. LXX, p. 1262.

como un nuevo Erastro ante el amor de Elicio por Galatea, intenta ayudar a la pareja con todo lo que está en sus manos a fin de que conquisten su añorada y bien merecida felicidad, muestras de ello lo serán la donación de su riqueza y la reacción ante la traición de Pirro.

Al contemplar la muerte cara a cara, Auristela, que no tenía ni tiene nada claro su futuro con Periandro, “quiso abrir y preparar la salida a su alma por la carrera de los sacramentos, bien como ya instruida en la verdad católica [...]; y, resignándose en las manos de Dios, sosegó su espíritu y puso en olvido reinos, regalos y grandezas” (IV, X, 463). De aquí a adoptar la resolución de profesar en un convento tan sólo media el restablecimiento de su maltrecha salud. Su sanidad consiste en lo mismo que la de Isabela: la recuperación de su belleza; pero, de nuevo, difieren los modos. Como ya sabemos, los polvos de unicornio y demás antídotos que le dan los médicos de Isabel I, sumados a la intervención divina, evitan la muerte de Isabela; la participación en esto de su envenenadora se limita no más que a revelar el tóxico utilizado; el resto, su salud, acaece en Sevilla y corre parejas con el enriquecimiento de su padre, que, como ella con su belleza, habiendo partido de la riqueza se vio sumido en la pobreza y el cautiverio. Auristela, por contra, es sanada por la misma que la enfermó: la judía Julia, siempre a petición de Hipólita, y lo hace con los mismos medios, la hechicería, de tal modo que su mejoría no se relaciona con la bonanza económica sino con el arrepentimiento y el amor.

Superadas todas las pruebas de índole humano, ya estén motivadas por ellos mismos o por terceros, desde el despojamiento de la identidad hasta la tentación de la carne, y aun las de las artes mágicas, como la demonomanía de Julia, Periandro aún tiene que hacer frente a las espirituales, puesto que le resta vérselas con Dios: su último y más peliagudo *trabajo* es la ferviente inclinación religiosa de Auristela. Se trata de una decisión, la de profesar en religión, sumamente ponderada y madurada, pues viene de lejos, ya que se manifestó por vez primera durante su estancia en el palacio de Policarpo, también tras un periodo de convalecencia, y está en consonancia con el profundo sentido religioso que hace gala Auristela en todo momento, así como por el férreo mantenimiento de su pureza virginal. Es decir, la llamada espiritual de Auristela es una consecuencia lógica derivada del desarrollo mismo de los acontecimientos argumentales, y desde una postura ideológica contrarreformista sería sin duda la solución más plausible, aunque, de consumarse, rompería la armonización que, a lo largo del devenir de la narración, se ha venido manteniendo entre el sentimiento amoroso y el anhelo de perfección espiritual, tan entrelazados como simbolizados en su peregrinación vital. Dos motivos juegan en su contra, a saber: 1-el final feliz que requiere el módulo bizantino, que no se alcanzaría de quedarse Periandro compuesto y sin novia; 2-un desenlace dichoso al que habitualmente se llega, precisamente, mediante la celebración del matrimonio, una institución que aúna en sí los dos factores: el amor y la religión, tal y como sucede de forma palmaria en la *Historia etiópica* de Heliodoro –asimismo en el *Dafnis y Cloe* de Longo– y en el *Peregrino en su tierra* de Lope de Vega, ya desde una óptica cristiana<sup>2999</sup>.

---

<sup>2999</sup> Hay que decir, no obstante, que la decisión de Auristela de meterse a monja es el motivo que abre y cierra la primera versión de *La selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras. Sobre la influencia que pueda ejercer esta extraña novela bizantina, en la que los dos amantes no peregrinan juntos, véase el trabajo citado de Alberto Navarro, “*La Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 63-82. Ahora bien, como ha comentado Javier González Rovira, la versión definitiva, en la que finalmente los dos amantes se desposan, “es de mayor interés (...) por ser la más editada precisamente en la época en que Heliodoro es traducido por Mena y, sobre todo, en los años en que Lope de Vega escribe su *Peregrino* y Cervantes inicia la composición del *Persiles*” (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 184); unos cambios que el propio Rovira atribuye a un intento de aproximación de Contreras al modelo de Heliodoro (p. 186), tal y como ya había aventurado Miguel Ángel Teijeiro en la Introducción a su edic. de *La selva de Aventuras*, Diputación de Zaragoza-UNEX, Cáceres, 1991, pp. VII-XLIV, sobre todo, pp. XXX-XXXIII y XXXVII y ss. De este modo, el zaragozano sacrificará, en

Cabe añadir asimismo el talante humanista y humanitario<sup>3000</sup> de nuestro autor, pues, como se recoge a lo largo y ancho de su obra, la opción del convento no pasa de ser más que el castigo que dispensa a algunas de sus creaciones femeninas, tal y como les ocurre a Camila y a Leandra en la Primera parte del *Quijote* y a Marcela Osorio en *La entretenida*; a no ser que se trate de una decisión libre, como llevan a cabo Leonora en *El celoso extremeño*, Claudia Jerónima en la Segunda parte del *Quijote* y Leonora en el *Persiles*; en una postura diferente se sitúa el enclaustramiento final de la hija de la dueña doña Rodríguez, por cuanto parece ser una mescolanza de justicia poética y crueldad máxima.

La decisión de Auristela, en tanto que responde al deseo de su voluntad libre pero condicionada por las circunstancias, se relaciona con las de las dos Leonoras y Claudia Jerónima, aunque estreche vínculos con las dos primeras, sobre todo con la del *Persiles*, pues la de *El celoso extremeño* opta por la vida conventual más bien movida por un deseo de huir de la sociedad que por vocación, si bien, como la de las otras, su resolución arrastra perjuicios a terceros, en forma de frustración matrimonial, ya que deja estéril la vida de su supuesto amador, el virote Loaisa. De este modo, son, entonces, los dos casos del *Persiles* los que están mayormente ligados y, como cabía esperar, no es por casualidad<sup>3001</sup>. Entre ellos dos se cuela la historia de Ricaredo e Isabela de *La española inglesa*, que mantiene una clara relación de reescritura con ambas, a la par que es una variación de la disyuntiva entre el matrimonio y el convento<sup>3002</sup>.

Avalle-Arce<sup>3003</sup> nos advertía de que “hay que relacionar la historia del portugués enamorado con la de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*. Las circunstancias son las mismas: el amante (Ricaredo-Manuel) se ve forzado a separarse de su amada (Isabel-Leonora), pero se establece un plazo de espera de dos años antes de que la amada pueda tomar otra decisión. El día que se cumple el plazo, la mujer, por diversos motivos, está a punto de tomar el velo, cuando reaparece el amante. Isabela se decide por el amor humano. Leonora por el divino”. Es necesario matizar que Isabela no opta por la vida conventual más que cuando es informada de la falsa muerte de su amado Ricaredo y, aún así, espera hasta el último segundo del plazo para tomar los hábitos, de tal modo que, llegado el inglés, no vacila lo más mínimo en desposarse con él, de lo que se desprende que el dilema entre las bodas mística y humana es por completo inexistente, en verdad se trata de un recurso dramático para crear emoción, tensión y expectación. Por contra, en la historia del portugués, en la que los amantes nunca se dicen esta boca es mía, la decisión de profesar la tenía tomada Leonora aún antes de que, de forma significativa, el padre de ella y Manuel resolvieran su futuro:

Yo no os dejo [le dice Leonora a Manuel] por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero: Él es mi esposo; a Él le di la palabra primero que a vos; a Él sin engaño y de toda voluntad, y a vos con disimulación y sin firmeza alguna (I, X, 82).

---

parte, en la segunda versión el sentido religioso de la primera, a fin de acercarse más a los patrones de la bizantina clásica.

<sup>3000</sup>Emilio Orozco ya nos advertía de que “ha procurado Cervantes salvar en lo posible el sentido simbólico religioso que se propusiera. Porque él lo pensó, e insistió en su pensamiento; pero su comprensión de los humano, su amor a la vida y el cariño a sus personajes le contuvieron la pluma. Hubiera dejado de ser el hombre de *ojos alegres*”. *Cervantes y la novela del barroco*, p. 304. De todos modos, a nuestro entender, la solución matrimonial no desvirtúa en nada el camino de perfección que experimentan los personajes, a más de ajustarse perfectamente con los mandamientos del género.

<sup>3001</sup>Véase L. J. Hutton, “El enamorado portugués en el *Persiles* de Cervantes”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 465-469.

<sup>3002</sup>Como viera Rafael Lapesa, “En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, pp. 260-261.

<sup>3003</sup>“Tres vidas del *Persiles*”, *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 75-87, en concreto pp. 83-84, nota 9.

Es decir, del mismo modo que Manuel no tiene en cuenta la voluntad de su amada al seguir el proceso habitual de petición de mano estipulado en la época, Leonora juega vilmente con los sentimientos de su amado, al que nunca saca de su error sino en el último instante. Por lo tanto aquí tampoco se genera conflicto alguno entre las dos opciones, pues Leonora siempre tuvo bien clara la determinación de retirarse a un monasterio. En esto, como en la contraria resolución de las historias, feliz la de las *Ejemplares*, trágica la del *Persiles*, difieren *La española inglesa* y el episodio intercalado, que se sitúan, en consecuencia, en los polos opuestos. Normal, entonces, que, habiendo ensayado las posturas enfrentadas, y para completar el asunto, Cervantes opte por situar la decisión de Auristela en una posición intermedia, pues en ella el debate es tan real como sincero: el amor y la religión son dos opciones de vida que están presentes en todo el transcurrir de la narración, y si se parte de la primera, según se acerca el final de la peregrinación, la segunda va ganando posiciones, hasta llegar a convertirse en la preferida.

Auristela, a lo largo de su viaje ha aprendido, lo cual incide, aunque de forma pálida, en el proceso de interiorización de la experiencia, que “en esta vida los des[e]jos son infinitos, y unos se encadenan con otros, y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo, y tal se sume en el infierno” (IV, X, 465). Esto es, que, si bien la Providencia dispone, es el hombre, merced a la utilización de su libre albedrío, el que tiene en su mano la salvación o la perdición de su alma<sup>3004</sup>. Y como la vía más rápida para acceder a Dios es ofrecerle la virginidad y dedicarle en exclusiva la vida, según reza la ideología contrarreformista más ortodoxa que le ha sido inculcada en su catequesis, le pide a Periandro, en una nueva y decisiva conversación a solas, que le devuelva la palabra dada de ser su esposa:

Querría agora, si fuese posible, irme al cielo, sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados, y esto no podrá ser si tú no me dejas la parte que yo misma te he dado, que es la palabra y la voluntad de ser tu esposa. Déjame, señor, la palabra, que yo procuraré dejar la voluntad (IV, X, 465).

Es evidente que la actitud de Auristela para con Periandro, tan personal como legítima, es sumamente cruel, en función del compromiso adquirido y del sinfín de pruebas que han tenido que superar hasta arribar a la ciudad pontificia. No obstante, no llega a los extremos de la dama portuguesa, como la íntima conversación de los fingidos hermanos no alcanza la belleza estética de la escena en la que Leonora, en el altar, entre músicas e inciensos, le comunica a Manuel su decisión de profesar y le convierte en testigo de excepción del ritual religioso. Ahora bien, aunque el patetismo es similar en ambas escenas, la confianza y la familiaridad que se dispensan Periandro y Auristela dota a la conversación de una densidad psicológica y dramática que brilla por su ausencia en la historia adventicia. La sorpresa y el pasmo de Manuel se mudan en esos gestos de desesperanza y en ese elocuente silencio de Periandro que observa Auristela:

¿Qué inclinas la cabeza, hermano? ¿A qué pones esos ojos en el suelo? ¿Desagradante estas razones? ¿Parécete descaminados mis deseos? Dímelo, respóndeme; por lo menos, sepa yo tu voluntad... (IV, X, 466).

Desolado, derrotado y mudo de dolor, “*porque pensaba que Auristela le aborrecía, porque aquel mudar de vida no era sino porque a él se le acabara la suya, pues bien sabía que, en*

---

<sup>3004</sup>Para González Rovira, a nuestro entender de forma acertada, es en esta existencia de causas y efectos que se eslabonan donde reside “el verdadero significado del *Persiles*. No hace falta forzar interpretaciones alegóricas cuando el propio autor, en boca de sus personajes, nos ofrece una visión de la existencia humana como una concatenación de causas”. *La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 245.

dejando ella de ser su esposa, él no tenía para que vivir en el mundo” (IV, X, 466), Periandro se marcha de Roma, como Manuel de Lisboa. Sendas reacciones difieren del proceder de Ricaredo, que, justo en el momento en el que Isabela iba a profesar, se lo impide: “—¡Detente, Isabela, detente!; que mientras yo fuese vivo no puedes tú ser religiosa”<sup>3005</sup>. La claudicación de Periandro es similar en su concepción a la de Cardenio, en el *Quijote* de 1605, tras observar escondido en un tapiz el sí quiero que su amada Luscinda pronuncia en sus esponsales con don Fernando, aunque aquel haya luchado siempre como un jabato por defender su amor, mientras que este no muestra sino inoperancia, cobardía y obediencia. Los dos forman parte de la larga nómina de amantes desdichados que pululan por las distintas modalidades de ficción idealista que ofrecía la prosa áurea, como los libros de caballerías, los pastoriles y las novelas cortesano-sentimentales. Acaso los ejemplos más significativos de entre los muchos que se podrían traer a colación sean los de Arnalte en *Arnalte y Lucenda* (1491) de Diego de san Pedro, Grimalte en *Grimalte y Gradissa* (¿1495?) de Juan de Flores, Amadís de Gaula, cuando, desdeñado por una celosa Oriana, suspende su vida activa de caballero andante para retirarse a hacer penitencia en la ínsula de la Peña Pobre y llorar su loco dolor hasta la muerte, y Luzmán, al que, como a Periandro, le rechazan a favor de la total entrega a Dios, como ya hemos mencionado, en *La selva de aventuras* de J. de Contreras, por cuanto todos ellos eligen la penosa vía del destierro amoroso como consecuencia de un amor frustrado. La angustiada partida de Periandro, sin embargo, es la consecuencia directa de su derrumbamiento después de haber superado todas las pruebas que la Divina Providencia, la fortuna y Auristela le han ido poniendo en su constante peregrinar, y justo en el instante en el que la dicha parecía estar ya al alcance de la mano, o sea, Periandro se rinde cuando su resistencia llega al límite. De este modo, nuestro héroe, al fin y al cabo ese es su *pathos* como personaje, deviene en el mayor sufridor amoroso de la obra de Cervantes. Le acompañan, todo hay que decirlo, Silerio, que padece tanto por el amor como por la amistad, y don Quijote, que se sumerge en una auténtica tortura psicológica por culpa del encantamiento de Dulcinea, que no para hasta la muerte.

De este modo, Periandro y Auristela, que habían mostrado tener en todo momento un mismo parecer y una sola voluntad, llegados a la meta de su peregrinación y cumplido el propósito moral de su viaje, rompen la armonía hasta la divergencia por motivos estrictamente personales y después de un ejercicio de autognosis, es decir, “las voluntades autónomas de los dos héroes se dividen”<sup>3006</sup> en pleno uso de su libertad individual. Auristela quebranta la promesa matrimonial dada porque ha llegado a la conclusión, después de un afanoso camino de perfección, de que el centro del alma humana no es sino Dios y el camino más rápido y seguro para retornar a él es la vida religiosa del convento: este es el dictamen de su experiencia.

El apartamiento del mundo como opción libre de vida al que conducen los muchos trabajos es una constante del *Persiles*. El más parecido al de Auristela, como ya hemos mencionado, es el de la portuguesa Leonora. Otros retiros espirituales y de conocimiento son los de Antonio y Ricla, Renato y Eusebia, Rutilio y Soldino, o la vida de ermitaño en contraposición a la conventual, aun cuando sea vivida en pareja. La soledad y el aislamiento como vía de perfección, el rechazo del mundo y de sus anhelos íntimos es, no obstante, una alternativa que eligen no pocos personajes cervantinos<sup>3007</sup>. En *La Galatea* se registran, en marcado contraste, los de Gelasia y Silerio, pues la manifestación de libertad frente al amor de la pastora conduce a la misma soledad que el desengaño amoroso del cortesano peregrino,

---

<sup>3005</sup>Cervantes, *La española inglesa...*, edic. cit., p. 59.

<sup>3006</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción, p. LVII.

<sup>3007</sup>Véase Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. I, pp. 246-255.

si bien la primera elección es un proyecto de vida mientras que la segunda es un proyecto de muerte. En la Primera parte del *Quijote* Cervantes insiste con esta misma dualidad, que encarnan Marcela y Cardenio, aunque la dosis de idealismo se reduce notablemente, pues el retiro de la pastora fingida acontece en un marco aldeano realista, mientras que el desengaño amoroso de Cardenio no es la consecuencia directa de un admirable ejemplo de amor y amistad como el de Silerio, sino del engaño y la traición, ni su marco es el estilizado ámbito pastoril, sino la farragosa Sierra Morena, ni la locura de amor se expresa mediante la melancolía sonora del arpa, sino con los arrebatos de violencia que le asisten. En las *Novelas ejemplares*, el desengaño del mundo conduce al retiro cristiano a los perros Cipión y Berganza. Por fin, en el teatro cervantino, nos encontramos con el caso, tan parecido al de Auristela, por mucho que difieran sus vidas, de Lugo, el protagonista de *El rufián dichoso*, pues el bravucón, como nuestra heroína, entiende que su salvación se encuentra en el apartamiento santo del monasterio.

La conversación de los dos amantes, como las anteriores, lleva inherente el desvelo de parte de su secreto. En efecto, Auristela, en su argumentación, confirma al lector algo que ya sospechaba: su origen real, y nos informa pálidamente de la causa que motivó su enamoramiento: “Heredera soy de un reino, y ya tú sabes la causa por que mi querida madre me envió en casa de los reyes tus padres, por asegurarme de la grande guerra de que se temía; desta venida se causó el de venirme yo contigo, tan sujeta a tu voluntad” (IV, X, 465). La maestría narrativa de Cervantes hilvana los instantes más dramáticos de la pareja con el descubrimiento de algún dato de su enigmático misterio, de tal modo que al mismo tiempo que sus héroes deambulan en busca de la felicidad por un mundo hostil y tedioso que depura su alma, lleva al lector de la mano suspendido y admirado hasta la última página. Pues estos datos dispersos aquí y allá desvelan y cubren a un tiempo, en tanto que son insuficientes para reconstruir cabalmente una historia tan complicada como fragmentaria. La emoción y la angustia del lector ante el sufrimiento de los amantes se entrelaza así con su ardiente deseo de recomponer de una vez por todas el rompecabezas que se ha dispuesto ante él. En lo que resta, por consiguiente, acaecen simultáneamente el principio y el final.

A pesar de su decisión, Auristela no es fría, desapasionada ni impasible, como lo han evidenciado sus continuos arrebatos celosos y el dolor ante la falsa muerte de Periandro. Ella conoce mejor que nadie la calidad del amor de su hermano-amante y todo lo que le debe, como así se lo hace saber en su bello y bien razonado parlamento: “Tú has sido mi padre, tú mi hermano, tú mi sombra, tú mi amparo y, finalmente, tú mi ángel de guarda, y tú mi enseñador y mi maestro, pues me has traído a esta ciudad, donde he llegado a ser cristiana como debo” (IV, X, 465). Y, ante la postración y el silencio angustioso de nuestro héroe por el rechazo, no puede dejar de sentirse dolorosamente afligida, hasta el punto de que su marcha la sume en un mar de dudas que reabre su debate interno entre las bodas mística y humana. Del mismo modo que en las ocasiones anteriores, la crisis de Auristela no es privada, sino que cuenta con dos espectadores de excepción: los hermanos Antonio y Ricla, los cuales escuchan sus atribulados razonamientos, que no hacen sino acrecentar sus dudas ante las identidades de Periandro y Auristela y la relación que los une, lo que les lleva a preguntarle que de una vez por todas les revele la verdad de su caso. Nuestra heroína sólo les cuenta lo que de alguna manera ya sabían: que no son hermanos, pero tampoco son amantes livianos ni impúdicos, sino que “nuestras intenciones se responden, y nuestros deseos, con honestísimo efecto, se están mirando” (IV, XI, 469), que son hijos de reyes y que su problema es que la mala “ventura es la que turba y confunde nuestras intenciones” (IV, XI, 469), de ahí su peregrinación. Si no les confiesa más es por la urgencia que requiere la situación, pues arrepentida de su decisión y conocedora de que Periandro no regresará, decide salir de inmediato en su busca. También es cierto que Cervantes había optado por confiar a un tercero



el descubrimiento del mayor enigma de la historia, como había hecho Heliodoro en su novela, un narrador-testigo que al mismo tiempo que desvelase el misterio, portara consigo la noticia última que propiciase el desenlace: la inminente llegada a Roma de Magsimino.

El silencio de Periandro ante la petición de Auristela de que le deje expedito el camino para profesar en religión se torna, sin embargo, en la soledad de su marcha de la ciudad pontificia en una turbamulta de pensamientos y reproches<sup>3008</sup>. En su soliloquio, nuestro héroe recrimina duramente la decisión de su amada, pues “si quieres que te lleven al cielo sola y señera, sin que tus acciones dependan de otro que de Dios y de ti misma, sea en buena hora; pero quisiera que advirtieras que no sin escrúpulo de pecado puedes ponerte en el camino que deseas. Sin ser mi homicida, dejaras, ¡oh señora!, a cargo del silencio y del engaño tus pensamientos, y no me los declararas a tiempo que habías de arrancar con las raíces de mi amor mi alma” (IV, XI, 469-470). Aunque difieren los modos y las circunstancias, el pecado que Periandro le recrimina a Auristela no es distinto, además de los casos mencionados de Silerio, Cardenio y Manuel de Sosa, de la acusación de homicida que Grisóstomo emite sobre Marcela, si bien nuestro héroe no es tan expeditivo como el fingido pastor del *Quijote*, ni el rechazo le conduce al suicidio, sino que, respetando la voluntad de su amada, opta por retirarse de en medio: “Quédate en paz, bien mío, y conoce que el mayor que te puedo hacer es dejarte” (IV, XI, 470). De lo que no cabe ninguna duda es de que, en estos compases finales del *Persiles*, la figura de Periandro tiende a asimilarse, en su papel de perfecto amador y de sufridor de los rigores de la pasión erótica, con los protagonistas de la novela sentimental, que, no obstante, inundan los módulos caballeresco y pastoril. La tristeza, la locura de amor y la marcha desesperada así lo corroboran. Pero, sobre todo, apuntan al origen de la historia.

En efecto, preso de dolor y de amargura, Periandro decide pasar la noche en una floresta en la que se combinan las características más acusadas del género pastoril: “*Sollozando* estaba Periandro, en compañía del manso arroyuelo y de la clara luz de la noche; hacíanle los árboles compañía, y un aire blando y fresco le enjugaba las lágrimas” (IV, XII, 471). Este interludio pseudopastoril que abre Cervantes no es más que el marco en el que se va a desvelar definitivamente el secreto de la novela, el espacio en el que Seráfido, el ayo de nuestro héroe, le cuenta a Rutilio la historia que motiva los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*. Un interludio bucólico que se refuerza todavía más por cuanto Periandro desempeña una de las funciones típicas de los pastores: la de espía de vidas ajenas. Así, al ver interrumpidas sus cuitas amorosas por el murmullo de unas voces, se acerca a los hablantes y, escondido tras los árboles, afina el oído y escucha una conversación de la que él y Auristela son los protagonistas. Periandro se convierte así en el vehículo de su historia, pues le presta al lector sus oídos para que descubra, al mismo tiempo que él, el misterio de su origen y de su peregrinación. De este modo se realiza el efecto de aproximar al máximo el personaje con el lector, a que el segundo se solidarice plenamente con el primero, a que se establezca una empatía perfecta entre ambos, lo que redundará en un mejor conseguimiento del *movere* tanto como del suspense. Es este uno de los procedimientos más utilizados por Cervantes para intercalar episodios en una fábula y, en general, en su época; una fórmula que deriva en última instancia de la poesía épica clásica –excelentes ejemplos son las narraciones intradiegeticas de Ulises y Eneas– y de la novela helenística –cuyo paradigma es la técnica empleada por Heliodoro en la *Historia etiópica*–, aunque lo más habitual es que sean los actores principales los que relaten su propia historia. Si Cervantes utiliza a Periandro como intermediario entre el relato de Seráfido, dirigido a un receptor interno como Rutilio, y el

---

<sup>3008</sup>Pues, como anota Aurora Egido, “el mundo interior surge precisamente en el silencio y sólo allí urde la imaginación sus quimeras”, “Los silencios del *Persiles*”, p. 315.

lector es, aparte de lo dicho, para que ambos descubran a un tiempo el último peligro que se cierne sobre él y Auristela: la próxima llegada a Roma de Magsimino. De este modo, personaje y lector caminarán indisolublemente unidos en lo que resta de novela<sup>3009</sup>.

La conversación de Seráfido y Rutilio manifiesta una evidente relación de reescritura con la que mantienen Roberto y Salec en el inicio de *La gran sultana*, pues su función primordial es la misma: la de actualizar –para el lector o el espectador– en el presente narrativo las historias de Persiles y Sigismunda y Lamberto y Clara, respectivamente, a la vez que palian sus comienzos *in medias res*. Esta contingencia general va acompañada de otras particulares: tanto Seráfido como Roberto son los tutores de Persiles y de Lamberto; ambos se hallan en Roma y en Constantinopla, precisamente, en busca de sus educandos, los cuales se vieron en la tesitura de tener que abandonar sus patrias por cuestiones amorosas en las que los dos tutores se involucraron directamente. La figura del ayo de Margarita, Vozmediano, de *El gallardo español* guarda algunos puntos de contacto con las de Seráfido y Roberto, al menos en lo concerniente a su participación en la historia de amor de su protegida; las diferencias se deben a que la historia de Margarita es la de la búsqueda amorosa, no la de la certificación tras un largo proceso de depuración al caminar junto a la persona amada como en los casos de Persiles y Lamberto. Aún así, Vozmediano y Seráfido comparten la tarea de salvaguardar a sus tutelados de la actuación o los intereses de sus hermanos mayores, a Margarita de don Juan y a Persiles de Magsimino. Por último decir que son tres historias que se ajustan, en diferentes grados, a los parámetros de la novela bizantina, y en distintas dosis de idealización.

Seráfido, en plena conversación con Rutilio, un personaje que conoce sobre el terreno la geografía nórdica, inicia su relato indicando el lugar de procedencia de nuestros héroes: Tule es la patria de Persiles y Frislanda la de Sigismunda<sup>3010</sup>. Se trata de islas que estaban ubicadas, desde la Antigüedad clásica, en el margen postrero del mundo conocido del Septentrión europeo, de tal forma que Cervantes concilia el referente real con la tradición literaria, combina el espacio concreto con el mítico, a fin de proporcionar un origen legendario y exótico a sus actores principales en el que se conjuga lo pretérito con lo presente y que, en parte, sirve para explicar el peregrinaje de purgación y acendramiento espiritual que emprenden al centro del catolicismo. A renglón seguido, el ayo de Periandro desvela el linaje de los protagonistas: Persiles es el hijo segundón de la reina Eustoquia, el hermano menor de Magsimino, que acaba de suceder a su padre en el reino. Como preceptor de nuestro héroe que es, Seráfido pinta a las mil maravillas el retrato de Persiles, pero lo más importante es que destaca el profundo amor que siente por él su madre, lo que explica su comportamiento posterior. Sigismunda, por su parte, es la primogénita de la reina Eusebia y, en consecuencia,

---

<sup>3009</sup>Hay que decir que Cervantes había utilizado esta técnica con anterioridad, si bien modificando algunos aspectos, en *El trato de Argel*, cuando Yzuf le contaba a Aurelio la adquisición de una esclava cristiana que no era sino Silvia, su amada, y cuando Zahara hacía lo propio con Silvia con respecto a Aurelio, y exactamente igual en el entrelazamiento amoroso de *Los baños de Argel*. Con otros parámetros, por ejemplo, en la relación que de su vida cuenta Dorotea al cura, el barbero y Cardenio, donde salen a colación algunos datos de vital importancia de la historia del último, o en *Las dos doncellas*, donde Teodosia, primero, le cuenta su caso amoroso a su hermano don Rafael, y Leocadia, después, sin saber que se lo está contando a su rival, le narra el suyo a Teodosia. Por otro lado, escuchar en labios ajenos tu misma historia es lo que le sucede a Pánfilo, el protagonista de *El peregrino en su patria* (libro III) de Lope de Vega, pero a diferencia de Periandro, que obra como espía de una conversación, Pánfilo es el receptor directo del relato de Celio.

<sup>3010</sup>Para la localización geográfica de Tule y su significación en el texto, véase Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 92-98. Aunque sólo por curiosidad, comentar que Francesco Petrarca redactó de vuelta de un fructífero viaje por el norte de Europa (en París copió un manuscrito con las elegías de Propertio, en Lieja halló el célebre discurso de Cicerón, *Pro Archias*) una erudita carta a su amigo Tommaso Calorio en la que cuenta las opiniones más contrastadas sobre la semilengedaria isla, repleta de datos y noticias geográficas: la familiar III: 1.

su heredera. Como no podía ser de otro modo, Seráfido destaca su sin igual hermosura. Para ser protegida de una guerra inminente, la reina de Frislanda confió a la madre de Persiles el cuidado de su hija, aunque según conjetura el instructor el motivo real no era sino provocar que Magsimino se enamorara de ella y la desposase. Y, en efecto, así sucedió, pero no porque pudieran tratarse de forma directa, ya que a la sazón Magsimino se hallaba fuera de Tule, sino porque su madre le envió un retrato de Sigismunda que consiguió el resultado esperado. De esta manera, la imagen pictórica de nuestra heroína obra del mismo modo en Magsimino que en el duque de Nemurs, pues en ambos casos se convierte en el transmisor de su irresistible belleza, capaz de seducir de igual forma que su presencia física, y si el del duque supone una traba más para nuestros héroes en su camino hacia el matrimonio cristiano, el de Magsimino se convierte en el origen mismo del conflicto<sup>3011</sup>. Cervantes se había servido del enamoramiento que suscita el retrato de la heroína, a más de en estas ocasiones, en *La entretenida*, donde don Silvestre de Almendárez, el primo indiano de don Antonio, acepta desposarse con Marcela sin haberla visto sino a través de un cuadro que le fue enviado al Perú. Curiosamente los tres devendrán en amores frustrados, pero por motivos bien diferentes, aunque en el fondo quizá lo que late es que el retrato es un mero transductor fetichista de la belleza física, incapaz de reflejar lo que se esconde detrás; así quedó demostrado, al menos, en el caso del galán francés. A estas tres ocasiones hay que sumar, aunque el propósito no es sino el opuesto, el retrato de una mujer fea que doña Estefanía entrega a su hijo Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, para que, ante la contemplación viva de Leocadia, elija a esta por esposa y pueda, así, subsanar el atropello cometido. Y es que, como queda patente a lo largo de su producción literaria, nuestro escritor prefiere el trato personal de los amantes como único modo de alcanzar el verdadero amor. Eso es lo que le ocurre a nuestro héroe, pues nada más enterarse de que su hermano ha demandado que le guarden a Sigismunda como consorte, empieza a padecer los males de la enfermedad amorosa hasta la desesperación. Por saber que Sigismunda no estaba reservada para él, Persiles se obstina en silenciar su amor y, por lo tanto, su dolencia, que ni siquiera los médicos aciertan a diagnosticar, pero las continuas solicitudes de su madre terminan por obrar su efecto y, finalmente, confiesa “cómo él moría por Sigismunda” (IV, XII, 473). La reina Eustoquia, ante el pertinaz sufrimiento de su hijo menor, decide ayudarle, aunque ello redunde en perjuicio de Magsimino y de la palabra dada; es decir, vulnera los principios sociales “a favor de lo que busca y desea el cuerpo”<sup>3012</sup>, favorece el amor del segundón ante los derechos del primogénito. Asume, pues, el papel de mediadora de amores o emprende labores celestinescas, de tal forma que convence a Sigismunda de lo que ganaría aceptando el amor de Persiles, dadas las múltiples virtudes que atesora, al mismo tiempo que envilece la figura de Magsimino, “a quien la aspereza de sus costumbres en algún modo le hacían aborrecible” (IV, XII, 474). No cabe duda de lo sorprendente que resulta el proceder de Eustoquia en su papel de madre, sólo equiparable al de doña Estefanía en *La fuerza de la sangre*, en tanto que se hace responsable de la felicidad de su vástago, y al de Catalina, la madre de Ricaredo, en *La española inglesa*, pues, como Eustoquia, rompe la palabra dada de desposar a su hijo con Clisterna para atender su amor por Isabela, a quien, como la reina de Tule con Sigismunda, guarda en su casa. Sin embargo, ni doña Estefanía ni Catalina se ven, como Eustoquia, en la necesidad de tener que elegir entre sus retoños, de tener que ser cruel y egoísta con uno para mirar por el otro. Esto es así, entre otros factores, porque en la obra de Cervantes sólo se da

---

<sup>3011</sup>Véase Mercedes Alcalá Galán, “La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, p. 131.

<sup>3012</sup>Son palabras de Ruth El Saffar, “Voces marginales y la visión del ser cervantino”, *Anthropos*, 98/99 (1989), p. 59c.

en otra ocasión el hecho de que dos hermanos se conviertan en rivales por una cuestión de amor: nos referimos a la historia de Teodosia y Leonarda en *La Galatea*, lo que ocurre es que en este caso no interceden los padres, ya que no trasciende hasta ellos la rivalidad, sino que todo acontece entre ellas. De alguna manera, entonces, la figura de Sigismunda, presa entre dos fuegos, tiende a parecerse a la de Artidoro, los dos terminarán por elegir al amante que, en principio, no estaba destinado para ellos, y siempre después de caer en la red de un ardid, pues no olvidemos que Eustoquia desmerece a Magsimino más de la cuenta, a la vez que hiperboliza las bondades de Persiles. Sea como fuere, lo cierto es que, en general, el papel de la madre en la producción literaria del escritor de Alcalá tiende a diferenciarse del que adopta el padre que, habitualmente, se opone a la felicidad de sus hijos como representante de la autoridad y de la norma social. Esto no significa que no haya padres bondadosos en la obra de Cervantes, como lo evidencian Agi Morato en el *Quijote* de 1605; don Fernando de Azevedo, el padre de Preciosa en *La gitanilla*, que produce el desenlace feliz de la historia al calibrar el amor que se profesan su hija y don Juan; el progenitor de Leocadia en *La fuerza de la sangre*, que consuela y aconseja prudentemente a su hija, en vez de castigar con la sangre su deshonra; Mauricio en el *Persiles*, aunque el padre de Transila no impide que se lleve a cabo el primitivo rito sexual del *ius primae noctis*; o el español Antonio, también en el *Persiles*, pues no sólo protege a sus hijos, sino que, en su papel de educador, los alecciona correctamente, los civiliza y los cristianiza. Ante la intercesión de Eustoquia, Sigismunda termina por decantarse a favor de Persiles, siempre y cuando se respete su honestidad, que es lo único que de verdad le importa. Es decir, la historia principal del *Persiles* no se origina por un flechazo amoroso recíproco, como es norma en el género, tal y como lo atestiguan el *Quéreas y Calíroo* de Caritón de Afrodiasias, *Antía y Habrócomes* de Jenofonte de Éfeso, el *Dafnis y Cloe* de Longo y la *Historia etiópica* de Heliodoro, aunque en el *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, antes de la correspondencia, haya un proceso de seducción por parte del amante masculino, que es lo mismo que sucede en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y, aunque muy desdibujado, en el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso. Tanto el recato como la tibia, por no decir fría, complacencia amorosa de Sigismunda hallan su paralelo, como ya hemos mencionado, en los comportamientos de otras heroínas cervantinas, tales como Preciosa y Constanza, en claro contraste con la actitud pasional de sus respectivos amantes. En nuestro caso responde a una clara intención estética, pues caracteriza a los dos amantes tanto como al doble sentido, amoroso y religioso, de su peregrinación, de tal forma que Persiles encarna el sentimiento amoroso y Sigismunda el religioso. No obstante, la pasión no es ajena de nuestra heroína, como así lo corroboran sus continuos arrebatos celosos y los acercamientos amorosos para con su hermano-amante en los instantes más peliagudos, que no sólo la humanizan, sino que cumplen también la función de justificar su debate entre la vida religiosa del convento y el matrimonio. Tampoco Persiles es plano en su caracterización, pues a más de ser el enfermo de amor, es asimismo, gracias a su valentía y arrojo, un héroe de dimensión épica; por su discreción y aprendizaje, un magnífico consejero, y, por su dominio de la palabra, pues es un consumado especialista de la retórica y la poética, un excelente poeta. En él, sin embargo, el aspecto religioso parece ser meramente secundario, “e incluso agotarse en los términos de acompañar hasta Roma a la joven amada”<sup>3013</sup>. La aceptación del amor de Persiles por parte de Sigismunda, tras la mediación de Eustoquia, supone el conflicto de la novela y el motivo fundamental del viaje de nuestros héroes, pues, a consecuencia de infringir la palabra dada a Magsimino y de transgredir las normas sociales de la primogenitura, se ven abocados a la huida y al destierro. Como excusa o pretexto de su marcha ante Magsimino, conciben la idea de viajar a Roma con el fin de conocer de primera

---

<sup>3013</sup>Carlos Romero Muñoz, nota 6 del cap. XIII, del libro IV, p. 722, de su edic. del *Persiles*.

mano la ortodoxia católica, “que en aquellas partes septentrionales andaban algo de quiebra” (IV, XII, 474). Es esta la misma artimaña de que se sirve Ricaredo para no aceptar por esposa a Cliterna, toda vez que sus padres reanudan las conversaciones matrimoniales con la familia de la escocesa tras la enfermedad de Isabela. El templado amor de Auristela requiere de Persiles la garantía de que no se violará su decoro y que no se ultrajará su honestidad durante el peregrinaje hasta la Ciudad Eterna. Se consuma así el voto de castidad inherente al módulo bizantino. A partir de aquí da comienzo el peregrinaje de nuestros héroes, y con él el laberinto de aventuras que les acaecerán hasta arribar a la meta anhelada, de modo que, constantemente perseguidos por los vaivenes de la fortuna, acrisolen un amor que les haga acreedores del matrimonio, un proceso de perfección amorosa, de aprendizaje y, en el caso de Sigismunda, de enamoramiento, no muy diferente del que experimentan Preciosa y don Juan en *La gitanilla*, en tanto que la virtud, la castidad y la confianza en la persona amada se tornan en valores absolutos.

El arranque de la historia principal de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes remite, como ya vimos, a buen número de textos, de entre los que destacan el *Leucipa y Clitofonte* de A. Tacio, el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, el *Clareo y Florisea* de Reinoso, el *Peregrino* de Lope y, dentro de su propia producción literaria, al episodio de Teodosia, Artidoro, Leonarda y Galercio de *La Galatea*, al de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea de la Primera parte del *Quijote*, a *La gitanilla* y a *La española inglesa*. Del *Leucipa* de A. Tacio, ya sea directamente o por mediación del *Clareo y Florisea* de Reinoso, Cervantes parece tomar la idea de que Sigismunda sea enviada a la patria y a la casa de Persiles, debido a la guerra que se cierne sobre la suya, motivando el enamoramiento de este. Sin embargo, en la novela griega la figura de esposa que le tenía concertada su padre a Clitofonte, Calígone, deriva en Magsimino, de igual modo que el delicioso lance sentimental de seducción, lleno de escenas de una voluptuosa sensualidad, que recrea Aquiles Tacio, queda reducido a la enfermedad de amor de Persiles y a la intervención celestinesca de su madre. Que Cervantes conocía el *Leucipa* parece que no admite réplica<sup>3014</sup>, pues, aparte de su posible influencia en el *Persiles*, está también presente<sup>3015</sup> en la génesis de *La española inglesa*, con la salvedad de que Isabela no es enviada a la casa de Ricaredo para ser protegida de una guerra, sino que, precisamente, es el botín que Clotaldo, el padre del joven, adquiere de un saqueo bélico, pero en lo demás los paralelismos son obvios, si bien adaptados y remozados a los planes diseñados por nuestro autor. Además, la bella y picante secuencia narrativa del *Leucipa* (libro II) en la que Clitofonte se queja de la picadura de una abeja como celada para reclamar la atención de su amada, que supone el primer acercamiento físico de la pareja, bien que podría haber sido utilizada por Cervantes en *Los baños de Argel* (jornada II), cuando Zahara idea una artimaña similar -que ha sido picada por una avispa- para poder hablar a solas con don Lope, y, muy depurada, en la escena en el jardín de Agi Morato, en la que Zoraida simula un desmayo al ser vista por su padre en los brazos de Rui Pérez de Viedma, en la novela del capitán cautivo interpolada en el *Quijote* de 1605. Mayor peso parece tener, a nuestro entender, el origen y el motivo de la peregrinación amorosa de Teágenes y Cariclea, aunque, como venimos insistiendo, con una inversión de papeles. Es cierto que el inicio del viaje amoroso-aventurero de Persiles y Sigismunda carece de la dimensión efectista y de la magnificencia de la que origina el de los héroes de Heliodoro,

---

<sup>3014</sup>Véase el artículo citado de S. Zimic, “*Leucipa y Clitofonte y Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes”, *AC*, XIII-XIV (1974-1975), pp. 37-58.

<sup>3015</sup>Véase el también citado artículo de S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas”, *BBMP*, XL (1964), pp.361-387, para la influencia del *Leucipa* en otros textos de Cervantes.

pero Sigismunda es la foránea invitada al lugar de Persiles, como Teágenes es el que arriba al de Cariclea; que son esta y Persiles los que sufren el mal de amor hasta sus últimas consecuencias, debido a su obstinación por guardarlo en secreto, por silenciarlo; aunque, merced a la tarea que emprenden Calasiris y Eustoquia, terminan por confesarlo, por violar los compromisos adquiridos y por verse obligados a peregrinar errantemente por el mundo, si bien con una meta bien definida: Méroe y Roma respectivamente. De mucha menor enjundia son las reminiscencias que apuntan a la novela bizantina de Lope de Vega, pues prácticamente quedan reducidas a tres aspectos de detalle: el modo en el que se actualiza la prehistoria, si bien con notables variantes, pero que desempeña el propósito de sacar a Pánfilo del error que ha motivado su penoso viaje, en el *Peregrino*, y a Persiles de advertirle de la llegada a Roma de Magsimino; al hecho de que Pánfilo, como Magsimino de Sigismunda, se enamora de Nise merced a un retrato<sup>3016</sup>, y al voto de castidad que establecen las dos parejas protagonistas. Acabamos de comentar un poco más arriba que la historia de Persiles y Sigismunda es deudora de la de Teodosia y Leonarda por la rivalidad acaecida entre hermanos y el papel pasivo de Sigismunda y Artidoro, pero este episodio de *La Galatea* está también muy presente en los triunfos deportivos de Persiles en la isla de Policarpo. Joaquín Casaldueiro redujo el argumento del *Persiles* a que es la “historia de un segundón que con la protección materna logra suplantar al primogénito”<sup>3017</sup>; pues bien, es en este sentido en el que nuestra historia se asemeja al episodio quijotesco de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea, pues el noble andaluz es también el hijo segundo de una familia aristócrata, lo que, de alguna manera, condiciona su conducta, como le ocurre a Persiles. La historia de amor de Preciosa y don Juan guarda un nutrido número de concomitancias con la de Periandro y Auristela, como hemos ido viendo, pero en lo que concierne a los comienzos, su relación de reescritura estriba en el contraste que se genera entre la vehemente pasión de ellos y la tibia complacencia de ellas, que aceptan su amor siempre y cuando se cumplan sus imposiciones. De todos modos, como se sabe, estos compases originarios de la peregrinación de Persiles y Sigismunda, con el texto cervantino con el que mayor paralelismo tiene es con *La española inglesa*, pues, como apuntaba Rafael Lapesa<sup>3018</sup>, “el amor de Ricaredo por Isabela le ha sumido en tal melancolía, que Clotaldo y Catalina renuncian al proyecto de casarlo con Clisterna y deciden que lo haga con Isabela. De manera análoga, viendo en peligro la vida de su hijo, enfermo de amor por Sigismunda, la reina Eustoquia de Tule pone en relación a los dos, a pesar de que Sigismunda estaba prometida a Magsimino, heredero al trono”. Por último, no podemos dejarnos en el tintero las historias de Rui Pérez de Viedma y Zoraida y de don Lope y Zahara, pues aúnan amor y religión a partes iguales, como en el caso que nos ocupa, es más es el deseo espiritual el que mueve, en verdad, a las tres heroínas.

Hasta aquí llega la narración de Seráfido en lo que concierne a las circunstancias que propiciaron el viaje peregrino de Persiles y Sigismunda o, lo que es lo mismo, a la actualización del pretérito de la historia que completa el inicio *in medias res* de la trama argumental. Lo que resta da buena cuenta de la situación presente, que explica el motivo por el cual el ayo de Persiles se encuentra en las cercanías de Roma. Y es que, solventadas las refriegas que ponían en peligro su reinado y la estabilidad de Tule, Magsimino, tras dos años de ausencia, que se corresponden con la duración completa del texto, regresa a su hogar y se entera de la marcha a Roma de su prometida. Consciente de los peligros que acecha el mundo, el hermano de Persiles decide partir en su busca para encontrarse con ellos en la

---

<sup>3016</sup>“Pánfilo, que por fama y un retrato ya estaba enamorado de Nise...”, el *Peregrino*, edic. de Avall-Arce, libro III, p. 248.

<sup>3017</sup>*Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 227.

<sup>3018</sup>“En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, pp. 258-259.

ciudad pontificia y cumplir su objetivo de desposar a Sigismunda. Advertido Seráfido de las intenciones de Magsimino por Eustoquia, parte inmediatamente con el fin de avisar del peligro que se cierne sobre ellos, que es inmediato, en tanto que el hermano de Persiles, después de un largo trayecto, está próximo de llegar a su destino, aunque “queda enfermo, porque le ha cogido esto que llaman mutación, que le tiene a punto de muerte” (IV, XII, 475). De este modo, el encuentro fortuito de Persiles con su ayo y Rutilio desempeña el objetivo primordial de rescatar el pasado de la historia y de hacerla caminar hacia el desenlace.

En efecto, enterado indirectamente de la llegada de su hermano y sin darse a conocer, Persiles desanda lo andado y retorna a Roma para comunicar a Sigismunda la llegada de su hermano e idear el modo de afrontar el peligro.

El itinerario que ha recorrido Seráfido en su viaje difiere del elegido por Magsimino, pues, como el de nuestros héroes, se ha dividido entre el mar y la tierra firme, mientras que el del rey de Tule ha sido sólo por mar, hasta arribar a Nápoles. Seráfido, que ha sido el responsable de desvelar el gran secreto del texto, desempeña asimismo la labor de mitificar el espacio de la novela o de estilizarlo hasta la idealización literaria, por cuanto une a la nomenclatura clásica que designa el territorio original de Persiles, los nombres con que la antigüedad bautizó a los distintos lugares que jalonan la ruta meridional de Magsimino. Así, denomina *estrecho hercúleo* al de Gibraltar, *Tinacria* a Sicilia y *Parténope* a Nápoles. De este modo, el espacio legendario del Septentrión y el mundo conocido del Mediodía europeos quedan ficcionalizados de igual forma en el desenlace. Al mismo tiempo, dado que el periplo terrestre de Seráfido es el mismo que han seguido Persiles y Sigismunda, primero, y el príncipe Arnaldo, después, ha podido hacerse eco, como el pertinaz amante danés de nuestra heroína, de la fama de la belleza y la discreción de los amantes nórdicos, que garantizará su entrada para siempre en el terreno del mito y la leyenda.

El desenlace del *Persiles* acontece en las puertas de Roma. Periandro se topa con Auristela y el escuadrón de personajes que la secundan, al que se han unido Hipólita y Pirro, su rufián, a la altura de la basílica de San Pablo Extramuros. La felicidad del encuentro queda turbada tanto por las noticias que porta Periandro como por la acción criminal de Pirro, que, viendo peligrar su hacienda ante las generosas ofertas de Hipólita, hiere a nuestro héroe. Se trata del manido recurso bizantino de la falsa muerte que Cervantes ya había utilizado con anterioridad. Ahora ya no sirve para desvelar parte del misterio que rodeaba a Persiles y Sigismunda, pero sí para certificar, simbólicamente, su unión:

Abrió los brazos Seráfido, soltóle Rutilio, calientes ya en su derramada sangre, y cayó Periandro en los de Auristela, la cual, faltándole la voz a la garganta, el aliento a los suspiros y las lágrimas a los ojos, se le cayó la cabeza sobre el pecho y los brazos a una y otra parte (IV, XIII, 479).

Y así es como los sorprende Magsimino. El cual, con la muerte acechándole, sólo puede corroborar y sancionar lo que la Providencia y la voluntad libre habían unido en indisoluble nudo:

Aprieta, ¡oh hermano!, estos párpados y ciérrame estos ojos en perpetuo sueño, y con esotra mano aprieta la de Sigismunda, y séllala con el sí que quiero que le des de esposo, y sean testigos de este casamiento la sangre que estás derramando y los amigos que te rodean (IV, XIV, 481).

De este modo, Magsimino, que en su comportamiento último se asemeja al moribundo Carrizales al pedir a su joven esposa que se una a Loaisa, no hace sino reincorporar a los dos amantes, ya esposos, a la vida social de la que se habían desgajado tras su enamoramiento, solucionar su problemática, cerrando el periplo vital y argumental del *Persiles*, en el que el matrimonio cristiano, pero no según la norma contrarreformista sino fuera de la iglesia y por

simple apretón de manos, es la culminación a la perfección amorosa y personal adquiridas tras la superación de numerosos trabajos.

La felicidad de Persiles y Sigismunda deviene en una apoteosis del matrimonio por cuanto al suyo se unen los de sus acompañantes. El príncipe Arnaldo, que ha visto frustradas sus esperanzas de desposarse con Sigismunda, termina por aceptar a Eusebia, la hermana menor de nuestra heroína. Este hecho, que un triángulo amoroso se resuelva con que el pretendiente que queda sin pareja se acomode a última hora con un cuarto personaje que, además, es un familiar de los otros dos, Cervantes ya lo había ensayado con distintas variantes en la historia subordinada de *La Galatea* de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca y en los amores de Avendaño, Costanza, don Pedro, el hijo del Corregidor, y la hermana de Avendaño en *La ilustre fregona* y de Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael en *Las dos doncellas*. No obstante, las dobles bodas, ya deriven de amores cruzados o paralelos, concluyen un importante número de historias cervantinas, como lo corroboran los entrelazamientos amorosos de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando en la Primera parte del *Quijote* y Carino, Leoncia, Solercio y Selviana en el *Persiles* y los finales de *El amante liberal*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Junto a Persiles, Sigismunda y Arnaldo consiguen la dicha matrimonial Antonio y Feliz Flora, Croriano y Ruperta, Bartolomé y Luisa y Constanza y el conde hermano de su primer esposo. Como ha destacado Javier González Rovira<sup>3019</sup>, este cierre de la novela con la celebración de bodas múltiples es un motivo que proviene de Lope de Vega y que emparenta el *Persiles* con *El peregrino en su patria*.

Desde antiguo, la literatura fue concebida como un viaje, una *odisea* con la que “comienza el movimiento, la acción narrativa”<sup>3020</sup>. Dos son los tipos de viajes, uno es el que empieza con la epopeya novelesca de Homero, en la que la grandeza épica se desplaza hacia las aventuras que derivan de un incesante deambular por tierras extrañas y mares lejanos y que estaba concebida como un retorno a la patria y al hogar con una identidad reafirmada, tras superar todos los obstáculos y todas las dificultades halladas en el camino. El otro viaje es el que corresponde a los tiempos modernos, no sólo porque la andadura externa se desplace hacia un viaje al interior de sí mismo, sino también porque se concibe la posibilidad de un viaje sin retorno, del caminar siempre hacia adelante en una fuga sin fin, que ya no reafirma la personalidad del héroe sino que la escinde y la disgrega, pues está sujeta a un constante estado de crisis y de mutación. El primer modelo, el del viajero en busca de su destino y en lucha con la adversidad, en tanto que es un peregrinar de ida y vuelta, tiende a la estructura circular; el segundo, el del hombre perdido y sin rumbo fijo en un mundo caótico, dado que es un recorrido sin fin, suele acomodarse a la linealidad.

La novela de aventuras griega, deudora de la *Odisea* de Homero, introduce como motivo del viaje el amor, pues este dura lo que media entre el enamoramiento de la pareja protagonista y la celebración del matrimonio; es decir, la peregrinación vital homérica deriva en la peregrinación amorosa en la novela helenística<sup>3021</sup>, que es al mismo tiempo, dado que “atañe solamente a la juventud del hombre”, una “peregrinación como aprendizaje y experiencia de los trabajos del mundo y de la vida”<sup>3022</sup>. Este viaje de formación y perfección amorosa y vital mantiene, sin embargo, la estructura circular: los héroes parten de su hogar tras su enamoramiento en busca de una felicidad que la norma social, habitualmente

---

<sup>3019</sup> *La novela bizantina de la Edad de Oro*, p. 239.

<sup>3020</sup> Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, p. 192.

<sup>3021</sup> Como “novela romántica” es como designa Carlos García Gual a la novela bizantina clásica en su libro *Los orígenes de la novela*.

<sup>3022</sup> Antonio Vilanova, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, p. 350.



encarnada en la figura paterna y en su derecho a elegir el cónyuge de sus vástagos, los intereses de terceros o la fortuna les niegan, es decir, son empujados a vivir errantemente en un mundo gobernado por las sorpresas del azar y el destino que les llevarán de un sitio a otro y donde se verán envueltos en una espiral de asechanzas sin fin en el que su amor se pone de continuo a prueba, hasta que, en una espectacular escena de reconocimiento, se solventa la trama con un final feliz marcado por el regreso a la patria. De este modo, la causa y la solución del conflicto suelen acontecer en el mismo lugar.

Aunque este modelo estructural de la novela helenística se preserva en los textos conservados, está sujeto, sin embargo, a las fluctuaciones personales que introduce cada autor, siendo Longo y Heliodoro los que más se alejan de la norma. Tanto Caritón de Afrodisias como Jenofonte de Éfeso, a diferencia de lo que harán después A. Tacio, Longo y Heliodoro, inician sus relatos con las celebraciones de las bodas de sus parejas protagonistas, las cuales se verán obligadas a peregrinar por el mundo por la intercesión de terceros y por el azar respectivamente; es decir, el matrimonio no es el final feliz sino el punto de partida<sup>3023</sup>, lo que acaece en el desenlace es el reencuentro de los esposos tras una larga separación que dura la mayor parte del texto. Aquiles Tacio, por su parte, introduce una variación formal sumamente importante, y es que su novela no está contada por un narrador omnisciente en tercera persona sino por Clitofonte, que hace las veces de narrador en primera persona y personaje principal, pero mantiene la estructura circular del viaje, que esta vez si es el segmento temporal que media entre el enamoramiento y el matrimonio, y la separación constante de la pareja. Longo, por su parte, se desmarca muy mucho de la morfología habitual de la novela helenística en la medida en que reduce el viaje y las peripecias que derivan de él a la mínima expresión, de modo que la situación argumental es sustancialmente estática y centrada en el proceso amoroso y su descripción psicológica, hasta el punto de que está más vinculada con el bucolismo que con la novela de aventuras, como ya se resalta en uno de los títulos con los que se la designa: *Las pastorales lésbicas*. Heliodoro, por último, revoluciona la estructura de la novela de aventuras griega al no contar el relato de forma natural sino fragmentaria, pues de él procede el abrupto comienzo *in medias res* que, tiempo después, imitarán Lope de Vega y Cervantes en *El peregrino* y el *Persiles* respectivamente. Esto le permite, a diferencia de los escritores anteriores, potenciar al máximo el suspense del lector, que, desconcertado al principio por desconocer el pretérito de la trama, se alinea después con los dos héroes, pues vive sus peripecias en perfecta sintonía con ellos. Al mismo tiempo, introduce un sesgo diferenciador con sus antecesores en lo que concierne al peregrinar amoroso y aventurero de los protagonistas en el sentido en el que ya no es un viaje de ida y vuelta sino lineal, por cuanto se inicia en Delfos y concluye en Méroe, la capital del reino de Etiopía, que es la meta anhelada, el destino final de los héroes. Ahora bien, como ha destacado Antonio Cruz Casado<sup>3024</sup>, la estructura circular se mantiene en tanto que la novela no es más que un regreso al hogar de Cariclea. Esto es, las *Etiópicas* presenta una estructura circular en lo que concierne a la biografía de la heroína, pero no en cuanto a la historia de amor se refiere<sup>3025</sup>. Además, Heliodoro, como Longo, reduce bastante el tiempo que se

---

<sup>3023</sup>Esto se debe, como bien viera Carlos García Gual, a que “la casi totalidad de ejemplos de amor sentimental en la literatura antigua, donde hay más de afectación que de pasión, se dan entre esposos; como es natural, puesto que los jóvenes de sexo distinto apenas llegaban a verse antes de la boda, y una institución como el noviazgo era desconocida en el mundo antiguo, época en las que las bodas las pactaban las familias por razones de orden social” (*Los orígenes de la novela*, p. 100).

<sup>3024</sup>“Una revisión del desenlace del *Persiles*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 719-726, concretamente p. 723.

<sup>3025</sup>Este modelo estructural es el que sigue Cervantes, como ya hemos anotado, en *La gitanilla* y en *La ilustre fregona*, si entendemos estas novelas ejemplares como la narración de las biografías de Preciosa y

mantienen separados los amantes.

Los escritores españoles anteriores a Cervantes de alguna manera mantienen la estructura circular en sus relatos<sup>3026</sup>. Así, los amores de Clareo y Florisea concluyen con la vuelta al hogar, aunque la peregrinación de Isea y sus desdichas prosigan en la novela de Reinoso; de igual forma ocurre tanto en las dos versiones de *La selva de aventuras* de Contreras como en *El peregrino* de Lope.

Como venimos diciendo, Cervantes emula técnica y estructuralmente a Heliodoro, pero no de forma sumisa, sino intentando revitalizar y ensanchar las fronteras de un género narrativo clásico al adecuarlo tanto a sus intenciones personales como al concepto literario que se tenía en su tiempo, de tal modo que, haciendo nuestras una vez más las palabras de Isabel Lozano<sup>3027</sup>, “puede decirse que el *Persiles* es la última novela de aventuras del viejo género de tipo griego y la primera de aventuras moderna”. La compleja y barroca estructura del *Persiles*, una vez compuesto el puzzle, resulta perfectamente lineal<sup>3028</sup>. A diferencia del estatismo espacial de *La Galatea* y de la estructura circular de los viajes de don Quijote, el peregrinaje amoroso de Persiles y Sigismunda halla su meta no en el retorno al hogar, sino en la ciudad de Roma, donde se resuelve su problemática y se celebran sus esponsales. Esto se debe, como vimos, a que los amantes nórdicos no podían regresar a la patria, una vez cumplidos sus propósitos espirituales en la Ciudad Eterna, porque su conflicto, vulnerar los derechos matrimoniales adquiridos por Magsimino, seguía sin resolverse. La única alternativa posible era continuar una fuga sin fin, que Auristela había intentado abortar con su decisión de sustraerse del mundo y de sus trivialidades en el restiro santo del monasterio y de ofrecer, haciendo por segunda vez de casamentera de su amante, a su hermana Eusebia como esposa a Periandro. No, nuestros héroes no tenían la posibilidad de rehacer el camino andado para resolver su problema en Tule, sino que tendrá que ser el propio Magsimino el que se desplace en su búsqueda. Su muerte providencial, que da ese tono tragicómico al final de la novela, y su actuación de última hora son los que evitarán que los héroes continúen una huida que hubiese hecho de ellos dos eternos desarraigados, como le ocurre a Pablos en el *Buscón* de Quevedo. Roma, lugar al que van a parar todos los caminos, tenía que ser el lugar en el que encontrasen la paz y el sosiego merecidos después de haberse enfrentado con heroísmo a todas las asechanzas mundanales y de haberse vencido en la lucha contra sí mismos. Es, por lo tanto, “el término no sólo del camino sino de la novela misma”<sup>3029</sup>.

El feliz éxito de la Primera parte del *Quijote* propició que Cervantes decidiera convertirse en un escritor profesional. “Y así asume su último oficio completamente en serio”<sup>3030</sup>. Hasta tal punto que, sin aceleramientos y sin obcecarse, idea un plan de renovación de la literatura de su tiempo en todos los géneros, aunque principalmente del épico-narrativo. Apenas escribe más poesía que las composiciones que integra en el cuerpo de sus novelas largas y cortas, “si bien se puede rastrear una progresión decreciente, en cuanto al número de poemas cervantinos, en la secuencia *La Galatea-Don Quijote-Novelas Ejemplares-Persiles*”<sup>3031</sup>, y el largo poema alegórico el *Viaje del Parnaso*. Diferente es su actitud con

---

Constanza.

<sup>3026</sup>Véase A. Cruz Casado, art. cit., p. 724.

<sup>3027</sup>Cervantes y el mundo del “*Persiles*”, p. 189.

<sup>3028</sup>Sin embargo, Cervantes la había desarrollado en sus otros dos acercamientos a la novela bizantina: *El amante liberal* y *La española inglesa*.

<sup>3029</sup>A. Egido, *En el camino de Roma*, p. 43.

<sup>3030</sup>Juan Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, Debate, Barcelona, 2003, p. 60.

<sup>3031</sup>Como ha dicho J. Ignacio Díez Fernández, “Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2004, pp. 199-220, la cita pertenece a la p. 200.

respecto a la dramaturgia, pues, a pesar de tener cerradas las puertas a la representación, sigue escribiendo teatro y, lo que es más significativo, lo publica, seguro de que su concepción teatral no sólo era válida, sino que era una alternativa de interés a la triunfal de Lope de Vega. Si bien, se le queda una comedia en el tintero, *El engaño a los ojos*, que no sabemos ni siquiera si la llegó a empezar. Su revolución literaria, aunque incompleta, resulta mucho más evidente en el campo de la prosa de ficción, no sólo porque, después de haber publicado una novela pastoril, *La Galatea*, y de haber sentado las bases de la novela moderna con el *Quijote* de 1605, hace lo mismo con la novela corta, género que dignifica con sus *Ejemplares*, una extraña colectánea de relatos breves carentes de marco unificador, continúa la Primera con la Segunda parte del *Quijote*, y se sitúa en la vanguardia novelesca del momento con una obra como el *Persiles*, sino también porque, en su carrera contra la muerte, promete una serie de textos que nunca vieron la luz: la Segunda parte de *La Galatea*, que, en buena lógica, sería una novela pastoril, “un mundo de belleza ideal, sencillez y pureza”<sup>3032</sup> que ya estaba en franca decadencia en los primeros decenios del siglo XVII y que, como es dable conjeturar, Cervantes hubiera aproximado hacia un realismo campesino, tal y como lo atestiguan sus últimos acercamientos al subgénero, *Las semanas del jardín*, posiblemente una miscelánea de textos enmarcados al modo de los que se estaban escribiendo por esas calendas, como *Los cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso de Molina o *Las tardes entretenidas* (1625) de Castillo Solórzano, y *El famoso Bernardo*, que podría ser un libro de caballerías actualizado<sup>3033</sup>, o bien “una novela histórica sobre la figura de Bernardo del Carpio”<sup>3034</sup>.

Por todo ello, resulta aventurado llegar a la conclusión de que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* sea su última palabra sobre la literatura, su testamento literario. Y, sin embargo, es sumamente tentador, pues su lucha contra el tiempo y la muerte corren parejas con la redacción de su libro más querido, pero, sobre todo, porque, dadas las múltiples referencias que remiten a su obra anterior, puede concebirse como una *suma literaria*. No en vano, las peripecias que jalonan el viaje aventurero y amoroso de Periandro y Auristela, como esperamos haber demostrado, están pergeñadas o relacionadas con un elevado número de detalles y asuntos que nuestro autor ya había ensayado, desde otra perspectiva y con otras miras, en sus textos anteriores, lo cual no hace sino confirmar que la reescritura es la base sobre la que se asienta su concepción de la literatura.

#### EL *PERSILES*: MANUEL DE SOSA Y LEONOR PEREIRA.

La vigésimo cuarta historia de amor ideal que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan los portugueses Manuel de Sosa Coitiño y Leonor de Pereira en el capítulo X del libro I de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Como se sabe, en la última de las creaciones cervantinas se dan dos niveles narrativos diferenciados. Uno es el de la fábula o trama argumental central, que versa sobre los amores de Periandro-Persiles y Auristela-Sigismunda y su viaje desde Tule hasta Roma. Otro es el de las tramas secundarias o episodios intercalados que se superponen a la narración de base, es decir el relato o la historia de algunos de los personajes que se topan en su camino los protagonistas principales.

---

<sup>3032</sup>J. B. Avalle-Arce, “Los pastores y su mundo”, Estudio preliminar de la edic. de *La Diana* de Montemayor de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, p. XXIII.

<sup>3033</sup>Véase D. Eisenberg, “El *Bernardo* de Cervantes fue su libro de caballerías”, *AC*, XXI (1983), pp. 103-117.

<sup>3034</sup>Como sugieren A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a la selección de *Novelas ejemplares*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p. 16.

Pues bien, la historia de los amantes portugueses pertenece al segundo nivel, o sea, al de la materia interpolada del *Persiles*. Desde esta perspectiva enlaza con todos aquellos casos de amor ideal que se han desarrollado en forma de episodio intercalado tanto en *La Galatea* como en las dos partes del *Quijote*.

La morfología de esta historia de amor es muy sencilla, pues se trata, sin más, de una narración contada en bloque por el amante masculino, de igual forma que la de Lisandro en *La Galatea* y la del capitán Rui Pérez de Viedma en el *Quijote* de 1605. La perspectiva adoptada, como en estos casos, es la propia del personaje-narrador, ya que únicamente prevalece su punto de vista de los hechos, hace del episodio su biografía personal. Lo cual equivale a decir que Leonora, al igual que Leonida y a diferencia de Zoraida, no tiene presencia física, sino que su actuación queda reflejada en las palabras de su amante. De alguna manera, esto se traduce en que el desenlace definitivo del episodio, que es el que le confiere el sentido último a la historia, acontezca al margen de la narración de Manuel, mucho tiempo después de que él haya puesto punto final a su andadura en la novela. En efecto, a pesar de que el grueso del episodio se vierte en la relación intradiegetica del “derretido portugués”<sup>3035</sup>, que abarca la totalidad del capítulo X del libro I, su muletilla final se halla en el capítulo I del libro III, a poco de arribar Periandro, Auristela y la familia del español Antonio a la ciudad de Lisboa.

El relato de Manuel de Sosa Coitiño es el tercer vivir episódico que interrumpe la trama medular del *Persiles* en el primer momento de su desarrollo, tras el del español Antonio y su familia y el del italiano Rutilio. Sostiene con ellos, como era dable esperar, una estrecha relación de parentesco, en el sentido en que son tres personajes del mediodía europeo que por diferentes circunstancias han ido a parar a los mares y tierras septentrionales, de tal forma que sus vidas circunstanciales y anecdóticas impregnan de historia el terreno semilegendario y mítico del norte de Europa<sup>3036</sup>, a la par que anticipan el trayecto que emprenderán, a partir del libro III, los amantes nórdicos desde Lisboa hasta Roma. De suerte que la estructura de la novela se conforma sobre una urdimbre de paralelismos que potencian y refuerzan su cohesión interna hasta formar un todo compacto.

Sin embargo, la relación del portugués difiere en un aspecto importante respecto de las del español y el italiano, ya que estos, al entablar contacto con Periandro y Auristela, cuentan por extenso su vida o, al menos, los hitos más importantes que han jalonado su periplo vital hasta llegar a la Isla Bárbara, es decir, narran su biografía al completo, mientras que Manuel, debido a su muerte, la deja en suspenso, no refiere sino aquello que atiende únicamente a su romance amoroso. Su narración es, por tanto, una biografía sentimental y, por ello, parcial.

Por otro lado, y en función de su tan anunciada como repentina muerte, Manuel es uno de esos personajes que entran en la novela, cuentan su vida y desaparecen, a diferencia de Antonio y de Rutilio, quienes, tras narrar su historia, ingresan en la comitiva de personajes que encabezan Periandro y Auristela.

El fatalismo amoroso del portugués le concede a su historia la dimensión de tragedia. A este respecto, se empareja especialmente con aquellos relatos de amor cervantinos que presentan un final catastrófico, como los de Morandro y Lira en *La Numancia*, Lisandro y Leonida en *La Galatea*, Marcela y Grisóstomo y Anselmo y Camila en la Primera parte del *Quijote* y Claudia Jerónima y Vicente Torrellas en el *Quijote* de 1615. Aunque si hilamos un poco más fino y caemos en la cuenta de que la desdichada biografía amorosa de Manuel se

---

<sup>3035</sup>En palabras de Aurora Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 251-284, la cita corresponde a la p. 254.

<sup>3036</sup>Véase J. B. Avalle-Arce, “Tres vidas del *Persiles*”, *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 75-87.

aviene perfectamente con los parámetros de la novela cortesano-sentimental, con quien estrecha filas es con los casos de Lisandro y de Grisóstomo. No importa que el último de estos sea más bien un cuento pastoril, o aldeano-pastoril, ya que la deuda de la bucólica renacentista con la novela sentimental es de sobra conocida<sup>3037</sup>, como tampoco importa que la historia del fingido pastor quijotesco sea, más que un caso de erotismo trágico, una cuestión de amor, en la que se dirime la responsabilidad de Marcela en el suicidio de su amante.

Una de las características más importante de las narraciones de largo recorrido de Cervantes es la interpolación de relatos adventicios sobre una historia principal que hace las veces de soporte estructural. Este hecho así tomado, sin embargo, no dice nada de la escrupulosidad con la que nuestro autor se cuestiona, a un nivel más experimental que teórico, una de las cuestiones poéticas de mayor trascendencia en la época, la de la unidad artística, la de cómo diseñar un texto que sea uno y vario a la vez, pues este modelo estructural, a fin de cuentas, era el que regía el universo de la prosa de ficción del Siglo de Oro español desde por lo menos la obra de Feliciano de Silva, acaso por la influencia directa que ejerce la divulgación en castellano de obras de la antigüedad grecolatina, como *El asno de oro* de Apuleyo, la *Historia etiópica* de Heliodoro y la *Odisea* de Homero, y de procedencia italiana, especialmente el *Orlando furioso* de Ariosto. Lo que diferencia a nuestro autor de sus congéneres, lo que le hace sobresalir de los demás, es su continua preocupación formal por entreverar perfectamente los episodios con la narración de base, por conformar un entramado de relaciones estructurales y temáticas entre los dos niveles narrativos, la unión de unas partes con otras que garanticen la cohesión interna de la obra. Ello le encamina a ensayar distintos modos de integración o de engarce y, aunque la historia secundaria de Manuel está levemente unida a la narración principal desde un punto de vista formal, Cervantes se esmera en su preámbulo, así como en la incuestionable vinculación temática que guarda con los amores de Periandro y Auristela<sup>3038</sup>.

Después de que los sobrevivientes del incendio de la Isla Bárbara reanuden la marcha, tras haber pasado la noche en la montañosa y áspera isla de nieve en la que Rutilio ha contado los pormenores de su accidentada vida picaresca, y hayan fijado el rumbo en dirección a otra<sup>3039</sup>, acontece la progresiva irrupción del episodio sobre la fábula. La historia de amor extremo de Manuel de Sosa Coitiño rezuma belleza por los cuatros costados, destila hermosura línea a línea. Buena prueba de ello es la calidad estética de su arranque, en el que una armoniosa voz, no más que acompañada por el suave herir de los remos en el agua, quiebra el silencio de un día “turbio y con señales de nieve” (I, IX, 74) con el canto de un poema “en lengua portuguesa” (I, IX, 75), seguido de otro en castellano, que se recoge en el texto<sup>3040</sup>. Si tuviéramos que rastrear la obra cervantina en busca de un comienzo de semejante plasticidad, no cabe duda que tendríamos que detenernos en el de la historia de Timbrio y Silerio en *La Galatea*, donde Cervantes aprovecha las apariciones del segundo en el presente pastoril para retratarlo “tocando el arpa junto a un olivo, mientras su voz desengañada se une

---

<sup>3037</sup>Véase, por ejemplo, J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, p. 47.

<sup>3038</sup>No en vano, Alban K. Forcione considera este episodio como el centro simbólico de la parte septentrional del *Persiles*, en *Cervantes's Christian Romance. A Study of "Persiles y Sigismunda"*, pp. 64-66. Véase Lewis J. Hutton, “El enamorado portugués del *Persiles* de Cervantes”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 465-469.

<sup>3039</sup>Comentando la geografía septentrional del *Persiles*, Isabel Lozano Renieblas nos advierte de que “por mucho que se escudriñe el texto no averiguamos sino que se trata de un mar poblado de islas pequeñas, cercanas unas de otras”, *Cervantes y el mundo del "Persiles"*, p. 104.

<sup>3040</sup>Sobre el soneto de Manuel de Sosa, analizado en el conjunto de la poesía de Cervantes, véase José Manuel Blecuá, “La poesía lírica de Cervantes”, en *Sobre la poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 161-195, y Pedro Ruiz Pérez, “El manierismo en la poesía de Cervantes”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 165-177.

armónicamente a la naturaleza en unos nocturnos bañados por la luz de la luna”<sup>3041</sup>. Esto no hace sino recordarnos que una de las formas más seguidas en la novela pastoril para comenzar un relato externo es mediante el recitado de un poema, que, en última instancia, proviene de la novela que se erigió en el modelo a seguir, *La Diana* de Jorge de Montemayor, pues así irrumpen en la trama las historias de Selvagia (libro I) y de Felismena (Libro II). Una fórmula que nuestro autor sigue en *La Galatea*, además de en el episodio de Silerio, en los de Lisandro, al menos en la secuencia que da pie al relato de su historia de amor, venganza y muerte, y de Teolinda. Y que aprovecha en otras obras, como es el caso que nos ocupa del *Persiles*, y también en la Primera parte del *Quijote*, en los episodios de Cardenio y Dorotea y de don Luis y doña Clara. Los arranques de estos episodios cervantinos son, por lo tanto, diferentes variaciones de una misma fórmula que proviene de la novela pastoril, en la que un personaje entra a escena enajenado y ensimismado por un tormento amoroso que pregona a los cuatro vientos, ya sepa o no que no está solo, pero que se cifra sintética y crípticamente en unos cuantos versos. La consecuencia directa no será otra que la de verse obligado a explicar con detalle lo que se compendia en la composición. Es decir, el poema -o los poemas- es el aforismo que resume la experiencia de un hecho vivido, su poetización, y, si tenemos en cuenta que todos estos episodios cervantinos pertenecen a distintas modalidades de ficción que tienen por norte el minucioso análisis de la pasión erótica, será fácil conjeturar que la historia no será sino una historia de amor.

El soneto que canta Manuel<sup>3042</sup> tiene como tema principal la firmeza, basada en la fidelidad y en la honestidad, como motivo indispensable para que el amor triunfe en medio de las hostilidades y adversidades de la vida, que se cifran metafóricamente en la inestabilidad del mar. De este modo, en el poema del portugués se entreveran dos de los temas fundamentales de la novela: el mar y el amor<sup>3043</sup>, pero que no son sino los dos pilares básicos del género, pues la bizantina no es más que eso, una novela de amor y aventuras. Partículas elementales que se unen, además, en indisoluble nudo en ese viaje entendido como un peregrinaje<sup>3044</sup>.

Y así lo entienden Periandro y Auristela, que no sólo son los únicos que interpretan correctamente el soneto del portugués, sino que, también y en función de ello, son los que se hermanan con él, puesto que “los enamorados fácilmente reconcilian ánimos, y traban amistad con los que conocen que padecen su misma enfermedad” (I, IX, 76). Es decir, el poema recoge sintéticamente el vivir de Manuel tanto como el de Periandro y Auristela, con la salvedad de que el portugués ya ha llegado al final de su carrera, mientras que a los héroes del *Persiles* aún les resta un largo camino por recorrer. No cabe duda de que esto coadyuva a un mejor ensamblaje entre el episodio y la narración de base, sustentado en una comunión temática: la del amor.

---

<sup>3041</sup> Aurora Egado, “El eretismo ejemplar. De *La Galatea*, al *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 333-348, la cita es de la p. 335.

<sup>3042</sup> “Mar sesgo, viento largo, estrella clara, / camino, aunque no usado, alegre y cierto, / al hermoso, al seguro, al capaz puerto / llevan la nave vuestra, única y rara. / En Scilas y Caribdis no repara, / ni en peligro que el mar tenga encubierto, / siguiendo su derrota al descubierto, / que limpia honestidad su curso para. / Con todo, si os faltare la esperanza / del llegar a este puerto, no por eso / giréis las velas, que será simpleza. / Que es enemigo amor de la mudanza, / y nunca tuvo próspero suceso / el que no se quilata en la firmeza” (I, IX, 75).

<sup>3043</sup> Ya Joaquín G. Casaldueiro advirtió que en el soneto de Manuel no sólo se cifraba su historia, sino todo el *Persiles*, en *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 46. Véase también J. Ignacio Díez Fernández, “Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*, pp. 199-220.

<sup>3044</sup> Por eso, uno de los mayores conocedores del género, Carlos García Gual, ha podido decir que “la novela de amor y aventuras es la historia de una emotiva y a veces truculenta y siempre azarosa peregrinación”, “Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro”, p. 97.

Si en el poema se condensa la experiencia vital de Manuel y justifica la narración de su historia, además de ser el espejo en el que se ven reflejados Periandro y Auristela, la conversación que mantienen los tres personajes es la premonición del desenlace, ya que el portugués augura su pronta muerte: “creo que con mucha brevedad le dejaré [el navío] de la carga de mi cuerpo, porque las penas que siento en el alma me van dando señales de que tengo la vida en sus últimos términos” (I, IX, 76). Los amantes nórdicos, lógicamente, intentan animarle para que sobrelleve su desdicha amorosa, aunque desconozcan el motivo real que la origina. Auristela, sin embargo, se muestra menos ecuánime y menos condescendiente que Periandro, ya que para ella la pérdida de la esperanza que empuja al desconsuelo “es acción de pechos cobardes, y no hay mayor pusilanimidad ni bajeza que entregarse el trabajado -por más que lo sea- a la desesperación” (I, IX, 76). Estas palabras son un calco de las que Sancho le dice a don Quijote cuando se halla en el borde de la muerte<sup>3045</sup>. Tanto una como otro, repletos aún de vitalidad, se muestran incapaces de comprender que la pérdida de las ilusiones conduce a una agonía cocida a fuego lento que alcanza su punto óptimo con el advenimiento de la muerte; pero si Auristela ahora no comprende, al menos le servirá de ejemplo para cuando Periandro, por una decisión suya similar a la que adopta Leonora con el portugués, caiga preso del desánimo y de los rigores de una melancolía parecida a la de Manuel. Por eso, entre otros factores, podrá salir en busca de su amado y, gracias al cambio de signo que facilitan la peripecia y la agnición, podrá transformar un desaguado con ribetes de tragedia en una apoteosis del amor sancionado por el matrimonio cristiano.

Tras arribar los navegantes a la nueva isla y tras satisfacer las necesidades primarias, todo este preámbulo, que ha durado lo mismo que el trayecto, facilita la irrupción definitiva del episodio, justifica que Manuel relate su biografía sentimental. Como en los casos de Antonio y de Rutilio, la historia del desdichado portugués responde, entonces, a uno de los modos más arcaicos, pero de mayor provecho, para interpolar secuencias secundarias: la de *sobremesa* y *alivio de caminantes*, la de amenizar la velada con la narración de un cuento.

La relación intradiegetica de Manuel hace de su estructura un círculo perfecto, puesto que comienza con el yo voy a morir y termina con el yo muero. Entre la premonición y el cumplimiento del acto narra su biografía sentimental el portugués, vale decir aquello que explica la melancólica desesperación amorosa que acaba con su vida. Nunca antes en la obra de Cervantes el contar y el fenecer estuvieron tan perfectamente apareados y sincronizados como en el caso de Manuel<sup>3046</sup>, a pesar de los muchos personajes creados por su pluma que expiran en el momento más oportuno, como lo prueba, sin salirnos de los márgenes del *Persiles*, Maximiliano, el hermano de Periandro y el prometido de Auristela; ni siquiera Lisandro, que tan próximo se encuentra del sentir del portugués, alcanza el final de su agonía con la narración de su tragedia amorosa a Elicio. Bien puede que esto sea así “por tener casi en costumbre el morir de amores los portugueses” (I, III, 275). Sea como fuere, es, pues, el caso que comienza el cuento de su vida por el principio, de modo que revela su nación y su razón social y económica primero, para presentarse a renglón seguido: “mi nombre es Manuel

---

<sup>3045cc</sup> ¡Ay, señor mío! -respondió Sancho, llorando-: no se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. LXXIV, p. 1287).

<sup>3046</sup> Aunque algo hay de imbricación entre vida y literatura, la muerte de Manuel no supone la desaparición del narrador en el mismo acto de contar, que es uno de los aspectos tratados por la narrativa actual. Sirvan como botón de muestra, *La ciudad de cristal*, una de las tres novelas que conforman la *Trilogía de Nueva York* (1987, la edic. en español, publicada en Anagrama ) de Paul Auster, y *Doctor Pasavento* (2005) de Enrique Vila-Matas

de Sosa Coitiño<sup>3047</sup>; mi patria, Lisboa, y mi ejercicio el de soldado” (I, X, 78). Se trata del primer personaje episódico que pertenece a la nobleza, acaso porque su historia de amor extremo así lo precisa, si hacemos caso de las normas del género al que se afilia, pues los personajes de la novela sentimental son caballeros y su ambiente y sus costumbres, las cortesanas; pero puede que también esté en consonancia con el ennoblecimiento de los personajes que Cervantes pone en el tablero del *Persiles*, de modo que su historia de amor principal adquiriera un tono de resonancias épicas similar al que pinta Heliodoro en la *Historia etiópica*. Máxime cuando el desenlace de la historia del portugués será el reverso del final de la de Periandro y Auristela.

Ubicado en el espacio y en la sociedad, el aristócrata lisboeta pasa de inmediato a referir los pormenores de su caso de amor. Resulta que vecino de su casa vivía “un caballero del antiguo linaje de los Pereiras” (I, X, 78), padre de una sola hija en extremo hermosa, rica y recatada, de quien Manuel se enamora perdidamente, hasta el punto de pretenderla por esposa. Los amores de “casi pared en medio” (I, X, 78) son frecuentes en la obra de Cervantes, como lo atestiguan las historias de Cardenio y Luscinda y don Luis y doña Clara en el *Quijote* de 1605, Teodosia y Marco Antonio en *Las dos doncellas* y Basilio y Quiteria en la Segunda parte del *Quijote*. Sin embargo, los de Manuel y Leonora se diferencian de todos estos en el hecho de que entre ellos dos no se establece contacto alguno que encienda la llama de la pasión, ni aun de correspondencia epistolar en la que se cuecen palabras de amor que turben los sentidos, que suele ser el modo elegido por aquellos amantes que tienen restringido el acceso a la amada, como realiza, por ejemplo, Lisandro en *La Galatea*. El portugués por no hacer no hace siquiera la corte a Leonora, sino que determina pedirla en matrimonio, así, directamente, sin haberse cerciorado primero de lo que por él siente. No obstante, tampoco se lo propone a ella en persona, como hacen, por ejemplo, don Juan en *La gitánilla* y Ricaredo en *La española inglesa* con sus respectivas amadas, sino que Manuel sigue al pie de la letra el conducto reglamentario que estipulaba la ideología dominante en lo tocante a los asuntos del corazón: enviar un emisario cercano que exponga en su nombre y al padre de ella los sentimientos y las pretensiones que alberga para con su hija. Es decir, Manuel se comporta tal y como la norma social imperante esperaba de un caballero. Esto, aún cuando no podamos poner en duda la sinceridad de su amor, sí ha de alertarnos, pues sabemos que Cervantes gusta, su obra así lo demuestra constantemente, de la pasión espontánea surgida entre los amantes, de la complacencia mutua, de la naturalidad, acompañadas siempre de un virtuoso deseo que apunta a la vida conyugal. Si hubiera manifestado su amor directamente, si hubiera preguntado primero, quizás Leonora le podría haber expuesto sus aspiraciones religiosas, en vez de encaminarlo hasta el altar para desengañarle en el último momento.

El padre de ella, beneficiario de una norma que le otorgaba la supremacía a la hora de escoger esposo para su hija, admite la embajada amorosa y la solicitud matrimonial, sólo que la rechaza auspiciado en la tierna edad de Leonora, si bien le emplaza y le anima a que pasado un periodo prudencial de dos años regrese con la petición. La promiscuidad con la que los dos años aparecen como plazo estipulado en la obra de Cervantes denota que se trata más bien de un mero formulismo que de un segmento temporal de duración real<sup>3048</sup>, pero que sin embargo se reviste de una importante significación como prueba<sup>3049</sup>, al menos en los casos de amor, en

---

<sup>3047</sup>Sobre la posible identidad real que se esconde en la figura del portugués, véase Giuseppe Grilli, “Relatos autobiográficos y literatura: Dos portugueses de viaje en el *Tirant* y en el *Persiles*”, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, pp. 209-217. Ténganse en cuenta, asimismo, los datos que ofrece Carlos Romero Muñoz en su edic. del *Persiles*, libro I, cap. X, p. 190, n. 2.

<sup>3048</sup>Como opina Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 51, n. 54.

<sup>3049</sup>Sobre la importancia de la *prueba* como elemento clave en el desarrollo de la novela, puede verse, a modo de compendio, M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 63 y ss.



la que los amantes han de acrisolar y reafirmar la pasión que los une, o sea se convierte en una especie de casto noviazgo. Eso es lo que ocurre en el caso de don Juan y Preciosa en *La gitana* y de Periandro y Auristela en el *Persiles*. En otras ocasiones el plazo temporal es la prueba en la que el amante masculino ha de demostrar, por medio de sus aventuras, que es merecedor del amor de su amada, mostrando su nobleza de sangre y espíritu, como le sucede a Ricaredo en *La española inglesa*, novela ejemplar en la que los dos años cobran una especial relevancia, ya que “es el tiempo quien decide, con una sensibilidad casi moderna, el destino de los héroes”<sup>3050</sup>. En el caso de Manuel y Leonora funciona, en parte, de forma parecida a la de *La española inglesa*, pues es el tiempo en que el portugués ejerce brillantemente su profesión de milite, es decir donde evidencia su calidad, aunque no relate ningún acontecimiento que sirva de botón de muestra: en su narración sólo tiene cabida su historia de amor, pero es también el tiempo que espera Leonora antes de rebelarse y ejercer el capricho que su voluntad y su libre albedrío le dictan. De modo que aquí el tiempo también se entromete en el destino de los héroes<sup>3051</sup>.

La caracterización de Leonora que se desprende de las palabras de Manuel la retrata como una chiquilla silenciosa, obediente, virtuosa, honesta, distante y fría. Esa es, al menos, la imagen que tiene de ella Manuel cuando va a despedirse antes de participar activamente en las empresas guerreras de Portugal en el norte de África y a ratificar que esperarán su vuelta. Este prototipo de personaje podría ser la encarnación del ideal femenino más sublimado de Cervantes, no por ello el más simpático, ni siquiera el mejor comprendido, pues no dista mucho de Constanza, la fregona ilustre, y de Auristela. Personajes, los tres, más preocupados de su virtud<sup>3052</sup> y de su honestidad que de cualquier otra cosa, incluidos, por supuesto, los incidentes amorosos. Mas no son abstracciones, seres unidimensionales, sino que evidencian una personalidad muy acusada, una voluntad férrea que condiciona su conducta. En la misma dirección hay que situar a otras creaciones cervantinas, como Isabela, la protagonista de *La española inglesa*, Eusebia, personaje episódico del *Persiles*, y Preciosa, sobre todo a partir del momento en el que conoce su origen noble, si bien su desenvoltura no es sino el mismo arma que el recato y el silencio de Constanza, Auristela y Leonora, aunque sea de signo contrario, pues sirve de igual forma para mantener a salvo e incólume su honra.

El mutismo de Leonora en esta escena de despedida es sumamente elocuente a tenor de lo que ocurrirá después, dado que ahora deja que su futuro ande en manos de su padre y de su amador. Ella tiene una idea metida en la cabeza y no le importa que otros decidan en su nombre, pues al fin y al cabo era lo normal en una sociedad que alienaba los derechos de la mujer, pero llegado el momento será su voluntad la que decida. Y es que, efectivamente, la escena de despedida sirve también para ratificar el compromiso matrimonial. Ahora bien, Manuel no osará abrir la boca en presencia de Leonora, pues la imagen de ella le turbará hasta el pasmo y la mudez, lo cual confirma su corrección tanto como su pusilanimidad

---

<sup>3050</sup>A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Introducción de *La española inglesa* en su edic. de *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, p. XXXVII. Incluso opinan que “la percepción literaria del tiempo como una fuerza casi divina, todopoderosa, que incluso se puede equiparar al destino o la providencia, es una de las aportaciones de esta novela” (*loc. cit.*).

<sup>3051</sup>Como se sabe, la relación entre *La española inglesa* y los amores del Manuel y Leonora no han pasado desapercibidos para la crítica cervantina. Véase Rafael Lapesa, “En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, en *De la Edad Media a nuestros días*, pp. 242-263; J. B. Avalor-Arce, “Tres vidas de *Persiles*”, pp. 83-84, n. 9, y “La captura (Cervantes y la autobiografía)”, *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 279-333, sobre todo pp. 329-331; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. IX-XV.

<sup>3052</sup>Y, como dice Aurora Egido, “la mujer virtuosa es, por esencia, muda”, de tal forma que el silencio se convierte en un rasgo de “indole moral y atañe a las virtudes femeninas” (“Los silencios del *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 307-330, las citas son de la p. 314.

amorosas, es “el duro sufrimiento que el amor impone a lo verdaderos amantes”<sup>3053</sup>, aunque un chiquillo como don Luis se muestre, en el *Quijote* de 1605, bastante más osado que Manuel y aquellos que se asemejan al portugués, como es, por ejemplo, el caso de Cardenio. El que hablará será el padre de ella y lo hará para garantizarle que “Leonora, mi hija, es obediente, y mi mujer desea darme gusto, y yo tengo el deseo que he dicho; que con estas tres cosas, me parece que puede esperar vuestra merced buen suceso en lo que desea” (I, X, 79).

Con las garantías dadas por el padre, que no por Leonora, Manuel se marcha a Berbería a ejercer su profesión y, cumplido el plazo, regresa a Lisboa. La ciudad, de modo parecido a como le ocurre a Constanza en Toledo y a Auristela en Roma, no pregona sino la hermosura de Leonora que admiran sus moradores y, merced a su fama, atrae a los extranjeros como la miel a las moscas, todos con el deseo de conseguirla por esposa, pero que, sin embargo, se llevan como única respuesta el hacer oídos sordos a tanta solicitud. Sólo Manuel es el que tiene posibilidades y, así, un día le avisan de que el domingo siguiente se celebrarán los esponsales en un convento de monjas elegido por la novia.

“ Toda la narración del portugués (...) va a dar a este momento ”<sup>3054</sup>, pues en él se cifra, cuando pensaba hallar la felicidad máxima, su desdicha sin solución. Es lo mismo que le ocurre a Lisandro en *La Galatea*, aunque los motivos sean completamente diferentes, ya que para el noble andaluz el día de su boda también se convierte en el de su fatal desventura. Por este mismo motivo, cabe observar que los desposorios secretos de Rosaura y Grisaldo terminan con el rapto de ella a manos del caballero aragonés Artandro en *La Galatea*, que es lo mismo que acontece en los esponsales públicos de don Fernando de Andrada y Constanza en *Los baños de Argel*, aunque ahora sean los turcos los responsables de sembrar la infelicidad. Lo que sucede es que en estos dos casos la recuperación de la dicha es posible, hasta el punto de que eso es lo que acaece en la comedia, mientras que en las historias de Manuel y de Lisandro el desastre es irreversible.

La escena del monasterio es sobrecogedora, de una plasticidad exquisita, no exenta de un ambiente ligeramente decadente y romántico, y rebosante de efectos dramáticos y patéticos. Según lo pinta Manuel, el convento de monjas de la Madre de Dios era una fiesta de alegría y pompa, de músicas e inciensos, de solemnidad y expectación; la novia bellísima y ataviada para la ocasión, como tantas y tantas criaturas femeninas salidas de la pluma de Cervantes, de entre las que sobresalen la Leonisa de *El amante liberal*, la Isabela de *La española inglesa*, la Leocadia de *La fuerza de la sangre* y la Quiteria de la Segunda parte del *Quijote*. “ Estaba hecho un modo de teatro en mitad del cuerpo de la iglesia, donde desenfadadamente, y sin que nadie lo empachase, se había de celebrar nuestro desposorio ” (I, X, 81). A él se encamina la novia, más bella que la aurora al despuntar, y después Manuel, que no puede sino arrodillarse ante tanta hermosura y adorarla, cayendo casi en la profanación, y suscitando los vítores de una muchedumbre extasiada que contempla con delectación la escena. Leonora, que nunca antes se había atrevido a tocar a su amante, ni tan siquiera a hablarle, le levanta del suelo tomándole de la mano para decirle que él no será su marido, sino el testigo de excepción de su unión con Dios, porque “ Él es mi esposo; a Él le di la palabra primero que a vos; a Él sin engaño y de toda mi voluntad, y a vos sin disimulación y sin firmeza alguna ” (I, X, 82). Y, en efecto, Manuel, estupefacto y resignado, no puede más que condescender con la voluntad de su amada, ver cómo le cortan los cabellos y toma los hábitos y entonar el triunfo del amor divino sobre el humano.

No obstante, “ esta superior elección de la doncella deja vacía la vida de su

---

<sup>3053</sup> *Ibidem*, p. 313.

<sup>3054</sup> J. Casalduero, *Sentido y forma de “ Los trabajos de Persiles y Sigismunda ”*, p. 48.

amador”<sup>3055</sup>, quien después del varapalo, “yendo y viniendo con la imaginación en este extraño suceso, vine casi a perder el juicio” (I, X, 83) y, como buena parte de los protagonistas de los libros de caballerías y de la novela cortesano-sentimental, opta por el destierro voluntario a un lugar inhóspito en el que pueda poner en práctica su penosa penitencia de amor que le conducirá a una lenta pero segura muerte. La locura o la desesperación amorosa es frecuente en la obra de Cervantes desde el relato de Lisandro en *La Galatea*, obra en la que además se cuentan las de Silerio y Galercio. Más tarde, en la Primera parte del *Quijote* encontramos la de Grisóstomo, la de Cardenio y, en clave paródica, la de don Quijote, y ya en el *Persiles*, aparte de la de Manuel, acaece, al final, la de Periandro, que no es sino un reflejo de la del portugués, pues la causa es harto similar, aunque se resuelva felizmente. De todas ellas, las únicas que terminan con la muerte del amador son las de Grisóstomo y Manuel, pero lo hacen de manera diferente, en el sentido en el que el fingido pastor elige el suicidio en vez de una parsimoniosa agonía como el portugués. Son, en cualquier caso, las dos formas en las que se resuelve la infelicidad con la que concluyen los relatos sentimentales<sup>3056</sup>.

La penitencia de Manuel, sin embargo, queda fuera de su relato, pues, como había anunciado, la muerte le sobreviene justo en el mismo instante en el que narra la ceremonia de su frustración amorosa, o sea la parte más dramática y relevante de su biografía sentimental, y, aunque deja en ascuas a sus paranarratarios por no haberla escuchado, le dan cristiana sepultura en la nieve de la isla. Su error, de haber cometido alguno, es la falta de comunicación directa con su amada, su pusilanimidad y el haberse comportado como un perfecto caballero.

Pero la responsabilidad de Leonora en su muerte de amor es más que evidente. Rafael Lapesa<sup>3057</sup> comparaba el alma de su amada con la nieve que cubre el cadáver del portugués, hasta preguntarse si no sería tan fría como ésta. Mas no sólo es fría sino que además ha jugado cruelmente con los sentimientos del portugués. Ni tan siquiera Gelasia y Marcela, las pastoras libres de amor de *La Galatea* y el *Quijote* de 1605, fueron tan severas con sus amadores, pues, aunque mostraron una falta total de compasión y de tacto con ellos, nunca les engañaron sentimentalmente, jamás les dieron esperanza alguna de poder alcanzar sus deseos. De ahí que Leonora, cuando le saca de su engaño, le encarezca tanto si le parece traición o no lo que ha hecho con él, pero mucho más significativa y elocuente será la muerte que le sobrevendrá al poco de enterarse del trágico final de su amador. En efecto, toda vez que Periandro, Auristela y la familia del español Antonio arriban a la ciudad de Lisboa, andando por sus calles se topan con un portugués que los reconoce, dado que fue uno de los que cobraron la libertad en la Isla Bárbara y de los que viajaron con ellos en las barcas hasta Golandia. Es él el responsable de narrar la muletilla final del episodio, su desenlace definitivo. Cuenta cómo, llegado a la capital portuguesa, informa a los parientes de Manuel de su desdichado final y las exequias con que estos le honraron y, tras preguntarle Auristela como encajó su muerte Leonora, responde que “dentro de pocos días que la supo, pasó de esta a mejor vida, o ya por la estrechez de la que hacía siempre, o ya por el sentimiento del no pensado suceso” (III, I, 275).

Desde luego, no es baladí que sea Auristela la que haya efectuado la pregunta, pues ella se verá en una experiencia similar a la de Leonora y puede que el ejemplo extraído de su

---

<sup>3055</sup> Como bien decía Rafael Lapesa, “En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, p. 261.

<sup>3056</sup> Véase, por ejemplo, Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerisca*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 15-63.

<sup>3057</sup> “La nieve inmaculada, como el alma de Leonora -¿fría también como ella?-, cubrirá el cadáver del triste portugués” (“En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*”, p. 261).

historia sea el motivo por el que finalmente atienda por la vida y la salud de Periandro, opte por el amor humano en vez de por el divino, al igual que hizo Isabela en *La española inglesa*.

No puede haber sido, por lo tanto, más trágico este triunfo de las bodas místicas sobre las humanas. Resulta chocante, en fin, que en una obra como el *Persiles*, que pasa por ser ideológicamente contrarreformista, la elección de la vida santa del monasterio termine con la desesperación y la muerte de los implicados, Manuel y Leonora.

#### EL *PERSILES*: RENTAO Y EUSEBIA.

La siguiente historia de amor ideal, que hace la número veinticinco, es la que protagonizan los franceses Renato y Eusebia en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, durante los capítulos XIX y XXI del libro II<sup>3058</sup>.

El *Persiles* es un libro excelente. Es un universo en total madurez que acaso se resiente solamente por la falta de una última revisión. Es la cima, junto con la Segunda parte del *Quijote*, sólo que desde una perspectiva creadora diferente, del estilo cervantino, del uso de la expresión verbal o del discurso en una determinada organización de conjunto. Es decir, si entendemos el estilo como una manera de pensar, de ver el mundo, de formar una obra, entonces ya no atañe en exclusividad al léxico o la sintaxis o a procedimientos estilísticos, sino que es también el modo en el que se disponen y despliegan tanto en la superficie lineal del texto como en sus más cavernosas profundidades las diferentes categorías sintácticas y estrategias narrativas que lo conforman<sup>3059</sup>. Y en este sentido es en el que el estilo del *Persiles*, y por ello el *Persiles* mismo, es igual de fascinante que de soberbio. En su postrera obra el genial alcalaíno fundió armoniosamente la épica clásica, que se había puesto de moda con la exhumación y difusión de la tan celebrada prosa épica amorosa del elegante Heliodoro, con la tradición de la novela corta, sirviendo la primera de hilo conductor y haciendo las veces de soporte estructural de la segunda. De modo que en la línea argumental central, a contrapelo de lo que había hecho en el *Quijote*, donde todo se resuelve a un nivel meramente humano, aún persiste la visión de la vida como una totalidad densamente cargada de un sentido inmanente, puesto que hay una cierta comprensión entre los héroes y la divinidad, sólo que esta relación transcendental, que es la que propicia la acción heroica, está cristianizada o se adecua a los valores del Cristianismo, que permite, en su humanismo, una importante libertad de actuación al héroe, en el sentido en el que Dios dispone y el hombre actúa. En el punto y hora en que el texto se reviste con los ropajes de un género elevado como la épica cobra una dimensión ejemplar, cuyos pilares no son otros que valores cristianos tales como la virtud, la caridad, el sufrimiento estoico de los trabajos, el perdón de las ofensas, la castidad, la fidelidad amorosa y el dominio de las pasiones. Por su parte, las novelas cortas, interpoladas en forma de episodios verdaderos y en diferentes grados de solapamiento, pertenecen a las distintas modalidades que ofrecía la prosa de ficción áurea, por lo que se ajustan a sus características respectivas, mas participando, en estrecha relación temática, con la peripecia medular, ora en perfecto paralelo, ora en marcado contraste. De modo que se

---

<sup>3058</sup>El análisis de esta historia, aunque con sensibles modificaciones, es la base de nuestro artículo. “«Los vírgenes esposos del *Persiles*»: el episodio de Renato y Eusebia”, *Anales Cervantinos*, XL (2008), pp. 205-228.

<sup>3059</sup>“Una telaraña, una pauta a la vez sensorial y lógica, una trama elegante y fecunda: eso es el estilo, ese es el fundamento del arte de escribir”, según opinaba Robert Louis Stevenson (citado por Juan Antonio Molina Foix en la introducción a R. L. Stevenson, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*, El gato negro-Valdemar, Madrid, 2006, pp. 9-24, en concreto nota 7 de la p. 14. Véase, además, Umberto Eco, “Sobre el estilo”, en *Sobre literatura*, traducción de Helena Lozano Miralles, Debolsillo, Madrid, 2005, pp.171-188).

representa el universo todo, lo uno y su contrario, así como los niveles intermedios. La disposición de la trama remeda un laberinto, en perfecta sintonía con el torbellino de pasiones encendidas que lo pueblan, no sólo por la profusión de episodios que interrumpen de continuo el desarrollo de la acción central, retrasando su resolución, sino también y sobre todo por el empleo del arte retórica del *ordo artificialis*, que provoca la distorsión cronológica, natural o lineal de la historia, por lo que precisa, a la par que camina hacia el desenlace, de distintas analepsis completivas que palien el comienzo *in medias res*, que, además, no se presentan concatenadas temporalmente, sino que son fragmentos discontinuos. Le toca al lector, en consecuencia, encajar las diferentes piezas para desenmarañar la historia o fábula, o sea, interpretar los indicios temporales y espaciales, la lógica de las acciones, el trayecto vital de los protagonistas; vincular la trama medular con los episodios; recomponer el orden cronológico de los acontecimientos y notar y apreciar las relaciones sutiles, las delicadas armonías, las simetrías especulares, que van hilvanando unas partes con otras hasta conformar un todo organizado y cohesionado. Pero es que hay más; el genio artístico de Cervantes no podía encapsularse en los preceptos y las normas de la razón poética sin someterlos a la ironía, el humor y el distanciamiento, que si nos los parodia, al menos los pone en duda o, en su defecto, los rebaja y los temple<sup>3060</sup>, y todo ese sentido ejemplar y heroico termina por aproximarse a lo humano, en el que el hombre es hijo de sus obras y su triunfo no consiste sino en vencerse a sí mismo. Pues al fin y al cabo, como escribía Thomas Mann<sup>3061</sup>, “en el reino de lo humano, el conquistador más bravo y cumplido ha sido siempre el humor”, y qué mejor ejemplo que Cervantes, que se despide del mundo en su obra más seria con un admirable sentido del humor: “¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!” (p. 21). Por lo tanto, en el resultado, en el sentido último, parece que confluyen el *Quijote* y el *Persiles*, aunque cada uno en su propia ley, puesto que los procedimientos narrativos y los caminos recorridos son tan disímiles que se puede llegar a decir “que el *Persiles* empieza en el punto preciso en que acaba el *Quijote*”<sup>3062</sup>.

La madurez literaria de Cervantes y su enorme capacidad narrativa hallan su máxima expresión en el *Persiles* en el libro II. Constructiva y morfológicamente es el más complejo de la novela<sup>3063</sup>, por cuanto que Cervantes simultanea concatenadamente dos narraciones: una, la que prosigue linealmente la acción en tiempo presente de la novela, que gira en derredor de la estancia de la comitiva de personajes que encabezan Periandro y Auristela en la isla del rey Policarpo; otra, la extensa relación del héroe sobre sus peripecias marinas, que no sólo sirve para recuperar parte de la prehistoria de la trama, sino que, desde una perspectiva metafictiva, enjuicia críticamente los resortes de la novela griega de amor y aventuras<sup>3064</sup>. La primera recae sobre un narrador primario de carácter extradiegético; el mismo que gobierna todo el entramado de la novela en su acción presente y que permite tanto la entrada de los relatos adventicios como de la analepsis completivas, pero que, en su más que notoria evolución a lo largo del texto, se diferencia del narrador del libro I en que la omnisciencia neutra que caracterizaba a este deviene ahora en la de un narrador-editor que interviene arbitrariamente con todo tipo de digresiones y comentarios sobre la acción contada; la segunda recae sobre un personaje, Periandro, en funciones de un narrador intradiegético puro o paranarrador que cuenta a un granado número de receptores o paranarrarios, que

<sup>3060</sup>Véase Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, cap. VIII, pp. 257-301.

<sup>3061</sup>“A bordo con *Don Quijote*”, en *Cervantes, Goethe y Freud*, Losada, Madrid, 2004, p. 80.

<sup>3062</sup>J. B. Avalle-Arce, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Suma cervantina*, p. 212.

<sup>3063</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. XXVII-XXX.

<sup>3064</sup>Véase Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, pp. 187 y ss; Stanislav Zimic, “El *Persiles* como crítica de la novela bizantina”, *Acta Neophilologica*, III (1970), pp. 49-64.

representan, apoyándose en la recursividad del lenguaje, a los lectores dentro del texto, tanto sus propias aventuras como las de otros personajes con los que se topa en su deambular marino por los húmedos y fríos caminos de las aguas septentrionales. Los dos planos narrativos, sin embargo, están inspirados en las dos modalidades de la épica antigua, la heroica y en verso y su degradación, la amorosa y en prosa.

La detención de los héroes en un palacio o corte es un motivo habitual de la novela sofisticada<sup>3065</sup>, cuyo máximo exponente en el momento de redacción del *Persiles* es la *Historia etiópica* de Heliodoro, pero que proviene, en última instancia, de la épica arcaica de Homero, cifrado en los nuevos aires novelescos que adopta la *Odisea*, y de ahí a la épica culta, como se registra en *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas y en la *Eneida* de Virgilio. De hecho, la estancia de los héroes en los dominios de Policarpo remeda situaciones de la estancia, en la novela de Heliodoro, de Teágenes y Cariclea en el palacio de Ársace en Menfis (libros VII y VIII) y de la de Leucipa y Clitofonte en el de Mélite y Tersandro en Éfeso, en la novela homónima de Aquiles Tacio (libros V-VIII), en especial respecto al cruce de parejas<sup>3066</sup> y por la intermediación de una hechicera o maga; mas, por encima de estas, parece estar pergeñada por la de Eneas en la corte cartaginés de la reina Dido en la *Eneida* (cantos II-IV), como se declara explícitamente en el texto; si bien no podemos olvidar que en los triunfos deportivos de Periandro en la isla de Policarpo y el enamoramiento de Sinforosa resuenan ecos de la *Odisea*, cuando Ulises es recibido y agasajado en la corte de Feacia (cantos V-XII, especialmente V-VII). De todos modos, no se debe ni se puede despreciar la posible influencia de la literatura caballerescas, máxime cuando este módulo narrativo se inserta hasta la médula tanto en la reflexión como en la concepción que Cervantes efectúa sobre la prosa de ficción, pues de alguna manera se refleja en el *Persiles*, hasta el punto de que el gran cervantista<sup>3067</sup> Edward C. Riley aseguraba que es “una novela bizantina de ambiente contemporáneo y un libro de caballerías actualizado”<sup>3068</sup>. La corte<sup>3069</sup>, en los libros de caballerías, desempeña un papel fundamental como espacio de reunión de personajes y lugar en el que habitualmente vive la amada, pero es que, además, es donde acaece el enfrentamiento entre el rey y el caballero, donde se pone a prueba su virtud, su fidelidad y su entereza moral y donde el caballero andante, para completar su configuración modélica, ha de desenvolverse a las mil maravillas como caballero fino y cortesano. Buena prueba de ello lo son las estancias de Tirante y Amadís en la corte de Constantinopla y la de don Quijote en el palacio de los duques. Lo más significativo del caso es que, de un modo u otro, tanto en la épica como en los libros de caballerías la parada del héroe -o los héroes, en la bizantina- en un palacio o corte es generadora siempre de conflictos y suscita un enorme interés sentimental. De modo que la estancia de Periandro y Auristela en el palacio del rey Policarpo se centra casi exclusivamente en el deseo erótico, merced a una maraña de intrigas amorosas en las que se ven envueltos la gran mayoría de los personajes que habitan la corte y que terminan por converger en ellos. Una galería de casos amorosos, en fin, en la que se expresan

---

<sup>3065</sup>Véase Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 144.

<sup>3066</sup>Véase S. Zimic, “El amante celestino y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas”, *BBMP*, XL (1964), pp. 361-387, y “*Leucipe y Clitofonte y Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes”, *AC*, XIII-XIV (1974-1975), pp. 37-58.

<sup>3067</sup>“Con posterioridad a 1960, el cervantista que mayor influencia ha ejercido sobre la interpretación de Cervantes es, sin duda alguna, Ted Riley” (Anthony Close, *La concepción romántica del “Quijote”*, traducción de Gonzalo G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 293-300, la cita es de la p. 293. Véase, también, José Montero Reguera, “Edward C. Riley o el honor del cervantismo”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI (2004), pp. 415-424).

<sup>3068</sup>E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 94.

<sup>3069</sup>Véase José Amezcuá, *Libros de caballerías hispánicas*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1973; Juan Manuel Cacho Bleuca, “*Amadís*”: *Heroísmo mítico cortesano*, Cupsa, Madrid, 1979.

las más de sus manifestaciones posibles, desde la mesura hasta la locura, y en las que todos sufren y desean y esperan:

Estas revoluciones, trazas y máquinas amorosas andaban en el palacio de Policarpo y en los pechos de los confusos amantes: Auristela celosa, Sinforosa enamorada, Periandro turbado y Arnaldo pertinaz; Mauricio haciendo disinius de volver a su patria contra la voluntad de Transila, que no quería volver a la presencia de gente tan enemiga del buen decoro como la de su tierra; Ladislao, su esposo, no osaba ni quería contradecirla; Antonio, el padre, moría por verse con su hijos y mujer en España, y Rutilio, en Italia, su patria. Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos: condición de la naturaleza humana (II, IV, 164-165).

Un conflicto de múltiples ramificaciones del que sólo salen airosos aquellos que son capaces de domeñar sus pasiones, de templar el deseo con la razón.

Carlos García Gual, en un importante estudio sobre la novela helenística de amor y aventuras, observaba que “hay sólo tres condiciones básicas para ser héroe o heroína de novela griega: juventud, excepcional belleza, y fidelidad tenaz al amor”<sup>3070</sup>. Y, efectivamente, sobre estos tres pilares esenciales están diseñados Periandro y Auristela. Sucede, sin embargo, que Cervantes, en esta su épica en prosa, quería que su campeón del trabajado combate amoroso refulgiese también en el fragor de la batalla y la aventura, que fuese tan enamorado como valiente, que participase, por fin, de la grandeza de Ulises y Eneas, de Amadís y de Tirante. Para ello, separa a los dos amantes, de tal forma que la ausencia de la heroína y su búsqueda le permitan al héroe convertirse en el nuevo caballero andante cristiano que surca los mares en pos de acrecentar su fama como intrépido, esforzado, comedido, liberal, generoso, caritativo y aun temerario, pues, como sostiene don Quijote, “es más fácil venir el pródigo a ser liberal que el avaro, así es más fácil dar el temerario en verdadero valiente que no el cobarde subir a la verdadera valentía”<sup>3071</sup>. Sus peripecias como capitán corsario, hasta un total de seis, a saber, el rapto de Auristela en la isla de los pescadores (II, X y XII), los encuentros marinos con el rey Leopoldio de Danea (II, XIII) y la amazona Sulpicia (II, XIV), la aventura del pez naufrago (II, XV), el sueño de la isla paradisíaca (II, XV) y la llegada al mar glacial, el encuentro con el rey Cratilo de Bituania y Sulpicia y la domesticación del caballo (II, XVI, XVIII y XX), sus aventuras, decimos, carecen del soporte del narrador extradiegético, quien deja solo y a su suerte a Periandro, pues no respalda su relato, ni siquiera garantiza su veracidad. A fin de cuentas, Ulises y Eneas no sólo eran héroes en el sentido recto del término, sino que además eran excelentes oradores, magos de la palabra, reyes del verbo, hasta el punto de suspender y admirar a sus interlocutores, por lo que, y en función de ello, nuestro héroe se configura como un magnífico poeta épico, capaz de relatar sus viajes haciendo gala de una conciencia estética tal que demuestra sobradamente su pericia en las artes poética y retórica. Su relato semeja más al de Ulises que al de Eneas, aun cuando su palabra seduzca a Sinforosa tanto como la del héroe troyano a Dido, pues carece del hondo patetismo trágico con que reviste el fundador de Roma la destrucción de Troya, para derivar hacia los diversos tonos y múltiples escenarios del cuento de viajes y aventuras del de Ítaca<sup>3072</sup>. De modo que su historia está repleta de incidentes varios, de lances extraordinarios, de tierra exóticas, de motivos casi fantásticos, que bordean constantemente la inverosimilitud. Aunque como relator de sus aventuras cuenta con la fiabilidad de su palabra, la única capaz de recordarlas con la precisión de lo vivido, como poeta tiene la licencia de engalanarlas

---

<sup>3070</sup>C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1991, p. 125.

<sup>3071</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XVII, p. 807.

<sup>3072</sup>Cabe recordar que otro valeroso guerrero que seduce a una dama, Desdémona, en una corte extranjera por la narración de sus aventuras es Othello: “Desdémona, admirada, seguía mis palabras [...], y logré que me amara por mis hazañas” (W. Shakespeare, *Othello*, edic. del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1991 [2ªed.], acto, escena 2ª, vv. 128-172, en concreto vv. 147 y 169, pp. 91-92).

con metáforas, de estilizarlas, de exagerarlas y hasta de inventarlas. Y así es como lo entienden los receptores de su larga narración, cuyos comentarios atienden más al valor estético del relato que a otra cosa, es decir, lo enjuician crítica y metafictivamente, desde la adecuación o no de las interpolaciones hasta su verosimilitud, desde la aquiescencia hasta el desacuerdo<sup>3073</sup>. El profesor García Gual<sup>3074</sup>, comentando la narración de Ulises en la *Odisea* (cantos VIII-XII), observa cómo los feacios, encabezados por Alcínoo, elogian sin paliativos la técnica oratoria del héroe y su sinceridad, esto es, que la valoración ajena del relato corresponde con la imagen heroica del narrador-personaje, de modo que no se osa poner en duda la veracidad de su palabra, aun cuando Ulises sea un consumado especialista en el arte del engaño y la mentira. Lo cual, arguye García Gual, no significa que el lector externo deba ser tan ingenuo como el rey de Feacia y sus príncipes y, por lo tanto, pueda plantearse “una inquietante cuestión: ¿cuándo cuenta la verdad y cuándo miente Odiseo?”<sup>3075</sup>. Por contra, en el *Persiles*, los receptores del relato de Periandro sí se hacen esa pregunta, que no sólo incide en que el nuevo héroe ha de ganarse la confianza de su público, sino también que denota que los valores épicos, y por ello la visión del mundo que conlleva, han cambiado<sup>3076</sup>. Esto se debe, además, al modo en el que concibe Cervantes el criterio de la verosimilitud, el cual, más allá del uso de ciertas claves poéticas, redundaba en la interacción emisor-receptor, narrador-narratario, pues, como afirmaba E. C. Riley, “en ningún aspecto como en éste [el de la verosimilitud] llega a basar Cervantes con más claridad su idea de la literatura como comunicación”<sup>3077</sup>. Por otro lado, el relato de Periandro, como el de Ulises y el de Eneas, cumple la función de completar parte del argumento de la novela. Desde esta perspectiva no es sino un recurso más de la novela bizantina clásica, pues es habitual que los personajes verbalicen sus aventuras para un auditorio, siendo la narración paradigmática la de Calasiris a Cnemón en la *Historia etiópica* de Heliodoro (libros II-V).

Estos dos planos narrativos que conforman el libro II mantienen un severo combate dialógico que sobrepasa los niveles puramente morfológicos. Es decir, más allá de la forma en que se expresan, la narración en tiempo presente y la relación de Periandro se relacionan entre sí tanto como se complementan y sirven de contraste la una de la otra. Nunca antes los dos componentes esenciales de la novela sofisticada, el amor y las aventuras, se habían dividido en secuencias narrativas diferenciadas y simultaneadas concatenadamente, de tal forma que a una, la narración en tiempo presente, le correspondiese el tema del amor, en tanto que la otra, el relato homodiegético, se centrara en las aventuras. Lógicamente, cada asunto precisa de un espacio específico en el que desarrollarse, y qué mejor que el ambiente cortesano para propiciar el escudriñamiento de la pasión erótica o el mar para que, con sus muchos peligros, surja la peripecia. Y de un tempo narrativo diferente, el estático y contemplativo para el amor, de modo que el interés redunde en la introspección psicológica; el dinámico y vertiginoso para la aventura, en el que se reflejen las virtudes heroico-cristianas del protagonista. Frente a la maraña de intrigas amorosas de la corte, que precisan, para su exposición, de una estructuración entrelazada, se sitúa la sucesión, a modos de episodios en sarta, de las aventuras. Frente al realismo psicológico, las fantasías del viajero. Mas no sólo acontece una oposición contrastiva, sino que entre los dos planos narrativos se establece una relación de interdependencia estructural, pues el segundo de ellos deriva tanto como es propiciado por el

---

<sup>3073</sup>Véase, Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 235-238; Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 72-76.

<sup>3074</sup>Introducción a su edic. de la *Odisea*, Alianza, Madrid, 2004, pp. 16-18.

<sup>3075</sup>*Ibidem*, p. 18.

<sup>3076</sup>Véase Isabel Lozano, “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes*, XXII (2002, 1º fall), pp. 111-126, especialmente pp. 122-123.

<sup>3077</sup>*Teoría de la novela en Cervantes*, p. 283.



primero, y temática, pues los temas de uno se reflejan o hallan una imagen especular en el otro, sobre todo en lo que concierne a los asuntos sentimentales, que versan sobre las desviaciones irracionales del amor, la autognosis como guía para resolver los conflictos y el dominio de las pasiones<sup>3078</sup>.

Pero es que la pericia técnica de Cervantes es tal que hace confluír los dos planos narrativos, justo al final del libro II, en un tercero: el episodio de Renato y Eusebia, en el que con genial maestría se añudan los tres en torno a un tema: el del dominio de las pasiones<sup>3079</sup>.

El episodio de Renato y Eusebia presenta una morfología bastante sencilla pero de una rentabilidad estética en verdad prodigiosa. En su mayor parte se trata de una relación intradiegetica en la que un personaje, Renato, cuenta su desafortunado caso de amor y honra y su vida contemplativa al lado de Eusebia. Este bloque narrativo, sin embargo, se rodea de una mínima acción en el tiempo presente que sirve para marcar la atenuada irrupción del episodio y la presentación elocuente de los protagonistas tanto como para propiciar su desenlace. Esto es, el episodio se compone de una noticia, la que ofrecen los marineros a Periandro y compañía sobre la peregrina vida de los ermitaños franceses, que suscita el interés y la curiosidad por conocerlos; de un encuentro, el del grupo protagonista con Renato y Eusebia; de la narración de la historia y de la llegada de Sinibaldo, el hermano de Renato, que porta la buena nueva que concluye el episodio. Mas esta simplicidad compositiva se complica por la disposición del episodio en la trama de la novela, ya que se entrelaza con el fin de la narración de Periandro y con la acción principal, hasta el punto de que un personaje episódico de segundo orden, como es Sinibaldo, no sólo anuncia el regreso a casa del ejemplar matrimonio francés, sino que las noticias que trae sobre la política europea suponen que Artandro abandone momentáneamente sus intereses afectivos por Auristela a favor de sus obligaciones y deberes como príncipe heredero de Dinamarca y, de alguna manera, que el *Persiles* se sustraiga del ámbito del mito y el *romance* para adentrarse en los ásperos caminos de la historia y la novela contemporánea.

Tanto el modelo estructural del episodio como el modo de adecuación y de vinculación con la narración de base recuerda a la historia de la pastora Marcela de la Primera parte del *Quijote*. En ambos casos una noticia sugiere una narración anecdótica sobre un hecho consumado que requiere un desenlace en el presente de la fábula; en los entreactos se cuele la narración medular, de modo que acontece una relación especular entre los dos niveles narrativos. Aunque más por la morfología del episodio en sí que porque se produzca una imbricación perfecta entre historia adventicia e historia principal, el cuento de Renato y Eusebia se empareja asimismo con el de Basilio y Quiteria de la Segunda parte del *Quijote*. En las dos historias la irrupción del episodio es antecedida por la información que unos personajes ofrecen a los protagonistas centrales, a los cuales se les aviva el deseo por conocer los pormenores y los actores de sendos relatos; satisfecha la curiosidad, asisten en primera fila al desenlace y sus acciones subsiguientes se ven afectadas positivamente por un personaje del episodio, ya porque provoca que los amantes nórdicos puedan llegar al mediodía europeo libres de atosigadores sentimentales, ya porque conduzca a caballero y escudero hasta la puerta de la cueva de Montesinos. Y qué decir del indubitable parecido que guarda con la también quijotesca historia de Cardenio, puesto que los indicios y pistas que se van topando en Sierra Morena don Quijote y Sancho, que van enciendo la desafortunada curiosidad del

---

<sup>3078</sup>Huelga decir que la conformación de dos planos narrativos simultaneados concatenadamente vincula el libro II del *Persiles* con la Segunda parte del *Quijote*, cuando el caballero y el escudero se separan para vivir cada uno su propia mentira, la de la corte, don Quijote; la del gobierno, Sancho. Curiosamente, esta duplicación narrativa, como la del *Persiles*, se genera cuando los protagonistas se detienen en un palacio, el de los duques.

<sup>3079</sup>Véase Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, pp. 129-137; Julio Baena, "Trabajo y aventura: el criterio del caballo", *Cervantes*, X (1990, 1º fall), pp. 51-57.

hidalgo manchego, y la narración testimonial del cabrero hacen las veces de la información que los marineros dan a los héroes del *Persiles*; la locura amorosa entreverada con intervalos de lucidez de Cardenio, que suscita la monomanía literaria con intervalos de lucidez del caballero andante que queda reflejada en esa su caprichosa penitencia amorosa, se corresponde con el aferramiento a la virtud, a la continencia y a la vida contemplativa dedicada a Dios de Renato, que nos habla del dominio absoluto de las pasiones humanas, y que halla su paralelo en la secuencia narrativa en la que Periandro domestica al salvaje caballo de Cratilo, que se puede entender simbólica o alegóricamente como el refrenamiento del frenesí; mientras que Dorotea cura la dolencia de Cardenio y estimula la de don Quijote con la petición de socorro, Sinibaldo trae la novedad del arrepentimiento de Libsomiros y el posterior perdón real para su hermano y Eusebia y el desembarazo de pretendientes para Periandro y Auristela.

Aún en plena fuga del laberinto de pasiones en que se han visto envueltos los héroes de la novela en la isla del rey Policarpo y rumbo a Inglaterra, que devuelve la narración al piélago, las aguas dormidas y unas nubes bajas anunciadoras de tormenta vienen a turbar el sosiego de los embarcados; si bien es cierto que sólo momentáneamente, pues la proximidad de una isla, “que se llamaba de las Ermitas” (II, XVII, 246), promete cobijo seguro tanto para el barco como para sus moradores mientras arrecie la borrasca. De este modo, además, la comitiva de personajes podrá conocer de primera mano a los famosos ermitaños que la habitan, “cuya historia de los dos era la más peregrina que se hubiese visto” (II, XVII, 246). Obligados por la necesidad y el deseo, unos cuantos del grupo, entre los que se cuentan los héroes, desembarcan a tierra firme con el fin de pasar allí la noche. Como se sabe, las islas que pueblan la travesía septentrional del *Persiles* están repletas de historias que ayudan a amenizar, con el encanto del verbo, las incomodidades del viaje y los rigores del hospedaje. Así, en la Bárbara narró su periplo vital el español Antonio, en otra fría y montañosa hace lo propio el italiano Rutilio, en una de nieve el portugués Manuel de Sosa cuenta su trágica experiencia amorosa, en Golandia se actualiza el vivir heroico de Transila, en la de Policarpo, por fin, Periandro inicia el relato de sus aventuras como corsario. Todas estas historias tienen como denominador común que responden, respecto al modo en que son interpoladas, al antiguo recurso técnico de *sobremesa y alivio de caminantes*. La de las Ermitas no podía ser menos obviamente, y como a Periandro aún le restan peripecias por contar antes de dar por concluido su extenso relato, lo reanuda en el mismo punto en que lo dejó, para dar buena cuenta de su encuentro con el ejército de los esquiadores, el apresamiento suyo y del escuadrón que capitanea, su conducción por las mares heladas y el cordial recibimiento que les brinda el rey Cratilo de Bituania, sobre todo después de que Sulpicia reconozca en Periandro a “ese mancebo” en quien “tiene su asiento la suma cortesía y su albergue la misma liberalidad” (II, XVIII, 251)<sup>3080</sup>. La feliz acogida, sin embargo, se ve relegada a un segundo plano por el rumor que levanta entre la muchedumbre presente un hermoso caballo del rey, a quien le trae por la calle de la amargura por su extremada braveza y su colérica furia, pues no consiente que nadie, ni siquiera él, lo monte. Mas con el auditorio subyugado por las excelencias narrativas de Periandro y cuando este se dispone a contar la increíble aventura del caballo, la isla reclama su atención para dar a conocer la historia que alberga en su seno.

Sabemos que Cervantes gusta sobremanera de cuidar al mínimo detalle la presentación de sus personajes no sólo porque con ello suscita la máxima expectación y

---

<sup>3080</sup>En su excelente estudio sobre el *Persiles*, Isabel Lozano, al comentar este pasaje de la narración de Periandro, nos advierte de que “este capricho de la imaginación cervantina (...) hace el esfuerzo por incorporar la actualidad del momento y rescata para la ficción aquello que hasta entonces había sido privativo de los relatos fantásticos, consiguiendo con ellos aumentar el capital verosímil” (*Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 157).

sorprende en los circunstantes y el lector, sino también porque la forma en la que acaece se reviste de significado, denota parte de la caracterización del personaje y del estado en el que se encuentra. Una de las más famosas, por la plasticidad y ambigüedad que rezuma, es la de Dorotea vestida de hermoso galán que desnuda su pie y lo baña cuidadosamente en las aguas cristalinas de una fuente en mitad de Sierra Morena, para deleite del cura, el barbero y Cardenio, en el *Quijote* de 1605; o la de Teodosia irrumpiendo en la venta de Castilblanco en mitad del crepúsculo, montada a lomos de un caballo y disfrazada de varón, en *Las dos doncellas*; o la de Ana Félix, en la Segunda parte del *Quijote*, como arráez de un bajel turco en las playas de Barcelona. Lo mismo cabe decir de la violencia con que penetran Lisandro y Carino en el reposado orbe de la bucólica, en los primeros compases de *La Galatea*; o la de Silerio, también en la poetizadas riberas del Tajo, desmayado e iluminado por la luz de la luna, luego de haber cantado sus cuitas al son de un arpa; o la de Cardenio, ya en la Primera parte del *Quijote*, saltando como un poseso y medio desnudo de piedra en piedra; o la de un abatido Ricardo, que lee en las ruinas de Nicosia sus propias penurias amorosas, en *El amante liberal*; o la del alférez Campuzano, amarillo y flaco y apoyándose en su espada como si fuera un bastón para caminar, a la salida del hospital de la Resurrección, en *El casamiento engañoso*; o la de don Fernando de Andrada, en *Los baños de Argel*, arrojándose desesperadamente desde un peñasco al mar para ir tras los pasos de su novia Constanza, recién cautivada por los turcos; o la de Basilio, en mitad de la boda de su amada Quiteria con el rico Camacho, vestido con ropas funestas y con el rostro de una trágica palidez mortecina, en la Segunda parte del *Quijote*. Pero acaso la más audaz y arriesgada sea la presentación, en el amanecer del *Persiles*, de Periandro y Auristela, ambos travestidos y en peligro de muerte, soportando como pueden la cadena de trabajos que el destino y la Providencia ponen en su camino a la dicha. Si bien, la más portentosa en todos los sentidos, de eso no cabe duda, es la de don Quijote, ora luchando contra los fantasmas de su imaginación, en mitad de la noche, en su cuarto, ora convirtiéndose, por capricho de su voluntad, en caballero andante, de modo que a contrapelo de los héroes de la épica clásica, de la caballeresca y aún de los antihéroes de la picaresca, no sea el que es, sino que tenga que abjurar de lo que es para transformarse en lo que quiere ser, y así hacer literatura de su vida. La de Renato y Eusebia es tan elocuente como la de todos estos personajes: “A la escasa luz de la luna, que cubierta de nubes no dejaba verse, vieron que hacia ellos venían dos bultos que no pudieran diferenciar lo que eran” (II, XVIII, 252). Pues, efectivamente, aquellos que han decidido arrebujarse con la manta de la vida silenciosa y solitaria, lejos del mundo civilizado y en paz consigo mismo no pueden ser sino eso: dos sombras en la oscuridad nocturna; es decir, nadie, puesto que se han despojado de todo cuanto hace al hombre un ser social, se han desnudado de todo oropel para adentrarse en la rutina esencial de las cosas mínimas y el olvido.

Lo primero que advierte el grupo, luego del misterio provocado por la llegada a deshora de los moradores de la isla, es la voz de la complacencia que quiere no más que servirlos y acogerlos con la sencillez de sus medios. De modo que Renato y Eusebia, hecha las presentaciones, se erigen en los guías del grupo y conducen a Periandro y demás hasta una cima en la que se levantan dos ermitas, “más cómodas para pasar la vida en su pobreza que para alegrar la vista con su rico adorno” (II, XVIII, 253). Cervantes, como maestro indiscutible que es de la voz narrativa, en determinados pasajes de sus obras en prosa combina perfectamente la posición de omnisciencia olímpica del narrador con la posición de equisciencia, esto es iguala el conocimiento del narrador con el del personaje, a fin de aproximar la posición del lector a la de este. Para realizar esta operación, en algunas ocasiones el narrador utiliza a los personajes en la función de reflectores en cuanto que se sirve de sus ojos para describir el ambiente. O sea, el narrador ve lo que ven sus personajes. Puede que el caso más singular en la combinación de distintas perspectivas narrativas de la

obra de Cervantes sea el de *Rinconete y Cortadillo*, novela en la que se pasa de un narrador omnisciente neutro que muestra el encuentro y las correrías de los dos pícaros en Sevilla a otro equiscente que describe el patio de Monipodio a través del filtro visual de los mozuelos, que pasan de actuar a ser espectadores de excepción. Pero donde mayor rendimiento literario se obtiene y la complicación llega a límites inusitados es, como sabiamente estudió E. C. Riley<sup>3081</sup>, en el *Quijote*. Un caso similar al de la novela ejemplar es el que se registra en el episodio de las bodas de Camacho en la Segunda parte, donde el caballero y el escudero son el espejo en el que el juego de narradores mira el espectáculo magnánimo que el rico Camacho ha dispuesto para sus desposorios con la bella Quiteria, a través de don Quijote contemplamos los variados bailes y danzas que alegran la fiesta, mientras que con Sancho olemos y degustamos los manjares pantagruélicos del banquete. Esta misma operación es la que acontece en el episodio de Renato y Eusebia, pues lo que describe el narrador no es sino aquello que escudriñan los ojos del grupo:

[...] vieron dos ermitas [...]. Entraron dentro, y, en la que parecía algo mayor, hallaron luces que de dos lámparas procedían, con que podían distinguir los ojos lo que dentro estaba, que era [...]; notaron los pobres vestidos [de los dos ermitaños], la edad, que tocaba en los márgenes de la vejez; la hermosura de Eusebia, donde todavía resplandecían las muestras de que haber sido rara en todo extremo [...]. Corrió el tiempo como suele, voló la noche, y amaneció el día claro y sereno [...] y salieron a ver desde aquella cumbre la amenidad de la pequeña isla... (II, XVIII, 253-254).

Dos parecen ser las funciones principales que derivan del cambio de perspectiva: por un lado, la descripción del lugar como una especie de paraíso terrenal<sup>3082</sup>, de Renato y Eusebia como dos figuras engrandecidas por su carestía y su trato afable y de su vida simple y virtuosa dedicada al contacto con la naturaleza y a la contemplación divina; por otro, y en perfecta sintonía con la anterior, propiciar, desde la óptica de unos personajes que recién llegaron de la bulliciosa, voluptuosa y engañosa vida del palacio del rey Policarpo, un *menosprecio de corte y alabanza de aldea*<sup>3083</sup>. De alguna manera, la situación creada aquí nos dista mucho de la que acontece en *La Galatea*, cuando unos cortesanos, Timbrio, Nísida, Blanca y Darinto, arriban a las riberas del Tajo y, tras notar la quieta vida de los pastores, entonan, desde su perspectiva mundana, un himno de aldea. Sucede, sin embargo, que en el *Persiles* Cervantes da un paso hacia adelante, pues, además del contraste creado entre la vida cortesana de la isla de Policarpo y la retirada de la isla de las Ermitas, se genera otro entre el brillo fastuoso y asombroso de la narración de Periandro con la sencillez pura del modo de vida agreste de los ermitaños. Aquí las fantasías del viajero, su exotismo y sus peripecias se reducen a la vida cotidiana, anodina y regalada de la isla. Más aún, pues la equiparación contrastiva entre los dos modos de vida se da asimismo en la propia historia de los castos amantes.

En efecto, después de una humilde y frugal comida, que recuerda la que el español Antonio y su familia ofrecieron en la isla Bárbara a Periandro, Auristela, Cloelia y Transila, pero también a la que dispusieron los cabreros de la aldea de Marcela para don Quijote y Sancho, Renato, a petición de Arnaldo, cuenta su historia.

Al comenzar el relato de sus peripecias en los mares helados, Periandro aseguraba a su auditorio que es “dulcísima cosa contar en tranquilidad la tormenta” (II, XVIII, 248), Renato,

---

<sup>3081</sup> *Introducción al “Quijote”*, pp. 183-194.

<sup>3082</sup> Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 131; y Alban K. Forcione, *Cervantes’ Christian Romance*, pp. 72-77.

<sup>3083</sup> Así, por ejemplo, A. Egido afirma que “la pureza de la vida ermitaña se confirma aquí como emulación de la vida palaciega, llena de vicios y engaños (...), un canto de aldea que remite a la negación de lo cortesano” (“El eretismo ejemplar. De *La Galatea*, al *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 340).

por el contrario, advierte de que “eso no podré decir de los míos, pues no los cuento fuera de la borrasca, sino en mitad de la tormenta” (II, XIX, 255). De modo que la historia del francés, a diferencia de la extensa del héroe principal, está aún a la espera de resolverse en el tiempo presente de la novela, o, lo que es lo mismo, empieza por el medio de los hechos, por lo que su circunstancia actual como ermitaño no es definitiva, sino un modo de vida transitorio, una especie de paréntesis vital lejos del medio social al que pertenece. Como se sabe, la estructura del *Persiles* descansa sobre el viaje que los amantes nórdicos protagonistas efectúan, obligados por las circunstancias, desde Tule hasta Roma. Un largo periplo por un mundo caótico repleto de accidentes, violencias variadas y trabajos que se divide en dos: por un lado, el que se desarrolla por los mares septentrionales de Europa; por otro, el que transcurre por los caminos meridionales que conducen desde Lisboa a Roma. A cada zona le corresponde un tipo de viaje específico: por mar y por tierra, respectivamente; un tipo de aventura; un criterio dispar de verosimilitud, y aun de tendencia narrativa, que aproxima el viaje por mar a la prosa de ficción idealista y el mito o la leyenda, mientras que el terrestre se ajusta más a la novela contemporánea y el costumbrismo. Esto es, Cervantes trabaja con un doble concepto de *cronotopo*: el de la novela griega y el del camino<sup>3084</sup>. Pero esta separación de mundos no es total, sino que se interfieren y se interrelacionan continuamente, merced a un hilvanado narrativo hecho de simetrías, paralelismos y de tráfico de personajes de un orbe al otro<sup>3085</sup>. Pues bien, la de Renato es una de las vidas que propicia la entrada del sur en el norte europeo junto con las del español Antonio, el italiano Rutilio y el portugués Manuel de Sosa. Todas ellas, aparte de marcar los territorios nacionales por los que transcurre el itinerario meridional de la novela, tienen en común el que sus protagonistas, arrastrados por sus errores y sus fracasos, arriban al Septentrión, en cuyas islas hallan la ocasión de expiar sus culpas tras un doloroso proceso de autognosis, para después, como sujetos renovados, regresar a su hogar, con la sola excepción del enamorado portugués, que termina sus días allí. Lógicamente, entre unas historias y otras se registran variaciones significativas que las individualizan del conjunto, pero no por ello dejan de mostrar un esquema morfológico parecido y una vinculante unidad de sentido sintáctico y semántico.

Del mismo modo que la actualización de los vivires de Antonio, Rutilio y Manuel, la narración intradiegetica de Renato tiene como objetivo la exposición de los motivos que le han conducido a él y a Eusebia a estar donde están y a vivir como viven. Es decir, va a seleccionar de su vida aquellos episodios que son estrictamente necesarios para comprender la situación a la que ha llegado, aquellas vivencias que constituyen los hitos fundamentales de su andadura vital.

El francés Renato es, como el enamorado portugués, un perfecto caballero cortesano. Hijo de padres nobles y ricos, recibió una educación esmerada y acorde con su estado. Comedido en el trato y discreto en lo que respecta a los asuntos del corazón, se enamora de una camarera de la reina, Eusebia, a quien no osa declarar su amor más que con los ojos, acaso porque los enamoramientos se producen en principio por mediación de la vista, cuya función es incrustar los sentimientos en las almas, según reza el neoplatonismo dominante en la época. Ella, como cabe esperar de una dama honesta y virtuosa, no cae presa en la red amorosa de sus miradas ni le hace caso alguno, de modo que “ni con sus ojos ni con su lengua me dio a entender que me entendía” (II, XIX, 255). Mas el secretismo de su encendimiento no

---

<sup>3084</sup>Véase E. C. Riley, “Tradición e innovación en la novelística cervantina”, *Cervantes*, XVII (1997, 1º fall), pp. 46-61; I Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros peregrinos y enamorados*, 1999.

<sup>3085</sup>Véase C. Romero Muñoz, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. 37-42; A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. del texto, pp. XX-XLV.

es tal que la demasiada curiosidad y la mucha malicia que se respira en el ambiente de la corte no se hagan eco de él. Y así, otro caballero, Libsomi, sabedor de los sentimientos de Renato y envidioso de ellos, le va con el cuento al rey de Francia de que entre Eusebia y nuestro narrador ha surgido un amor ilícito que lo deshonra y ofende. El rey, alborotado, le manda llamar para que se explique y Renato no hace sino advertir la mentira y salir en favor de la honra de la camarera de la reina. De modo que el conflicto habrá de resolverse mediante la celebración de un juicio de Dios. La falsa acusación es un motivo más que corriente en la narrativa, literaria o folclórica, de todos los tiempos, que se incorpora rápidamente al repertorio de la novela helenística de amor y aventuras como uno de los trabajos a los que debe enfrentarse la pareja protagonista. Consecuencia de la calumnia es que los amantes sufran vejaciones, condenas, castigos, prisiones, celos, deshonras, etc. Buena prueba de ello es la acusación de adulterio que Tersandro hace recaer sobre Clitofonte (libros VI), en el *Leucipa* de Aquiles Tacio, o la de Ársace, en la *Historia etiópica* de Heliodoro, de que Cariclea ha envenenado a una de sus criadas, la hechicera y celestina Cíbele (libro IX), novela en la que acontece también la de Deméneta, que acusa falazmente a su hijastro Cnemón de pretender relaciones eróticas con ella ante su padre (libro I). Pero es en el ambiente cortesano caballeresco medieval, del que surgen los libros de caballerías y la novela sentimental, en el que se reproduce hasta la lujuria, bajo un esquema reiterativo, aunque varíe en este o en aquel asunto, que consiste en que una dama principal es víctima de una calumnia sobre su reputación que, con harta frecuencia, provoca su encarcelamiento, dado que no puede probar su inocencia, por lo que el conflicto de honra se ve abocado para su resolución a un duelo de armas entre el acusador y un caballero que salga en su defensa, la victoria decidirá su culpabilidad o inocencia. Casos arquetípicos de denuncia mentirosa son: la que Mador de la Puerta emite contra la reina Ginebra en *La muerte del rey Arturo* (c. 1230), y la historia de Ginebra y Ariodante del *Orlando furioso* de Ariosto (cantos IV y V). Diferente es la estratagema que urde la Viuda Reposada, en el *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell, para hacer creer a Tirante que su amada Carmesina mantiene relaciones deshonestas con un hortelano (capítulos 284-287)<sup>3086</sup>. Cervantes utiliza este tópico literario en varias ocasiones y siempre desde una perspectiva y un alcance claramente diferenciados, pues como es corriente en su obra la vida triunfa sobre la teoría. A saber, en *La gitana*, la Carducha acusa de ladrón a Andrés, suscitando la prisión del gitano fingido y propiciando el rápido desenlace de la historia; la falsa denuncia es el motivo sobre el que pivota la enrevesada trama de *El laberinto de amor*: Dagoberto, enamorado de Rosamira y confabulado con ella, para impedir que se celebre el casamiento concertado de esta con Manfredo, la acusa de deshonestas y remite la solución del caso a un juicio de Dios; en la Segunda parte del *Quijote*, Altisidora levanta testimonio al caballero andante por culpa de unos tocadores y unas ligas; en el *Persiles*, por fin, la cortesana Hipólita denuncia a Periandro de ladrón, consiguiendo su inmediata detención. Habida cuenta de que los rasgos de la acusación mentirosa están muy generalizados, resulta casi imposible discernir las fuentes precisas con las que opera Cervantes. No así su clasificación, en tanto que las acusaciones de ladrón que profieren, como consecuencia de la humillación vengativa de la mujer rechazada, la Carducha, Altisidora e Hipólita semejan entre sí tanto como el falso testimonio que levantan Dagoberto y Libsomi sobre la honra de Rosamira y Eusebia, respectivamente. Pues, en efecto, *El laberinto de amor* y el episodio de Renato plantean un conflicto de honra entendida como reputación, que únicamente puede resolverse mediante un duelo de armas. Mientras que las falsas denuncias de la Carducha e Hipólita podrían derivar de la novela griega, las de Dagoberto y Libsomi se adscriben a la tradición caballeresca. El caso de Altisidora es diferente, ya que se trata de

---

<sup>3086</sup>Véase Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, pp. 110-115.

una parodia de la acusación mentirosa, que si apunta más al mundo caballeresco es por la condición de caballero aventurero de don Quijote.

El juicio de Dios tendrá que celebrarse en “una de las ciudades libres de Alemania” (II, XIX, 256) y no en París, como consecuencia de la negativa del rey de darles campo seguro, puesto que los duelos públicos fueron prohibidos por decreto por la iglesia católica durante la sesión XXV del Concilio de Trento. Allí tiene lugar el desafío según rezan las formas de la caballerisca, vigiladas por los padrinos y jueces de campo, que aseguran la igualdad en armas, no más que escudo y espada, y la partición del sol en el campo de batalla. Renato se presenta tan confiado por tener la verdad de su lado como arrogante y soberbio Libsomiros. Como bien dice James R. Stamm, “Cervantes trabaja siempre dentro de los moldes tradicionales y establecidos, si bien en sentido sumamente original”<sup>3087</sup>. Decimos esto porque nuestro autor da una solución inesperada al conflicto al no triunfar la verdad y el bien sino la mentira y el mal, a contrapelo de lo que sucedía ordinariamente en los libros de caballerías, pues Renato, a pesar de haber puesto la esperanza en Dios y en su buen hacer, es derrotado por Libsomiros, de modo que la deshonra de Eusebia queda confirmada. Este giro insólito bien podría interpretarse como una denuncia a este ritual, antiguo ya para la época en la que se redacta el *Persiles*, en el que un aspecto tan grave como la puesta en entredicho de la honorabilidad de una dama hubiera de resolverse al arbitrio de las armas y no con la búsqueda de la verdad, ya que la confirmación de la culpa acarrearía o bien la muerte física de la mujer, o bien su defunción pública, que la invalidaba para cualquier acto en vida. Bien es cierto que también está en consonancia con los aires nuevos que respira la literatura de ficción en su aproximación a la incertidumbre de la vida, donde no siempre triunfa la justicia y donde la arifiosidad fuera del arquetipo se mide por el rasero de la realidad, y con el advenimiento de la pérdida de la confianza y la fe en los valores universales, trivializados, relativizados y subjetivizados por el acomodo de una nueva ideología que interpreta el mundo de otro modo. No obstante, es un hecho constatado anteriormente por Cervantes, pues no sólo se escamotea el duelo final que había de dictar justicia en *El laberinto de amor*, de modo que el espectáculo áulico queda hecho añicos ante el ingenio y la voluntad individual, sino que, en el que enfrenta a don Quijote con Tosilos para desagrar a la ultrajada hija de doña Rodríguez, la dueña de honor del palacio de los duques en la Segunda parte del *Quijote*, más allá de ser un mero embeleco efectista, no sirve más que para evidenciar el tremendo abuso de poder del duque, pues invierte el resultado de un enfrentamiento que tampoco llega a producirse y corta de raíz el amor fulminante del paje para con la muchacha, y lo hace precisamente aquel que debía regirse, pues lo representa, por el noble ideal de la caballería y quien debía, pues, impartir justicia. Estos representan los tres juicios de Dios de la obra de Cervantes en los que se dirime la honra de una mujer, pues los otros duelos que aparecen responden a otras causas, como los que enfrenta a don Quijote con el caballero de los Espejos, primero, y con el de la Blanca Luna, después, en la Segunda parte del *Quijote*, el de Timbrio con Pransiles en *La Galatea*, el del conde Arnesto con Ricaredo en *La española inglesa*, el del padre de Marco Antonio con los de Teodosia y Leocadia en *Las dos doncellas*, el del sacristán Lorenzo Pasillas y el soldado en *La guarda cuidadosa*, y, ya en el *Persiles*, el de los dos capitanes enamorados de Taurisa, y el del príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs extramuros de Roma.

El hecho es que Renato, derrotado y “en poder del quebranto y de la confusión” (II, XIX, 257), vacila en un mar de cuitas, sufre un profundo ataque de melancolía y vergüenza, hasta el punto de hacérsele imposible la vida en la corte, ya que adivina su deshonra en todo aquello que observa y escucha. Y, así, arrastrado por estos delirantes extravíos de la razón,

---

<sup>3087</sup>“*La Galatea* y el concepto del género: un acercamiento”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. Manuel Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 337-343, en concreto p. 343

opta por abandonar su patria y encaminarse a un lugar donde no se tenga la mala noticia de su infamia. Su caso, por tanto, no es muy diferente de los de Antonio, Rutilio y Manuel, en tanto que los cuatro se ven abocados, aunque por circunstancias dispares, a dejar su lugar y dirigir sus pasos al Septentrión. Sucede, no obstante, que la decisión del francés es más extrema, pues deriva del hondo proceso psicológico en que le sume su deshonra. Se trata, en fin, de una elección premeditada y no de un capricho de la fortuna, como lo corroboran los preparativos del viaje. Renato, antes de marchar, cede toda su hacienda a su hermano y, después, acompañado de sus criados, parte en busca de un lugar que se acomode a la nueva vida que ha decidido llevar, hasta que se topa con esta isla despoblada desde la que rememora su bella historia. En ella, luego de levantar una ermita, despide a su servicio, pero con la condición de que vengan cada año para traerle sustento y, en caso de haber fallecido, para que entierren sus huesos. Solo y sepultado en el silencio de su rincón, Renato halla la dicha que disculpa su fracaso y se felicita por haber abandonado la vertiginosa vida en sociedad de la corte. Es decir, entona un canto en alabanza de la vida retirada del tráfigo del mundanal ruido:

¡Oh soledad alegre, compañía de tristes! ¡Oh silencio, voz agradable a los oídos, donde llegas, sin que la adulación ni la lisonja te acompañen! ¡Oh qué cosas dijera, señores, en alabanza de la santa soledad y del sabroso silencio! (II, XIX, 257).

No cabe dudar, desde luego, de la sinceridad de las palabras de Renato, pero el elogio del aislamiento en contraposición al bullicioso mundo de la ciudad no es una elección de vida en y por sí misma, sino que deriva de un conflicto ignominioso, su incapacidad para haber demostrado con las armas la limpieza de Eusebia y el falso testimonio de Libsomiro. De modo que cuando se resuelva por el arrepentimiento de este y recupere, en consecuencia, tanto la honorabilidad como la hacienda perdidas, no dudará lo más mínimo en regresar al mundo del engaño, la apariencia y el galanteo. Será, lógicamente, la recompensa merecida por haber resuelto felizmente su caso ante Dios y ante los hombres. Mas también se trata de una rectificación del tópico enfrentamiento aldea-corte desde la perspectiva del sentir de una nueva época, por cuanto que el Barroco, en función de sus características morales, políticas, económicas, sociales y culturales, se singulariza por ser predominantemente urbano<sup>3088</sup>. En efecto, después de que los escritores clásicos cantaran las ventajas de la vida retirada sobre las de la ciudad, cifradas en el *Beatus ille* de Horacio, el tópico literario filosófico tuvo un resurgir apoteósico durante el Renacimiento, en la medida en que se adecuó perfectamente al pensamiento y a las distintas modalidades genéricas, como lo atestiguan el famoso *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea* (1539) de fray Antonio de Guevara o la oda de fray Luis de León, *La vida retirada*, pero muy especialmente la novela pastoril, en cuanto que conlleva implícitamente el elogio de la aldea. Sin embargo, a medida que se aproxima el fin del siglo XVI, el tópico tiende a atenuar la distancia entre campo y ciudad, hasta la equidad, o a relativizarla desde el vivir circunstancial, como lo ejemplifica nuestro caso. Buena prueba de ello, además, es *La Galatea*, donde el cortesano Darinto, después de haber alabado la excelencias del modo de vida pastoril, se mantiene apegado a su condición urbana cuando padece el revés amoroso de Blanca<sup>3089</sup>, o la comedia de Lope de Vega, *El villano en su rincón* (1617), en la que el campesino Juan Labrador, aislado en sus dominios rurales, se verá obligado por el rey a visitar y a vivir en la corte, de modo que se cohonestan los dos pareceres.

---

<sup>3088</sup>Véase José Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2000 (8ª ed.), pp. 226-267.

<sup>3089</sup>Véase Juan Bautista Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974, pp. 244-245.



Antes del regreso, sin embargo, la existencia solitaria de Renato se verá truncada por la llegada inesperada de Eusebia al transcurrir el primer año de vida en la isla de las Ermitas. Y es que el episodio no sólo pivota sobre un caso de honra, sino también sobre la fuerza del amor que arrastra a los corazones en busca de la persona amada<sup>3090</sup>. Eusebia, por lo tanto, pertenece a ese elenco de personajes femeninos de Cervantes que abandonan casa y hacienda y ponen en entredicho su honra por salir al encuentro de su amante, o sea, se convierte en una peregrina de amor, como Teolinda en *La Galatea*, la pastora Torralba y Dorotea en la Primera parte del *Quijote*, Teodosia y Leocadia en *Las dos doncellas*, Margarita en *El gallardo español*, Porcia y Julia en *El laberinto de amor* y Ambrosia Agustina en el *Persiles*. Ahora bien, Eusebia ni ha sido burlada ni ha sufrido un encierro que oprime su libertad, como le sucede a la mayoría de sus congéneres, ni siquiera ansía la unión con Renato, sino que viene a ser su compañera de fatigas por una culpa que no han cometido: “Eusebia [...], agradecida a mis deseos y condolidada de mi infamia, quiso, ya que no en la culpa, serme compañera en la pena” (II, XIX, 258).

De este modo, en el destierro, libres del protocolo social, Renato y Eusebia pueden vivir, en su vergel, su particular historia de amor, de forma parecida a como le sucede al español Antonio con Ricla, pero con una notable diferencia, pues, aunque celebrarán sus desposorios ante los ojos de Dios, no recogerán sus frutos, como hicieran los moradores de la isla Bárbara. Renato y Eusebia, como felizmente los designara Luis Rosales, son “los vírgenes esposos del *Persiles*”<sup>3091</sup>, y aun de la obra de Cervantes, pues no hay correspondencia alguna con ningún otro caso de amor, dada la extremosidad de su pureza y del dominio absoluto de sus pasiones, “ambos -como sostiene Aurora Egido<sup>3092</sup>- compone la nueva pareja edénica en una isla paradisíaca donde lavan culpas ajenas, superando los estragos de una deshonra ficticia”. Pero leamos las palabras de Renato:

Recebíla como ella esperaba que yo la recibiese, y la soledad y la hermosura, que habían de encender nuestros comenzados des[e]os, hicieron el efeto contrario, merced al cielo y a la honestidad suya. Dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve, y en paz y en amor, como dos estatuas movibles, ha que vivimos en este lugar casi diez años [...], dormimos aparte, comemos juntos, menospreciamos la tierra, y, confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna (II, XIX, 258).

Se trata, en fin, de una historia de amor resignado y casto que sirve de refuerzo de la de Periandro y Auristela, pero al mismo tiempo de contraste, pues la pureza virginal y la confianza ciega en la Divina Providencia de los nobles franceses se desarrolla en la soledad de la isla, mientras que la de los amantes nórdicos se acrisola en el roce continuo con las distintas formas de sociedad que hallan en su extensa y laberíntica peregrinación por el mundo. Y, así, es como lo entiende Periandro, en cuanto que, nada más finalizar su cuento Renato, interrumpe el debate que había suscitado la vida retirada de los ermitaños franceses para narrar la increíble aventura del caballo de Cratilo<sup>3093</sup>, en la que ejemplifica cómo se pueden domar las pasiones y el instinto en el tráfigo de la vida activa.

El caballo desenfrenado como símbolo de los sentidos no domeñados por la razón, sobre todo en la juventud, es un motivo filosófico literario común y, por ello, más que frecuente<sup>3094</sup>. Sírvanos como botón de muestra estas significativas palabras de Alonso de

---

<sup>3090</sup>Véase Aurora Egido, “El eretismo ejemplar. De *La Galatea*, al *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 341.

<sup>3091</sup>Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. I, p. 224.

<sup>3092</sup>“El eretismo ejemplar. De *La Galatea*, al *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 342.

<sup>3093</sup>Véase A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, pp. 245-254.

<sup>3094</sup>Recuérdese, si no, el hermoso mito de la biga alada, compuesta por el auriga y los dos corceles que cuenta Sócrates en el *Fedro* de Platón, en la que el jinete (la razón) y el caballo bueno (la voluntad) intentan

Barros en el Elogio que dedica a la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán: “Dádonos a entender [Mateo Alemán] con demostraciones más infalibles el conocido peligro en que están los hijos que en la primera edad se crían sin la obediencia y la doctrina de sus padres, pues entran en la carrera de la juventud en el desenfrenado caballo de su irracional y no domado apetito, que le lleva y despeña por uno y mil inconvenientes”<sup>3095</sup>. Sin olvidar que, ya en tierras meridionales, el impulsivo polaco Ortel Banedre hará su entrada en el *Persiles* cayéndose, muy significativamente, de su caballo.

El caso es que Cratilo se encuentra desasosegado porque es incapaz de domesticar su hermoso y fiero caballo y Periandro, que no quiere sino agradar al rey de Bituania y demostrar con los hechos las amables palabras de Sulpicia, decide acometer la hazaña. De modo que se monta a lomos del caballo, lo conduce hasta el borde de un precipicio y lo hace saltar por los aires al mar helado, dándose un duro golpe, que no acaba con la vida de nuestro héroe narrador gracias a la poderosa fuerza del caballo que se mantiene en pie tras la caída. Periandro, sin embargo, más temerario que valiente, vuelve a montarlo y a conducirlo otra vez hasta el despeñadero, pero sin conseguir que el caballo vuele de nuevo, pues esta vez refrena su ímpetu y se clava en el borde del acantilado. Pero más importante es que el salvaje equino “cubrióse luego de un sudor de pies a cabeza, tan lleno de miedo, que le volvió de león en cordero y de animal indomable en generoso caballo, de manera que los muchachos se atrevieron a manosearle” (II, XX, 261). El heroísmo de Periandro es, por lo tanto, el mismo que el de Renato, pues los dos han aprendido a dominar sus sentimientos y a conducirse por la fría razón, aunque por caminos opuestos, o, dicho de otro modo, la analepsis completiva del actor masculino principal de la novela y el episodio de los ermitaños franceses convergen, en este punto, en el tema sobre el que versan, alternando en la disposición en la fábula y desde perspectivas narrativas bien distintas. Al mismo tiempo, y más allá de la oposición corte-aldea, el episodio, por acusado contraste, se vincula con el torbellino de intrigas amorosas que se suceden y concatenan en el palacio del rey Policarpo.

Luego de la narración de la aventura del caballo de Cratilo, Periandro pone fin al cuento de sus aventuras como corsario enlazando su historia con el principio de la novela. Si bien aún resta por saber su origen y el de Auristela, así como el conflicto que los pone en camino, y también los trabajos sufridos por la heroína en solitario, que no toma el relevo a su hermano amante por no cansar al paciente auditorio, “ni, aunque quisiera, tuviera lugar para hacerlo, porque se lo estorbara una nave que vieron venir por alta mar encaminada a la isla, con todas las velas tendidas” (II, XXI, 264).

Se trata, obviamente, de la visita anual que reciben Renato y Eusebia. Esta, a diferencia de las anteriores, trae consigo la sorpresa de Sinibaldo, el hermano del ermitaño francés, que viene con las alforjas repletas de noticias.

En efecto, hechos los saludos pertinentes, y sin dilación, Sinibaldo se dirige a los castos esposos para informales de la muerte de Libsomi y de su arrepentimiento de última hora, en el que “confesó la culpa en que había caído de haberos acusado falsamente” (II, XXI, 265); pero su contrición no se detuvo ahí, sino que no paró hasta que su caso no quedara como instrumento público para el futuro. Se impone decir que el reconocimiento de una culpa en el lecho de muerte se repite con cierta frecuencia en la obra de Cervantes. El primer caso es el de Anselmo, el protagonista de *El curioso impertinente*, quien reconoce el trágico error que cometió al querer hacer de la vida materia experimentable. Le sigue el del viejo Carrizales, al que sus desmesurados celos le habían llevado a intentar el desatino de aniquilar la vida en torno a su joven esposa, fabricando su propia tragedia, como reconoce antes de

---

domesticar al caballo malo (la concupiscencia) y reconducirle para que el alma pueda volar hasta la idea.

<sup>3095</sup>Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edic. de J. M. Micó, Cátedra, Madrid, 1994, t. I, p. 116.

morir, en *El celoso extremeño*. Luego, el del mayordomo de la madre de Constanza, en *La ilustre fregona*, quien, antes de terminar su vida, manda llamar a don Diego de Carriazo para hacerle saber que su violación le hizo padre de una muchacha, a la que su madre le legó treinta mil escudos de oro como dote, que no es otro que el motivo del arrepentimiento del mayordomo, pues calló hasta ahora auspiciado por su codicia. Por último está el caso de don Quijote, cuyo arrepentimiento, tras la lenta y tormentosa recuperación de su cordura, estriba en denunciar su estrafalaria locura. El caso que más se parece al de Libsomiros es el del mayordomo de *La ilustre fregona*, en tanto que funcionan ambos como el elemento que propicia y dispara el desenlace de historias que conciernen, principalmente, a otras personas. Mientras que los otros no son sino el resultado de un proceso de autognosis descrito pormenorizadamente, que afecta, sobre todo, a sus propias vidas, aunque su delirante error haya arrastrado o lo hayan tenido que sufrir terceros.

Lo importante es que la contrición de Libsomiros predispone al rey de Francia a que, al saber la buena nueva, rehabilite la desahuciada honra de los ermitaños y mande buscarlos para recompensarlos con magnanimidad.

Para que no haya lugar al equívoco, el primero en dar el parabién a la ejemplar pareja, el príncipe Arnaldo, hace hincapié en el tema central del episodio, que no es sino la honra: “La honra perdida y vuelta a cobrar con estremeo, no tiene bien alguno la tierra que se iguale” (II, XXI, 265). Eso sí, desde la mirada crítica de Cervantes, que nos habla del absurdo de la honra pública, capaz de marginar en vida a una persona, cuando lo esencial, como evidencian a las mil maravillas Renato y Eusebia, es la privada.

Los dos primeros libros del *Persiles* se desarrollan, como hemos dicho, en el espacio desconocido y semilegendario del Septentrión europeo, en el que la concretización histórica se difumina en la leyenda, aunque los mares y las islas en los que se desarrolla la acción se adecuen perfectamente a los conocimientos que de ellos se tenía en la época; la historia no más que tiene cabida en los diversos episodios intercalados que protagonizan personajes meridionales, como las campañas militares de Carlos V en Alemania, en las que participa el español Antonio, o las del rey de Portugal en el norte de África, que cuenta el portugués Manuel de Sosa. Datos históricos que, sin embargo, no tienen repercusión ninguna en el devenir de la historia principal, en tanto que no afectan ni intervienen en su desarrollo. La historia también entra en el episodio de Renato, como lo corrobora el hecho de que el rey de Francia no les dé campo de batalla a él y a Libsomiros, pero mucho más importante son las noticias que sobre la política europea cuenta Sinibaldo. Informa de la muerte del emperador, de las guerras de Transilvania, del imperio Turco y de la ardua situación en la que se encuentra el reino de Dinamarca por culpa de la ausencia del príncipe heredero, cuya causa no es otra que los amores que siente por una esclava suya. Es decir, esta vez la historia sí repercute en la trama, ya que propicia que el aludido príncipe, Arnaldo, postergue sus intereses sentimentales para con Auristela para acudir a su tierra y cumplir sus obligaciones como heredero de Dinamarca, o, lo que es lo mismo, que los protagonistas principales puedan continuar su viaje a Roma desembarazados de pretendientes amorosos. Pero estos datos históricos también determinan de alguna manera lo que sigue, en la medida en que se sitúan en el margen fronterizo que separa la parte septentrional del *Persiles* de la meridional, que se regirá por el cronotopo del camino que aproxima la historia a los parámetros de la novela contemporánea, es decir, son su preámbulo.

La buena nueva que trae Sinibaldo a Renato y Eusebia y la mala razón que cuenta a Arnaldo provoca que el grupo conformado se fragmente en tres, según el rumbo que marque sus intereses. Rutilio, impresionado por la vida retirada de los franceses, opta por emular su ejemplo y se queda en la isla al cuidado de las ermitas; Renato, Eusebia y Sinibaldo se marchan a Francia, llevando consigo a Arnaldo, Mauricio, Transila y Ladislao; mientras que

Periandro, Auristela y la familia de Antonio se encaminan a Lisboa.

Hemos podido comprobar, en definitiva, la pericia con la que Cervantes dispone la materia narrativa del libro II del *Persiles*, pues el episodio de Renato y Eusebia no sólo es la secuencia narrativa en la que convergen las dos tramas paralelas que lo conforman, sino que se convierte, merced a una tupida red de relaciones sintácticas y semánticas, en el engarce que cohesionan la composición en una armónica y equilibrada unidad, al mismo tiempo que allana el camino por el que continuará la acción, ya en el libro III.

#### EL *PERSILES*: RUPERTA Y CRORIANO.

La siguiente historia de amor ideal con la que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan los escoceses Ruperta y Croriano, que se desarrolla por los capítulos XVI y XVII del libro III del *Persiles*<sup>3096</sup>.

“La maestría de Cervantes sobre el arte de narrar -según afirma Francisco Márquez Villanueva<sup>3097</sup>- es total y absoluta. Su dominio es tan completo en el terreno de lo que empezara por llamarse *dispositio*, después *plan* y ahora *estructura* como en el de lo incidental o episódico, en clímax descendiente que llega a la página, el párrafo, la frase y el vocablo”. La constatación fáctica de que el gran cervantista sevillano tiene sobrada razón se podría encontrar en multitud de pasajes de la obra del inmortal complutense, como es el caso, por ejemplo, de la historia que nos ocupa. Pues, efectivamente, el episodio novelesco de Ruperta y Croriano constituye, estética y plásticamente, uno de sus relatos más logrados, no sólo por su elaborada y sutil red de referencias simbólicas e intertextuales que mantiene con la tradición literaria anterior y con el resto de su producción artística<sup>3098</sup>, sino sobre todo por la audacia experimental que manifiesta su irónica disposición narrativa, tanto en lo que concierne a su estructura interna como en lo que respecta a su imbricación con la narración de base que le sirve de marco<sup>3099</sup>. A lo que hay que sumar la osadía y la naturaleza de su tema<sup>3100</sup>. Y eso es lo que nos proponemos demostrar en lo que sigue.

Antes, sin embargo, conviene hacer un poco de historia. El género épico-narrativo, desde el modelo de los poemas homéricos hasta la novela decimonónica, que se declara, no sin matices que poner<sup>3101</sup>, unirregionalista en la narración de un suceso o que requiere de una lectura corrida, se construye bajo una paradójica máxima, cual es la aristotélica de la variedad en la unidad. Un axioma poético por el que se permite, y aun se hace necesaria, la entrada de

---

<sup>3096</sup>Al igual que la historia anterior, la de Ruperta y Croriano ha sido la plantilla de nuestro artículo: “Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*”, *RFE*, LXXXVII, (2006), pp. 103-130.

<sup>3097</sup>Francisco Márquez Villanueva, “Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahudes”, *Cervantes en letra viva*, Reverso, Barcelona, 2005, pp. 268-285, en concreto p. 268.

<sup>3098</sup>Sobre las fuentes del episodio y su utilización en la elaboración de la historia por parte de Cervantes, véase Enrique Rull, “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 931-946.

<sup>3099</sup>Véase Alberto Blecua, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, *Signos viejos y nuevos*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 341-361.

<sup>3100</sup>Véase M. Nerlich, *El “Persiles” descodificado o la “Divina Comedia” de Cervantes*, pp. 576-577.

<sup>3101</sup>No en vano, Herman Melville, uno de los más grandes novelistas del XIX, pone en boca del narrador de su excelente novela *Billy Budd* las siguientes palabras: “En este asunto de escribir, aunque uno debería seguir por el camino principal, algunos desvíos laterales tienen un atractivo difícil de resistir. Voy a vagar por uno de esos caminos. Si el lector me hace compañía, me alegraré. Al menos, nos podemos permitir ese placer que se dice, perseverantemente, que hay en pecar, pues esta disgresión será un pecado literario” (H. Melville, *Bartleby, el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd*, edic. y traduc. de Julia Lavid, Cátedra, Madrid, 2004 (6ª ed.), p. 225).

toda una serie de digresiones narrativas o de episodios sobre una historia o fábula que hace las veces de hilo conductor, de tal modo que se facilite el deleite y el placer del receptor con la presencia de una miscelánea de acciones y personajes, a la par que se suministra grandiosidad y ornato a la historia con la variedad; mas nunca hasta quebrar la cohesión interna del conjunto a causa de la monstruosa desproporción. Le corresponde al escritor, en consecuencia, la labor de conciliar los principios opuestos de semejante precepto con la búsqueda y el perseguimiento de la fórmula estructural idónea que armonice lo vario en lo uno. Para ello habrá de tener en cuenta una serie de principios, tales como que el episodio encaje perfectamente por su modo de engarce y su relación temática con la trama medular, que esté en una evidente situación de supeditación respecto de la fábula y que su inclusión no vulnere la ley de la necesidad y la probabilidad, o sea que no rebase los severos límites de la verosimilitud<sup>3102</sup>.

Debido al auge que experimenta la preceptiva poética en la Italia del Renacimiento, orientada en la revisitación, interpretación, comentarios y discusiones sobre la *Poética* de Aristóteles, la cuestión de la unidad artística se convirtió, en el filo entre los siglos XVI y XVII, en el centro del debate, entre otros aspectos cruciales e íntimamente emparentados referidos a la legitimidad del arte poética, la relación y distinción entre la *historia* y la *poesía*, la suplantación del *romance* -en el sentido de narración idealista de tipo caballeresco- por el renovado concepto de épica en prosa y la libertad del poeta. Un debate que afectó poderosamente a la literatura española tanto en la teoría<sup>3103</sup> como en la práctica. De modo que la mayor parte de nuestros escritores conformaron sus textos, independientemente de la modalidad genérica a la que se adscribiesen<sup>3104</sup>, en derredor de dos niveles narrativos, uno

---

<sup>3102</sup>Sobre la *Poética* de Aristóteles y su vigencia en la actualidad, puede consultarse el perspicaz estudio de Umberto Eco, "La *Poética* y nosotros", en *Sobre literatura*, traduc. de H. Lozano Miralles, Debolsillo, Madrid, 2005, pp. 247-265.

<sup>3103</sup>Como lo atestiguan los grandes tratados de poética, como la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, *El cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo y las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales.

<sup>3104</sup>En efecto, los libros de caballerías, por esencia episódicos, a partir del *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva en el que se desarrollan los amores pastoriles de Darinel y Silvia, suspenden la narración de las aventuras para dar entrada a historias de naturaleza distinta, llegando al caso extremo del *Baldo* (1542) en el que se entremezclan, con el *romance* paródico-burlesco de la trama, episodios de signo realista, como los de Cíngar y Falqueto. Un hecho, este, que ya había ensayado con anterioridad el propio Feliciano de Silva con *La segunda Celestina* (1534), sólo que invirtiendo el sentido, pues es la trama realista la que, en premeditado contraste, alberga el relato pastoril de Filinides. Con esta naturaleza mixta nace la novela pastoril española de la mano de *La Diana* (1559?) de Jorge de Montemayor, que, en su edición de 1561, a los episodios coordinados de Selvagia, Felismena y Belisa, une otro pero por yuxtaposición: el *Abencerraje*. Lo mismo ocurre con la novela bizantina española que, auspiciada por su referente clásico, adereza la acción principal con episodios habitualmente pertenecientes a otras regiones de la imaginación, como así lo atestigua su primera manifestación: el *Clareo y Florisea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso. La épica española, surgida al calor de la épica culta italiana y de las traducciones de la *Odisea* (1551) y la *Eneida* (1555), se sirve asimismo, como era uso obligado, de la variedad, y tanto, por ejemplo, la *Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla como la *Primera parte de la Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto lo confirman. Es más, incluso la novela picaresca que, en su origen había nacido como novela corta y unitaria con el *Lazarillo* (1554), introduce episodios novelescos, entre otros muchos tipos de digresiones narrativas, cuando alcanza carta de ciudadanía con el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán y sus continuadores, en especial el *Guzmán* apócrifo (1602) de Juan Martí y *La pícaro Justina* (1605) de López de Úbeda; como la novela morisca, que recorre exactamente el mismo itinerario histórico-genérico que la picaresca -y que el molde celestinesco-, cuando pasa de ser una novela breve -el *Abencerraje*- a una de larga extensión, como *Las guerras civiles de Granada* (1595-1617) de Ginés Pérez de Hita, ramifica su estructura con un elevado número de episodios sobre un tronco común. También la novela cortesana, excelente ejemplo son los *Cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso de Molina, se convierte en una miscelánea de elementos de diversa factura en derredor de un eje unificador; y lo mismo cabe decir de la única novela que intenta emular y rectificar a drede la gran novela cervantina, el *Quijote* espúreo (1614) de

primario y otro secundario, a saber: la trama principal y los episodios intercalados, respectivamente. Cervantes, desde luego, no fue una excepción y sus narraciones de largo recorrido, sancionado como lo estaba por la tradición y por su propia época, se ajustan a este axioma formal. Pero, sin embargo, sí fue el que con mayor hondura y preocupación reflexionó y experimentó sobre la función de los episodios y la relación que estos han de guardar con la fábula<sup>3105</sup>, hasta desembarazarse de la teoría neorristotélica y seguir el camino que le dictaba su admirable libertad creadora sin horizontes<sup>3106</sup>.

Después de *La Galatea*, égloga en prosa centrada en la teoría y la praxis amorosa de signo neoplatónico pero que deviene una novela de novelas en la que los episodios cobran mayor relieve que la narración de base<sup>3107</sup>, es el *Quijote* de 1605 su obra más abierta y desintegradora estructuralmente hablando<sup>3108</sup>, sobre todo por la inclusión de *El curioso impertinente* como una metaficción y no ya, por tanto, como un suceso verdadero puesto en boca de uno o varios personajes que se mueven en el mismo ámbito de realidad que los actores centrales. Mas es el recapacitar sobre este aspecto, bien sea producto de una motivación externa, por pura meditación interna o por ambas a la vez, el que orienta y determina el camino a seguir en sus futuras creaciones narrativas. Las claves del giro experimentado, como se sabe, se recogen, a modo de comentarios metaficcionales, en la diégesis de la Segunda parte del *Quijote* (caps. III y XLIV); unos comentarios en los que se pone en entredicho la inclusión de algunos de los episodios de la Primera parte, tales como *El curioso impertinente* y la historia del capitán cautivo, a causa de su frágil unión estructural con la fábula, a su demasiada extensión y a la posibilidad de que el lector, ansioso de las aventuras del loco caballero y su escudero, los pasen por alto no reparando en su grandeza literaria. La consecuencia no es otra que la eliminación radical de las *novelas sueltas* y *pegadizas* de las narraciones extensas y su publicación por separado. Pues, efectivamente, ese es el motivo por el que las *Novelas ejemplares* nacen como una colectánea de relatos independientes sin vinculación formal en la estructura superficial del texto, con excepción hecha de la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*<sup>3109</sup>; mientras que tanto en el *Quijote* de 1615 como en el *Persiles* no se registran ya, como complemento de la fábula, episodios yuxtapuestos, sino coordinados, a menor escala, más sutiles, iniciados *in medias* o *in extremas res* y en los que se entrevera la narración con la acción. Sólo que en la continuación de su obra más inmortal el complutense cierra filas en torno a sus personajes principales, que era lo que demandaba el público lector, esto es, a favor de la unidad, aun cuando vuelva a incorporar un elevado número de historias adventicias<sup>3110</sup>; mientras que en

---

Avellaneda. Decir, por último, que las colecciones de cuentos, las misceláneas, los diálogos y otros tipos de prosa narrativa se surten de la misma estrategia morfológica.

<sup>3105</sup>Véase Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pp. 187-208; y “Teoría literaria”, en *Suma cervantina*, pp. 293-322.

<sup>3106</sup>Véase Alban K. Forcione, “Cervantes and de Freedom of de Artist”, *Romance Review*, LXI (1970), 243-255; y *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Princeton University Press, Princeton, 1970.

<sup>3107</sup>Véase Celina Sabor de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239.

<sup>3108</sup>Véase Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco*, edic., introd. y notas de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, Granada, 1992, pp. 129-149; Celina Sabor de Cortázar, “Para una relectura del *Quijote*”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Academia Argentina de Buenas Letras, Buenos Aires, 1987, pp. 25-60, especialmente pp. 36-44.

<sup>3109</sup>Javier Blasco, “Novela (“mesa de trucos”) y ejemplaridad (“historia cabal y de fruto”); Estudio preliminar a la edic. de las *Novelas ejemplares* de Jorge García, Crítica, Barcelona, 2001, pp. IX-XXXIX, p. X.

<sup>3110</sup>Véase Edward C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, traduc. de E. Torner Montoya, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 116-129. Y, desde otra perspectiva más amplia, renovada y acaso más acertada, Anthony Close, “Los episodios del *Quijote*”, en *Para leer a Cervantes*, A. Parodi y J. D. Vila eds., Eudeba, Buenos Aires, 1999, pp. 25-47.

su texto póstumo, seguramente que por el género al que se afilia tanto como por el intento experimental de combinar la nueva épica en prosa derivada de la novela griega de amor y aventuras con la novela corta, interrumpe de continuo la narración principal para insertar un sinfín de tramas secundarias, tantas que casi a cada personaje que entra a escena le corresponde una historia, es decir, lo dota de una estructura más flexible y maleable<sup>3111</sup>.

A tenor de lo dicho, se puede conjeturar, entonces, que Cervantes no concibe la narración extensa sin que deje de estar aderezada y amenizada por episodios que enriquezcan la fábula con la variedad que conllevan, sino que su preocupación máxima estriba en cómo han de encajar estos en la narración sin que rompan la unidad formal y su verdad. Esto le lleva, de hecho, a definir lo que él entiende por episodio novelesco<sup>3112</sup> y a diferenciarlo de la novela corta<sup>3113</sup>.

La solución adoptada en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de mezclar la épica en prosa con la novela corta sobre la base estructural de la primera parece indicar, sin embargo, que el esfuerzo compositivo de atenerse lo más posible a una acción única no le satisface del todo, máxime cuando se siente tan atraído por la escritura desatada del *romance* y por su capacidad para admitir y hacer uso de lo fabuloso y lo maravilloso. No cabe duda de que el motivo principal no es otro que la diferencia de género que se aprecia entre la Segunda parte del *Quijote* y el *Persiles* y de la que Cervantes era sobradamente consciente<sup>3114</sup>. Mas, sin embargo, es bastante probable que esto sea así también a causa de las limitaciones que le ofrece el *romance* transformado por la preceptiva nearistotélica, al calor de la novela griega, en una nueva modalidad de épica en prosa, en tanto que por sus características y propiedades es incapaz de remitir a la historia particular y cotidiana y de dotar, en consecuencia, de voz a la realidad circunstancial; su terreno, el de la epopeya, es el de la abstracción, el ideal y el heroísmo ejemplar, el de lo absoluto: dioses, héroes, reyes y demás personajes ofician en su categoría o se ajustan al *decoro*, pero nunca como individuos. De modo que para abrir este mundo hierático y poético de lo que debe ser recurre a la profusa intercalación de episodios novelescos que semejan el mundo de la novela breve, en la que, aun en sus manifestaciones más próximas a los moldes idealistas, se consigna y refleja la realidad cotidiana, la vida en curso y la relatividad de la verdad. Empero no pretende enfrentar esos dos mundos poéticos disímiles y contrapuestos, sino ponerlos a dialogar, para, fundidos en armonía, dar cabida al universo todo desde un discurso polifónico y abierto en el que “lo universal queda diluido, o si se quiere, perdido entre la variedad de lo particular”<sup>3115</sup>. Es decir, los episodios contrapesan, nivelan y hacen verosímil y creíble el mundo monológico de la épica amorosa, introducen en él la ambigüedad y lo arrastran hacia el límite en el que las cosas no son sino parecen, o sea, desde lo que debe ser hacia la realidad problemática de la existencia. Y esto aún cuando la narración medular del *Persiles* presenta un marcado grado de desplazamiento de lo romancesco a lo novelesco cuando el viaje marino por el Septentrión europeo es reemplazado por el viaje terrestre por los caminos del Mediodía o, si se prefiere, al hecho de

---

<sup>3111</sup>Véase Á. García Galiano, “Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 177-195; E. C. Riley, “Tradición e innovación en la novelística cervantina”, *Cervantes*, XVII (1997, 1º fall), pp. 46-61; J. Ramón Muñoz, “Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI (2003), pp. 146-173.

<sup>3112</sup>Como precisara E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 207, y “Teoría literaria”, en el Prólogo a la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes, a cargo de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. CXXIX-CXLI, en concreto pp. CXXXVII-CXXXVIII.

<sup>3113</sup>Véase Antonio Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, *Cervantes* (AA. VV.), pp. 173-179.

<sup>3114</sup>Véase Edward C. Riley en “una cuestión de género”, *La rara invención*, 185-202; y Alberto Blecua, “Cervantes, historiador de la literatura”, *Signos viejos y nuevos*, pp. 327-340.

<sup>3115</sup>Alberto Blecua, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, p. 360.

que Cervantes opera con un doble concepto de *cronotopo*: el de la novela griega y el del camino, respectivamente. De modo que al final se llega a un punto en el que convergen el *Quijote* y el *Persiles*, pues, siempre desde el orbe de la ficción, los dos textos admiten sin paliativos el brutal choque entre la vida y la literatura, pero partiendo de presupuestos poéticos diferentes: el *Quijote*, al menos en la Segunda parte, desde la unidad, el *Persiles*, por el contrario, desde la variedad; el *Quijote* desde la libertad creadora absoluta<sup>3116</sup>, el *Persiles*, al menos en primera instancia, bajo la égida de la preceptiva neoaristotélica; el *Quijote* desde el ámbito de la novela realista contemporánea, el *Persiles* desde el *romance* y la épica en prosa del elegante Heliodoro<sup>3117</sup>. Ambos libros, además, terminan por confluír, cada uno en su propia ley, en dos aspectos cruciales de la novelística cervantina, como lo son la voluntad de querer ser de los personajes, más matizada, desde luego, en el *Persiles*, pero no por ello inexistente, y de que el hombre es hijo de sus obras y dueño de su destino<sup>3118</sup>.

La búsqueda y premeditada elasticidad estructural del *Persiles*, complicada y enrevesadamente laberíntica hasta límites inusitados, no sólo por la elevada cantidad de episodios que interrumpen de continuo el discurrir de la acción central, sino también por el empleo del *ordo artificialis*, le otorga la posibilidad a Cervantes de ensayar mil modos de engarce y de imbricación tanto en lo que concierne a las historias laterales como a las analepsis completivas que palian el comienzo *in medias res* de la trama. Unas técnicas narrativas que, en gradación de notable diversidad, oscilan desde la suspensión de la narración para dar entrada a un episodio de corte esencialmente narrativo, como el del caballero portugués Manuel de Sosa Coitiño, que, no obstante su débil lazo estructural, manifiesta una soterrada y sutil red de conexiones temáticas con la narración principal, hasta el punto de que deviene fundamental en su desarrollo, hasta la diseminación intermitente y fragmentaria de la interpolación por un amplio número de capítulos, narrada por entregas y por diferentes personajes-narradores, y con varios encuentros y acciones que se registran en el plano básico de los acontecimientos generales, como es el caso del episodio del polaco Ortel Banedre, Luisa la talaverana y Bartolomé el manchego, del que se ha llegado a decir que termina por convertirse en una trama paralela pero degradada y envilecida de la central<sup>3119</sup>.

A medio camino entre estos dos polos se sitúa el episodio de Ruperta y Croriano, debido a la ponderada mixtura que muestra entre narración y acción. Su morfología parece no presentar, en principio, ningún aspecto que no hubiera sido ensayado de antemano por Cervantes. El episodio se abre a la altura del capítulo XVI del libro III mediante la noticia que trae Bartolomé el manchego a sus amos sobre una novedad maravillosa. Se trata del elemento que sirve de transición entre la suspensión del relato primario y la irrupción del secundario. Un aspecto, este, que el autor de las *Novelas ejemplares* había utilizado en el episodio de Marcela en la Primera parte del *Quijote* con la mala nueva de la muerte del fingido pastor Grisóstomo, en el de Camacho, Basilio y Quiteria en la Segunda con el anuncio de las bodas y en el de Renato y Eusebia en el mismo *Persiles* con la mención de la vida ejemplar que llevan los ermitaños en la isla. La desilusión que se llevan los protagonistas por ver reducida la asombrosa maravilla anunciada a una cuadro toda cubierta de luto suscita que un personaje,

---

<sup>3116</sup>Véase A. Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, pp. 203-277.

<sup>3117</sup>“El *Persiles* representa un esfuerzo de claro orden experimental, acometido bajo el aliento de una completa madurez, y donde el arte narrativo del *Quijote* continúa alentando en la peripecia si bien no tanto en la composición. Coinciden ambas obras en ser novelas del camino, sólo que esta vez es una peregrinación no en busca de aventuras, sino de la luz de una ortodoxia lo mismo de la fe que de los sentimientos” (F. Márquez Villanueva, “Cervantes, libertador libertario”, *Cervantes en letra viva*, pp. 23-47, la cita es de las pp. 40-41. Véase también el imprescindible estudio, tantas veces citado, de I. Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*.

<sup>3118</sup>Véase Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 244-245.

<sup>3119</sup>Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. XL-XLI.



el criado enlutado de Ruperta, les emplace para más tarde y, lo que es más importante, les cuente la trágica historia de su señora para ponerles en conocimiento de los antecedentes. Esto es, a la noticia le sigue una relación intradiegética que pone definitivamente en marcha el episodio. Es lo mismo que ocurre en los casos citados. El relator, aun siendo un personaje episódico, no es el actor principal de su cuento, sino un personaje secundario que presencia los sucesos, por lo que su función es la de un narrador testigo, la misma que desempeñan el cabrero Pedro en la historia de Marcela y el estudiante en las bodas de Camacho, sólo que el grado de implicación con los hechos es mayor que la de los otros dos narradores, cuyos papeles además, hecha la relación del caso, carecen de mayor resonancia diegética. El caso de los ermitaños franceses es diferente, puesto que el relator es al mismo tiempo el protagonista: Renato. Después, ya en el capítulo XVII, se presentan el nudo y el desenlace en forma de acción en el presente de la novela, como asimismo sucede en los otros episodios. De modo que la historia se compone de una noticia, una narración intradiegética que actualiza la historia del pretérito al presente y una acción mostrada en el plano básico de los acontecimientos principales, todo ello acontecido de un tirón o en un mismo impulso narrativo. Nada nuevo, aparentemente.

Pero sólo en apariencia. Puesto que una vez que profundicemos en la parte activa del episodio podremos comprobar que se trata de un ensayo experimental y revolucionario en lo que a la técnica de interpolar historias se refiere.

En efecto, si exceptuamos los episodios metaficcionales de los textos en prosa de Cervantes, tales como *El curioso impertinente* y *El coloquio de los perros*, que no son entendidos sino como ficciones literarias por los personajes que se mueven en el nivel narrativo primario de las narraciones que los albergan, todos los demás son aventuras verdaderas, aunque pertenezcan a diferentes modalidades genéricas que la narración principal, puesto que al menos uno de los personajes del episodio interacciona con los que pertenecen a la acción medular, se mueve en su mismo ámbito de realidad ficcional. De tal forma que, aun cuando se reduzca a la mínima expresión, una parte del episodio se desarrolla activamente en el presente de la diegésis, fluctuando desde un encuentro motivado por el más puro azar narrativo hasta la presentación directa de algunos de los acontecimientos del episodio, que habitualmente suelen corresponder con el desenlace. Una acción que por norma se muestra delante de uno o varios de los personajes conectados no más que a la trama primaria. Es más, la reflexión que efectúa Cervantes sobre el episodio y su relación estructural con la fábula le conduce a que los actores principales se impliquen o participen más en ellos, de manera notoria en la parte activa y como receptores orales de los relatos, para así acentuar y reforzar la mayor cohesión de unas partes con otras. Máxima que se cumple a rajatabla en la Segunda parte del *Quijote*, pues como sabiamente sostenía Edward C. Riley<sup>3120</sup>, “en esta ocasión los héroes se ven envueltos en ellas [en las historias secundarias] hasta límites sin precedentes. No me refiero únicamente a su presencia como público o espectadores, sino también a su constante intervención u ofrecimiento de intervenir en los problemas que surgen”. Como también en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pues la actuación de Periandro y Auristela y la de sus dos acompañantes, los hermanos Antonio y Constanza, en su largo y accidentado camino hasta Roma desde la Isla Bárbara, es decir, todo lo que corresponde al presente de la novela, deviene fundamental en buena parte de los episodios, mas por cierto en distintos grados de participación<sup>3121</sup>, pues en el trayecto por tierras españolas su implicación se reduce casi a la de meros espectadores de vidas y sucesos ajenos. Situación que experimenta un giro radical toda vez que pisan suelo francés, por

---

<sup>3120</sup>Introducción al “*Quijote*”, p. 126.

<sup>3121</sup>Véase J. Ramón Muñoz, “Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, pp. 171-172.

cuanto, como sucedía en los dos primeros libros, vuelven a involucrarse humana y activamente en los episodios, aun a riesgo de jugarse la vida, como le sucede a Periandro en el episodio de Claricia, la mujer voladora. Pues bien, en este contexto, la luctuosa historia de la bella Ruperta es un oasis, una isla solitaria en el agitado piélago que son *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y aun del resto de la producción narrativa de Cervantes. Y es que, por primera y única vez, se muestra el desenlace en forma de acción de un episodio a espaldas de cualquier personaje, principal o episódico, que no sean los actores protagonistas del relato, de tal forma que Ruperta y Coriano se quedan solos en escena, pero eso sí acompañados por el narrador externo.

La razón de semejante desproporción reside en la naturaleza misma de la historia que, dado su tema, la súbita transformación de la ira y la venganza en el amor y el goce físico de los cuerpos, requiere la mayor privacidad en su exposición. Qué duda cabe. Mas también, y puede que principalmente, por la interferencia del narrador en el desarrollo y desenlace de la historia, que eclipsa y usurpa, vulnerando los principios poéticos de la épica, el papel que les correspondía o les estaba reservados a los héroes de su novela en las interpolaciones, y lo que pretende demostrar: que la dimensión humana y relativa de los problemas sobrenada las rigideces apriorísticas y doctrinales, sean del tipo que sean, incluidas, por supuesto, las literarias, en el sentido de ver qué ocurre cuando la literatura se traspone al plano de la vida; que la teoría y la conceptualización abstracta son fulminadas por la realidad particular de los casos concretos, a fin de cuentas, “cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos” (III, XVI, 382). De manera que la historia de Ruperta y Coriano es la narración de un caso particular y circunstanciado que supone la excepción que invierte y desmiente la regla. Pero desde el orbe ficticio de la literatura, que “no es espejo de la realidad, sino escenario abierto a la interpretación”<sup>3122</sup>.

La cultura de Cervantes, que era sobremanera “aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles”<sup>3123</sup>, es verdaderamente extraordinaria, como así lo verifican a cada paso sus escritos, que remiten a un vasto, complejo y variado universo de libros<sup>3124</sup>, y la inmensa mayoría de sus creaciones, que, ávidas siempre de ficción, muestran una vehemente pasión por la palabra oral y la escrita, hasta llegar al extremo de que algunas las convierten en el eje que determina su existencia o se nos revelan como “adictos a la lectura”<sup>3125</sup>, de forma singularmente notoria en ese libro de libros que es el *Quijote*<sup>3126</sup>. Su saber literario alcanza a todos los géneros, con especial atención a la literatura española, italiana, grecolatina y a la Biblia, así como a los grandes tratados de preceptiva poética. De modo que este frenesí lector y su constante experimentación literaria no sólo le convierten intencionadamente al genial complutense en el primer historiador de la literatura española<sup>3127</sup>, sino que, al tener más que

---

<sup>3122</sup>Javier Blasco, “Novela (mesa de trucos) y ejemplaridad (“historia cabal y de fruto”), p. XXXIII.

<sup>3123</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, I, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. IX, p. 114.

<sup>3124</sup>Puede verse un bosquejo de las lecturas de Cervantes y de la bibliografía al uso en el trabajos de M. Bataillon, “Relaciones literarias”, en *Suma cervantina*, pp. 215-232, y A. Close, “Cervantes: pensamiento, personalidad y cultura”, en el Prólogo a la edic. del *Quijote* del I. Cervantes, pp. LXVII-LXXXVI. De lo más reciente, cabe citar las magníficas colecciones de artículos y conferencias, ya citadas, de Edward C. Riley, *La rara invención*, y F. Márquez Villanueva, *Cervantes en letra viva*, (véase especialmente el titulado “Las bases intelectuales” [pp. 48-73]). Sobre el *Persiles* son imprescindibles tanto la edición crítica del texto de C. Romero Muñoz como el trabajo de I. Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*.

<sup>3125</sup>Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, traduc. de Carlos Ávila, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 16. El mismo Gilman, un poco más adelante, trae a colación una cita de Susan Sontag que describe el *Quijote* como “la primera y más importante epopeya acerca de la adicción” (p. 20).

<sup>3126</sup>Véase Américo Castro, “La palabra escrita y el *Quijote*”, *Hacia Cervantes*, pp. 292-324.

<sup>3127</sup>Véase el artículo citado de Alberto Blecua, “Cervantes, historiador de la literatura”.

claro “que la literatura es un océano de intertextualidad”<sup>3128</sup>, le llevan a basar sus textos sobre este principio poético moderno, pero según su conveniencia y libertad creadoras. Sin olvidar que las obras de Cervantes mantienen entre sí una permanente y fecunda dialéctica, sustentada y regida por el principio de la reescritura.

La historia de Ruperta y Croriano no es desde luego una excepción, todo lo contrario<sup>3129</sup>, por lo que explícita o implícitamente alude a un amplio ramillete de textos que apuntan sobre todo a la tradición clásica, a través del mito de Cupido y Psique según la fantástica reelaboración que Apuleyo incluye en su *Asno de oro* (1513, la traducción de Diego López de Cortegana), a la bíblica y a los libros de caballerías, con especial énfasis a algunos de los episodios del *Amadís de Gaula* (1508) y de *Las sergas de Esplandián*<sup>3130</sup> (1510), ambos de Rodríguez de Montalvo. Cabe añadir asimismo a la lista un breve episodio novelesco o una anécdota que cuenta Guzmán (2<sup>a</sup>, II, 8, 689-692) para ilustrar que “la venganza (...) nace de ánimo flaco, mujeril, a quien solamente compete” por lo que “diré aquí un caso de una mujer que mostró bien serlo”<sup>3131</sup>, dado que muestra no pocos puntos de contacto con la de Ruperta, en tanto que ambas son viudas, ambas sufren un vil atropello por un rechazo amoroso y ambas planean una sanguinaria venganza por honor que consiste en asesinar con arma blanca a su ofensor mientras duerme desprevenido, sólo que en el caso de Mateo Alemán la sentencia es corroborada por el ejemplo, al revés de lo que acaece en la historia de Cervantes. Estas contingencias, pero sobre todo por las disparidades, convierten estos dos episodios en un capítulo más de la confrontación vital y literaria de Mateo Alemán y Cervantes, de su concepción dispar del mundo y de sus distintos, y aun opuestos, planteamientos estéticos<sup>3132</sup>, que, no obstante, les llevan a conformar conjuntamente la gran novela barroca española, y al complutense a sentar, en la deconstrucción del modelo alemaniano, los pilares de la novela moderna desde el libro de entretenimiento. Esta serie de fuentes o de referencias intertextuales de la historia de Ruperta y Croriano ha de ser completada con los múltiples vínculos directos o referencias reescriturales que manifiesta con el resto de la producción literaria de Cervantes, y por las cuales el conjunto de su obra se concibe como un todo orgánico y coherente, en el que los diferentes textos, sin perder su individualidad, remiten unos a otros constantemente.

El hecho es que el hermoso escuadrón de peregrinos que encabezan Periandro y Auristela, luego de abandonar la casa de Claricia y puesto el rumbo a la anhelada Roma, detienen su camino en un mesón donde pasar la noche a resguardo. La venta, el mesón o la posada, como es sabido, desempeña un papel crucial en la novelística cervantina. Como espacio literario se reviste de varias funciones, cuales son las de núcleo aglutinador de personajes de naturaleza literaria y social varia en tanto que lugar de paso, de esparcimiento y

---

<sup>3128</sup>Edward C. Riley, “Tradición e innovación en la novelística cervantina”, p. 46.

<sup>3129</sup>Pues, como bien dice Alberto Blecuca, los “procesos creadores [de Cervantes] rara vez son simples” (“Cervantes y la retórica: *Persiles*, III, 17”), p. 354. Las fuentes del episodio, el uso que hace Cervantes de ellas y el repaso de las aportaciones de la crítica es, como se ha mencionado, sobre lo que versa principalmente el artículo de Enrique Rull, “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”.

<sup>3130</sup>Véase María Rosa Lida de Malkiel, “Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*”, *Romance Philology*, IX (1956), pp. 156-162.

<sup>3131</sup>Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edic. de F. Rico, Planeta, Barcelona, 1999, 2<sup>a</sup> parte, libro II, cap. 8, p. 689 (en adelante, todas las citas corresponden a esta edición).

<sup>3132</sup>Existe sobre el tema una bibliografía copiosa. Véanse, entre otros, C. Blanco Aguinaga, “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *NRFH*, XI (1957), pp. 313-342; A. Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza-Alfaguara, Madrid, 1974, pp. 45 y ss.; Gonzalo Sobejano, “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo”, *Homenaje al prof. M. Muñoz Cortés*, Murcia, 1977, pp. 713-729; F. Márquez Villanueva, “La interacción Alemán-Cervantes”, *Trabajos y días cervantinos*, pp. 241-297; A. Rey Hazas, “El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones cervantinas”, en *Atalayas del “Guzmán de Alfarache”*, pp. 177-217.

burla, de libertad y de marcado erotismo sexual. Se trata, en consecuencia, de “un *espacio lúdico* en que todas las inversiones y transgresiones son posibles”<sup>3133</sup> en el plano ideológico, pero también de audacia experimental y de enfrentamiento y de parodia de los distintos modelos genéricos en el literario. Buena prueba de ello son la venta en la que es armado caballero don Quijote<sup>3134</sup> y la de Juan Palomeque el Zurdo, en la que detienen su andadura hasta en dos ocasiones amo y criado y que hace las veces de la obligada parada de los héroes épicos y caballerescos en un palacio, castillo o corte, en la Primera parte del *Quijote*; las de Maese Pedro, “uñas de vaca y manos de ternera” y don Álvaro de Tarfe, en la Segunda; la venta de la Carducha en *La gitanilla*; la del Molinillo en *Rinconete y Cortadillo*; la posada del Sevillano en *La ilustre fregona*; la venta de Castilblanco y la de Igualada en *Las dos doncellas*; la posada de la Solana en *El casamiento engañoso*; la venta de Talavera de la Reina, el mesón de Perpiñán y la posada de Luca en el *Persiles*. Aunque son espacios diferentes, se hace preciso engrosar el catálogo, dada su geminación funcional, tanto con el palacio de los duques del *Quijote* de 1615, sustituto de la venta de Maritornes de la Primera, como con la isla del rey Policarpo del *Persiles*.

Nada más entrar, de hecho, Constanza se topa por sorpresa con Luisa la talavera, en lo que es una suerte de paródica e irónica anagnórisis<sup>3135</sup>. Pero el fortuito encuentro con la esposa adúltera del caballero polaco Ortel Banedre no es el único evento que depara este mesón francés, puesto que a él ha arribado una maravilla digna de contarse, aun a riesgo de infligir el principio poético de la verosimilitud. En efecto, luego de concluir la escena de reconocimiento, se presenta bruscamente Bartolomé, el bagajero manchego de los peregrinos, con una novedad portentosa y con una invitación para que pasen y se admiren de “la más estraña visión que habéis visto en vuestra vida” (III, XVI, 385). Debido a la vehemencia y al espanto expresados por el criado y aguijoneados por la curiosidad -motor de acción, junto con la voluntad y el amor, de la inmensa mayoría de los personajes cervantinos, sobre todo de don Quijote, que no deja resquicio sin escudriñar-, los peregrinos se dejan conducir hasta “un aposento todo cubierto de luto, cuya lóbrega oscuridad no les dejó ver particularmente nada” (III, XVI, 385), de manera que el desencanto que se llevan es fenomenal, pero no baladí desde una perspectiva formal: a “escuras” se quedarán del remate de la historia, del que sólo tendrán noticia *a posteriori*. La desilusión de los expectantes viajeros intenta atajarla, sin embargo, “un hombre anciano, todo asimismo cubierto de luto” (III, XVI, 385), al emplazarles hasta dentro de dos horas para ver en acción a su señora Ruperta, “cuya vista os

---

<sup>3133</sup>A. Redondo, “Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, *Otra manera de leer el “Quijote”*, pp.147-169, p. 151.

<sup>3134</sup>Se trata de un enfrentamiento genérico entre dos de las modalidades de las dos grandes vertientes de la prosa narrativa: los libros de caballerías y la novela picaresca, como magistralmente analizó Edward C. Riley en “La novela de caballerías, la picaresca y la primera parte del *Quijote*”, *La rara invención*, pp. 203-215. Concluye Riley, con su acostumbrada cautela crítica, que “probablemente por primer vez en la historia literaria, un escritor completamente consciente de las implicaciones de lo que hacía los reunía en un mismo nivel” (p. 212)

<sup>3135</sup>La escena de reconocimiento en una venta es hartamente recurrente en la obra de Cervantes, pero siempre desde presupuestos y alcances diferenciados. Un claro ejemplo de ello es el reencuentro de Cardenio y Dorotea con Luscinda y don Fernando en la venta de Juan Palomeque, que responde a uno de los principios básicos del *romance*, seguido del de los hermanos Pérez de Viedma, que sirve para enlazar el episodio del capitán con el de don Luis y doña Clara; sumamente diferente es el encuentro de Rincón y Cortado en la venta del Molinillo, puesto que no es sino una de las respuestas de Cervantes al *Guzmán* y a la novela picaresca al introducir un doble punto de vista y la amistad; el de don Quijote y Sancho con Maese Pedro que, aparte de otras cuestiones metapoéticas, supone un nuevo capítulo en el choque genérico entre los libros de caballerías y la novela picaresca, al mismo tiempo que es una pseudo agnición en el sentido en que es sólo Ginés de Pasamonte el que reconoce a los héroes; y qué decir de la escena de conocimiento de caballero y escudero con don Álvaro de Tarfe.

dará ocasión de que os admiréis, así de su condición como de su hermosura” (III, XVI, 385). Pero Periandro, que ha protagonizado de primera mano y presenciado no pocos portentosos y pasmosos prodigios, no se deja seducir con tanta facilidad, pues un luctuoso cuarto “no es maravilla alguna” (III, XVI, 385). Al viejo escudero pues no le queda más remedio que referir los pormenores del caso. Se trata más bien de una breve descripción narrativa de los acontecimientos más sobresalientes que explican cabalmente la situación de luto actual; no narra, por ende, la vida de su señora Ruperta al completo, sino que selecciona y rememora aquellas vivencias que exponen los datos del conflicto de una manera objetiva y clara<sup>3136</sup>, sin adentrarse en detalles psicológicos, que, por otra parte, desconoce dada su posición no más que de testigo presencial y no de protagonista de los hechos. No en vano el escudero muestra tener un sobrado conocimiento de las leyes y los límites de la primera persona narrativa, que su discurso no vulnera y a los que se atiene escrupulosamente, como lo atestiguan esas sus palabras de “a todo esto me hallé yo presente; oí las palabras, y vi con mis ojos y tenté con las manos la herida” (III, XVI, 386). Palabras que a la par pretenden garantizar la verosimilitud de lo narrado al estar corroboradas empíricamente por la experiencia sensorial. No obstante, el anciano escudero no se limita a relatar los hechos, sino que construye un discurso de naturaleza híbrido en el que la narración alterna con digresiones de tipo reflexivo, que reflejan su visión y posición ante algunas de las circunstancias contadas, como la relativa a la edad ideal que han de tener el hombre y la mujer a la hora de contraer matrimonio, y que coinciden con la más rancia tradición. Conviene resaltar que el posicionamiento del criado de Ruperta desempeña un papel funcional importante en la historia, pues la visión del mundo que representa, y que en primera instancia se corresponde con la de su señora, chocará frontalmente con la de Ruperta toda vez que ella dé una solución inesperada al conflicto y trastoque la honrosa venganza en deleite sexual. La disparidad de mundos y modos, el antiguo y el moderno, apunta tanto al cambio de mentalidad ideológica como a los usos nuevos en la literatura, pues, efectivamente, los elementos originarios que componen el relato son una falsilla de los libros de caballerías, con todo su orbe ficcional a cuestas, pero que no podrán seguir operando en el desenlace porque nada pueden decir ante la incertidumbre de la vida y la modernidad literaria. De hecho, al concluir el episodio, Ruperta y Croriano se sumarán al grupo peregrino en su viaje a Roma, mientras que al anciano escudero únicamente le restará la desaparición, y con él la de la mentalidad y la literatura de otros tiempos.

Cuenta el escudero que su señora Ruperta fue la esposa del conde Lamberto de Escocia y que su viudez se debe precisamente a su matrimonio. Pero no por culpa de un casamiento erróneo o por desavenencias conyugales, como suele ser frecuente en aquellas historias cervantinas que versan e indagan sobre el tema, como *El curioso impertinente*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, *El juez de los divorcios* o *El viejo celoso*, sino a causa de la intermediación de un tercero, el caballero Claudino Rubicón, “a quien las riquezas y el linaje hicieron soberbio, y la condición algo enamorado” (III, XVI, 385). De modo que su pedigrí como personaje está garantizado y en consonancia con la de los no pocos nobles antojadizos que habitan la obra de Cervantes<sup>3137</sup>. Y es que resulta que este caballero, viudo, entrado en años -de ahí la indicación del escudero de la edad idónea que ha de darse entre los esposos- y padre de un hijo de veinte de otra condición distinta que la suya, fue pretendiente de la hermosa y joven Ruperta. Claudino Rubicón, entonces, se alinea más bien con esos

---

<sup>3136</sup>Para Alberto Blecua, que analiza el episodio desde el punto de vista del arte retórico, el escudero “relata a los peregrinos la *narratio* del caso de acuerdo con las normas que exigían los tratados retóricos: claridad y brevedad” (“Cervantes y la retórica”, p. 346)

<sup>3137</sup>Tales como el don Fernando del episodio de Cardenio y Dorotea del *Quijote* de 1605, el conde Arnesto de *La española inglesa*, el Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, el Marco Antonio de *Las dos doncellas*, el rey de *Pedro de Urdemalas* y el Libsomirol del episodio de Renato y Eusebia del *Persiles*.

otros personajes seniles del alcañino que, hechizados por la pasión erótica, pretenden, so pretexto de una boda legal pero que desprecia las leyes naturales, satisfacer su concupiscente apetito con jovencitas, como Carrizales, el cadí de Nicosia de *El amante liberal*, los reyes del *Persiles*, Leopoldio y Policarpo, y el polaco Ortel Banedre. Ruperta, sin embargo, rechaza, por consejo de sus padres, la propuesta de Rubicón para atender a la del conde Lamberto, quedando aquel, a su entender, deshonrado y menospreciado y, por su actuación posterior, deseoso de venganza. En efecto, un día que iban a solazarse los desposados a un castillo suyo con sus criados se toparon a mitad de camino con Claudino Rubicón, a quien al verlos se le renovó su pesar y su ira,

y de la ira el deseo de hacer pesar a mi señora; y, como las venganzas de los que bien se han querido sobrepujan a las ofensas hechas, Rubicón, despechado, impaciente y atrevido, desenvainando la espada, corrió al conde mi señor, que estaba inocente deste caso, sin que tuviese lugar de prevenirse del daño que no temía; y, envainándose en el pecho, dijo: «Tú me pagarás lo que no me debes; y si esta es crueldad, mayor la usó tu esposa conmigo, pues no una vez sola, sino cien mil, me quitan la vida sus desdenes» (III, XVI, 386).

El cruento asesinato de Rubicón que refiere el escudero no es sino una anticipación de lo que el narrador externo y Ruperta querrán confirmar después desde el discurso y la acción: que la ira engendra la venganza. Sólo que «la bella matadora», a diferencia del colérico noble escocés, saldrá por peteneras cuando observe con detención la belleza sin igual del hijo de su ofensor.

Por otro lado, y en función de que uno de nuestros objetivos es observar las relaciones que teje la historia de Ruperta con el resto de la producción literaria de Cervantes, conviene destacar que la situación aquí planteada, más con las variantes oportunas que hacen único a cada caso, es repetida por el escritor con cierta frecuencia, sobre todo en aquellas historias que más o menos se avienen con los patrones de la caballerescas, como el episodio de Rosaura, Grisaldo y Artandro de *La Galatea*, la historia de Isabela, Ricaredo y el conde Arnesto de *La española inglesa* y de Eusebia, Renato y Libsomi del *Persiles*. En todos los casos se conforma un triángulo amoroso compuesto por una mujer y dos pretendientes y rivales amorosos, que desemboca en la venganza del rechazado, solo o con ayuda, y que tiene como objetivo la frustración de la relación amorosa de los otros. Así, Artandro rapta a Rosaura cuando está a punto de desposarse, en realidad lo ha hecho ya en secreto y por apretón de manos, con Grisaldo; el conde Arnesto, por su parte, reta a duelo a Ricaredo y tiempo después lo hiere a traición, mientras que su madre envenena a Isabela; Libsomi, por fin, acusa falazmente a Eusebia ante el rey y vence a Renato en el posterior juicio de Dios en el que se dirime la honra de la camarera de la reina, provocando el destierro voluntario de los castos amantes. A *grosso modo* las particularidades no son otras que el distinto grado de relación que se da entre los tres personajes, ya que Rosaura juega a sabiendas con el amor de los dos pretendientes, Isabela y Ruperta desprecian abiertamente a uno en favor del otro, y Eusebia ni siquiera es consciente de los sentimientos que despierta en Libsomi y tampoco hace mucho caso a las pretensiones de Renato que no han pasado, todo hay que decirlo, más allá de algunas miradas furtivas; y por supuesto el desenlace: truncado en la historia de Rosaura, feliz en las de Isabela y Eusebia, aunque con la muerte y el arrepentimiento del ofensor, respectivamente, y trágico en la de Ruperta. Mas es asimismo dispar el peso específico que tiene el conflicto amoroso en la trama, y que oscila desde ser el elemento central en los casos de Rosaura y Eusebia, hasta no ser más que uno de los obstáculos que han de salvar Isabela y Ricaredo en su perfeccionamiento y búsqueda de la dicha en el seno del matrimonio cristiano, mientras que en la historia de Ruperta es el motivo que origina los

acontecimientos posteriores<sup>3138</sup>.

Si de desproporcionada se puede calificar la venganza de Claudino Rubicón, de insólita se puede tachar la reacción de Ruperta, pues, según refiere el escudero, adoptó la determinación de cortar la cabeza de su interfecto esposo y cuando quedó “descarnada y en solamente los huesos” (III, XVI, 386), la mandó colocar en una caja de plata, acompañada de otras dos reliquias: la camisa ensangrentada del finado y la espada asesina del ultrajador. Y sobre los dolorosos vestigios hace juramento “de vengar la muerte de mi esposo con mi poder y con mi industria [...]; y, en tanto que no llegue a efeto este mi justo, si no cristiano, deseo, juro que mi vestido será negro, mis aposentos lóbregos, mis manteles tristes y mi compañía la misma soledad. A la mesa estarán presentes estas reliquias, que me atormenten el alma; esta cabeza que me diga, sin lengua, que vengue su agravio...” (III, XVI, 387).

Tanto las reliquias, en especial la calavera encerrada en la caja de plata, como el juramento de Ruperta remiten una vez más, como sostenía M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel<sup>3139</sup>, a la más pura tradición caballeresca, que es la que predomina en el episodio. Máxime cuando la enojada escocesa, en el papel de dama menesterosa, decide ir a Roma para efectuar una petición de socorro a los príncipes italianos contra el matador<sup>3140</sup>. Motivo por el que se encuentra hospedada en el mismo mesón que los peregrinos.

Es evidente, pues, que Ruperta se empareja con Dorotea, en el papel de la princesa Micomicona, de doña Rodríguez, la dueña de honor del palacio de los duques, y de Claudia Jerónima. Como se sabe, la rica y lista labradora andaluza es una apasionada lectora de los libros de caballerías, por lo que representa a las mil maravillas para don Quijote el papel de doncella en apuros que requiere los servicios de un caballero andante, cuando en realidad lo es, sólo que no precisa de ayuda alguna para solventar sus muchos problemas, de modo que transforma su mundo real por el fingido de los libros de caballerías en pro de ayudar al cura y al barbero en su intento de devolver a su lugar y a su cordura al hidalgo manchego y, de rebote, así misma. Esto es, a diferencia del caso de Ruperta, que pasa por verdadero, el de Dorotea en cuanto Micomicona es falso, se trata de la primera representación ficcional que levantan los personajes del *Quijote* para el loco caballero aventurero. Por contra, la estrafalaria doña Rodríguez, como sostenía Edward C. Riley<sup>3141</sup>, “es la única persona en toda la novela que busca en serio ayuda de Don Quijote”, de modo que su caso es tan verídico como el de Ruperta, aunque no deje de ser una parodia de la demanda de socorro, que, no

---

<sup>3138</sup>El cuento de Guzmán, por su parte, se adecua a un marco genérico diferente del caballeresco, como lo es el cortesano, puesto que se desarrolla en un ambiente eminentemente urbano, pero que sin embargo participa del tono moralmente pesimista y despiadado en el que se desenvuelven las correrías y las moralejas del pícaro. No obstante, presenta el mismo esquema conceptual: una mujer, dos pretendientes. Sólo que cambia la anécdota, pues la protagonista, a diferencia de Ruperta, es a causa de su viudedad y por salvaguardar su honra de las habladerías por lo que busca casarse y no vengarse en principio, teniendo tales dos pretendientes, uno querido, el otro aborrecido. Mas “viendo el segundo su esperanza perdida y rematada, su pretensión sin remedio y que ya se casaba la señora, tomó una traza luciferina” (2<sup>a</sup>, II, 8, p. 690), cual es personarse cada mañana en casa de su amada con el propósito, sin que ella lo sepa, de que dé la sensación que acaba de salir de allí habiendo pasado la noche y gozado de la dama. Y, efectivamente, así es como lo entiende la gente, que rápidamente extiende la noticia de que la viuda ha mudado de intención y finalmente se ha decantado, aun estando ya todo concertado con el primero, con el segundo. De tal forma que, cuando el elegido entra en conocimiento de la situación, hace la desbandada y, echando pestes de la condición veleidosa de la mujer, se mete a monje, dejando expedito el camino a su contrario. Y es por haber caído en esta perversa estratagema por lo que la innominada señora decide vengarse cruel y fríamente de su ofensor.

<sup>3139</sup>“Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*”, p. 161.

<sup>3140</sup>Sobre estos aspectos, véase Mari Carmen Marín Pina, “Motivos y tópicos caballerescos”, en la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes, Volumen complementario, pp. 857-902; María Soledad Carrasco Urgoiti, *La novela española del siglo XVI*, (AA. VV.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2001, pp. 16-22.

<sup>3141</sup>*Introducción al “Quijote”*, p. 124 (véanse además las pp. 160-164).

obstante, esconde una de las más severas críticas a la institución nobiliaria de toda la Segunda parte del *Quijote*. Por su parte, la catalana Claudia Jerónima solicita una demanda de socorro al bandolero Roque Guinart, que hace las veces de caballero andante delante mismo de las barbas don Quijote, pero del caballero de los tiempos modernos, no para solventar un caso de honra, sino para salvar su pellejo, pues en un acceso de coléricos celos ha dado muerte a su amado Vicente Torrellas, el hijo del enemigo de su familia, por lo que teme la venganza. El hecho es que, frente a estos otros casos, en la historia de Ruperta no se llegará a hacer efectiva la petición, puesto que el desenlace de su agravio tendrá lugar en el mismo mesón francés en el que se hospeda. Lo que no invalida que los cuatro casos no sean sino otras tantas variantes de la habitual petición de ayuda de los libros de caballerías, o, mejor dicho, cuatro hipertextos o imitaciones paródicas del susodicho motivo caballeresco, sobre todo en lo que concierne a los casos de Dorotea-Micomicona, doña Rodríguez y Ruperta. Pues la escocesa, aun teniendo motivos sobrados para ser una dama menesterosa y pedir auxilio, no deja de estar representando un papel por el que quiere entrar en los anales de la fama, pero que va cambiando según va modificando su actuación<sup>3142</sup>, se muestra, en fin, igual de henchida de fervor literario que Dorotea y que tantos personajes de Cervantes. Por último, decir que las demandas responden todas a un caso de honor, luego de haber sufrido un atropello relacionado con el amor, excepción hecha del caso de Claudia Jerónima en tanto que no es ella la ultrajada, sino la ofensora, por lo que de alguna manera es una inversión del tópico.

Y con esto y con una nueva invitación para observar la actuación de Ruperta concluye su cuento el enlutado escudero. Esto es, se cierra la parte narrativa del episodio para dejar paso a la activa, acontecida ya en el plano básico de los sucesos generales y en el capítulo siguiente, el XVII<sup>3143</sup>.

Como se sabe, el narrador es el ente ficcional más importante de toda novela, en el sentido en que, situado a medio camino entre la ficción contada y el lector, es el que dispone el enunciado narrativo o discurso, el que elige la perspectiva, la distancia, la voz y el que manipula las diferentes categorías sintácticas -acciones, personajes, espacio y tiempo- en un orden preciso y concreto o argumento; de él depende, en consecuencia, el poder de persuasión del texto<sup>3144</sup>. El del *Persiles* se presenta no como un personaje estable, sino cambiante en su identidad, en la consistencia de la organización, en su enjuiciamiento de los hechos y, muy especialmente, en su posición respecto de la instancia enunciativa. Situado fuera de la diégesis, se revela pues como un narrador primario de carácter extradiegético; omnisciente en lo que atañe a los sucesos del presente narrativo, aunque su punto de vista está condicionado en no pocas ocasiones por el de algunos de los personajes a los que cede la palabra y su saber es intencionadamente incompleto, pues, para potenciar la admiración y el suspense del lector, oculta parte de la información de la trama; y neutro e impassible sobre lo narrado, si bien en alguna que otra ocasión se permite salir de la ficción para pronunciarse sobre hechos no directamente relacionados con la narración e intervenir bien sea para introducir una digresión, bien sea para involucrarse ideológicamente o emitir un juicio de valor. Vale decir, por tanto, que en primera instancia se corresponde con el canon clásico del narrador épico. Pero a medida que se desarrolla la trama, sobre todo con el paso del libro I al II, se transforma en un autor ficticio que extralimita sus funciones en la organización del relato, en su posición respecto de lo narrado y en sus juicios sobre la acción contada; de manera que incrementa su

---

<sup>3142</sup>Véase Alberto Blecua, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17), pp. 351-352, 354 y 358.

<sup>3143</sup>La parte activa del episodio ha sido perspicazmente analizada por Alberto Blecua como un caso judicial desde los postulados clásicos y modernos del *ars dicendi*, en “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, pp. 346-361; y por Enrique Rull en clave estructuralista, pero haciendo hincapié en su dimensión cinematográfica, en “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, pp. 937-943.

<sup>3144</sup>Véase M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, *La novela*, pp. 197-246.



control y distancia sobre los hechos, se convierte en el demiurgo absoluto del relato y se otorga la mayor de las libertades, como introducir digresiones que desmienten lo contado. Deviene, pues, un narrador infidente, discursivo, fingidor y burlón, que hace añicos la preceptiva neorristotélica, y del que no conviene fiarse. De resultas, el *Persiles*, como el *Quijote*, se convierte en una *metanovela*, puesto que por un lado se consignan los trabajos de los protagonistas y las historias de otros personajes, esto es, la trama y los episodios que la complementan, y por otro su proceso de comunicación, es decir, la composición, creación, reconstrucción y transmisión de la trama por parte del narrador. De modo que podemos decir que el *Persiles* se compone de dos canales supraestructurales, uno esencialmente narrativo, conformado por el nivel primario -la trama medular- y el secundario -las historias laterales-, y otro metanarrativo. Máxime cuando, en el libro III, la mayor parte de las digresiones del narrador externo atienden a aspectos puramente formales y poéticos que se concentran en la naturaleza literaria de la novela<sup>3145</sup>.

Esta insólita y fascinante transformación del narrador se refleja, y cómo, en la narración en directo de la historia de Ruperta. De entrada, la parte activa comienza con un excursus doctrinal del narrador externo, cuyo contenido no es otro que una sentencia aseverativa, sancionada por la tradición clásica, sobre la relación causa efecto que se genera entre la ira y la venganza:

La ira, según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual se altera en el pecho con la vista del objeto que agravia, y tal vez con la memoria; tiene por último fin y paradero suyo la venganza<sup>3146</sup> (III, XVII, 388).

Podemos decir, en consecuencia, que esta parte del episodio, la mostrada, no responde sino al esquema didáctico medieval de sentencia-ejemplo, que se ajusta perfectamente a los condicionantes originarios de la historia, y según la cual a la enunciación inicial de un concepto moral (la sentencia) le sigue el desarrollo explicativo y la ejemplificación de un caso concreto (el ejemplo), esto es, se pasa de la definición a lo definido, de lo universal a lo particular. Pero en nuestro caso todo envuelto con la más fina ironía y el humor más travieso que delatan la inversión de valores tanto como la parodia.

De seguida, el narrador efectúa una matización importante que respecta a los hechos de la trama del episodio y que desmiente o viene a completar la información dada por el escudero de Ruperta, al mismo tiempo que reafirma su control sobre la historia, tal es que la bella escocesa no podrá lavar su ultrajada honra con la sangre de Claudino Rubicón, puesto que ha fallecido en el ínterin, sino que tendrá que hacerlo en su vástago, porque eso sí: Ruperta “dilataba su cólera por todos sus descendientes, sin querer dejar, si pudiera, vivo ninguno de ellos; que la cólera de la mujer no tiene límite” (III, XVII, 388).

La posición ideológica de manifiesta misoginia que adopta el narrador se acomoda, no

---

<sup>3145</sup>Véase el espléndido, y ya clásico, análisis que realiza sobre el narrador del *Persiles* Alban K. Forcione en *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, pp. 257-301.

<sup>3146</sup>La descripción de la ira como *furor brevis*, que tanta importancia ha tenido en la parte narrativa y tendrá en la activa, es un lugar común difundido por la tradición (Véase Aurora Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 251-284, en concreto pp. 263-264). Aparte de la anécdota de Alemán que lo ilustra y que podría servir de intertexto de la de Cervantes, el escritor sevillano, por boca de su pícaro, lo trae a colación aquí y allá. Sirvan como botón de muestra estas palabras de Guzmán: “Entonces experimenté cómo no embriaga tanto el vino al hombre cuanto el primero movimiento de la ira, pues ciega el entendimiento sin dejarle luz de razón” (1ª, II, 9, 337), o aquellas otras: “Desta desconfianza nació ira, de la ira deseo de venganza” (1ª, III, 7, 413). A fin de cuentas, el tema de la venganza que engendra la ira es capital en el *Guzmán de Alfarache* (Véase Joseph V. Ricapito, “En la mente de Mateo Alemán”, *Atalayas del Guzmán*, Pedro M. Piñero edit., Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 113-139).

obstante, aparte de con el pensamiento de su época, con la de Ruperta, en tanto su determinación de hacer lo que la tradición social y literaria demandaba de ella, que venga su honor y haga bueno aquello de que “la cólera de la mujer no tiene límite”<sup>3147</sup>. Dicho de otro modo, se produce una perfecta adecuación entre su discurso y los hechos de la viuda escocesa, pero que, hasta su fusión final, será una aproximación progresiva o se hará gradualmente.

Sin olvidarse de su labor comunicativa para con el lector, cuenta el narrador cómo los peregrinos, llegada la hora acordada, espían a Ruperta sin que ella lo sepa. Son “como los espectadores de un proceso”<sup>3148</sup> que da a la escena “una cierta dimensión cinematográfica”<sup>3149</sup>, o más bien de teatro dentro del teatro, en el que se conforman tres planos diferenciados de profundidad: la presentación y representación de Ruperta; el espionaje de los peregrinos como receptores visuales e inmediatos de la secuencia y, por último, el lector, que ve lo que ellos miran. El narrador de momento queda distanciado de la acción de Ruperta y situado entre los peregrinos y el lector. Se trata de una estrategia narrativa habitual en Cervantes, cuyo paradigma podría ser el modo en el que se describe el patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*<sup>3150</sup>, y que consiste en utilizar a los picaruelos protagonistas en el papel de personajes-reflectores<sup>3151</sup> que filtran los acontecimientos. Sólo que en este caso Cervantes irá un paso más allá, que como ya hemos adelantado es único, cuando elimine los intermediarios y deje solos en escena al narrador y a Ruperta. Entretanto, la presentación directa de la escocesa nos llega reflejada a través de lo que observan los peregrinos:

Llegóse la hora de que la fueron a ver los peregrinos, sin que ella los viese, y viéronla hermosa en todo extremo, con blanquísimas tocas, que desde la cabeza casi le llegaban a los pies, sentada delante de una mesa, sobre la cual tenía la cabeza de su esposo en la caja de plata... (III, XVII, 388).

Sin embargo, desde el punto y hora que la ira se adueña por completo de Ruperta y aviva su cólera el narrador desprecia la función asignada a sus personajes para referir la escena directamente con la propiedad, la grandilocuencia, la hipérbole y el patetismo necesarios:

Todas estas insignias dolorosas despertaron su ira, la cual no tenía necesidad que nadie la despertase, porque nunca dormía; levantóse en pie, y, puesta la mano derecha sobre la cabeza del marido, comenzó a hacer y a revalidar el voto y juramento que dijo el enlutado escudero, Llovían lágrimas de sus ojos, bastantes a bañar las reliquias de su pasión; arrancaba suspiros del pecho, que condensaban el aire cerca y lejos; añadía al ordinario juramento razones que la agravaban, y tal vez parecía que arrojaba por los ojos, no lágrimas, sino fuego, y por la boca, no suspiros, sino humo: tan sujeta la tenía su pasión y el deseo de vengarse. ¿Veisla llorar, veisla suspirar, veisla no estar en sí, veisla blandir la espada matadora, veisla besar la camisa ensangrentada, y que rompe las palabras con sollozos? Pues esperad no más de hasta la mañana, y veréis cosas que os den sujeto para hablar en ellas mil siglos, si tantos tuviédes de vida (III, XVII, 388-389).

---

<sup>3147</sup>“Líbrenos Dios de venganzas de mujeres agraviadas, que siempre suelen ser tales, cuales aquí vemos ésta presente” (2ª, II, 8, 691), advierte el pícaro Guzmán en una reflexión sobre la anécdota novelesca que está contando. Anotar, por otro lado, que el hecho de que Ruperta se vea abocada a tener que vengarse no de su ofensor directamente, sino de su parentela, es una diferencia notable con respecto a la historia de la dama viuda y agraviada en su honor del *Guzmán de Alfarache*.

<sup>3148</sup>Alberto Blecua, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, p. 349.

<sup>3149</sup>Enrique Rull, “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, p. 938.

<sup>3150</sup>Otros casos son, por ejemplo, la descripción de los festejos de las bodas de Camacho, en la Segunda parte del *Quijote*, puesto que a través de don Quijote vemos y nos deleitamos con las danzas y las representaciones alegóricas y con Sancho olemos y degustamos el pantagruélico banquete; y la descripción de las ermitas de Renato y Eusebia, en el *Persiles*, que se refleja a través de los héroes de la novela.

<sup>3151</sup>Véase Mª del Carmen Bobes Naves, *La novela*, p. 244.

Tal exageración verbal y tanta teatralidad esconden, no cabe duda, un mucho de impostura y fingimiento, tanto en lo que respecta a la función narrativa del narrador como a la actuación de Ruperta. Sea como lo sea, es bueno recordar que esta entrañable armonía entre autor y actor era la única autorizada para garantizar la integridad artística y doctrinal del modelo sentencia-ejemplo, gobernado como lo estaba por una sola visión: la que va de la definición a lo definido, la que teje unitariamente la teoría con el relato ejemplar. De modo que se comprende mejor ahora por qué el narrador desecha la narración interpuesta o focalizada a través de los espectadores, que le abría las puertas del perspectivismo crítico y le aseguraba la distancia artística sobre la narración del caso, y los hace desaparecer, estrechando lazos con la hermosa viuda. La excusa para expulsarlos de la diegésis no es otra que la decisión de Ruperta de encerrarse sola en su cuarto para calibrar y madurar la noticia que le ha sido revelada por otro enlutado criado suyo de que Coriano, el hijo de su ofensor, acaba de arribar al mesón para pasar en él la noche. Por lo tanto, las exhortaciones introducidas directamente por el narrador mediante indicadores deícticos no se dirigen ya a los espectadores, sino al lector externo, al que anima e invita, como había hecho primero Bartolomé y luego el anciano escudero con los peregrinos, a que prosiga con su lectura si quiere leer maravillas. Se trata, lógicamente, de una captación de benevolencia, mas en ella se trasluce su omnisciencia, en tanto que hace uso de la anticipación o prolepsis narrativa, aunque revestida de misterio, del desenlace.

Pero es también una invitación a leer entre líneas y a estar atento, a cogerle las vueltas, puesto que semejante demostración de poder, de control y de omnisciencia, reforzada aún más por la matización efectuada sobre la muerte de Rubicón, viene secundada de una calculada infidencia narrativa, por la cual el narrador dice no saber “cómo se supo que había hablado a solas [Ruperta] estas o otras semejantes razones”<sup>3152</sup> (III, XVII, 389), que son las que transcribe a continuación. El quid de la cuestión se halla en el juego que el narrador ha establecido a lo largo del libro III de que no es tal, de que su labor no es la de un poeta que narra una fábula, sino la de un historiador fiel y puntual que ha de atenerse a la verdad de los hechos. Y de ahí los escrúpulos que manifiesta ahora, ya que si es un historiador y no un poeta omnisciente no puede saber lo que dijo Ruperta cuando se queda sola. Evidentemente no es más que un fingimiento, un juego burlón del narrador, pues el *Persiles* no sólo es ficción, sino que ha sido presentado como un libro de entretenimiento<sup>3153</sup>.

Ruperta, a solas y llegada la hora de la verdad, se enzarza en una guerra civil, en un convulso torbellino de cavilaciones, dudas, tribulaciones, pensamientos, ideas y preguntas retóricas en las que encontrar una salida y la sanción de lo que pretende<sup>3154</sup>. Ya antes, en el juramento que había intercalado el viejo escudero en su homodiégesis, la hermosa viuda había mostrado saber que su deseo de venganza no era un sentimiento cristiano, pero que el papel que representaba social y literariamente y el punto de honra se lo imponían. Y esta es la

---

<sup>3152</sup>La crítica a la omnisciencia del narrador que aquí se expone es la misma que expresa Sancho a don Quijote cuando le viene con la buena nueva de que “andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha II*, edic. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, cap. II, pp. 673-674).

<sup>3153</sup>Es evidente que la forzada situación traída por el narrador es paralela a la labor de cronista de Cide Hamete Benengeli. Véase Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, pp. 287-289. Sobre Cide Hamete, véase el excelente análisis de José Manuel Martín Morán, *EL “Quijote” en ciernes*, pp. 107-197.

<sup>3154</sup>Como ha señalado A. Egidio, “el mundo interior surge precisamente en el silencio y sólo allí urde la imaginación sus quimeras” (“Los silencios del *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 315).

misma justificación que halla ahora, la de formar parte del olimpo de las mujeres vengadoras: “Alcance yo renombre de vengadora, y venga lo que viniere” (III, XVII, 390). Este tipo de monólogo de interior, que orea las galerías del alma del personaje, más allá de la mera introspección psicológica, sirve para caracterizarlo, cuando no para incidir sobre las modificaciones de conducta operadas por perturbaciones mentales o emocionales, sean del tipo que sean, y que casi siempre se producen en situaciones límite ante las que hay que adoptar una postura o una resolución o hacer una elección. Acaso el personaje cervantino más desarrollado en este sentido sean el viejo Carrizales, quien constantemente, y motivado por sus dudas y titubeos, reflexiona sobre cuanto le pasa y se convence de lo que ha de hacer, aun yendo en contra de sus principios e ideas primeras. De hecho, en tales situaciones extremas de dolorosa autorreflexión, como ocurre en el caso de la escocesa (“Advierte, ¡oh, Ruperta!, que los piadosos cielos te han traído...” [III, XVII, 389]), los personajes suelen escindirse esquizofrénicamente o desdoblarse narrativamente para, instalados en otras personas gramaticales, hablarse desde ellas, usar el monodílogo, no dialogar sino consigo mismo, con el otro yo de su ser escindido, en la más completa soledad<sup>3155</sup>. De manera que Ruperta, sola, vuelta sobre sí misma, se infunde valor y reafirma su voluntad de desquitarse de su contrario, de querer ser una vengadora, de aprobar con éxito que “la cólera de la mujer no tiene límite” y salvaguardar la honra social.

Con todo, el monólogo de Ruperta incide sobre un hecho que es de capital importancia en el desarrollo ulterior de los acontecimientos, cual es que su carácter no está revestido de una contextura heroica noble e inflexible, como el de los personajes que intenta emular, sino más bien lo contrario. En efecto, su caracterización etopéyica, cifrada en sus dudas y vacilaciones, evidencia que es un personaje demasiado humano. Ruperta no obra inmediatamente obcecada por el movimiento impetuoso de su venganza, sino que escudriña con voluntad de análisis su angustiosa situación y decide después de la reflexión, dejando abierta la puerta a un cambio de opinión en el curso de la acción. De este modo, la conducción de la trama, que, con gran dinamismo, suprime la situación anterior por medio de la situación nueva, está marcada por la psique de Ruperta y condicionada por ella.

Le corresponde al narrador, en su función narrativa, el que con sumo e insuperable primor cuenta la estratagema ideada por la escocesa, que consiste, tras de haber sobornado a un criado de Croriano para que le facilite la entrada en su aposento, en asesinarlo con arma blanca mientras duerme. Para ello se equipa con “un agudo cuchillo” y “una lanterna de cera”<sup>3156</sup>. Que en los textos de Cervantes nada sobra es un hecho ampliamente constatado, por lo que la mención que realiza el narrador sobre el pensamiento del criado de Croriano de “que él no pensó sino que hacía un gran servicio a su amo, llevándole al lecho una tan hermosa mujer como Ruperta” (III, XVII, 390) no puede ser gratuita, tanto más cuanto que deviene una visión profética u otra prolepsis narrativa que mira al desenlace, pero mucho más concreta que el ambiguo anuncio del narrador de las maravillas que restaban por verse, que tanto podían apuntar a la posible tragedia que se cernía sobre el hijo de Rubicón como a la

---

<sup>3155</sup>Baste como ejemplo el famosísimo soliloquio de Sancho cuando, al comenzar la tercera salida, es enviado por don Quijote en embajada a Dulcinea: “Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuesa merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? “No, por cierto”. Pues, ¿qué va a buscar? “Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo junto”. Y...” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edit. cit., cap. X, pp. 734-737, la cita p. 734).

<sup>3156</sup>Como hemos dicho, la forma de vengarse de Ruperta concuerda en lo básico con la de la dama del relato de Guzmán, sólo que cambia la hojarasca que la cubre, pues en el caso de la novela de Mateo Alemán, la artimaña vengativa que idea la señora se fundamenta sobre la aceptación de la proposición matrimonial que le había hecho su agraviador, de modo que a solas con él transformar el tálamo en sepultura. Cervantes, sin embargo, elegirá el camino opuesto.

comedia amorosa en que todo se resuelve finalmente. Toda vez que Ruperta se esconde en el cuarto a esperar la llegada de Croriano, el narrador cambia de perspectiva y adopta otra vez la función ideológica para introducir nuevos juicios de valor sobre el caso que, como había hecho su personaje en el soliloquio, persisten en confirmar su misógina idea seminal, que de nuevo adecua palabra con acto, autor con actor: “¿Qué no hace una mujer enojada?; ¿qué montes de dificultades no atropella en sus disignios?; ¿qué inormes crueldades no le parecen blandas y pacíficas?” (III, XVII, 390). Mas el espíritu socarrón del narrador no puede velar la humorada tanto en lo dicho como en lo que no dice por inefable: “No más, porque lo que en este caso se podía decir es tanto, que será mejor dejarlo en su punto, pues no se han de hallar las palabras con que encarecerlo” (III, XVII, 390).

Parece, por consiguiente, que los dardos envenenados del carcaj de Cervantes tienen por blanco las digresiones doctrinarias con que se aderezaba la materia narrativa de las narraciones cortas y largas de la época, cuyo paradigma no es otro que el magnífico *Guzmán de Alfarache*, con esa su mixtura de *consejos* y *consejas* (y que, no olvidemos, podría estar latiendo por debajo de la historia de Ruperta), como si en ellos se compendiese la verdad con mayúsculas, tanto como a los apriorismos y los estereotipos. Todo envuelto, además, en una juguetona ironía que no cesa de hacer guiños al lector para que se deje atrapar por su deliberada ambigüedad creadora, por la emoción estética que conllevan los cambios de efecto que le permite su infidencia autorial que hacen de la literatura un goce intelectual que no juzga la realidad en su interpretación, sino que la muestra en toda su problemática.

Narrador y personaje llegan al culmen de su idilio en el clímax de la historia. Recuperando su función narrativa, el narrador recrea con todo lujo de detalles la escena del crimen: la llegada de Croriano y cómo se duerme casi al instante por lo molido que estaba del fatigoso viaje; la situación expectante de Ruperta, que, escondida y “sepultada en maravilloso silencio” (III, XVII, 390), busca cerciorarse de que su víctima duerme por la dilatación de su respiración; su aproximarse, “sin santiguarse ni invocar ninguna deidad” (III, XVII, 390) al lecho y cómo enciende la linterna para llevar a cabo el homicidio. Así, parada frente al lecho y en claroscuro, detiene el relato el narrador para introducir un apóstrofe heroico en el que se funde en perfecta armonía su voz con la de Ruperta:

¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo!<sup>3157</sup>

La sabiduría narrativa de Cervantes es magistral. La retención narrativa del cuadro así lo ejemplifica: justo en el momento en el que se alcanza la perfecta correspondencia del narrador con la coyuntura del personaje, expresada ambiguamente en el apóstrofe heroico que bien podría ser el pensamiento escondido de Ruperta, se introduce la advertencia que propicia el divorcio, la individuación del personaje y la inversión de la sentencia con el ejemplo:

Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos (III, XVII, 391).

No es la primera vez, sin embargo, que esto ocurre en la obra de Cervantes, pues el paso de la aquiescencia al contraste entre la voz del narrador y los actos de uno o varios personajes se repite aquí y allá en el *Quijote*<sup>3158</sup>; como tampoco lo es el hecho de que el narrador efectúe

---

<sup>3157</sup>En este caso, seguimos la edición del *Persiles* de Carlos Romero Muñoz (III, XVII, 601), dado que nos parece justa la enmienda que establece de sustituir el *La* de la edición príncipe por el *Ea* (véase la explicación que ofrece en la nota 9 de la misma p. 601).

<sup>3158</sup>Véase José Manuel Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes*, pp. 175-182.

una advertencia a su personaje en segunda persona, como sucede, por ejemplo, en *La gitanilla*<sup>3159</sup>.

Pero Ruperta no le hace caso, sigue su parecer, se individualiza, y mira y remira a Croriano, que transformado en un nuevo Cupido, le hace mudar súbitamente de propósito:

Vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que quería darle, y en un instante no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto<sup>3160</sup> (III, XVII, 391).

La extraordinaria inversión del apriorismo, que no sólo no ha sido confirmado y ejemplificado con la experiencia concreta y particular del caso, sino que ha resultado desmentido y puesto en solfa, pues la cólera de la mujer sí tiene límite, reforzado además con el divorcio a última hora de narrador y personaje, se completa con la desaparición de la voz autorial en favor de la de Ruperta y con la cesación de su función ideológica hasta la culminación del caso; su juego ahora consiste en replegarse en su labor narrativa y ser un fiel e imparable transmisor de la aventura amorosa de su personaje, que tendrá que resolver su caso no más que con la parte afectada: Croriano. Liberación del narración y liberación del personaje, que ahora, en la asunción de su destino, puede emprender su propio proyecto vital.

La brusca metamorfosis operada por Ruperta a causa del deseo inesperado de poseer la belleza y que la hace convertirse en otro, aunque venía sugerida por el conocimiento de lo poco cristiano que es la venganza y por la duda cuando le llega la hora de convertir el dicho en hecho, precisa de una justificación íntima, personal y racional, que también halla sostén, como no podía ser de otro modo, en el ámbito de la literatura<sup>3161</sup>:

¡Ay -dijo entre sí-, generoso mancebo, y cuán mejor eres tú para ser mi esposo que para ser objeto de mi venganza! ¿Qué culpa tienes tú de la que cometió tu padre, y qué pena se ha de dar a quien no tiene culpa?. Gózate, gózate, joven ilustre, y quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada, que, cuando se sepa, mejor nombre me dará el ser piadosa que vengativa (III, XVII, 391).

Dice bien Enrique Rull<sup>3162</sup> cuando afirma que los dos soliloquios de Ruperta “están estratégicamente situados para acompañar a dos decisiones fundamentales, que son las que realmente vertebran el relato en dos partes opuestas: la venganza y el perdón”. Dos temas que jalonan el *Persiles* de cabo a rabo, sobre todo en los libros II y III, y que están en perfecta

---

<sup>3159</sup>“Mira lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir; que éstas no son alabanzas del paje, sino lanzas que traspasan el corazón de Andrés, que las escucha. ¿Queréislo ver, niña? Pues volved los ojos y veréisle desmayado encima de la silla, con un trasudor de muerte; no penséis, doncella, que os ama tan de burlas Andrés que no le hieran y sobresalten el menor de vuestros descuidos. Llegaos a él en buena hora, y decidle algunas palabras al oído, que vayan derechas al corazón y le vuelvan de su desmayo. ¡No, sino andaos a traer sonetos cada día en vuestra alabanza, y veréis cuál os le ponen!” (Cervantes, *La gitanilla. El amante liberal*, edic. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 6), Madrid, 1996, p. 70).

<sup>3160</sup>“Una noche, después de haber cenado, que se fue a dormir el marido, ella entró en el aposento y, sentada cerca dél, aguardó que se durmiese y, viéndolo traspuesto con la fuerza del sueño primero, lo puso en el último de la vida, porque, sacando de la manga un buen afilado cuchillo, lo degolló dejándolo en la cama muerto” (2ª, II, 8, 692). Así concluye el relato que le sirve a Guzmán para ejemplificar que la venganza es propia de ánimos femeniles, que la cólera de la mujer no tiene límite. Esto es, se consuma la venganza. Y esta es la gran diferencia: que, frente a Mateo Alemán, “Cervantes nos parece de otro planeta...” (Francisco Rico, Introducción a su edic. del *Guzmán*, p. 21).

<sup>3161</sup>“Disipados los humores tenebrosos de la ira, la razón sale al camino para plantear el *status* de la causa: ¿acaso era culpable Croriano? No, por cierto. Ruperta concluye su razonamiento dialéctico con un nuevo argumento libresco: pasará al catálogo de las mujeres ilustres en el apartado de la piadosas” (Alberto Blecau, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, p. 354).

<sup>3162</sup>“En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, p. 943.

sintonía con el cristianismo humanista e intelectualizado, basado en la libertad de conciencia, que rige la ideología amable y positiva de la novela<sup>3163</sup>. Esto es, el paso extremo que da Ruperta de la venganza al perdón no hace sino justificar la interpolación del episodio en el seno del *Persiles*, en función de la relación temática que establece con el relato primario y con una buena porción de los secundarios, tales como el del rey Leopoldio de Danea; el de Feliciano de la Voz; la parte del episodio de Luisa que le corresponde a su esposo, Ortel Banedre, tanto por la actuación de doña Guiomar de Sosa como por la del mismo polaco al saber que su mujer se halla encarcelada junto a Alonso, el mozo con el que se había escapado; el de Ambrosia Agustina; y el conde marido de la bárbara Constanza. Puesto que en todas estas secuencias narrativas se opera la misma transformación de la venganza al perdón, ya sea por un viraje inesperado en la conducta del personaje agraviado a favor de la conmiseración ejemplar -doña Guiomar, el conde, el hermano y el marido de Ambrosia y Ruperta-, ya sea motivado por la asunción de un consejo dado por Periandro -Leopoldio, Ortel Banedre- o por otro personaje -como los que los caballeros trujillenses don Juan de Orellana y don Francisco de Pizarro ofrecen al padre y la hermano de Feliciano y que estos asumen.

Y dice aún mejor Enrique Rull cuando, citando otro trabajo suyo anterior, advierte la relación de reescritura que se produce entre el relato de Ruperta y la novela *La fuerza de la sangre*, en la medida en que ambos relatos se centran en “un problema de honor femenino” y no en el “castigo a un delincuente. Para ello ha centrado la resolución del mismo en el personaje de la dama y la restauración del honor, que según los cánones de la época no podría ser de otra forma que, o con la muerte del autor de la deshonra o con el casamiento de la dama con éste”<sup>3164</sup>. Y es que resulta que estos casos son dos ejemplos de la mejor ironía cervantina, que deviene determinante en el desenlace de la trama, ya que de la violación de Rodolfo y la venganza de Ruperta al matrimonio feliz de las dos parejas media lo que va de la oscuridad a la luz, ya que si Leocadia y Ruperta hubieran podido ver a sus ofensores desde el principio acaso ni la violación ni la escena de venganza se hubieran producido, pues el hecho es que cuando contemplan a sus agraviadores se enamoran fulminantemente de ellos<sup>3165</sup>.

Cuenta entonces el narrador que Ruperta, arrepentida de su intención, vierte sin querer y a causa de la fascinación ejercida por la belleza del joven Croriano la cera de la linterna sobre su pecho, provocando que este se despierte. La escena remeda situaciones típicas de la comedia y el entremés, en las que la oscuridad, la confusión y el alboroto campan a sus anchas: “Hallóse a oscuras; quiso Ruperta salirse de la estancia, y no acertó, por donde dio voces Croriano, tomó su espada y saltó del lecho, y, andando por el aposento, topó con Ruperta” (III, XVII, 391-392).

Ruperta, turbada por la difícil situación en la que se encuentra, demanda clemencia a Croriano, haciéndole sabedor que poco ha había tenido en un quite su vida, justo en el instante en el que el confuso laberinto halla su hilo de Ariadna con la llegada de los criados del joven y de la luz, por cuyo resplandor “vio Croriano y conoció a la bellísima viuda, como quien ve a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada” (III, XVII, 392). Mas, sin embargo, la perplejidad del joven, motivada por la rápida escena de reconocimiento, crece; máxime cuando cae en la cuenta de que el motivo de que Ruperta esté en su cuarto, como lo corrobora el cuchillo, no es otro que el de querer vengar la ofensa cometida por su padre, y ante cuyo hecho no sólo reacciona repitiendo el mismo razonamiento al que había llegado en

---

<sup>3163</sup>Sobre este aspecto es esencial, ahora, la propuesta de lectura que ofrece Michael Nerlich en su monografía *El “Persiles” descodificado o la “Divina Comedia” de Cervantes*.

<sup>3164</sup>“En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, nota 9, p. 944.

<sup>3165</sup>Sobre este aspecto de *La fuerza de la sangre*, véase Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción a su edic. de *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, Alianza (Obra Completa, vol. 8), Madrid, 1996, pp. LXX-LXXIII.

su fuero interno Ruperta, y que justificaba el cambio de planes, de que Croriano no es responsable ni culpable del atropello de su padre, porque “los muertos no pueden dar satisfacción de los agravios que dejan hechos” (III, XVII, 392), sino que además se ofrece a sí mismo como recompensación por los daños causados. Pero antes, pues aún no las tiene todas consigo, quiere confirmar con la experiencia empírica que Ruperta no es un fantasma, sino una mujer de carne y hueso: “Pero dejadme primero honestamente tocaros, que quiero ver si sois fantasma que aquí ha venido a matarme, o a engañarme, o a mejorar mi suerte” (III, XVII, 392).

Bien sabía Cervantes que en el elemento humorístico residía gran parte de la esencia de la revolución en el género épico-narrativo, en su ambiguo, polifacético y ambivalente modo de dar cuenta de la complejidad humana y de su época así como de todas sus contradicciones<sup>3166</sup>.

Sea como fuere, lo cierto es que Ruperta se explica, realiza una exposición sobre los pormenores del caso, “con el característico estilo asindético del *veni, vidi, vici*”<sup>3167</sup>, para concluir que “yo no quiero más venganzas ni más memorias de agravios: vive en paz, que yo quiero ser la primera que haga mercedes por ofensas, si ya lo son el perdonarte la culpa que no tienes” (III, XVII, 392). A lo que replica Croriano, de nuevo, con la oferta matrimonial, pero siempre y cuando no sea un fantasma. “Dame esos brazos -respondió Ruperta-, y verá, señor, cómo este mi cuerpo no es fantástico, y que el alma que en él te entrego es sencilla, pura y verdadera” (III, XVII, 393).

De modo que el goce físico de los cuerpos, muy lejos de las normas tridentinas del matrimonio, sella su casamiento y permiten que el narrador del *Persiles* emita un comentario ideológico sobre la acción contada que confirma el triunfo del amor sobre la muerte y que viene a ratificar que la tesis expuesta por él mismo al comienzo de la parte activa del episodio no sólo era falsa porque la experiencia ha demostrado lo contrario, sino también porque el modelo narrativo en el que se sustentaba, el esquema sentencia-ejemplo, dada su artificialidad apriorística, nada puede decir ante la relatividad de la vida y la verdad. Sólo en el modelo irónico, libre, abierto, sin horizontes y lejos de los encasillamientos genéricos propuesto por el autor tiene cabida la posibilidad de la inversión, del triunfo de lo particular y nominal sobre lo universal, de la ambigüedad y de la multiplicidad de niveles de significado:

Triunfó aquella noche la blanda paz desta dura guerra, volvióse el campo de la batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte, la vida, y del disgusto el contento (III, XVII, 393).

Pero también la de la vida en curso que permite la transformación de los personajes frente a las eternidades muertas de las creaciones idealistas, porque la novela moderna supone la incorporación de la biografía, la que se conforma con la experiencia en su roce con el devenir del tiempo, la que lleva el tiempo en sí mismo y crea su propio tiempo. la que cabalga a lomos del presente relativo e incompleto del que adquiere el conocimiento y la práctica para el futuro<sup>3168</sup> y por el que puede modificar, aunque sea súbitamente, su conducta.

La disparidad de significados queda evidenciada por el distinto juicio crítico con que el resto de los personajes digiere la noticia, en verdad maravillosa, de que Ruperta se ha

---

<sup>3166</sup>“La *Moir*a erasmiana lleva en su centro una implícita teoría del humor (*humor*, “locura”) que supone el nacimiento o entrada en juego de un factor decisivo para toda la modernidad literaria como corazón de ésta. Involucraba igualmente la comicidad del carnaval bakhtiniano y hacía del bufón una figura cristiana, emblemática del nuevo valor ahora investido en la risa y el esparcimiento saludable del ánimo” (Francisco Márquez Villanueva, “Las bases intelectuales”, *Cervantes en letra viva*, pp. 52-53.

<sup>3167</sup>Alberto Bleca, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, p. 356.

<sup>3168</sup>Véase Mijail Bajúin, *Teoría y estética de la novela*, p. 462 y ss.



convertido no en la asesina, sino en la esposa de Croriano. En realidad nadie se asombra de la transformación experimentada por Ruperta, los peregrinos se limitan no más que a felicitarla por su nuevo estado, ese que la devuelve a la vida, luego de haber roto las cadenas que la ataban a una tradición, social y literaria, la de la venganza por honor, que la había condenado a la más lóbrega oscuridad. Sólo el viejo escudero, en forzosa retirada con los vestigios del delito, discrepa de la opinión general; sólo “ese venerable y grave varón, que todavía cree en unas normas sociales antiguas, férreas leyes de la caballería y el honor, cuya misoginia se refuerza con el caso presente, sitúa a Ruperta en otro catálogo no menos famoso que los dos anteriores en los que quería incluirse la hermosa viuda: el de las mujeres antojadizas y casquivanas”<sup>3169</sup>.

La tradición heredada a la que remite la parte activa del episodio no es otra que la típica visita nocturna que hace la dama al caballero andante en los libros de caballerías. En primera instancia, Cervantes podría haber utilizado como fuente directa el encuentro de Carmela y Esplandián, bajo el seudónimo del Caballero Negro, recreado por Garci Rodríguez de Montalvo en *Las segas de Esplandián*, capítulo XIII. Carmela, luego de haber obtenido permiso del rey Lisuarte para visitar a su padre, entra en la ermita en la que vive recogido sin hallarle, mas en su lugar y en la oscuridad se topa con el bulto de una persona echada en la cama, a quien rápidamente reconoce, le delatan una rica espada aún con sangre en el filo y las armas negras, como el asesino de sus señores. Presa del sobresalto, decide ver el rostro del caballero y vengarse de él infligiéndole el severo castigo de la muerte. Mas cuando acerca su rostro al del dormido y maltrecho caballero, se queda perpleja ante su excelsa hermosura, que trueca la venganza en sincero y genuino amor. “Ni que decir tiene -observa Enrique Rull<sup>3170</sup>- que esta escena coincide en puntos muy importantes con el relato de Ruperta: así, el motivo de la venganza, el de la espada, y el de la súbita admiración por la belleza del joven, que determina su amor y perdón”. Pero se registra una diferencia de bulto: el perdón no deriva en una escena de cama, pues Esplandián no despierta durante la secuencia y, aunque Carmela se enamora incondicionalmente de él, su amor no sobrepasa la mera complacencia de ser su amiga y consejera. Hay que decir, por otro lado, que la transformación es mucho más extrema en el caso de Ruperta que en el de Carmela, puesto que la ira y el deseo de venganza de la escocesa venían de lejos y, cuando entra en el cuarto, ya sabía que en él iba a reposar el cuerpo de Croriano. Cervantes, para completar la escena y mudar la venganza mortal en deleite carnal, recurrió a la aventura amorosa en la que una doncella ligera de ropa y con el deseo a flor de piel se persona, en la oscuridad de la noche (momento adecuado para el amor), en al alcoba del caballero. La que le sirve de plantilla no es sino la misma que toma como modelo el género: el encuentro nocturno de la infanta Helisena y el rey Perión, descrita en el capítulo I del primer libro del *Amadís de Gaula*<sup>3171</sup>. Después del banquete celebrado en honor del rey Perión, en el que acaece el enamoramiento, Helisena se presenta por la noche en la cámara en la que se hospeda el caballero cubierta no más que con una camisa de finísimo cendal para batirse en duelo amoroso con él en el lecho iluminado por tres hachas. Como se sabe, este tipo de escenas, que tanta polvareda levantaron y que fueron las causantes de la reprobación de los moralistas y detractores de los libros de caballerías, tenían como objetivo la igualación heroica entre el caballero y la dama: a él le estaba reservado mostrar su temple y valentía en el ejercicio de las armas, a ella en el amor; de ahí que la iniciativa en los asuntos del corazón le correspondiese a ella<sup>3172</sup>. En el caso de Ruperta, la esencia de la escena es otra,

---

<sup>3169</sup>Alberto Blecua, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, p. 358.

<sup>3170</sup>“En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, p. 937.

<sup>3171</sup>Véase Alberto Blecua, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17), p. 355

<sup>3172</sup>“El protagonista del libro de caballerías tiene, en la mayor parte de los casos, una intensa vida

a pesar de que el tono erótico le estaba sancionado precisamente por su asimilación genética con la caballeresca. Ni siquiera está claro que la iniciativa le corresponda a la viuda escocesa; ella, efectivamente, se enamora y siente el deseo primero que él y es la que se entrega en los brazos de Croriano, mas el hijo de Rubicón, desde la anagnórisis, se ofrece por esposo y no sin ambigüedad, por mucho que la quiera tocar honestamente, le pide la deje acariciarla para saber si es un fantasma o una mujer de verdad, humorada que se aviene con el tono festivo, burlón y de inversión que preside toda la escena. De modo que Croriano está lejos de mostrarse turbado y pasivo como le sucede de ordinario al caballero andante. Se trata, por consiguiente, de un reactualización del tópico, pero ajustado a los propósitos de la historia y a las intenciones del autor. El sutil entramado de intertextuales, pues “la invención cervantina rara vez actúa con un sólo modelo”<sup>3173</sup>, se completa con la referencia a la fábula de Cupido y Psique, pues el contemplar el rostro a la luz de una vela y el despertar del varón por la cera vertida en su pecho ante el embelesamiento de la dama coinciden. Pero el homenaje al mito supone también su rectificación: mientras que en la fábula clásica el goce sexual se interrumpe con la luz y, tras la prohibición de Cupido por la curiosidad de Psique, se transforma en un tortuoso camino de perfección que conduce al amor verdadero; en el relato de Ruperta, el amor iluminado no es otro que el que se sella con el goce físico de los cuerpos, ley natural que enlaza matrimonialmente a los amantes según la ideología humanista del autor, que desprecia tanto las fórmulas legales como las religiosas<sup>3174</sup>. Aceptación del cuerpo y de la vida que vincula la historia de Ruperta con las de Feliciano de la Voz, Mari Cobeña e Isabela Castrucho, y que deviene en uno de los temas esenciales del *Persiles*, puesto que no es sino la lección que ha de aprehender la heroína, Auristela, en ese su debate entre el amor divino y el humano en su largo viaje de perfeccionamiento a Roma. En suma, evocar la tradición (la clásica y la popular de los libros de caballerías) para rectificarla corresponde al esfuerzo más auténtico de Cervantes, que así proyecta su voluntad de renovación sobre el futuro<sup>3175</sup>.

En efecto, Edward C. Riley<sup>3176</sup> ha explicado convincentemente que la novela moderna nace en el seno del *romance*, es un desplazamiento realista de este motivado por su divorcio con la actualidad contemporánea o por estar instalado en un pasado remoto y atemporal, un procedimiento de función correctiva del *romance* que incluye la parodia. Y, efectivamente, esa es la empresa acometida por Cervantes en el episodio de la bella Ruperta. Ha diseñado una historia de clara raigambre caballeresca, que toma motivos de la tradición clásica, y la ha moldeado bajo la forma de un episodio verdadero escindido en dos partes diferenciadas, una esencialmente narrativa y otra mostrada en directo, en la que la segunda responde al modelo didáctico medieval de sentencia-ejemplo, que no obstante seguía vivo en la literatura doctrinal de la época y que había sido puesto de moda y renovado magistralmente desde la

---

afectiva, y su vulnerabilidad emocional corre parejas con su inmensa fortaleza física” (María Soledad Carrasco Urgoiti, *La novela española en el siglo XVI*, p. 18).

<sup>3173</sup>Alberto Bleuca, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17), p. 354.

<sup>3174</sup>“Estas prescripciones eran (...) por Cervantes (...) infringidas como filósofo, porque el matrimonio pretridentino era para él el ayuntamiento de un hombre y una mujer que amorosamente se disponían a vivir juntos, forma de nupcias que prefería”, pues “es innegable que a Cervantes le encanta este amor libre y espontáneo” (Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1980 (1º reimpresión), pp. 377 y 376. Véase, además, Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado o la “Divina Comedia” de Cervantes*, pp. 571 y ss.)

<sup>3175</sup>Cervantes se convierte en “historiador de la literatura, para incluirse en ella y que los futuros historiadores conociéramos con exactitud su lugar en la serie literaria y cómo había sido capaz de superar a sus modelos en ejemplar competencia” (Alberto Bleuca, “Cervantes, historiador de la literatura”, p. 340).

<sup>3176</sup>“Una cuestión de género”, *La rara invención*, pp.185-202, sobre todo pp. 188-191.

autobiografía ficticia por Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*<sup>3177</sup>, de manera que la narración en directo de los acontecimientos no camina seguida y sin rupturas, sino que de cuando en cuando el narrador externo la suspende para dar entrada a sentencias, lucubraciones teóricas y apóstrofes. La fusión de estos elementos, sin embargo, no es más que el punto de partida, pues Cervantes los lleva al límite al trasponerlos desde la artificialidad fuera del ideal y el apriorismo al plano de la vida y el problemático existir. Para realizar esta operación recurre a la infidencia del narrador, la parodia, la burla y la ironía. El resultado no es otro que la liquidación de tales elementos, su renovación, inversión y superación en un molde nuevo que, andando el tiempo, ha dado en llamarse la novela moderna.

Mas la parte activa del episodio de Ruperta y Croriano forma parte del entramado de historias cervantinas que son una falsilla de la visita nocturna de los libros de caballerías, pergeñadas sobre el modelo de la de Helisena al cuarto de Perión del *Amadís*. Se trata, en fin, de una variante. Don Quijote, como experto conocedor que es de la materia caballeresca impresa, sabe que la llegada de un caballero andante a un castillo, palacio o corte, entre otras circunstancias, supone la irrupción del amor, el prendamiento de una doncella y la consiguiente entrevista en la cámara del héroe. De modo que, cuando se mete a poeta e inventa un relato significativo de tales secuencias, ya para ilustrar a Sancho (I, XXI), ya para defender los libros de caballerías como terapia para combatir la melancolía y como modelos de conducta ante los sistemáticos ataques del Canónigo de Toledo (I, L), describe con primor la escena erótica. En la primera de ellas, cuenta el hidalgo manchego cómo el caballero de la Sierpe arribará a un castillo en el que es recibido con todos los honores y agasajado según merece por el rey, que le conducirá a la cámara de la reina donde entrará en conocimiento de la infanta su hija, de lo que sucederá “que ella ponga los ojos en el caballero y él en los della, y cada uno parezca a otro cosa más divina que humana”<sup>3178</sup>. Luego, llegada la noche, vendrá el banquete, donde los enamorados podrán hacerse el amor con los ojos y, cuando todos duerman, la consabida entrevista. Pero en esta ocasión será el caballero el que, conducido, realice la visita que corrobore con las palabras lo que se habían dicho los ojos. En la segunda, cuenta cómo el Caballero del Lago, tras una fantástica inmersión al más allá, llegará a un precioso palacio, del que saldrá a recibirle un escuadrón de hermosas doncellas que guiará la visita y, tras desnudarle y lavarle, le vestirá con “una camisa de cendal delgadísimo, toda olorosa y perfumada”. Aseado y listo para la cena, hará su aparición en la sala “otra mucho más hermosa doncella que las primeras”<sup>3179</sup> que será con la que intimaré. Pero don Quijote, que se declara émulo de Amadís de Gaula, sabe que el caballero “ha de guardar fe a Dios y a su dama; ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras”<sup>3180</sup>, por lo que en ninguna de sus dos recreaciones caballerescas se adentra en la materia grave del amor. Sin embargo, lo que decide dejar fuera de sus narraciones imaginadas, le sobreviene en la realidad de su vida de andante. Como se conoce, la primera visita de una doncella que le toca padecer no es otra que la de Maritornes (I, XVI). El apaleado don Quijote y Sancho arriban por vez primera a la venta de Juan Palomeque el Zurdo, que pinta como un castillo en su imaginación, donde es acomodado en el establo en un camarachón que preparan la hija de la ventera y Maritornes para que se reponga del daño sufrido y pase la noche. Rápidamente el caballero aventurero fuerza la situación e imagina que la hija del ventero, transmutada en hermosa princesa, se ha prendado de su figura y vendrá a yacer con él llegada la noche. Y,

---

<sup>3177</sup>Véase, por ejemplo, Francisco Rico, Introducción a su edic. del *Guzmán de Alfarache*, pp. 7-79; y *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1989 (4ª ed.), pp. 59 y ss.

<sup>3178</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, cap. XXI, p. 250.

<sup>3179</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, L, p. 606.

<sup>3180</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, cap. XVIII, p. 812. Sobre el amor casto y platónico de don Quijote, véase el excelente estudio de J. B. Avallé-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, pp. 220-260.

efectivamente, acontece la visita nocturna, sólo que la que viene es Maritornes y no para dormir con él, sino con un arriero con el que se había concertado previamente. Luego se desencadena el malentendido con ese genial tira y afloja que desemboca en la confusión, el caos, los palos y la aparición de los fantasmas. Es, evidentemente, una parodia feroz de la visita de Helisena a Perión<sup>3181</sup>. Con la historia de Ruperta semeja el espacio: la venta<sup>3182</sup>, la nocturnidad, el hecho de que la visitante entra en el aposento con una intención determinada que deriva en lo contrario, el revoltillo, el desconcierto y los espectros. Mas no es Maritornes la que hace peligrar la fidelidad absoluta de don Quijote, sino Altisidora, la aviesa doncella del palacio de los duques<sup>3183</sup>. La tentadora por excelencia del hidalgo manchego, acometerá el asedio amoroso, como Loaisa con la casa de Carrizales en *El celoso extremeño*, en varias fases, cuya culminación no es otra que la visita nocturna. Sin embargo, esta no llegará a producirse en regla porque don Quijote, prevenido, hará que Sancho duerma con él, ya que “la cosa va ahora muy “en serio”, pues aquí el “castillo” es muy real y el caso no se aboca a un sainete como el de Maritornes, sino al escándalo de aquella mujer lanzada y que suma en sí todos los peligros y tentaciones de la vida cortesana”<sup>3184</sup>. De todos modos, Altisidora, vestida no más que con “una tunicela de tafetán blanco, sembrada de flores de oro, y sueltos los cabellos por las espaldas [...], entró en el aposento de don Quijote”<sup>3185</sup>, suscitando el pánico en el casto caballero que, arrebujado en las sábanas, se defiende de la tentación apelando a su fidelidad amorosa y sale victorioso, truncando la escena de cama, con la consiguiente humillación de la “pulcela tierna”. Las concomitancias con el caso de Ruperta de nuevo giran en torno a la nocturnidad y al fracaso de la intención inicial que escondía el personaje femenino: ni Altisidora seduce a don Quijote, ni Ruperta asesina a Croriano, pero asimismo ambas, más acusado en el caso de la doncella de la duquesa, representan un papel libresco: Altisidora, el de la doncella que pondrá a prueba la integridad moral y física del caballero; Ruperta, el de la cruel vengadora. Sin embargo, la historia de viuda escocesa no es, como el episodio de Altisidora, una parodia burlesca de los libros de caballerías, aunque el humor y el tono festivo imperen al final. Pero antes de la visita nocturna de Altisidora a la estancia de don Quijote y mientras dura el asedio, el caballero es interrumpido en mitad de la noche por doña Rodríguez, la dueña de honor del palacio de los duques (II, XLVIII). Se trata de una de las secuencias narrativas más brillantes e hilarantes de Cervantes<sup>3186</sup>, a causa de la sorpresa, los malentendidos, las castas previsiones que adoptan los dos cincuentones, los fantasmas y la opereta bufa final. El hecho es que doña Rodríguez no viene a tentar al caballero, sino a pedirle una merced, una demanda de socorro. Las concomitancias con el caso de Ruperta, por consiguiente, estriban en la nocturnidad, en la incongruencia, en las

---

<sup>3181</sup>Véase Agustín Redondo, “Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, *Otra manera de leer el “Quijote”*, pp. 156-163.

<sup>3182</sup>“Añadiré tan solo que probablemente Cervantes tenía presente también el episodio de Maritornes. Allí el capítulo primero del *Amadís* está deformado por el prisma paródico, pero el lugar, la venta, parece sugerir la relación de ambos” (Alberto Bleca, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, p. 355.

<sup>3183</sup>Véase los magníficos trabajos de F. Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, *Trabajos y días cervantinos*, pp. 299-340; y “Estratigrafía literaria de Don Quijote y los duques. ¿Un menosprecio de corte?”, *Cervantes en letra viva*, pp. 235-267. Desde otra perspectiva, A. Redondo, “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”, *Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1999, pp. 49-62.

<sup>3184</sup>Francisco Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, p. 323.

<sup>3185</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, cap. LXX, p. 1259.

<sup>3186</sup>Véase el análisis que realiza Edward C. Riley en su *Introducción al “Quijote”*, pp. 160-164. El llorado cervantista, como era dable esperar, sostiene que “a ningún lector del siglo XVII se le escaparían las asociaciones con, por ejemplo, la visita de la infanta Elisena al dormitorio del rey Perión en el *Amadís de Gaula*”, pero también “debe algo, sin duda, al *Guzmán de Alfarache* (II, ii, 6)”, p. 161.

tocas que visten las dos féminas, en los espectros y en el pandemónium en que deviene la escena. Aunque el tono caballeresco se muda en otro más realista, cabe cita asimismo otras visitas tentadoras que, al menos por el espacio venteril en el que acaecen, guardan algún punto de contacto con el caso de Ruperta, tales como la de la Carducha a Andrés- don Juan en *La gitanilla* y las de la Argüello y la Gallega a los caballeros pícaros Carriazo y Avendaño en *La ilustre fregona*. Sin olvidarnos de los intentos de seducción, ya más distantes de la historia de Ruperta, que emprende la dama con Lugo en *El rufián dichoso*, y los de Rosamunda y Cenotia para con Antonio el hijo en el *Persiles*. En estos dos últimos casos, se respeta la nocturnidad en el primero y la visita al aposento en el segundo.

El episodio de Ruperta, en definitiva, no sólo se erige sobre la tradición literaria anterior para superarla, sino que mantiene una fecunda dialéctica, basada en la reescritura, con el resto de la producción literaria de Cervantes y, a menor escala, con el *Persiles*, donde halla su ubicación y su justificación. Pero sobre todo es, en sí mismo, una joya literaria que encierra todo el potencial artístico y la incansable labor de experimentación del escritor, su apertura de miras y su ambigüedad libertadora, pues, de acuerdo con Alberto Blecua<sup>3187</sup>:

En este episodio puede verse un microcosmos del universo cervantino (...). Era, ese desarrollo trágico, lo esperado en el género. Pero Cervantes, maestro de la suspensión y del análisis de las pasiones –de personajes y lectores–, da, de improviso, una solución inesperada: los afectos patéticos se transforman, por fuerza del amor, en suaves y cómicos. De las tinieblas a la luz. El episodio se cierra como una comedia, como un cuento, con bodas y regocijos de criados. Sí, se celebra el triunfo del individuo sobre el género, de la libertad sobre la coacción social –la honra en este caso–, de la risa al llanto, del amor contra el odio, de la vida sobre la muerte. Este episodio está escrito, ¡quién lo iba a decir!, en los últimos días de vida de Cervantes (...). Pero no hay en él nostalgia ni melancolía (...), admirable ser humano.

#### EL *PERSILES*: ISABELA CASTRUCHO Y ANDREA MARULO.

La siguiente y última historia de amor ideal, que hace la número veintisiete, es la que protagonizan Isabela Castrucho y Andrea Marulo, que se desarrolla durante los capítulos XVIII, XX y XXI del libro III del *Persiles*.

*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se conforma, como hemos comentado, sobre dos elementos que determinan su tema y su composición, el amor y las aventuras viajeras. En efecto, la historia de los virtuosos amantes Periandro y Auristela no es otra cosa que la búsqueda de una ortodoxia de los sentimientos, con una fuerte tonalidad moral de trasfondo, luego de haberse originado un conflicto que es el responsable de poner en marcha la acción de la novela. Periandro se enamora de Auristela, y su amor, por las circunstancias en la que se genera, les obliga a emprender un viaje que es a la par una huida. Durante el trayecto, a causa tanto de su hechizadora belleza como de los múltiples vaivenes de la fortuna, se ven envueltos en un laberinto de aventuras y peligros que ponen en jaque sus vidas lo mismo que su amor, y de los que salen triunfadores gracias a su tenacidad y fidelidad amorosas, a su carácter paciente y sufriente, al uso de la mentira, el engaño y el disfraz y a su fe en la Divina Providencia; pero que no son sino los necesarios trabajos que han de padecer para hacerse acreedores de la dicha y el final feliz que sella su unión. De modo que su proceloso viaje deviene una peregrinación de perfección amorosa y espiritual en permanente roce con el mundo y sus diferentes modelos sociales.

El viaje de Periandro y Auristela, como se sabe, comprende el agitado y dilatado itinerario que separa la isla semilegendaria de Tule de la ciudad de Roma y se desarrolla de norte a sur por los mares septentrionales del continente europeo, repletos de islas e incidentes,

---

<sup>3187</sup>“Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, pp. 360-361.

y de oeste a este por los caminos meridionales de los países latinos, con sus villas, sus ventas, sus casas y su realidad ambiental y circunstancial a cuestras. De resultas, se establece una tremenda disparidad de tono entre lo que acontece en las frías y húmedas aguas del norte con lo que sucede en las polvorientas y estivales veredas del sur. Pues en el norte, por desconocido y ajeno, tiene cabida lo mítico, lo legendario, lo fabuloso, lo exótico; en el sur, en cambio, por próximo y familiar, halla cobijo lo tradicional, lo típico, lo corriente, lo común. De modo que la parte septentrional apunta a la prosa de ficción idealista y a la leyenda, mientras que la meridional se aproxima a la novela contemporánea y el costumbrismo. Esta separación de mundos, sin embargo, se cohonest por la unidad de fin y de sentido del *Persiles*, pero también por un buen número de paralelismos, de simetrías y de tráfico de personajes de un orbe al otro.

El camino por tan vasto mapa se corresponde con el intento de Cervantes de conformar la novela total, aquella que simultáneamente atendiera a la relación del género humano con la Divinidad y al problemático existir de los hombres en la historia, en la sociedad y consigo mismo. Para conseguir tamaño propósito, el autor se ve en la obligación de tener que completar la trama que vertebra la novela con la interpolación de una galería de episodios que den cuenta de aquello que es territorio vedado en la acción medular. Siempre fiel a la tradición, Cervantes encuentra la sanción de este modelo estructural en la antigüedad grecolatina y en la teoría y en la práctica literaria de su tiempo; pero siempre nuevo y original, va un paso más allá por la cantidad de episodios que incorpora y que responde al intento experimental de combinar el vanguardista concepto de épica en prosa, renovado al calor de la exhumación de la novela helenística, con la novela corta. De tal suerte que en el *Persiles* confluyen varios géneros narrativos y se mezclan diferentes estilos o niveles de escritura, pero sabiamente combinados y armonizados en tanto que se produce una perfecta adecuación entre fondo y forma.

Pero el *Persiles* no sólo es la narración de una historia que aspira a cifrar en sus páginas el universo todo, sino también una reflexión sobre la cualidad ficcional de la propia obra, por lo que resulta ser, como el *Quijote* y la biografía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*, una *metanovela*. Pues, efectivamente, al lado de la materia narrativa, y como complemento y juego literario, se introducen comentarios y lucubraciones teóricas que inciden sobre la acción contada, ya para justificarla, ya para ponerla en solfa. Como era dable esperar, el capítulo de la variedad en la unidad (variedad de géneros y variedad de registros) suscita no pocas intervenciones directas del narrador externo en forma de reflexiones metapoéticas, que, sin embargo, se pueden condensar en una sola:

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. 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 por serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba 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 verisimilitud que, a despecho y a pesar de la mentira, forme una verdadera armonía (III, X, 340).

El libro III del *Persiles*<sup>3188</sup> comprende la práctica totalidad del viaje terrestre de los

---

<sup>3188</sup>Véase, por ejemplo, C. Romero Muñoz, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. 37-42; I. Lozano Rieblas, *Cervantes y el mundo del "Persiles"*, 1998, pp. 111-117, 121-124 y 171-188; Emilia I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, pp. 82-96; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XX-XLV; J. Canavaggio, "L'Espagne du *Persiles*", *Langues Néo-latines*, 327 (2003), pp. 21-38; M. Nerlich, *El "Persiles" descodificado o la "Divina Comedia" de Cervantes*.

héroes de la novela, pues comienza con la llegada de Periandro, Auristela y la familia del español Antonio a Lisboa y concluye en la ciudad italiana de Luca, muy cerca de Roma, la meta de la peregrinación. El viajar por una geografía reconocible y familiar, frente a la parte septentrional, supone la práctica desaparición de las aventuras vinculadas al espacio ajeno: ya no hay tormentas, naufragios, raptos, añejas profecías, crueles sacrificios, terribles experiencias que amenazan la vida, falsas muertes, piratas, bárbaros salvajes, y aunque los héroes se verán envueltos en situaciones apremiantes, ya no volverán a separarse, su camino es, por consiguiente, mucho más reposado y tranquilo, máxime cuando viajan desembarazados de pretendientes amorosos que turben su sosiego y su entereza y fidelidad amorosas<sup>3189</sup>. Signo de ese viraje es el cambio de indumentaria de los héroes, que abandonarán sus exóticas vestimentas originarias por el hábito de peregrinos, cuyo motivo principal no es otro que el intento de pasar inadvertidos en su trayecto hacia Roma. Pero hay que matizar que el entorno identificable lo es para el escritor, que ve coartada su libertad ficcional, y para el lector, no así para los protagonistas, todos ellos nacidos en el norte de Europa, excepción hecha del español Antonio; de manera que su viaje deviene una especie de recorrido turístico<sup>3190</sup>, si bien muy especial en tanto que más que pasar por las grandes urbes del presente contemporáneo, lo que realizan es un viaje a través de la historia romano visigoda de la zona<sup>3191</sup>, de conocimiento y de aprendizaje. Este hecho, unido a la disminución considerable de las peripecias, acarrea que Periandro y compañía mantengan cierta distancia ante lo que observan, que su papel en no pocas ocasiones no sea más que el de espectadores de un mundo que desconocen y están descubriendo y asimilando. Por otro lado, frente al zigzagueante y brumoso viaje por las aguas del Atlántico norte del libro I y al estatismo de los libros II y IV, que se desarrollan en su práctica totalidad en derredor de un espacio único: la isla del rey Policarpo y Roma, respectivamente, el itinerario terrestre del libro III presenta un esquema completamente lineal: el del camino, que facilita tanto los encuentros causales como la diversidad social<sup>3192</sup>, pero también las paradas en algunas poblaciones, en ventas, mesones o posadas, en casas particulares y edificios religiosos. De modo que la ausencia de aventuras, el papel de espectadores ante un mundo ajeno de los héroes y el esquema lineal del camino suscitan el surgimiento masivo de episodios narrativos que, de algún modo, refieren y reflejan la circunstancia social y ambiental del espacio en el que se desarrollan. Mas es conveniente

---

<sup>3189</sup> Así, A. Egido dice que “el amor de Periandro y Auristela apenas si cuenta en su paso por Portugal y España, sino los sucesos que acontecen en su peregrinar” (“El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 262).

<sup>3190</sup> De hecho, Isabel Lozano dice que el itinerario meridional equivale a “lo que hoy llamaríamos rutas turísticas (...), todos los lugares están ordenados en el camino de acuerdo con el referente real y siguiendo las recomendaciones de las guías” (*Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 115).

<sup>3191</sup> Así, Michael Nerlich nos advierte de que “el mapa que Cervantes pone ante nuestros ojos no es de la España de Felipe III, sino el mapa histórico de la España antigua y visigoda, por ejemplo el que publicó Abraham Ortelius, aleccionado por Arias Montano, en 1586 (...). El camino que toman los viajeros llegados del septentrión corresponde a la vía romana que lleva de Lisboa a Narvona, pasando por Toledo, Valencia, Barcelona (y Perpiñán, que todavía no se llamaba así)” (*El “Persiles” descodificado*, p. 161. No obstante, el despliegue de esta idea la realiza M. Nerlich a lo largo y ancho de todo su libro, según vaya analizando los diferentes episodios que jalonan el viaje terrestre).

<sup>3192</sup> Mijail Bajtín, observaba que “el “camino” es el lugar de preferencia de los encuentros causales. En el camino (...), en el mismo punto espacial y temporal, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades (...). Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanas, complicándose y concertándose por las *distancias sociales*, que en este caso están superadas (...). El camino es especialmente adecuado para la presentación de un acontecimiento dirigido por la casualidad (...). Así se hace claro el importante papel temático del camino en la historia de la novela” (*Teoría y estética de la novela*, p. 394).

destacar que no todas las paradas engendran historias laterales, puesto que algunas no son sino el recibimiento y el homenaje que se rinde a este escuadrón de peregrinos peregrinos, como es el caso, por ejemplo, de la estadía de los héroes en la casa del Corregidor de Badajoz (III, II). Sea como fuere, lo cierto es que las sucesivas escalas del viaje en casas, ventas o lugares cumplen el propósito de ir sembrando la fama de los héroes, de la que se hará eco el príncipe Arnaldo cuando recorra punto por punto el mismo itinerario, y el de ir allanando futuros acontecimientos que se desgranarán en el libro IV, como así lo atestigua el retrato de Auristela que pinta de memoria el caza bellezas del duque de Nemurs (III, XIII). Con todo, la mayor parte de las paradas y de los encuentros principian una historia particular<sup>3193</sup>, si exceptuamos la detención del grupo en el Quintanar de la Orden en casa de Diego de Villaseñor (III, IX), donde se culmina, con la vuelta a casa, el episodio del español Antonio, cuando no se combinan los dos elementos, de forma que los relatos subordinados comienzan con un encuentro en el camino y se continúan, de seguida o más tarde, con la detención de los héroes en un espacio concreto<sup>3194</sup>. La composición del libro III, pues, se corresponde con la estructura de los episodios en sarta, unidos por el hilo conductor de la presencia de los protagonistas en su andar hacia Roma. Empero, se suele dividir en dos mitades claramente delimitadas geográficamente<sup>3195</sup>: por un lado, la parte del camino que transcurre por territorio hispano (III, I-XII)<sup>3196</sup>; por otro, la que se desarrolla en suelos francés e italiano (III, XIII-XXI). Como motivos se aduce que los peregrinos se limitan a ser los espectadores de excepción de cuantas historias se desencadenan en España, mientras que se implican hasta médula en las franco-italianas; que a su paso por España el grupo de peregrinos no se modifica, justo lo contrario de lo que sucede en Francia puesto que el escuadrón se va engrosando con la incorporación de nuevos personajes; que el tono marcadamente realista de los sucesos acaecidos en suelo español se mudan, nada más adentrarse en el país galo, por otros portentosos que tensan al límite la cuerda de la verosimilitud; que mientras que desde Lisboa hasta Perpiñán el grupo camina a pie, a partir de Francia (en concreto desde la casa de Claricia) lo harán a caballo. Es tentadora, no cabe duda, esta subdivisión del libro III, pues ciertamente la narración experimenta un giro notable con el paso de España a Francia, sobre todo respecto al tipo de verosimilitud que opera en cada territorio, por la incorporación de personajes episódicos a la trama principal y por que el conflicto original empieza a recuperar la primacía narrativa; mas cabe poner no pocas objeciones en lo que se refiere a la actuación y vinculación de los héroes en las diversas historias. Es verdad que la implicación de los peregrinos varía de unos sucesos y episodios a otros, pero no que haya una delimitación entre su distinto comportamiento en España y en Francia-Italia. Ellos son los depositarios del hijo y de las joyas de Rosanio y aceptan a Feliciano como compañera de peregrinaje, aunque sean los pastores de la majada y los dos caballeros trujillenses los que humana y activamente se impliquen en el caso de amor de los jóvenes extremeños; se ven envueltos, sin querer, en la muerte de don Diego de Parraces en una floresta extremeña; Periandro aconseja sabiamente a Ortel Banedre para que no castigue, sino perdone a Luisa por las faltas cometidas; el episodio de los falsos cautivos es más eficiente con la presencia de los peregrinos, en tanto que su

---

<sup>3193</sup>Como sucede en los episodios de Mari Cobeña y Tozuelo (III, VIII), de los falsos cautivos (III, X), de Rafala (III, XI), del mesón de Perpiñán (III, XIII), de Claricia y Domicio (III, XIV-XV) y de Ruperta y Croriano (III, XVI-XVII).

<sup>3194</sup>Así, en los episodios de Feliciano de la Voz y Rosiano (III, II-V), de Ortel Banedre y Luisa (III, VI-VII, XVI, XVIII-XIX), de Ambrosia Agustina (III, XI y XIII) y de Isabela Castrucho (III, XIX y XX-XXI).

<sup>3195</sup>Véase Carlos Romero, Introducción, pp. 39-40; Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción, pp. XXX-XXXVI.

<sup>3196</sup>Incluimos en la parte española los sucesos acaecidos en Portugal (véase Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del "Persiles"*, pp. 112-114).



completa significación, su plenitud se halla en el contraste de sus respectivos cuadros, uno apócrifo y otro verdadero, es decir: en la confrontación, desde la pintura, de la ficción y la vida; se pone en peligro su integridad en la razia turco-berberisca del episodio de Rafala; Periandro por un lado y Antonio el hijo por otro salvan a los vástagos de Claricia y a Feliz Flora respectivamente, jugándose la vida; Constanza, como tesorera del grupo, muestra su caridad con el preso que resulta ser Ambrosia Agustina lo mismo que con la familia del pobre que se juega la libertad a cambio de la manutención de sus hijos y su mujer en el mesón de Perpiñán, y, como adivina, reconoce a Luisa la talaverana, a la que aceptan en su grupo en otro mesón francés; Auristela, Constanza, Ruperta y Feliz Flora, por fin, ayudan en lo que pueden a Isabela Castrucho para que salga bien su intención. Vemos, pues, que su participación en los distintos episodios y sucesos, si bien en distintos grados, se da igual en España que en Francia e Italia. Es más, en las dos únicas historias en las que no intervienen son en las de Mari Cobeña y Tozuelo y Ruperta y Croriano, acaecidas en territorios español y galo respectivamente, sólo que se extrema en el caso de los escoceses puesto que ni siquiera ofician como espectadores en el desenlace. Acaso sea bueno constatar que la participación de los héroes de la novela y sus dos acompañantes, los hermanos Antonio y Constanza, en los episodios no es más pasiva en el libro III que en los otros, no es un factor distintivo, ya que casos hay en los que su labor no sobrepasa la de ser los receptores orales de biografías ajenas<sup>3197</sup>. Sucede, sin embargo, que a causa de la proliferación de secuencias narrativas episódicas sobre el eje estructurador del camino, que le dan ese tono reiterativo, mecánico y algo monótono de episodios en sarta, este libro III parece el peor cohesionado de la novela, el que presenta la morfología más desintegradora. Ello obedece, insistimos, a la ausencia de protagonismo de los amantes nórdicos, puesto que apenas les sucede nada relevante durante el viaje, y a que se ven oscurecidos por el papel cada vez más activo de los hermanos Antonio y Constanza. Pero puede que esto sea así por el propósito del escritor. Una vez más, los episodios del tercer libro refieren a cuantas modalidades ofrecía la prosa de ficción áurea, pero cabe decir que los que se registran en la parte española son más realistas que los que se dan en la zona franco-italiana, sobre todo porque en ellos se refleja críticamente la situación histórico-social de España<sup>3198</sup>, lo que no ocurre en los otros. De modo que Cervantes, a través de los episodios, pasa revista a los problemas más graves de aquella España imperialista en decadencia pero “vanidosamente persuadida de ser la última trinchera o único asidero de la fe impoluta”<sup>3199</sup>, y se los muestra a sus dos héroes venidos del norte, que así, de primera mano, pueden constatar que los males y los pesares son los mismos en los modelos sociales bárbaros que en los que pasan por estar y ser civilizados, que el comportamiento virtuoso y ejemplar, más allá de la sociedad y de la moral, recae en el individuo y no en la generalidad, en el vencerse a sí mismo y en la tolerancia y el respeto del otro, en consonancia, por consiguiente, con el humanismo cristiano del escritor. De hecho, la Roma papal, protagonista del libro IV, tampoco se libraría de la severa mirada crítica de Cervantes, que reflejará más bien su otra cara, la de la prostitución. No obstante lo dicho, la cohesión de la materia narrativa del libro III se mantiene gracias a la rica variedad de modos de engarce que ensaya el escritor a la hora

---

<sup>3197</sup>Como sucede en los episodios de Rutilio (II, VIII-IX), Manuel de Sosa (III, X), de Sulpicia (II, XIV) y de Renato y Eusebia (II, XIX-XXI).

<sup>3198</sup>La expulsión de los moriscos y la lacerante situación de los pueblos costeros del Mediterráneo, constantemente saqueados por las incursiones turco-berberiscas; los cautivos españoles en Argel y el obligado y sangrante alojamiento de los pueblos a las compañías de soldados; las Indias portuguesas; el honor, el matrimonio y la difícil situación de la mujer.

<sup>3199</sup>En palabras de F. Márquez Villanueva, “Cervantes, libertador libertario”, *Cervantes en letra viva*, pp. 23-47, la cita corresponde a la p. 41. Véase la voluminosa monografía citada de M. Nerlich, *El “Persiles” descodificado*.

de integrar las distintas secuencias narrativas secundarias y a la vinculación temática que mantienen entre sí y con respecto a la trama primera. Dos son los temas que se repiten con mayor frecuencia: el perdón y el amor. El primero es observable en el episodio de Feliciano, en el de Ortel Banedre, en el incidente que acaba con la vida del conde marido de Constanza, en el de Ambrosia Agustina y en el de Ruperta. El segundo, aparte de mostrar sus varias caras, se ramifica en una multiplicidad de subtemas relacionados, como el matrimonio, la libertad de los hijos de escoger cónyuge, la aceptación del sexo, la autodeterminación de la mujer, el triunfo de la vida, la religión etc., y de un modo u otro afecta a la gran mayoría de las historias. Sin olvidar, claro está, que el libro III, en función de la sorprendente evolución que manifiesta el narrador externo<sup>3200</sup>, es el más metanarrativo de la novela, por lo que el tema de la literatura y su relación con la historia y con la vida deviene fundamental.

Un ejemplo que ilustra lo dicho es la historia que nos ocupa. Pues, efectivamente, el caso de amor de Isabela Castrucho y de Andrea Marulo, como veremos detalladamente, no se engarza en la trama primera sino siguiendo el principio compositivo expuesto y bajo las leyes que operan en el viaje terrestre por el Mediodía europeo, y no halla su justificación sino por vinculación temática, a través del vivo diálogo que mantiene tanto con la historia principal como con parte de la materia narrativa interpolada. Pero más allá del *Persiles*, el episodio novelesco de Isabela y Andrea manifiesta una tupida red de lazos intratextuales con el resto de la producción literaria de Cervantes.

Podemos decir que el episodio de Isabela Castrucho y Andrea Marulo se conforma de dos partes claramente diferenciadas entre sí, a tenor de la distancia diegética que se registra entre ellas: la primera (acaecida en el capítulo XIX) es una acción mostrada en el presente de la novela, cuya construcción gira alrededor del motivo del encuentro en el camino, siendo su función no otra que la de principiar la historia con la presentación directa y segada de la protagonista y del conflicto. La segunda (que comprende los capítulos XX y XXI) acontece tiempo después y en un espacio diferente; su irrupción en la fábula se debe a la interrupción del viaje de los peregrinos en su marcha hacia Roma por la llegada a uno de los lugares y de los edificios que lo jalonan: la posada de Luca. Es esta la parte principal del episodio porque es donde alcanza su desarrollo narrativo completo. Aunque presenta un esquema parecido al del encuentro, su morfología es bastante más compleja por la mixtura de narración y acción, aun cuando es la presentación viva de las acciones la predominante; mas sin embargo la presencia y combinación de los dos elementos constituyentes sirve para delimitar la trama, pues, efectivamente, uno es lo que sucede en el capítulo XX y otro diferente lo que se registra en el XXI, a saber: es el XX una acción mostrada, pero debido a la distorsión cronológica de la secuencia episódica, que da comienzo *in medias res* por el nudo de la historia, se recurre al proceso activador de la memoria<sup>3201</sup> para exponer los antecedentes del caso mediante la relación homodiegética de un personaje, Isabela; el XXI, por su parte, es la continuación del nudo y el desenlace representado en el plano básico de los acontecimientos generales.

La disposición fragmentaria de la secuencia episódica en dos impulsos narrativos, como hemos comentado, es recurrente a lo largo del libro III, pero no cabe duda que es con el episodio de Ambrosia Agustina con el que más paralelismos guarda: en ambos casos la historia se inicia con el misterioso encuentro en el camino de los peregrinos con la protagonista (Ambrosia, Isabela) y se continúa tiempo después con la llegada de los amantes nórdicos y sus acompañantes a una población (Barcelona, Luca) y su detención en ella en un espacio concreto (la casa de Ambrosia, la posada de Luca). Por supuesto que entre ambos

---

<sup>3200</sup>Véase Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, pp. 257-301.

<sup>3201</sup>Sobre este aspecto, véase Aurora Egido, "La memoria y el arte de narrativo del *Persiles*", *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 285-306.

episodios hay diferencias importantes, en especial en lo que respecta al desarrollo de la historia, ya que es más enrevesada la acción de Luca que la de Barcelona, que básicamente se reduce al relato biográfico de Ambrosia Agustina, dado que al arribar a las playas de la ciudad condal su caso ya está concluido, de modo que la parte final da comienzo *in extremas res*, al contrario que la de Isabela que lo hacía *in medias res*. Este modelo de engarce estructural de un relato subordinado sobre la fábula había sido ensayado por Cervantes con anterioridad. El primer ejemplo se registra en *La Galatea* con el episodio trágico de Lisandro y Leonida, pues se compone de una acción mostrada en la diegésis que se suspende para ser continuada por extenso un poco después, sólo que cambian los elementos, pues no irrumpe en la trama pastoril mediante un encuentro como en los casos de Ambrosia e Isabela, sino que la acción viva que se muestra es el desenlace mismo de la historia (presenciada en directo por los pastores Elicio y Erastro), luego lo que sucede no es sino la relación intradiegética de Lisandro que explica las circunstancias del hecho a Elicio. La forma de la segunda parte del episodio de Lisandro es la misma que la de Ambrosia Agustina, puesto que prácticamente ambas son narrativas. Los demás casos se hallan en la Segunda parte del *Quijote*. El primero de ellos es el episodio de los alcaldes rebuznadores. Como se recordará, el relato subordinado empieza igual que los de Ambrosia e Isabela: un encuentro en el camino de los héroes principales con uno o varios de los personajes episódicos (en este caso, el cruce de don Quijote y Sancho con el joven que porta las lanzas y las alabardas); continúa con la detención de los héroes en un espacio único (aquí con la llegada a la venta de Maese Pedro), donde se cuenta la historia, los antecedentes del caso. La diferencia está en que el desenlace de este episodio quijotesco está separado narrativamente del relato homodiegético. Esto es, el episodio se dispone en tres impulsos narrativos diferentes delimitados por la trama medular. Con todo, el esquema resultante es muy parecido al de la historia de Isabela: encuentro-narración intradiegética-acción que se corresponde con el desenlace. El segundo de ellos es el episodio del morisco Ricote y su hija Ana Félix. De vuelta de su aventura del gobierno de la Ínsula Barataria al castillo de los duques, Sancho da en el camino con un grupo de falsos peregrinos, siendo reconocido por uno, que resulta ser Ricote, el tendero de su aldea, hablan afectuosamente e intercambian informaciones sobre sus vidas, y luego se despiden. Esto es, se repite el motivo del encuentro, pero ahora la diferencia radica en el conocimiento y familiaridad de los encontrados. Tiempo después, don Quijote y Sancho son recibidos por todo lo alto y con todos los honores en el puerto de Barcelona por sus máximos dirigentes, donde se continúa el episodio con la llegada intempestiva de Ana Félix en un bajel turco en el que oficia de arráez y disfrazada de varón; la hermosa morisca cuenta las particularidades de su caso y se reencuentra con su padre. De manera que al encuentro le prosigue, con la llegada y estancia de los personajes principales a una población, una narración homodiegética. Lo que ocurre es que, como en el episodio de los alcaldes rebuznadores, el desenlace acaece en otro golpe narrativo distinto y separado por la acción primera. Pero en lo básico presenta el mismo esquema que el episodio de Isabela y Andrea. Todos estos ejemplos, en definitiva, responden al mismo patrón morfológico de engarce y desarrollo de un episodio sobre la fábula que le sirve de marco, sólo que Cervantes hace variar la forma de unos casos a otros, experimenta con distintas posibilidades combinatorias que inciden en la particularidad de cada uno dentro del conjunto: no se repite, sino que se reescribe.

Luego de la estancia en los dominios de Soldino y encaminados hacia Roma por el derrotero indicado por el sabio astrólogo español<sup>3202</sup>, el hermoso escuadrón de peregrinos se topa con un grupo de personas, del que descuella por su atavío una dama:

---

<sup>3202</sup>Sobre la posibilidad de que bajo Soldino se esconda un homenaje al humanista Arias Montano, véase Michael Nerlich, *El "Persiles" descodificado*, pp. 472-500.

Estando en esto vieron venir por el camino y pasar por delante dellos hasta ocho personas a caballo, entre las cuales iba una mujer sentada en un rico sillón y sobre su mula, vestida de camino, toda de verde, hasta el sombrero, que con ricas y varias plumas azotaba el aire, con un antifaz, asimismo verde, cubierto el rostro (III, XIX, 401).

Dado que se trata de una acción directa, la presentación del grupo y de la dama de verde le corresponde al narrador extradiegético del *Persiles*; mas no la efectúa desde una posición de omnisciencia, sino que se acerca a sus personajes principales, se pone a su altura sobre el conocimiento de los hechos o parte de una posición de equisciencia para describir la escena. No cabe duda de que la utilización de este recurso por parte del narrador le sirve para crear y potenciar expectación y suspense en el lector, en tanto que la información que se le brinda es la misma que tienen los personajes principales de la novela, y podemos adelantar que esta será la tónica de todo el episodio. De hecho, para la presentación del encuentro, el narrador utiliza a los personajes en la función narrativa de reflectores (“estando en esto *vieron*”). Hay que decir, como hemos comentado en otras ocasiones, que esta perspectiva narrativa es la utilizada por Cervantes a lo largo de todo el libro III del *Persiles*; así, por ejemplo, los puntos de vista del narrador, de los personajes y del lector están estrechamente ligados en los prolegómenos del episodio de Feliciano de la Voz, con esos encuentros misteriosos y llegadas intempestivas en las tinieblas de la noche, o en la historia de la bella Ruperta. Pero la utilización de los héroes en la función de reflectores de lo narrado se registra también en otros hechos, como en la descripción de las ermitas en las que viven apartados del mundo los franceses Renato y Eusebia, en el libro II. Lejos del *Persiles*, esta técnica deviene fundamental en las dos partes del *Quijote*<sup>3203</sup> y en la mayoría de las *Novelas ejemplares*, tales como *Rinconete y Cortadillo*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia* y la biología *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*. Tampoco falta en *La Galatea*, sobre todo en el principio de las historias intercaladas, como sucede en el asesinato de Carino a manos de Lisandro que presencian Elicio y Erastro o en la boda secreta de Rosaura y Grisaldo que espían Galatea, Florisa y Teolinda. Además de para crear tensión dramática y suspensión en el lector, la postura de equisciencia del narrador, por la que humaniza su saber, y la utilización de los personajes como reflectores de la narración, aunque no siempre, cumple el propósito de mostrar una acción incierta que necesita ser interpretada tanto a nivel diegético por los personajes implicados como fuera del texto por parte del lector. Esto nos sirve para enlazar con el otro aspecto fundamental de la descripción narrativa del encuentro: la dama vestida de verde. En la tradición folclórica y literaria el color verde se asocia con el amor, el erotismo, la sensualidad y la esperanza. Pero en la obra de Cervantes, que gusta sobremedida de servirse del color verde, cobra otra dimensión o se carga de una simbología distinta. Helena Percas de Ponseti, que dedica unas páginas al análisis funcional del verde en el *Quijote*, llega a la conclusión de que simboliza “la profunda autodecepción del hombre cuando se aparta de lo propio o natural”<sup>3204</sup>. Francisco Márquez Villanueva, en dos estudios fundamentales, asocia el color verde con la locura, la estulticia y la bufonería, aspectos esenciales en la conformación de la literatura moderna, donde el entretenimiento y la risa cobran valor estético<sup>3205</sup>. En nuestro caso es indudable que el verde representa tanto el amor, sin eludir el sexo, y la esperanza como la locura, emparentada con el engaño y el fingimiento.

---

<sup>3203</sup>Véase Edward C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, pp. 183-194.

<sup>3204</sup>*Cervantes y su concepto del arte*, t. II, pp. 386-395, la cita es de la p. 394.

<sup>3205</sup>“El caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja”, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 147-227; y, muy especialmente, “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, *Trabajos y días cervantinos*, pp. 23-57.

Lo más extraordinario del encuentro, en función de la terrible curiosidad que sienten todos los personajes cervantinos por las cosas y las personas desconocidas, es que los peregrinos no medien palabra con los hombres a caballo y la dama de verde: “Pasaron por delante dellos, y con bajar las cabezas, sin hablar palabra alguna, los saludaron y pasaron de largo; los del camino tampoco hablaron palabra, y al mismo modo les saludaron” (III, XIX, 401).

Sin embargo, todo se resuelve porque uno de los acompañantes del grupo de la dama, que se había quedado rezagado, enlaza con nuestro escuadrón de peregrinos, a los que pide un poco de agua. Es ahora cuando el grupo principal inquiere información sobre “qué gente era la que iba allí delante, y qué dama la de lo verde” (III, XIX, 401). Conviene destacar que el papel del informador en los episodios del libro III del *Persiles* es de uso frecuente. Martina informa a Ortel Banedre sobre Luisa y su circunstancia; lo mismo que es uno de los arcabuceros el que dice lo que sabe sobre el prisionero que es Ambrosia Agustina; es la joven morisca Rafala la que advierte a los peregrinos sobre las intenciones reales de su tío; la vida de Ruperta la refiere su anciano escudero; Soldino es el encargado de decir a los peregrinos que Luisa y Bartolomé se han escapado juntos y de otras informaciones importantes que afectan al desenlace de la trama primera. Aunque es una táctica narrativa que Cervantes venía ensayando desde *La Galatea*, como lo atestigua el papel diegético que desempeña la joven Maurisa, la encargada de explicar no pocos asuntos sobre los episodios de Teolinda y Leonarda y de Rosaura y Grisaldo. En la Primera parte del *Quijote*, el papel del informador recae sobre el cabrero Pedro en la secuencia episódica de Marcela, así como el cabrero de Sierra Morena es el que dice a don Quijote y Sancho lo que sabe sobre Cardenio. En la Segunda parte tal función la desempeñan el estudiante que cuenta la historia de Basilio, Quiteria y Camacho y el joven del pueblo de los alcaldes rebuznadores. El grado de información que ofrecen estos personajes es sumamente variable, y oscila desde lo básico y elemental hasta conocer los pormenores de los hechos de primera mano al haberlos presenciado como testigo. Mas en todos los casos sirve para conformar un juego de diversos puntos de vista sobre lo narrado o para presentar la historia desde varias perspectivas diferentes, dado que es habitual que Cervantes ceda la palabra a sus personajes para mostrar la relatividad tanto de la verdad como de la realidad, para evidenciar que la verdad absoluta se ha visto fragmentada y atomizada por la filosofía de los puntos de vista. El de la historia de Isabela Castrucho, que desconoce la historia en su conjunto, no más que apunta la razón de ser del tío y la sobrina y el motivo por el que él cree que camina como va:

El que allí adelante va es el señor Alejandro Castrucho, gentilhombre capuano, y uno de los ricos varones, so sólo de Capua, sino de todo el reino de Nápoles; la dama es su sobrina, la señora Isabela Castrucho, que nació en España, donde deja enterrado a su padre, por cuya muerte su tío la lleva a casar a Capua, y, a lo que yo creo, no muy contenta (III, XIX, 401).

El anciano escudero de Ruperta, representante y valedor de la férreas normas sociales antiguas, no entiende que una mujer pueda ir descontenta al matrimonio, pues no es otro el motivo de su existencia que “enterarse con la mitad que le falta” (III, XIX, 401). Pero el informante, sin entrar en una materia que desconoce y en las motivaciones internas de los personajes sobre los que habla, se limita a repetir lo que él ha podido constatar desde que viaja con el grupo, que la joven “va triste” (III, XIX, 401).

Aún cuando la información no es mucha, en los preliminares del episodio, como es norma en la obra de Cervantes, se consignan en síntesis sus temas más importantes, cuales son la búsqueda de la media naranja, lógicamente emparentada con la filosofía platónica sobre el amor y su interpretación y puesta al día por los grandes filógrafos del

Renacimiento<sup>3206</sup>, y la relación padre-hijos en lo tocante a los asuntos del matrimonio.

Tras la información aportada por el rezagado, el episodio queda suspendido en favor de la trama primera, que es la que se focaliza en la narración.

Con la arribada del escuadrón de peregrinos a la ciudad italiana de Luca, el narrador externo del *Persiles*, que a lo largo del libro III entra y sale de la narración a su antojo, introduce un comentario por el cual advierte directamente al lector de que “aquí aconteció a nuestros peregrinos una de las más extrañas aventuras que se han contado en todo el discurso deste libro” (III, XIX, 404). Una intromisión que es susceptible de ser interpretada como una captación de benevolencia, cierto, pero que es ambigua en su manifestación porque no anuncia la nueva irrupción del episodio, sino más bien un hecho que les acontecerá a los protagonistas de la novela. Esto es, efectúa una llamada de atención sobre el lector para que esté alerta en lo que sigue, mas sin revelar el misterio. Sea como sea, la verdad es que el narrador es el responsable de marcar la transición entre los relatos primario y secundario. Sin embargo, y a pesar de que la mayor parte de la historia es una acción mostrada en directo que recae, en consecuencia, bajo su dominio, se mantendrá neutro, objetivo e impasible, se limitará sin más a sus funciones narrativa y rectora (como montador de secuencias y como organizador del discurso), pero mediatizada por la visión y el grado de conocimiento que tengan los personajes del bello escuadrón que se involucren en la trama episódica. De tal modo que, en su función más que de reflectores de espectadores de excepción de las acciones, se convierten en los lectores implícitos y en los guías del lector externo, dotando al relato de una visualidad que le confiere cierta dramatización dinámica de teatro dentro del teatro, que, lógicamente, persigue mantener intacto el interés del lector externo y hacerle que se implique activamente en lo narrado, tomando partido tanto como para que se dé cuenta de los cambios de efecto, de las estrategias narrativas y de la habilidad y el ingenio del escritor.

Que los actores principales de la novela y el lector van a ir juntos de la mano se confirma nada más arribar los primeros a una de las posadas de Luca, puesto que “al entrar vio la señora Ruperta que salía un médico –que tal le pareció en el traje– diciendo a la huéspeda de la casa –que también le pareció no podía ser otra–” (III, XX, 405) que no puede determinar con seguridad si la señora que se hospeda está endemoniada o loca o ambas cosas a la vez. Con su peculiar juego de ambigüedades y de inversiones dialécticas, Cervantes establece un indicio que vincula el encuentro que tuvieron los peregrinos con los hombres a caballo que escoltaban a la dama y esta señora endemoniada y/o loca, puesto que la relación entre la vestimenta toda verde de aquella, tan minuciosamente descrita, y la locura de esta es evidente, en tanto que “el verde es la indumentaria emblemática del loco”<sup>3207</sup>. Sólo que la locura de Isabela no es más que fingimiento, una ingeniosa impostura con la que llevar sus amores a buen puerto, sobrenadando cuantos obstáculos halla en su camino a la dicha<sup>3208</sup>. Por si no fuera suficiente, en las palabras del médico se deja caer otro indicio más, cual es la relación de parentesco que une a la endemoniada y/o loca con un tío suyo. “Con todo eso, tengo esperanza de su salud, si es que su tío no se da prisa en partirse” (III, XX, 405).

No obstante, estos nexos narrativos que enlazan una parte con otra se les escapan a los peregrinos, que se enzarzan en una conversación con la ventera sobre si conviene detenerse o no en una posada en la que reside una endemoniada. Por supuesto que la dueña de la posada les anima para que pasen y vean el espectáculo: “Vénganse conmigo –respondió la huéspeda–

---

<sup>3206</sup>Véase Diana de Armas Wilson, *Allegories of Love: Cervantes' "Persiles and Sigismunda"*, Princeton University Press, Princeton, 1991, sobre el episodio de Isabela, pp. 223-247.

<sup>3207</sup>Francisco Márquez Villanueva, “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, p. 36.

<sup>3208</sup>Pues, como nos advierte Aurora Egido, “conviene situar (...) el episodio en la tradición literaria de la locura simulada con fines amorosos” (“El *Persiles* y la enfermedad de amor”, p. 266).

, y verán lo que verán, y dirán lo que yo digo” (III, XX, 405). Cualquiera diría que la ventera está al tanto de la bufonada y el embeleco de Isabela. En fin, guiados por ella, entran en un cuarto “donde vieron echada en un lecho dorado a una hermosísima muchacha, de edad, al parecer, de diez y seis o diez y siete años; tenía los brazos aspadados y atados con unas vendas a los balaustres de la cabecera del lecho, como que le querían estorbar el moverlos a ninguna parte; dos mujeres, que debían de servirla de enfermeras, andaban buscándole las piernas para atárselas también” (III, XX, 405). La segunda presentación de Isabela, en una situación tan diferente, no es tampoco suficiente motivo como para que los peregrinos hilen una con otra y caigan en la cuenta de que se trata de la misma mujer, puede que a causa de que en la primera ocasión la loca de Luca llevaba el rostro velado por un antifaz asimismo verde.

Michael Nerlich, en el sugerente análisis que realiza del episodio de Isabela, cae en la cuenta de que “de este “escuadrón” no vemos, en cuanto llegan al “mesón”, más que a las damas, mientras que los hombres son invisibles aunque –de acuerdo con la lógica– deben estar allí”. Ello se debe al ensalzamiento de lo femenino, a que el episodio de Isabela versa sobre “la lucha por la autodeterminación de la mujer”<sup>3209</sup>. Y efectivamente son sólo los personajes femeninos del escuadrón, y no todos, los que observan las locuras demoniacas de Isabela y a los que esta apela y dirige sus palabras, no inocentes, sino densamente cargadas de segundas intenciones, aunque aún crípticas, pero que inciden en ese juego tan cervantino de mezclar las burlas con las veras, lo falso con lo verdadero:

¡Figuras del cielo!, ¡ángeles de carne!, sin duda creo que venís a darme salud, porque de tan hermosa presencia y de tan cristiana visita no se puede esperar otra cosa. Por lo que debéis a ser quién sois, que sois mucho, que mandéis que me desaten, que con cuatro o cinco mordiscos que me dé en el brazo, quedaré harta y no me haré más mal, porque no estoy tan loca como parezco, ni el que me atormenta es tan cruel que dejará que me muerda (III, XX, 406).

Es ahora, una vez que Isabela pide que la dejen a solas con las recién llegadas, cuando su tío (que desempeña un papel en esta historia no muy distinto al del escudero enlutado en la de Ruperta) confirma que su sobrina no es otra que “la gentil dama de lo verde que, al salir de la cueva del sabio español, habían visto pasar por el camino, que el criado que se quedó atrás les dijo que se llamaba Isabela Castrucha, y que se iba a casar al reino de Nápoles” (III, XX, 406).

De modo que, establecida la conexión entre los dos puntos discontinuos en los que se desarrolla la trama de la historia, tan sólo falta saber la causa del conflicto que tiene postrada en cama a la de verde para que se reúnan los requisitos mínimos que disparen la historia y permitan la recuperación de su pasado. En efecto, pero Isabela, antes de exponer su caso, hace una demostración de fuerza de su demonomanía:

Sentóse Isabela como pudo en el lecho, y, dando muestras de que quería hablar de propósito, rompió la voz con un tan grande suspiro, que pareció que con él se le arrancaba el alma; el fin del cual fue tenderse otra vez en el lecho, y quedar desmayada, con señales tan de muerte que obligó a los circunstantes a dar voces (III, XX, 406).

Como se sabe, una de las características fundamentales de la obra de Cervantes es la deliberada ambigüedad creadora que todo lo envuelve, y que, unida a los cambios de efecto, la ironía y la infidencia autorial, suscita no pocas controversias críticas, pero que es la responsable de que su obra permanezca viva y sea siempre actual. ¿Simula Isabela estar bajo la posesión del demonio? o, como afirma Michael Nerlich<sup>3210</sup>, siguiendo la estela

---

<sup>3209</sup>El “*Persiles*” descodificado, pp. 523-551, las citas corresponden a la p. 525.

<sup>3210</sup>El “*Persiles*” descodificado, pp. 529-534.

interpretativa abierta por Maurice Molho<sup>3211</sup>, ¿tiene en realidad el demonio dentro, pero que no sería sino el fruto de su unión carnal con Andrea Marulo? ¿Es este desmayo que le sobreviene fingido o se trata de la inminencia del parto? Difícil resulta llegar a una solución definitiva. Pero de lo que no cabe duda es de que esta escena, que se mueve entre las burlas y las veras, es igual de sutil y resbaladiza que aquella otra de *El curioso impertinente* en la que la adúltera Camila representa para su marido escondido el papel de esposa virtuosa, hasta el punto de que, para asombro de los que estaban al tanto del feo simulacro, se hiere así misma. El artificio, el engaño, la simulación, el teatro, la comedia, la farsa, la burla, el embeleco, el ingenio, la destreza, de todos modos, no son sino las armas de las que se valen los personajes cervantinos que intentan imponer su voluntad y su libertad ante la coerción de la sociedad, sea del signo que sea, son los instrumentos que prueban que su verdadera fuerza moral reside en el uso de la inteligencia, puesta al servicio de la victoria sobre el interés y la norma.

Sucedee, sin embargo, que el desmayo de Isabela propicia la entrada de su tío, “llevando una cruz en la mano, y en la otra un hisopo de agua bendita” (III, XX, 406-407), objetos religiosos indispensables para combatir las posesiones demoniacas u officiar los exorcismos<sup>3212</sup>, que, junto con la presencia de los dos sacerdotes, no pueden sino retrotraernos a la exorcización que el ama y la sobrina de don Quijote piden al cura y al barbero que hagan de la biblioteca de su señor y su tío<sup>3213</sup>. Objetos y presencias que la endemoniada desecha y desprecia, pues nada pueden hacer, sólo la llegada de Andrea Marulo, hijo de un caballero de Luca llamado Juan Bautista Marulo, y su voluntad le sacarán de su enajenación.

Por lo tanto, una vez que se han trabado las dos partes del episodio, la del camino con la que transcurre en la posada de Luca, y que se han despejado todas las incógnitas, que Isabela es llevada por su tío a Capua a desposarse contra su voluntad, que a la altura de Luca le sobreviene la posesión demoniaca que la ata a la cama y que solamente la arribada de un joven lucano estudiante en Salamanca, Andrea Marulo, y su voluntad podrán sacarla de su enajenación, se hace necesaria la relación intradiegetica que organice el conjunto, que recomponga organizadamente las piezas del rompecabezas.

En efecto, nada más quedarse a solas por segunda vez con Auristela, Constanza, Ruperta y Feliz Flora, Isabela cuenta su caso. Como la mayor parte de los personajes que se ven en la tesitura de tener que rendir cuentas de su peripecia biográfica, la posesa principia su relato *ab ovo*:

Yo, señoras, soy la infelice Isabela Castrucha, cuyos padres me dieron nobleza, la fortuna, hacienda, y los cielos, algún tanto de hermosura. Nacieron mis padres en Capua, pero engendraronme en España, donde nací, y me crié en casa de este mi tío que aquí está, que en la corte del emperador la tenía (III, XX, 408).

Una vez establecidas las coordenadas fundamentales que la ubican a en el mundo y en la sociedad, Isabela, como cualquier relator en primera persona, selecciona las vivencias que estima inexcusables para valorar su estado presente. De manera que centra la exposición de su caso en torno a un aspecto único: su enamoramiento de Andrea Marulo. Esto es, no cuenta toda su vida, como es norma en la novela picaresca, sino una pequeña parte de ella, aunque sea la más importante. Este hecho, lógicamente, se adecua perfectamente a la situación de urgencia en la que se genera. Isabela, que busca la complicidad y ayuda de las peregrinas, no

---

<sup>3211</sup>Préface a su traducción del *Persiles*, José Corti, París, 1994, pp. 7-69, en concreto pp. 53-54

<sup>3212</sup>Véase Michael D. Hasbrouck, “Posesión demoniaca, locura y exorcismo en el *Quijote*”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 117-126.

<sup>3213</sup>Sobre este celeberrimo pasaje quijotesco y su relación con el Santo Oficio, véase Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, traduc. de Carlos Ávila, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 146 y ss.



puede demorarse en otros detalles que los esenciales y cabales para que comprendan (y con ellas el lector) su situación presente (“¡Válame Dios, y para qué tomo yo tan de atrás la corriente de mis desventuras!” (III, XX, 408). Este modelo parcial de relación intradiegética pura, evidentemente, no es nuevo en la obra de Cervantes, dadas las alturas en que nos hallamos, por lo que remite aun corpus granado de historias, tales como la narración de Rosaura a Galatea y Florisa en la pastoril cervantina; doña Clara a Dorotea en la Primera parte del *Quijote*; Teodosia a su hermano don Rafael, en primer lugar, y Leocadia a Teodoro que es Teodosia, en segundo, en *Las dos doncellas*; Cornelia a los caballeros vascos don Juan y don Antonio en *La señora Cornelia*; la hija de don Diego de la Llana a Sancho, el escribano y el mayordomo, y Ana Félix al general de las galeras y demás, en el *Quijote* de 1615; Sulpicia a Periandro y sus marineros, Feliciano a los peregrinos y los pastores, Ambrosia Agustina a Constanza, Auristela, Periandro y Antonio y Claricia a las tres damas francesas, en el *Persiles*. No faltan tampoco este tipo de narraciones en primera persona en el teatro cervantino, como lo corroboran la de Margarita a Arlaxa en *El gallardo español*; la dama a Lugo en *El rufián dichoso*; y Camilo que es Julia a Manfredo en *El laberinto de amor*. Como cabe suponer, este grupo de intertextos presenta peculiaridades específicas que individualizan a cada caso particular del conjunto, mas a la vez se podrían establecer subdivisiones dentro del mismo. De modo que el relato de Isabela está estrechamente hermanado con los de doña Clara, Cornelia y Feliciano, por cuanto sus relatos son explicaciones, todavía en curso, de sus respectivos casos de amor y al mismo tiempo son una demanda de ayuda a sus interlocutores. Mientras que los restantes responden a motivaciones diferentes, como narrar su vida, también en curso, a petición de los paranarratorios (Teodosia, Leocadia, Margarita, la hija de don Diego, Ana Félix); hacerlo por iniciativa propia, ya sea después de haberse resuelto momentánea o cabalmente el conflicto (Rosaura, Sulpicia, Ambrosia, Claricia), ya sea para declarar indirecta o directamente su amor al receptor de su cuento (Julia, la dama).

Prosigue su relato Isabela haciendo hincapié sobre un aspecto que sus acompañantes ya sabían por la información dada por el rezagado: que es huérfana y que quedó bajo la tutela de su tío. Se trata, en efecto, la orfanidad de un aspecto habitual en las historias de amor de Cervantes, bien sea total, bien sea parcial por la desaparición del padre o de la madre (es la que se da en la mayor parte de las ocasiones, pues al fin y al cabo la autoridad familiar recaía en el padre). Mas querríamos hacer mención solamente de aquellas en las que la huérfana y su hacienda se deja al cargo de un familiar más o menos próximo que tiene resonancia diegética en la historia. Los casos, aparte del de la loca de Luca, no son sino cuatro, a saber: el de Marcela en la Primera parte del *Quijote*, cuya situación es exactamente la misma que la de Isabela; el de Cornelia, el de Margarita y el de Ambrosia Agustina, que, muertos sus padres, son sus hermanos los garantes de su honra y dineros. Si hemos traído a colación estos casos, además de por la circunstancia que los emparenta, es porque precisamente el conflicto que se genera en la historia está íntimamente vinculado a la orfanidad, en tanto que acontece un choque brutal entre las aspiraciones de la joven y las de su tutor, porque todas se ven abocadas a reafirmar su voluntad y a conseguir efectuar su libre elección, aunque ni muchos menos sean, como recordaremos, las únicas, pero acendrado por una de las ideas seminales de la obra del inmortal complutense, cual es que la virtud de la mujer sólo se puede afirmar en la libertad. Conviene matizar, sin embargo, que la conexión reescritural de la historia de Isabela con la de Marcela, que lo es en paralelo en lo tocante a la tutela, acontece por acusado contraste en lo que respecta a los asuntos matrimoniales, debido a que el tío canónigo de la fingida pastora cuenta con el gusto de su sobrina para la elección de esposo, “sin tener ojo a la ganancia y granjería que le ofrecía el tener la hacienda de la moza, dilatando su

casamiento”<sup>3214</sup>.

El hecho es que la dama de verde se enamora hasta el tuétano de un joven caballero recién llegado a la corte, al que “miré en la iglesia de tal modo que en casa no podía estar sin mirarle, porque quedó su presencia tan impresa en mi alma que no la podía apartar de mi memoria” (III, XX, 408). Ni que decir se tiene que la terminología amorosa expuesta por Isabela para anotar la impresión o la huella psíquica que deja la contemplación de la belleza se corresponde con la teoría neoplatónica, aunque, como es norma en Cervantes, no desde la abstracción, sino en el acontecer particular de su caso. La arrebatadora pasión que subyuga a Isabela se agrava por la resolución de tomar la iniciativa, haciendo buena aquella pregunta que se recoge y se contesta en *El laberinto de amor* de si “¿no puede acontecer, / sin admiración que asombre, / que una mujer busque a un hombre, / como un hombre a una mujer?”<sup>3215</sup>. Obviamente, no es Isabela la primera mujer cervantina en enamorarse, como tampoco lo es en pretender ganarse la voluntad del hombre que, sin tener conocimiento de ello, la ha rendido. Del mismo metal que ella han sido Teolinda en *La Galatea*, Leocadia en *Las dos doncellas*, Margarita en *El gallardo español*, Julia y Porcia en *El laberinto de amor*, Sinforosa y Ruperta en el *Persiles*. Isabela, que se nos revela rebosante de vitalidad, destreza e ingenio, emulando el ejemplo de sus antecesoras, busca y halla los medios de poner en ejecución su deseo:

Finalmente, no me faltaron medios para entender quién él era, y la calidad de su persona, y qué hacía en la corte o dónde iba, y lo que saqué en limpio fue que se llamaba Andrea Marulo, hijo de Juan Bautista Marulo, caballero desta ciudad, más noble que rico, que iba a estudiar a Salamanca. En seis días que allí estuvo, tuve orden de escribirle quién yo era y la mucha hacienda que tenía, y que de mi hermosura se podía certificar, viéndome en la iglesia (III, XX, 408).

Resulta interesante constatar cómo Cervantes readapta un mismo motivo, cual es el que hermana a todos estos personajes femeninos, a los condicionantes genéricos a los que se adscriben sus respectivas historias. Pues mientras que Isabela se aproxima a su amante según los modos imperantes en el ámbito cortesano en el que se desenvuelve su peripecia amorosa; Teolinda lo hizo siguiendo los aldeanos, propios de la novela pastoril; Margarita, Julia y Porcia se sirvieron del camino, de la peregrinación amorosa y del disfraz de varón, elementos típicos de los libros de caballerías y de la novela bizantina; caballerescos son también los usos a los que recurrieron Leocadia y Ruperta, la primera puso en práctica el asedio amoroso al caballero que llega a un palacio nobiliario (como Rosaura en *La Galatea* y Altisidora en el *Quijote*), la segunda, la visita nocturna al aposento del caballero; Sinforosa, por su parte, optó por la mediación de un tercero, Auristela, en una circunstancia típica de la novela griega de amor y aventuras que permanece intacta en la bizantina española y que Cervantes recrea en varias ocasiones y en diferentes textos<sup>3216</sup>.

De hecho, se registran algunas concomitancias entre la historia de Isabela y Andrea y la parte de la de Preciosa y don Juan que se desarrolla en Madrid, en *La gitanilla*: así, el espacio urbano, el carácter decidido y desenvuelto de las dos heroínas, las indagaciones que

---

<sup>3214</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XII, p. 142. Recordemos, por otro lado, que este tipo de situación es una de las que cita y comenta Guzmán en su misógina diatriba contra el mal hacer de las mujeres en lo que respecta al matrimonio: “Otras lo hacen, que no tienen padres, por salir de las manos de sus tutores, creyendo que con ellos están vendidas y robadas” (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edic. de F. Rico, 2ª parte, libro III, cap. 3, p. 785).

<sup>3215</sup>Cervantes, *La gran sultana. El laberinto de amor*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 1146-1149, p. 174.

<sup>3216</sup>Véase S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados”, *BBMP*, XL (1964), pp. 361-387.

realizan las dos sobre sus amantes y, aunque invertido el sexo, las propuestas amorosas de Isabela y don Juan, que buscan seducir a sus pretendidos, entre otros factores, con su mucha riqueza. Ambos amadores, además, aseguran que su amor es firme y genuino. Pero las referencias de Isabela a las misivas, a las entrevistas y conversaciones de amor que forzosamente habían de producirse en las iglesias, a las miradas tan ocultas como parleras y demás, no remiten sino a uno de los textos de Cervantes que se desarrolla por completo en el ámbito cortesano de Madrid: *La entretenida*.

Isabela mete prisa a Andrea para que se conozcan porque sabe que el deseo de su tío no es otro que casarla con un primo suyo, vecino de Capua, de manera que su hacienda quede en familia. Como hemos comentado en otras ocasiones, en la sesión XXIV del Concilio de Trento (1545-1563) se decreta la normativa que regula el séptimo sacramento, por cuyo contenido se prohíben los matrimonios secretos y sólo se dan por válidos aquellos que se efectúen en presencia de un clérigo y de tres testigos, luego de la publicación de otras tantas proclamas, lo que significa la restauración del control de la autoridad paterna sobre los vínculos matrimoniales y la presencia de la iglesia en la vida cotidiana de las gentes. Sin embargo, en la realidad social, los matrimonios clandestinos siguieron celebrándose si eran confirmados por la práctica sexual. Cervantes recrea el conflicto entre el amor libre y natural de dos jóvenes y el abuso de poder de los padres en no pocas ocasiones. Las más significativas para nuestro caso son las siguientes: la del duque de Ferrara y Cornelia; la de Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor*; la de Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*; la de Basilio y Quiteria en la Segunda parte del *Quijote*; el entrelazado de Carino y Leoncia y Solercio y Selviana, y la de Feliciano de la Voz y Rosanio en el *Persiles*. Porque en todas estas historias los padres conciertan los matrimonios de sus hijos, especialmente de ellas, sin conocer sus sentimientos y sin contar con su voluntad; mientras que los hijos, a sus espaldas, se las ingenian como pueden para imponer su gusto. Dentro de las historias citadas, sin embargo, se pueden establecer dos grupos: por un lado, aquellas en las que el amor de los jóvenes se sella mediante la celebración de las nupcias al modo pretridentino, seguido de la cópula (duque y Cornelia, Feliciano y Rosanio); por otro, en las que triunfan los jóvenes sobre los padres mediante ardid y engaños de última hora que impiden el casamiento de uno de ellos con un tercero, ya sea sin ayuda extra (Dagoberto y Rosamira, Basilio y Quiteria), ya sea gracias a la labor de un intercesor (Pedro de Urdemalas en la de Clemente y Clemencia, Auristela en la de Carino y Leoncia y Solercio y Selviana). La clasificación no es baladí, en tanto que los amores de Isabela y Andrea podrían oscilar de un lado al otro; esto es, se desposan en secreto por apretón de manos, podrían haberlo certificado con la cópula, cabiendo incluso la posibilidad de que Isabela (como Cornelia y Feliciano), de resultas, se haya quedado en cinta; mas el triunfo de su amor no se opera sino merced a la estratagema que diseña Isabela y que tan parecido guarda, por el resultado, con las de las parejas de Dagoberto y Rosamira y Basilio y Quiteria, en especial con esta última.

De modo que Isabela y Andrea se ven no una, sino en varias ocasiones, mientras que él permanece en la corte, antes de partir a Salamanca. De estas entrevistas resulta la confirmación de su amor y su reciprocidad, por lo que, hasta su triunfo, tendrán que hacer frente y superar los obstáculos sociales que se lo impiden.

En efecto, el mismo día que Andrea se encamina a Salamanca, Alejandro Castrucho le anuncia a su tutelada sobrina que se prepare, pues al día siguiente partirán a Italia, donde se hará efectivo el concertado matrimonio con su primo. Isabela, igual de lista y perspicaz que la Dorotea quijotesca y con la misma rapidez de pensamiento, escribe a Andrea para ponerle al tanto de la mala nueva y para explicarle la treta que ha ideado, que no consiste sino en detenerse en Luca a la espera de su llegada, fingiéndose endemoniada.

“Ésta es, señoras mías, mi historia; ésta es mi locura; ésta, mi enfermedad; mis

amorosos pensamientos son los demonios que me atormentan...” (III, XX, 409). Dice bien, por consiguiente, Aurora Egido<sup>3217</sup>, cuando comenta que “la singular historia constituye un bonito revés a las teorías demonológicas sobre la magia que enredaban desde antiguo la cuestión amorosa y que habían servido de punto de discusión sobre la influencia del demonio y la posesión diabólica por tales causas”.

Mas la ingeniosa hispanoitaliana no las tiene todas consigo y por eso reclama a sus receptoras que le brinden toda su comprensión y ayuda para poder decidir por sí misma su propio destino. Y, como no podía ser de otro modo, la solidaridad femenina se confirma: “Ruperta, Auristela, Constanza y Feliz Florale ofrecieron de fortalecer sus designios, y de no partirse de aquel lugar hasta ver el fin dellos” (III, XX, 410).

El fin de la narración de Isabela cierra el capítulo XX y da paso al XXI, todo él, como comentamos más arriba, mostrado en directo en el presente de la novela. El devenir de la trama del episodio, a pesar de la distorsión cronológica que provoca el inicio *in medias res*, se dispone, pues, según el patrón clásico, de presentación, nudo y desenlace. De modo que lo que acontece en el capítulo XXI no es sino el desarrollo del nudo (la conversación de Isabela con Juan Bautista Marulo) y el desenlace (la llegada de Andrea). Tanto la parte anterior del episodio como, sobre todo, la de este capítulo XXI presentan situaciones que podrían corresponderse con la de un planteamiento dramático, no sólo por la planificación y puesta en escena de la secuencia en torno a la cama donde se halla recostada y atada Isabela y por la continua entrada y salida de personajes de la habitación (o escena), sino especialmente por el magistral uso del diálogo que realiza Cervantes, abierto, ambiguo, equívoco, variado, equilibrado, original, polifónico e inacabado<sup>3218</sup>. Acaso no resulte excesiva esta contingencia sabiéndose, como se sabe, que existen afinidades de bulto entre la novela corta y la práctica teatral; no en vano Avellaneda denominó a las *Ejemplares* “comedias en prosa”<sup>3219</sup>, Lope de Vega, metido a *novellieri*, llegó a la conclusión de que “tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias”<sup>3220</sup>, y los investigadores modernos no han parado de observar tanto en algunos de los relatos de la colectánea cervantina<sup>3221</sup> como en varios de los episodios

---

<sup>3217</sup>“El *Persiles* y la enfermedad de amor”, p. 265. Sobre este aspecto, consúltese Maurice Molho, “El sagaz perturbador del género humano”: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 21-32, y, centrado solamente en el *Persiles*, J. I. Díez Fernández y L. F. Aguirre de Cárcer, “Contexto histórico y tratamiento literario de la hechicería morisca y judía en el *Persiles*” *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 33-62, y A. Cruz Casado, “Auristela hechizada: Un de maleficia en el *Persiles*”, *Cervantes*, XII (1992, 2ºfall), pp. 91-104.

<sup>3218</sup>Véase Claudio Guillén, “Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado”, *El primer Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 214-233, y más breve pero igual de enjundioso, “Cauces de la novela cervantina: perspectivas y diálogos”, en la edición del *Quijote* de la RAE conmemorativa del IV centenario, pp. 1145-1155. El estudio del dialogo y el dialogismo en la obra Cervantes, sobre todo en el *Quijote*, presenta una bibliografía copiosa. Véase, no obstante, Gonzalo Sobejano, “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo”, *Homenaje al prof. Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, Murcia, 1978, vol. II, pp. 713-729; Anthony Close, “Characterization and Dialogue in Cervantes’s ‘Comedias en prosa’”, *Modern Language Review*, LXXVI (1981), pp. 338-356; Pablo Jauralde Pou, “El *Quijote*, II, 9”, *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), pp. 177-191; Jesús Gómez, “*Don Quijote* y el diálogo de la novela”, *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 35-44; Alberto Sacido Romero, “Oralidad, escritura y dialogismo en el *Quijote* de 1605”, *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 39-60; Fernando Lázaro Carreter, “Las voces del *Quijote*”, Estudio Preliminar a la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes a cargo de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. XXI-XXXVII.

<sup>3219</sup>Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edic. de Luis Gómez Canseco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 199.

<sup>3220</sup>Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, edic. de F. C. Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1990, p. 89.

<sup>3221</sup>Véase, por ejemplo, Domingo Ynduráin, “*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela”, *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 321-333; el artículo citado de Anthony Close, “Characterization and Dialogue in Cervantes’s ‘Comedias en prosa’”.

del *Quijote*<sup>3222</sup> la novelización de ensayos dramáticos o la utilización de técnicas dramáticas en su elaboración.

Más la posibilidad de que existan elementos o rasgos que denotan una raigambre dramática no significa que su utilización y su función no estén puestos al servicio de una determinada estrategia narrativa, sino todo lo contrario. De hecho, el capítulo XXI se inaugura con un comentario ideológico del narrador sobre la acción contada que sirve tanto para reafirmar su control sobre la diégesis como para marcar el inciso que delimita lo acontecido con lo que resta por suceder en lo que respecta a la posición de los personajes principales del *Persiles* con la historia (y de rebote, la del lector):

Priesa se daba la hermosa Isabela Castrucha a revalidar su demonio, y priesa se daban las cuatro, ya sus amigas, a fortalecer su enfermedad, afirmando con todas las razones que podían de que verdaderamente era el demonio el que hablaba en su cuerpo: porque se vea quién es el amor, que hace parecer endemoniado a los amantes (III, XXI, 411).

Pues, efectivamente, si al principio las peregrinas (y el lector) ocupaban la posición de espectadoras de una escena misteriosa a tenor de su desconocimiento de los móviles de los personajes episódicos, toda vez que, por solidaridad femenina, se han involucrado en la historia y conocen los pormenores, su colocación experimenta un giro copernicano: ahora ellas (y el lector) están en una ubicación de privilegio y pueden compartir y gozar, maravillarse y admirarse de la emoción estética que deriva de la habilidad e ingeniosidad de Isabela (y del escritor) en el diseño de una treta en la que se mezclan y confunden la realidad con el fingimiento, la vida con la ficción, y en la que la ambigüedad campea a sus anchas, así como de sus cambios de efecto. Es más, para que no se le pase esto por alto al lector externo y para que se haga su cómplice lo mismo que las peregrinas de Isabela, el narrador le hace una llamada de atención: “Con éstas fue ensartando otras razones equívocas; conviene a saber, de dos sentidos, que de una manera las entendían sus secretarías y de otra los circunstantes. Ellas las interpretaban verdaderamente, y, los demás, como desconcertados disparates”<sup>3223</sup> (III, XXI, 411-412). Pero solo para advertirle que, como las peregrinas, tendrá que interpretar derechamente lo que ocurre, leer entrelíneas y tomar su partido libremente.

Hecha la piña de las cinco damas, lógica si tenemos en cuenta que “lo que viene a continuación es la batalla de una joven, Isabela Castrucho, contra la necedad social de la época”<sup>3224</sup>, empieza el baile de entrada y salidas de personajes en el aposento. Los primeros en pasar son el médico y el padre de su amado, Juan Bautista Marulo. Es el doctor, dado que ya ha tratado con la enferma, el que oficia de presentador, encareciendo la belleza de la endemoniada y la esperanza que tiene depositada en la arribada de Andrea, pues su presencia coincidirá con el preciso instante en que el demonio abandone el cuerpo de Isabela. Es difícil determinar, por lo resbaladizo del contexto, el grado de conocimiento y de implicación que tiene el médico en el ardid de Isabela, de si es uno de los burlados y engañados, como los sacerdotes y el tío, o está al tanto del fingimiento e inclusive de si la loca de Luca está o no

---

<sup>3222</sup>Véase, por ejemplo, Knud Togeby, *La estructura del “Quijote”*, traduc. y edic. de A. Rodríguez Almodóvar, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, p. 106 y ss.; Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, pp. 154-182; José Manuel Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes*, Edizione Dell’Orso, Turín, 1990, pp. 89-100. Sobre el teatro y el *Persiles*, puede verse Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción, pp. XXXVIII-XLI.

<sup>3223</sup>Quizás convenga recordar que Lope de Vega, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), aseguraba que “siempre hablar equívoco ha tenido, / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice” (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edic. de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, vv. 323-326, p. 564), hasta el punto de que titula una de sus comedias *Lo fingido verdadero* (1620).

<sup>3224</sup>Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, p. 527.

embarazada. Sea como fuere, sucede que, hechas las presentaciones, Juan Bautista Marulo e Isabela se enzarzan en una conversación de doble filo, que es al mismo tiempo una suerte de relación intradiegetica por la que la noble hispanoitaliana, según le va preguntando el padre de Andrea, le pone al día sobre la relación que guarda con su hijo.

Es en este sabroso diálogo donde la loca de Luca muestra toda su ingeniosidad y picardía para aludir a los muchos galanes pisaverdes que pululan por la corte a la búsqueda y captura de la mujer más hermosa, con cuyas razones amorosas hacen tanto mal a la república, y entre los que se cuenta el hijo de su interlocutor: su amado Andrea, “más hermoso que santo, y menos estudiante que galán” (III, XXI, 411). Quizás no esté de más pararse a recordar que los peregrinos, reducidos por aquel entonces a los amantes nórdicos y la familia del español Antonio, no detuvieron su andadura en Madrid auspiciados por el consejo de la vieja y estrafalaria peregrina, de que “andaban en la corte ciertos pequeños, que tenían fama de ser hijos de grandes; que, aunque pájaros nóveles, se abatían al señuelo de cualquier mujer hermosa, de cualquier calidad que fuese: que el amor antojadizo no busca calidades, sino hermosura” (III, VIII, 328). Esto es, Isabela, que parece tener un ducho conocimiento de la comedia de capa y espada, de ambiente urbano, repleta de galanteos, intrigas y enredos amorosos, en las que impera el ingenio y la traza, donde el amor y el interés son las fuerzas dominantes, y a la que ella emula para conseguir sus propósitos, habla de una realidad literaria, cual es la de estos caballeros galanes, que de nuevo remite al universo cervantino de *La entretenida* y al de tantas historias en las que se dibuja al joven noble enamorado y antojadizo, como don Fernando en el *Quijote* de 1605 o Rodolfo en *La fuerza de la sangre*. Pero, como el lector y sus secretarías saben, Isabela miente, no en su relación con Andrea, sino en el modo de producirse, pues fue ella la que hizo de pisaverde, atropellando el alma del estudiante de Luca.

La sagaz hispanoitaliana, aprovechando la pregunta de Juan Bautista de dónde conoció a su hijo, vuelve a servirse de su saber teatral de la comedia urbana, pues, además de en Madrid, la acción transcurría en ella en los pueblos vecinos de la corte, con especial énfasis a los situados en el camino que unía la capital con Toledo (cifrado en el título de la comedia de Tirso, *Desde Toledo a Madrid* [1626]), para indicarle que le conoció en Illescas. Pero también a su saber de la literatura popular y el folclore, pues al pueblo toledano une el día de San Juan. O sea, Isabela le dice a Juan Bautista que conoció a Andrea en Illescas el día de San Juan. Tanto un referente como el otro remiten al amor: “Illescas es uno de los pueblos frecuentados por los comediógrafos del Siglo de Oro para situar los enredos amorosos de sus comedias” y el día de San Juan, “dentro de una dimensión simbólico-folclórica, porque es el día más propicio para conocerse los enamorados”<sup>3225</sup>. Un claro ejemplo de ello es la historia de Clemente y Clemencia de *Pedro de Urdemalas*, con la que tantas afinidades guarda nuestro episodio, y que se desarrolla por las calendas en las que se conmemora la noche mágica del solsticio de verano. Mas, con su tono desenfadado, la posesa no alude sólo al lugar y al día del amor, sino también a otros elementos simbólicos, como las frutas, íntimamente relacionados con el deseo sexual y el coito. De modo que Isabela, de manera críptica, podría estar revelando que su relación con Andrea ha llegado muy lejos<sup>3226</sup>, en marcado contraste con lo que había contado a las peregrinas sus confidentes. ¿Habla Isabela como fingidora endemoniada o dice la verdad? Difícil saberlo con seguridad; pero, sin embargo, parece

---

<sup>3225</sup> Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1998, pp. 55 y 56-57.

<sup>3226</sup> Que es lo que dio pie a Maurice Molho para decir que Isabela y Andrea habían saboreado las mieles del amor y, de resultas, ella se ha quedado en cinta (Préface, p. 54. Citado por Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, pp. 530-531).

evidente que le está indicando al padre de Andrea que la boda con su hijo es inexcusable.

Cierra esta escena el mismo personaje que la había abierto: el médico, quien entiende perfectamente los renglones torcidos del habla de Isabela: “Todo lo sabes, malino –dijo el médico–; bien parece que eres viejo” (III, XXI, 412). No hay que ser lince para establecer el nexo que une estas palabras del médico con las dichas más arriba por el narrador de que el amor hace “parecer endemoniados a los amantes”. Se trata, como se sabe, de una teoría añeja y consagrada, la del amor como gran maestro y educador, en cuya escuela los amantes se convierten en discretos y aun capaces de competir en agudezas e invenciones, pero que, por la confluencia de las teorías neoplatónicas, afina el espíritu y lo eleva a los más altos fines. Como alumna aventajada de la universidad del amor, Isabela corre parejas con Teolinda, a pesar de que su aprendizaje no lo fuera tanto como el de su hermana gemela Leonarda, en *La Galatea*. El episodio de Isabela, por consiguiente, podría ser un hipertexto del famoso ensayo dramático de Lope de Vega, *La dama boba* (1613), comedia cortesana, que se abre en Illescas, en la que se cuenta, como bien se sabe, la transformación por amor de bestia a discreta, de bárbara ignorancia a desenvuelta vitalidad de Finea, quien, una vez sabia, sabrá fingir su bobería para engañar a todos y llevar sus intenciones amorosas a puerto seguro<sup>3227</sup>.

Un inciso narrativo efectuado por el narrador extradiegético, en su función rectora, sirve para marcar el tránsito de una secuencia escénica a otra, marcada por la arribada de nuevos personajes. Se trata de la entrada en escena de Alejandro Castrucho para anunciarle a su sobrina la buena nueva de la llegada de Andrea Marulo a Luca y a la posada, previo paso por su casa, donde le han puesto al tanto de todo. El tío, representante de la sociedad patriarcal que subyuga la voluntad y libertad de la mujer, es, en consecuencia, el más sabrosamente engañado, y buena prueba de ello es la felicidad que muestra con el joven cuya llegada será su ruina.

Andrea, por su parte, “que era discreto y estaba prevenido, por las cartas que Isabela le envió a Salamanca, de lo que había de hacer si la alcanzaba en Luca” (III, XXI, 413), sigue la humorada de su amada y se presenta tan locamente endemoniado como ella, pues a fin de cuentas aman los dos. “Sabiduría y locura o posesión demoníaca se confunden en este caso”, dice Aurora Egido<sup>3228</sup>, pues efectivamente Isabela y Andrea muestran una familiaridad pasmosa, marcada por la experiencia amorosa adquirida, con la terminología filigráfica platónica, expresada en el *Banquete*, por la que el amor hace uno de dos, restituyendo la unidad perdida del andrógino, tema básico del *Persiles*, pero en mixtura con la tradición cristiana y natural que buscaba esa felicidad en el matrimonio de mutuo acuerdo:

–¿No lo ha de estar [loco] –dijo Isabela–, si me vee a mí? ¿No soy yo, por ventura, el centro donde reposan sus pensamientos? ¿No soy yo el blanco donde asestan sus deseos?.

–Sí, por cierto –dijo Andrea–; sí, que vos sois señora de mi voluntad, descanso de mi trabajo y vida de mi muerte. Dadme la mano de ser mi esposa, señora mía, y sacadme de esa esclavitud en que me veo a la libertad de verme debajo de vuestro yugo; dadme la mano, digo otra vez, bien mío, y alzadme de la humildad de ser Andrea Marulo a la alteza de ser esposo de Isabela Castrucho. Vayan de aquí fuera los demonios que quisieren estorbar tan sabroso nudo, y no procuren los hombres apartar lo que Dios junta.

–Tú dices bien, señor Andrea –respondió Isabela–; y, sin que aquí intervengan trazas, máquinas ni embelecós, dame esa mano de esposo y recíbeme por tuya (III, XXI. 413-414).

Triunfo del amor, triunfo del ingenio, triunfo de la libertad sobre la coerción social. Isabel y Andrea superan la adversa fortuna que la ley social, la costumbre y el Concilio de Trento concedían a los padres de elegir el cónyuge de sus hijos, y lo hacen con inteligencia y

---

<sup>3227</sup>Véase Aurora Egido, “La Universidad de amor y *La dama boba*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV(1978), pp. 351-371.

<sup>3228</sup>“El *Persiles* y la enfermedad de amor”, p. 266.

astucia mediante un engaño que confiesan con orgullo. Triunfo de Isabela, “que es sin duda alguna una mujer, ayudada por otras cuatro mujeres, que, abiertamente, quiere decidir sobre su propio cuerpo y sobre su propia existencia social”<sup>3229</sup>. El parecido con las historias de Dagoberto y Rosamira y Basilio y Quiteria es incuestionable, pues ambas parejas idean una estratagema (la falsa acusación, el suicidio) que impide el casamiento de la amada con el elegido por el padre delante de las mismas barbas de ellos. Tres casos, por lo tanto, en los que, sirviéndose de las burlas, se consigue una transgresión ideológica de las normas social y religiosa. Pero a estos intertextos cabe añadir el matrimonio de Clemente y Clemencia, consumado asimismo mediante un ardid. Aquí, en *Pedro de Urdemalas*, el proteico protagonista de la comedia les presta una ayuda inestimable para que todo salga a pedir de boca, no sólo por el diseño de la treta, sino por las sabias palabras con las que convence al padre de ella, el alcalde Martín Crespo, ya que “habéis de saber / que es merced particular / la que el cielo quiere hacer / cuando se dispone a dar / al hombre buena mujer; / y corre el mismo partido / ella, si le da marido / que sea todo varón, / afable de condición, / más que arrojado, sufrido. / De Clemencia y de Clemente / se hará una junta dichosa, / que os alegre y os contente, / y quien lleve vuestra honrosa / estirpe de gente en gente, / y esta noche de San Juan / las bodas se celebrarán / con el suyo y vuestro gusto”<sup>3230</sup>. Esta fórmula es básicamente la misma que expresa don Quijote en las bodas de Camacho: “Quiteria era de Basilio, y Basilio de Quiteria, por justa y favorable disposición de los cielos”<sup>3231</sup>, y el duque de Novara para aceptar la unión de su hija Rosamira con Dagoberto: “Si esto permite el cielo y lo consiente / ¿qué puedo yo hacer? Ello esta hecho; gócela en paz”<sup>3232</sup>. Es más, es la que justifica que Auristela, delante del cura que iba a officiar los esponsales y de los padres, trueque las dos parejas: “Esto es lo que quiere el cielo [...]. Esto, señores –prosiguió mi hermana [cuenta Periandro]–, es, como ya he dicho, ordenación del cielo, y gusto no accidental, sino propio destes venturosos desposados, como lo muestra la alegría de sus rostros y el sí que pronuncian sus lenguas” (II, X, 205). El círculo lo cierra, de nuevo, Auristela, pues cuando se dan la mano Isabela y Andrea vuelve a emitir la sentencia, pero esta vez sin disposición del cielo, no más que remitiendo a la máxima andrógina del Banquete: “Bien se la puede dar [la mano], que para en uno son” (III, XXI, 414).

Estas cinco historias, en fin, muestran, como sostiene don Quijote,

que el amor y la guerra son una misma cosa, y así como en la guerra es cosa lícita y acostumbrada usar de ardid y estratagemas para vencer al enemigo, así en las contiendas y competencias amorosas se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea, como no sean en menoscabo y deshonra de la cosa amada<sup>3233</sup>.

No obstante, se pueden estrechar aún más los vínculos entre los casos de Basilio y Quiteria e Isabela y Andrea, pues el primer *sí quiero* se ha de confirmar con un segundo, luego de advertir el engaño, y en presencia de sacerdotes que confirman la validez del matrimonio.

El final festivo de la historia, preparado por la industria de Isabela, por la participación de Andrea y por la ayuda de las peregrinas, deviene tragicómico con el súbito fallecimiento de Alejandro Castrucho ante la deshonra sufrida. Se trata de una anticipación

<sup>3229</sup>Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, p. 536.

<sup>3230</sup>Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1998, jornada I, vv. 470-487, pp. 156-157.

<sup>3231</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de Florencio Sevilla y Antonio Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 5), Madrid, 1996, cap. XXI, p. 846.

<sup>3232</sup>Cervantes, *El laberinto de amor*, edic. cit., jornada III, vv. 2875-2877a, p. 233.

<sup>3233</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. cit., cap. XXI, p. 846.



del final de la novela, pues las bodas de Periandro y Auristela coincidirán con los funerales de Magsimino, el hermano de él y el prometido de ella. De hecho, independientemente de que hayan cogido o no los frutos del amor y de que el hermano de Andrea que aparece a última hora sea el hijo o no de la pareja, la historia de Isabela y Andrea sirve de contraste realizador de la de Periandro y Auristela, ejemplifica en paralelo la de los protagonistas absolutos de la novela. Y, por ende, con el de todas aquellas historias de amor ideal, que después de haber superado toda una serie de requisitos y de pruebas y de haber aquilatado sus sentimientos en mayor o menor libertad, terminan enlazados matrimonialmente, porque “es innegable que a Cervantes le encanta este amor libre y espontáneo”<sup>3234</sup>.

## EL AMOR HUMANO.

### LA GALATEA: ROSAURA Y GRISALDO.

La primera historia de amor humano que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Rosaura y Grisaldo, que acontece en los libros IV y V de *La Galatea*.

Antes de iniciar el análisis propiamente dicho de esta primera historia de amor humano hemos de dejar constancia de la forma elegida por Cervantes para desarrollarla, que no es otra que la de una interpolación. En efecto, la historia de Rosaura y Grisaldo es uno de los cuatro episodios intercalados de *La Galatea*, concretamente el cuarto en irrumpir en el seno de la trama pastoril, tras los de Lisandro y Leonida, Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio y Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca<sup>3235</sup>. Y es que, desde *La Diana* (1559?) de J. de Montemayor, las novelas pastoriles españolas se caracterizan por presentar una andamiaje típicamente pastoril sobre el que se insertan una serie de episodios novelescos, que sirven para ampliar la perspectiva narrativa. De este modo se consigue enfrentar dos mundos divergentes: el de la trama pastoril, que se rige por las convenciones típicas de la Arcadia, y el de los episodios; es decir, el mundo de la Posefa y el mundo de la Historia. Es evidente que el que hace las veces de narración principal es el mundo pastoril, que sirve como centro magnético al que van a desembocar los distintos episodios que lo complementan. La forma más habitual para dar la entrada a las varias historias laterales que se superponen, siempre y cuando sean relatos verdaderos, esto es que se encuentren en el mismo plano de realidad que la trama pastoril o que no sean metaficciones<sup>3236</sup>, es la llegada de uno o varios de los

---

<sup>3234</sup>Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002, nota 57 de la p. 312.

<sup>3235</sup>Véase sobre las interpolaciones de la pastoral cervantina, F. López Estrada, *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, La Laguna, Tenerife, 1948; M. Ricciardelli, *Originalidad de “La Galatea” en la novela pastoril española*; Celina S. de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239; J. Casaldueiro, “*La Galatea*”, en *Suma cervantina*, 27-46; A. Valle-Arce, “Cervantes”, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, cap. VIII, pp. 229-263, y la Introducción a su edic. de *La Galatea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 5-48; A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, especialmente, pp. 83-91; L. A. Murillo, “Time and Narrative Structure in *Galatea*”, en *Hispanic Studies in Honour of Joseph Silverman*, ed. de J. V. Ricapito, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1990, 305-317; A. Egido, “*La Galatea*: espacio y tiempo”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 33-90; F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Introducción a su edic. de *La Galatea*, pp. 11-107; y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La Galatea*, pp. I-XLIV.

<sup>3236</sup>Que los episodios sean verdaderos y no metaficciones es la forma más habitual de las interpolaciones de las novelas pastoriles españolas, como así sucede, por ejemplo, en la primera edición de *La Diana* de Montemayor, *La Diana* (1563) de Alonso Pérez y en la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo. No obstante, desde la edición de 1561, *La Diana* de Montemayor, a los tres episodios verdaderos que conforman

personajes episódicos al espacio arcádico. De esta forma, los episodios, a grandes rasgos, presentan una morfología doble: 1-por un lado se caracterizan por actualizarse, desde el pasado hasta el presente, mediante una narración en primera persona de carácter intradieгético que, normalmente, corre a cargo de uno de los personajes del episodio, que, por diferentes avatares, ha ido a parar al espacio pastoril, donde ha sido encontrado por los pastores, quienes, tras el encuentro, le demandan la narración de su vida, por lo que los personajes de la trama pastoril hacen las veces de receptores o paranarratarios. 2-Por otro, dado que los episodios suelen comenzar o bien *in medias res* o bien *in extremas res*, tienen la posibilidad de proyectarse hacia el futuro de los acontecimientos generales, por lo que, si lo hacen, a la parte estrictamente narrativa se le añade otra en forma de acción en el presente pastoril, cuyo dominio recae sobre el narrador en tercera persona de carácter extradieгético que gobierna la trama principal. Por lo tanto, el vivir de los pastores se ve contrastado por el de esos personajes episódicos, que pertenecen a mundos literarios distintos; el tiempo de la bucólica se amplía con el tiempo de las narraciones interpoladas y el espacio arcádico se ve dilatado por el de los relatos laterales.

La historia de Rosaura y Grisaldo se ajusta a ese patrón morfológico. Sin embargo, el “amor de Cervantes a la experimentación con las formas literarias”<sup>3237</sup> le lleva a ensayar distintos modos de engarce a la hora de interpolar narraciones laterales, que se dejan sentir poderosamente en nuestra historia, por cuanto la mayor parte de ella acontece en forma de acción en el presente de la trama nuclear y que, en cierto sentido, la convierten en la mejor ensamblada de las cuatro de *La Galatea*, ya que, como veremos, será en la que más implicados se vean los pastores de las riberas del Tajo, presenta una cercanía tanto espacial como temporal con la trama pastoril y se complementa perfectamente con la historia de Teolinda y Leonarda, ya que ambas comparten algunos personajes. Podemos decir que su desarrollo se estructura en torno a “dos momentos”<sup>3238</sup>, uno de ellos acontecido en el libro IV y el otro en el V. El primero de ellos es el más complejo, ya que irrumpe en forma de acción, a la que le sigue una narración en primera persona que desempeña la función de explicar cabalmente esa actuación inicial. El segundo es tan sólo una acción. Si bien el episodio reaparecerá en dos ocasiones más en la narración principal.

La historia se inicia *in medias res*, lo que será la marca de la casa en este tipo de casos amorosos, por lo que buena parte de los acontecimientos importantes de la historia pertenecen al pasado, entre ellos el surgimiento del amor entre Rosaura y Grisaldo, que, por lo tanto, es anterior al inicio del desarrollo de la historia; aunque, desde luego, este primer rasgo caracterizador no es exclusivamente privativo de las historias de amor humano, pues ya hemos visto que un comienzo así, presentan, por ejemplo, las de amor ideal de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*, Elicio y Galatea en *La Galatea*, don Luis y doña Clara en la Primera parte del *Quijote*, Ricardo y Leonisa en *El amante liberal*, etc.

Sucede que Teolinda, la protagonista del segundo episodio, después de pasar unos días con los pastores de la trama principal, ha decidido continuar la búsqueda de su amado Artidoro, y, cuando se disponía a ponerlo en práctica, acompañada por Galatea y Florisa, se topan con un grupo de cazadores y dos pastoras que llevaban “los rostros rebozados con dos

---

la trama no pastoril se le añade una metaфicción: una de las tres versiones que se conservan de *El Abencerraje* y *la hermosa Jarifa*. Se trata, sin más, del viejo esquema de la novela dentro de la novela, al modo en el que Cervantes interpolará *El curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605 o Mateo Alemán la *Historia de Ozmín y Daraja* en el *Guzmán* de 1599. Pues bien, los episodios cervantinos de *La Galatea* son todos verdaderos, ninguno es una metaфicción.

<sup>3237</sup>Haciendo nuestras las palabras de E. C. Riley, “Los antecedentes del *Coloquio de los perros*”, en *La rara invención*, pp. 239-253, la cita en la p. 258.

<sup>3238</sup>J. Casalduero, “*La Galatea*”, p. 41.

blancos lienzos”<sup>3239</sup>. Como suele ser habitual en los pastores de la bucólica, Galatea, Florisa y Teolinda, en vez de proseguir su camino, deciden espiar a los recién llegados<sup>3240</sup>, sobre todo cuando uno de los cazadores, “que en su talle y postura el principal de todos parecía” (IV, 216), se aparta con las dos tapadas y se adentran en lo espeso de la floresta. La soledad de los tres, sin saber que están siendo vigilados, es aprovechada por una de las damas para quitarse el embozo que cubre su cara, que, para sorpresa de las espías, resulta ser “la bella Rosaura, hija de Roselio, señor de una aldea” (IV, 217), mientras que él es “Grisaldo, hijo mayor del rico Laurencio, que junto a esta vuestra aldea tiene otras dos suyas” (IV, 217). Es decir, la presentación de los personajes de la historia corre a cargo de otro que es ajeno a ella: Teolinda. Pero mucho más importante, en su presentación nos está diciendo que son dos nobles aldeanos, o sea, que están igualados desde una perspectiva socioeconómica, aspecto habitual en las historias de amor cervantinas y de la época áurea en general. Más aún, Teolinda, la primera peregrina de amor de la obra de Cervantes, está perpleja por el hecho de desconocer cuál es el motivo que ha llevado a Rosaura a abandonar a sus padres, casa y hacienda, disfrazada de pastora, “cosas que tan en perjuicio de su honestidad se declaran” (IV, 217). Por lo tanto, nos está revelando, en cierto sentido, que se trata de un caso de amor<sup>3241</sup> y honor, base fundamental de las historias de amor humano y único motivo que las diferencia de las de amor ideal.

En efecto, en cuanto la historia de Rosaura y Grisaldo desplaza definitivamente a la trama pastoril en la primacía de la narración, hecho que acontece mediante la conversación de ésta con Grisaldo<sup>3242</sup>, nuestra heroína lo primero que reprocha a su joven amante es el desaire que le ha hecho: “En parte estamos, fementido caballero, donde podré tomar de tu desamor y descuido la deseada venganza” (IV, 217). Motivo por el cual se ha convertido en peregrina de amor: “Considera, ingrato y desamorado, que la que apenas en su casa y con sus criadas sabía mover el paso, agora por tu causa anda de valle en valle y de sierra en sierra con tanta soledad buscando tu compañía” (IV, 217-218). Y es que resulta, según ella le advierte, que Grisaldo, en el momento en el que certificaron su reciprocidad amorosa, le dio la palabra de casarse con ella. Sin embargo, el joven caballero ha mudado su propósito y ha optado por desposarse con una tercera, llamada Leopersia. Y no sólo eso, sino que Rosaura nos deja entrever que, además de la promesa, Grisaldo obtuvo algo más de ella: “Yo soy aquélla que no ha mucho tiempo que enjugó tus lágrimas, atajó tus suspiros, remedió tus penas [...]. ¿Eres tú, acaso, Grisaldo, aquél cuyas infinitas lágrimas ablandaron la dureza del honesto corazón mío?” (IV, 218). Es por todo esto por lo que Rosaura “ha dejado a su honra y a sí misma por seguirte”

---

<sup>3239</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro IV, p. 216 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que únicamente pondremos al lado de la cita el libro y la página correspondiente).

<sup>3240</sup>“Los personajes de *La Galatea* viven realmente fascinados los unos por los otros, se espían, constantemente, se persiguen escondiéndose detrás de un arbusto, de un árbol, para escuchar la fascinante historia de un pastor o una pastora a quien su “ansia de libertad” o una esclavitud amorosa lo lleva a buscar la soledad, una soledad inevitablemente poblada de ávidos ojos abiertos”. Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 123-124. Y es que “como rasgo decisivo de todos ellos [los pastores], está la curiosidad por saber lo que les ocurre a los otros. Y así procuran oír las lamentaciones de los demás, y, si es necesario, se espían los unos a los otros por detrás de árboles y matas, y se aproximan, escondidos, para poder oír lo que dicen los quejosos”. F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Introducción a su edic. de *La Galatea*, p. 31.

<sup>3241</sup>Y es que, como dice Aurora Egido, “amar equivale a peregrinar”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 66.

<sup>3242</sup>Sobre los diálogos de la obra véase el estudio de E. L. Rivers, “Pastoral, Feminism and Dialogue in Cervantes”, en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, ed. de Avallé-Arce, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985, pp. 7-15.

(IV, 218), por lo que ha mudado su traje y salido en su busca: por un desaire amoroso que no puede y no quiere aceptar. Se ha convertido en el miembro activo de su pareja exclusivamente para rendir cuentas con su amado, similar a lo que luego hará Dorotea en el *Quijote* o Teodosia en *La dos doncellas*.

Esto quiere decir que nuestra historia empieza no sólo con el amor en marcha, sino con su consumación, y, lo que es aún peor, acabada la relación por el interés de Grisaldo de casarse con otra.

No obstante, a quien hemos escuchado quejarse es a Rosaura, falta por saber la respuesta de su amado. La cual no se hace esperar. Ahora, la visión de los hechos dan un giro radical, no resulta tan claro que él sea el responsable de lo que ella le achaca, sino todo lo contrario. Efectivamente, como ella ha dicho, Grisaldo le prometió casarse con ella, pero a partir de ahí las cosas no ocurrieron como ella nos ha hecho saber; nuestro joven caballero no la desdeñó por desposarse con otra, sino por obedecer el gusto de su padre de que adquiriera un compromiso serio con Leopersia, una orden que Grisaldo no acometió hasta después de insistir en múltiples ocasiones de que formalizaran su compromiso secreto socialmente. Ruegos que ella no sólo desoyó, sino que tuvo a bien escuchar las ofertas amorosas de otro: Artandro:

Sabes, Rosaura, el deseo que mi padre tenía de ponerme en estado y la priesa que daba a ello, trayendo los rico honrosos casamientos que tú sabes, y cómo yo con mil excusas me apartaba de sus importunaciones, dándotelas siempre a ti para que no dilatases más lo que tanto convenía y yo deseaba [...]; jamás quisiste admitir mis disculpas ni condescender con mis ruegos; antes, perseverando en tu obstinación y dureza, y en favorecer a Artandro, me enviaste a decir que te daría gusto en que jamás te viese (IV, 219-220).

De este modo, ante esto, a Grisaldo no le quedó otra que aceptar la petición, un tanto codiciosa, de su padre.

Son dos los aspectos importantes que tenemos que destacar de la acusación de Rosaura y la defensa de Grisaldo, uno de índole temática y otro formal. El primero de ellos gira en torno a la intervención de la autoridad paterna en la decisiones con respecto al matrimonio de los hijos. Ya hemos visto en el análisis de las historias de amor ideal que es casi siempre motivo de conflicto, empero, en las de amor humano, que inauguramos con ésta, de producirse, es siempre conflictiva, como en el caso de la historia de Feliciano de la Voz en el *Persiles*. Por más que una de las más duras críticas cervantinas a los matrimonios concertados es que se convierten en una operación económica rentable para los padres<sup>3243</sup>, como acontece con el de Grisaldo, que pretende y tiene el deseo urgente de que su hijo acepte esos “ricos honrosos casamientos”. Es decir, que la historia de Rosaura y Grisaldo plantea o tiene como telón de fondo el tema de la obediencia que los hijos han de guardar a los padres en lo que concierne a su casamiento. El segundo de ellos nos advierte del tremendo peligro que supone el punto de vista único en la narración o la utilización de la primera persona narrativa, que a Cervantes “sencillamente no le atraía”<sup>3244</sup>, por cuanto la acusación de Rosaura necesita de la defensa de Grisaldo para tener un sentido cabal: si únicamente dispusiésemos del punto de vista personal de ella, la interpretación de los hechos no sólo adolecería de quedarse coja, sino que sería errónea. Este hecho, de tan honda preocupación en el quehacer literario de Cervantes, pues le llevará a desechar la tentación de escribir una novela picaresca canónica, alcanzará cotas insuperables en la bilogía *Casamiento engañoso-*

---

<sup>3243</sup>“A Cervantes no [...] le preocupa tanto la autoridad paterna, que no era en el fondo sino el imperio de los más fríos materialismos sociales”. F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 70.

<sup>3244</sup>E. C. Riley, “La novela de caballerías, la picaresca y la primera parte del *Quijote*”, en *La rara invención*, pp. 203-215, concretamente, p. 214.

*Coloquio de los perros*. Además, el hecho de que Rosaura<sup>3245</sup> tergiversar la realidad y la acomode a sus propósitos nos hacen estar alerta con todo lo que ella diga, al mismo tiempo que nos revela su condición de voluble y de impulsiva, no exenta de cierta arrogancia y belleza que la llevan a intentar dominar las pasiones de los demás, a jugar con ellas. No cabe duda de que Rosaura está en la línea de esos personajes cervantinos que son capaces de manejar la voluntad de los otros, como el Carino de la historia de Lisandro y Leonida o el Duque de la Segunda parte del *Quijote*; aunque su falta de autodominio la haga parecerse más a aquellos que quieren imponer su voluntad y fracasan, como Carrizales en *El celoso extremeño* u Ortel Banedre en *Persiles*. Lo que es evidente es que se trata de uno de los personajes más sugerentes e interesantes de *La Galatea*.

El debate amoroso de Rosaura y Grisaldo, sin embargo, no ha concluido todavía. Después de defenderse él, ella le achaca que sus “verdes años” (IV, 220) le ciegan, le tienen incapacitado para darse cuenta de cómo funciona la guerra del amor: no ha sido capaz de darse cuenta que sus desdenes y sus jugueteos amorosos con Artandro han sido un ardid para darle celos y una contestación celosa ante su posible con Leopersia. Claro, que Rosaura tampoco entiende que “no son los celos señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente” (III, 207-208), ya que “los celos, ni los pidas ni los des, porque si los pides, menoscabas tu estimación, y si los das, tu crédito”<sup>3246</sup>. Y por eso le ha salido mal la jugada que ahora intenta arreglar. Aunque como ve que con palabras y quejas no puede, pasa inmediatamente a la acción y a la desesperación: “Sacó del seno una desnuda daga, y con gran celeridad se iba a pasar el corazón con ella, si con mayor presteza Grisaldo no le tuviera el brazo y la rebozada pastora, su compañera, no agujalara a abrazarse con ella” (IV, 221). Con el intento de suicidio, Rosaura, finalmente, obtiene lo que venía buscando: la certificación del compromiso que adquirieron. Más aún, logra que Grisaldo le dé la mano de esposo delante de su compañera y de las tres pastoras que les espiaban. Esto es, nos encontramos ante un matrimonio<sup>3247</sup> secreto, inválido oficialmente desde la celebración del Concilio de Trento. Este tipo de matrimonio<sup>3248</sup> será otra de las claves de las historias de amor humano, como el de don Fernando y Dorotea en el *Quijote* de 1605, el de Marco Antonio con Teodosia en *La dos doncellas*, el del duque de Ferrara y Cornelia en *La señora Cornelia* y el de Roselio y Feliciano de la Voz en el *Persiles*; a pesar de que, lógicamente, es también utilizado en las demás manifestaciones amorosas, como el de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*. Sin embargo, cuando acontece en las historias de amor ideal, el acto sexual no se consuma hasta que no se hace público, como en el caso citado.

La conducta de Grisaldo es completamente la opuesta de Rosaura, así se nos revela como sumiso, llorón<sup>3249</sup>, apocado, dubitativo y ampliamente superado por su pasión; aunque también es cierto que es sincero y de noble comportamiento. Se asemeja bastante al Artidoro de la historia de Teolinda, una vez que su amor es correspondido.

Como dice J. Casaldueiro, “la boda secreta de Rosaura y Grisaldo [...] tiene una

---

<sup>3245</sup>Véase el retrato que de Rosaura da J Casaldueiro en “*La Galatea*”, p. 42.

<sup>3246</sup>Cervantes, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, edic. de F. Sevilla y A. Rey, III, XII, p. 360.

<sup>3247</sup>Véase sobre el matrimonio en la época, entre otros, el trabajo de Isabel Morant, *Discursos de la buena vida. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Cátedra, Madrid, 2002. Sobre la utilización literaria que hace del matrimonio Cervantes es imprescindible el clásico artículo de Marcel Bataillon, “Cervantes y el matrimonio cristiano”, inserto en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp.238-255.

<sup>3248</sup>“Es innegable que a Cervantes le encanta este tipo de amor libre y espontáneo, sin fórmulas legales ni religiosas”. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972, p. 376.

<sup>3249</sup>Véase sobre el llanto en la obra, J. C. Wallace, “El llanto como elemento dramático en *La Galatea*”, en *Cervantes and the Pastoral*, J. J. Labrador y J. Fernández eds., Penn State University-Beherend College Cleveland State University, Cleveland, 1986, pp. 185-196.

historia”. En efecto, nada más ratificar la palabra de esposo y de acordar el modo en el que han de actuar, Grisaldo se marcha para intentar cancelar su concertado matrimonio con Leopersia, dejando a Rosaura con las pastoras, a las que decide contar su prehistoria. La relación intradiegetica de la protagonista de la historia sirve para paliar el inicio *in medias res* del episodio y para confirmar lo que han dicho ella y Grisaldo. Rosaura nos dice cómo estando en una casa de su padre vino a pasar unos días Grisaldo, del que se enamoró inmediatamente: “Os habré de decir que la vista, la conversación, el valor de Grisaldo, hicieron en mí tal impresión en mi alma que, sin saber cómo, a pocos días que él allí estuvo, yo no estuve más en mí, ni quise ni pude estar sin hacerle señor de mi libertad” (IV, 224-225). Es decir, además de confirmársenos el papel activo de Rosaura en su relación, nos enteramos de que fue ella la que se enamoró primero, como, por ejemplo, les sucedió a Teolinda y Blanca en la misma *Galatea* o a Leocadia en *La dos doncellas*. Sin embargo, su saber hacer le aconsejó no mostrar su amor hasta que él manifestase el suyo, muy al contrario entonces de la actitud de la bella Leandra ante el soldado fanfarrón Vicente de la Roca en el *Quijote* de 1605, y, nada más hacerlo, ella corroboró los deseos de los dos. Es ahora cuando Rosaura cae en la ambigüedad, pues, si antes nos había hecho creer que había sido deshonrada voluntariamente por Grisaldo, ahora se contradice al matizar que “nos vimos Grisaldo y yo muchas veces, sin que nuestra estad a más se entendiese que a vernos y a darme él la palabra que hoy con más fuerza delante de vosotras me ta tornado a dar” (IV, 225). Sea como fuere, lo cierto es que su comportamiento no es el ideal, dado que en cuanto tiene la primera oportunidad de darle celos, de jugar con su amor, lo hace. Para ello utiliza a un tercero: Artandro. Un caballero aragonés que, como antes Grisaldo, ha venido a casa del padre de Rosaura a pasar unos días, y que, como Grisaldo, al conocer a nuestra heroína se ha enamorado perdidamente de ella, hasta el punto de pedirle el matrimonio a hurto de su padre. Nuestra narradora, ante la insistencia de Grisaldo de casarse y la noticia de las intenciones del padre de él de que se comprometiera con Leopersia, para dar celos fingidos a Grisaldo, opta por “hacer algunos favores a Artandro” (IV, 225). Empero, su juego la sale mal y su amado decide poner tierra de por medio y obedecer la petición paternal. Desdeñada y herida en su orgullo, Rosaura decide actuar para recuperar a Grisaldo, así, aconsejada por una tía suya, se muda de traje y se convierte en peregrina de amor.

Con lo que no contaba Rosaura para su felicidad era con la actitud valiente y decidida de Artandro. En efecto, el caballero aragonés responde al juego de Rosaura, al igual que Grisaldo, muy al contrario de lo que ella pensaba. Así, a la espera de la venida de Grisaldo “con dos amigos suyos” para “llevarla a casa de su tía, adonde en secreto se celebrarían sus bodas” (IV, 283), completamente despreocupada, sufre su segundo contratiempo amoroso. Y es que Artandro, que “no pudo sufrir ser burlado della” (V, 330) ha optado por robarla<sup>3250</sup> y llevársela al reino de Aragón<sup>3251</sup>, ayudado por sus hombres:

Sin hablar palabra, los seis dellos, con increíble celeridad, arremetieron a abrazarse con Damón y Elicio, teniéndolos tan fuertemente apretados que en ninguna manera pudieron desasirse. En este entretanto, los otros dos, que era el uno el que a caballo venía [Artandro], se fueron adonde Rosaura estaba dando gritos por la fuerza que a Damón y a Elicio se les hacía; pero sin aprovecharle defensa alguna, uno de los pastores la tomó en

---

<sup>3250</sup>Véase para la implicaciones poéticas que tiene esta escena de violencia en la pastoral cervantina el artículo de J. R. Stamm, “*La Galatea* y el concepto de género: un acercamiento”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 341-342.

<sup>3251</sup>Para la posible visión política que se desprende de esta historia y de *La Galatea*, véase Franco Merregalli, *Introducción a Cervantes*, Ariel, Barcelona, 1992, p. 45; A. Rey y F. Sevilla, *Cervantes. Vida y literatura*, Alianza (Colección Alianza Cien), Madrid, 1995, pp. 28-29, e Introducción a su edic. de *La Galatea*, pp. XXIX-XLIII; y A. Rey Hazas, “Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal”, *Príncipe de Viana*, LXI (2000), pp. 239-260.

brazos y púsole sobre la yegua y en los del que en ella venía (V, 330).

No obstante la violenta determinación de Artandro, el aragonés da la cara ante los pastores de la trama medular de *La Galatea* -que se han visto claramente involucrados en la acción hasta límites insospechados para su esencia literaria que, prácticamente, queda aniquilada por el uso de la fuerza- y explica los motivos del rapto:

No os maravilléis, buenos amigos, de la sinrazón que al parecer aquí se os ha hecho, porque la fuerza de amor y la ingratitud de esa dama han sido causa della [...]; diréisle [a Grisaldo] cómo Artandro se lleva a Rosaura [...] y que si el amor y esta injuria le movieren a querer vengarse, que ya sabe que Aragón es mi patria y el lugar donde vivo (I, 330).

Así, sin una solución definitiva<sup>3252</sup>, a expensas de la prometida continuación que nunca llegó a materializarse, concluye la historia de amor humano de Rosaura y Grisaldo. Un final violento en el que, una vez más, la tragedia se desencadena por la actuación de otros hombres, como en el caso de la de Lisandro y Leonida, y por la de los propios implicados, pues Rosaura recibe el castigo por su intento de jugar con la voluntad y las pasiones de los demás.

En suma, las características que aúna la primera historia de amor humano de la producción literaria de Cervantes son las siguientes: 1-la historia de Rosaura y Grisaldo está condicionada por su forma episódica. 2-Debido a su comienzo *in medias res*, buena parte de la trama argumental es anterior al inicio de su desarrollo, como el amor entre Rosaura y Grisaldo. 3-Cuando la historia da comienzo, Rosaura se nos presenta como una peregrina de amor, que viene en busca de su amado tras el abandono de éste. 4-De este modo, la historia plantea un caso de amor y honor, rasgo fundamental en las historias de amor humano. 5-Es ella, por lo tanto, el miembro activo de la pareja. 6-Se parte de una situación de amor recíproco, sobre la que se generan los conflictos posteriores. 7-La primera en enamorarse es Rosaura, aunque no lo da a entender hasta que se sabe amada. 8-Confirmado el amor, Rosaura y Grisaldo se desposan de palabra. 9-De forma completamente ambigua se deja entrever la posibilidad de que se haya consumado el acto sexual antes de la celebración oficial de las bodas. 10-La primera traba que encuentran en su camino es el deseo del padre de Grisaldo de que acepte por esposa a otra: Leopersia, con lo cual el deseo de los padres choca frontalmente con el gusto de los hijos, rasgo característico de este tipo de amor. 11-Pero no sólo eso, la actitud voluble de Rosaura y su talento celoso, la llevan a desdeñar a Grisaldo en favor de otro: Artandro. 12-Ante el desdén, Grisaldo decide obedecer a su padre. 13-Rosaura reacciona y parte en busca de su amado, hasta conseguir la confirmación de su secreto matrimonio. 14-Cuando Grisaldo consigue cancelar su matrimonio concertado con Leopersia, Artandro entra en acción y rapta a Rosaura. 15-Sin un final definitivo, la historia queda en suspense.

#### *DON QUIJOTE*, I: LOPE RUIZ Y TORRALBA.

La segunda historia de amor humano que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Lope Ruiz y Torralba, acaecida en el capítulo XX de la Primera parte del *Quijote*.

Esta segunda historia de amor humano, como la de Rosaura y Grisaldo, acontece en

---

<sup>3252</sup>“Es Artandro el que se la lleva, la rapta y asunto concluido. En una segunda parte de la *Galatea* acaso se llegara a otra solución”. J. Casalduero, “*La Galatea*”, p. 42. Véase, también, C. S. de Cortázar, art. cit., p. 228.

forma de episodio, si bien presenta unas peculiaridades muy especiales que lo alejan radicalmente de la historia de *La Galatea*, así como de las interpolaciones que comparten el protagonismo del *Quijote* de 1605 con la fábula o acción principal, o sea, las aventuras de don Quijote y Sancho, por mucho que se siga cuestionando la pertinencia o impertinencia de algunas de ellas. Lo cierto es que la historia de Lope Ruiz y Torralba nunca ha sido considerada como un episodio; simplemente se trata de uno de los cuentos del *Quijote*, como el del «mozo motilón»<sup>3253</sup> (I, XXV), el del «loco de Sevilla»<sup>3254</sup> (II, I) o el del pueblo de los alcaldes rebuznadores (II, XXV y XXVII)<sup>3255</sup>, que habitualmente provienen de la tradición popular o del folclore<sup>3256</sup>. La forma en que Cervantes interpola los distintos cuentecillos, anécdotas, chascarrillos, apotegmas, etc, varía considerablemente dependiendo de las intenciones que persiga en cada momento, pero siempre tejiéndolo con la acción principal, muy lejos, entonces, de una simple colección<sup>3257</sup>, es decir, siguiendo un modelo parecido al de los episodios novelescos. A grandes rasgos, la primera clasificación que se puede efectuar es si son presentados como un acontecimiento verdadero, o sea, si se encuentran en el mismo plano de realidad que la fábula, como el del pueblo de los alcaldes rebuznadores; si son motivos inventados para alguno de los protagonistas de la acción principal, como cualquiera de los juicios que tiene que resolver Sancho durante su gobierno en la Ínsula Barataria<sup>3258</sup> (II, XLV, XLVII, XLIX, LI, LIII); o si son metaficciones o relatos dentro del relato, como el que nos ocupa. Dentro de los que son metaficciones, dado que es el modo utilizado por Cervantes para interpolar el cuento de la pastora Torralba, nuestro autor se sirve de ellos, fundamentalmente, desde dos perspectivas distintas: 1-como *exemplum*, siguiendo el viejo esquema medieval *sententia-exemplum*, que aún estaba plenamente vigente en la época de Cervantes, como lo atestigua el magnífico *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, modelo que siguen, por ejemplo, el del mozo motilón y el del loco de Sevilla; 2-como divertimento para entretener, para pasar el rato, esto es, como “sobremesa o alivio de caminantes”, modelo que sigue nuestro cuento. No cabe duda de que desde esta perspectiva, el cuento de la pastora Torralba no se diferencia un ápice de “El curioso impertinente”, pues ambos son metaficciones, ambos siguen el esquema de “sobremesa y alivio de caminantes”; y, sin embargo, el cuento de la pastora Torralba nunca, como ya hemos dicho, ha sido considerado un episodio, acaso por su condición de cuento folclórico, que no es sino “una versión (...), que ya encontramos en la *Disciplina clericalis*”<sup>3259</sup> y que pertenece al motivo Z11, según la clasificación y ordenación del material folclórico<sup>3260</sup>, acaso por su brevedad,

<sup>3253</sup> Anécdota y/o chascarrillo “cargado de unas alusiones eróticas que nunca antes habíamos encontrado en sus palabras [de don Quijote] y nunca más volveremos a encontrar”. José Manuel Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes. Los despistes de Cervantes y las fases de elaboración textual*, p. 27.

<sup>3254</sup> Véase sobre este cuento Maurice Molho, “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Quijote*”, *Cervantes*, XI (1991), 1º fall, pp. 87-98, especialmente pp. 89-94.

<sup>3255</sup> Véase el análisis que le dedicamos en “Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Segunda parte del *Quijote*”, pp. 104-108.

<sup>3256</sup> Véase Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1998 (6ª reimpresión), pp. 780-782; M. Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976; y Maxime Chevalier, “Huellas del cuento folclórico en el *Quijote*”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 881-893.

<sup>3257</sup> Véase M. Chevalier, art. cit., p. 883.

<sup>3258</sup> Véase el espléndido análisis de Agustín Redondo, “Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, LXXX (1978), pp. 39-70.

<sup>3259</sup> Haciendo nuestras las palabras de Juan Paredes Núñez, “Los cuentos del *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 411-416, la cita en la p. 414.

<sup>3260</sup> Véase Evelio Penton, “El *Quijote*, monumento folclórico”, en *Cervantes. Su obra u su mundo*, pp. 895-900, sobre todo, p. 900.



acaso por estar contado por uno de los personajes principales de la trama -Sancho- y por ser el receptor, nada menos, que don Quijote.

De manera mucho más amplia, el cuento de la pastora Torralba, como es bien sabido, forma parte de la aventura de los batanes o “aventura de los sentidos”<sup>3261</sup>, por cuanto don Quijote se ve incapacitado para transformar una realidad que resulta misteriosa al no poder ver de lo que se trata, simplemente lo escucha y se mantiene a la expectativa<sup>3262</sup>. En efecto, después de la aventura del cuerpo muerto (I, XIX), Sancho convence a don Quijote para que abandonen el escenario en el que había ocurrido y tras cenar, agobiados por una sed que no pueden satisfacer por la falta de vino y agua, amo y mozo se adentran en una espesura guiados por “un grande ruido de agua”<sup>3263</sup>, si bien su felicidad se ve empañada cuando “oyeron a deshora otro estruendo” (I, XX, 225), que, acompañado por la oscuridad de la noche, el viento y la soledad, “causaba horror y espanto” (I, XX, 226), especialmente a Sancho, puesto que don Quijote, siempre animoso, considera que es una aventura destinada a su persona, por lo que decide dejar a su escudero solo y encaminarse hacia el lugar de donde proviene el ruido. En esta tesitura se produce el primer engaño de Sancho a don Quijote<sup>3264</sup>, ya que opta por atar las patas de Rocinante para que su amo no le abandone. Para hacer más llevadera la espera hasta que amanezca, el escudero decide contar un cuento a don Quijote, pero no uno cualquiera, sino uno de nunca acabar.

De este modo, por lo tanto, la historia de amor humano de Lope Ruiz y la Torralba está condicionada, más que por ser un cuento interpolado, por la intención con la que es contado por Sancho a don Quijote, ya que, la historia en sí, no guarda ninguna relación con este motivo de tradición popular.

En efecto, la historia de Lope Ruiz y la Torralba se centra, como cualquier relato pastoril<sup>3265</sup>, en una cuestión de amor, si bien su ambiente rústico y desidealizado y el modo de contarla por parte de Sancho<sup>3266</sup> la imprime un regusto paródico. Aún así, no deja de ser un relato de corte pastoril que, en cierto modo, presenta las constantes del género, si bien adaptadas y remozadas, por lo que se vincula estrechamente con aquellas historias de amor cervantinas que se afilian a este género, como las de Elicio y Galatea de la primera obra impresa de Cervantes, Grisóstomo y Marcela y Leandra y Vicente de la Roca de la Primera parte del *Quijote* y Rústico y Clori de *La casa de los celos*. No obstante, como ya se ha puesto de manifiesto<sup>3267</sup>, con la historia con la que guarda mayores paralelismos es con la de Grisaldo y Rosaura de *La Galatea*. Pero también con aquellas en la que el miembro femenino de la pareja adopta el papel activo y se ve obligada a abandonar padres, casa y hacienda para convertirse en peregrina de amor, como así les acaece a Teolinda y Rosaura en *La Galatea*, Dorotea en el *Quijote* de 1605, Teodosia y Leocadia en *Las dos doncellas*, Margarita en *El gallardo español*, Julia y Porcia en *El laberinto de amor* o Ambrosia Agustina en el *Persiles*.

Sancho, como por ejemplo hiciera Teolinda en la historia de Rosaura o el cabreo

---

<sup>3261</sup> Como la ha definido Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, p. 134.

<sup>3262</sup> Véase Torrente Ballester, *El “Quijote” como juego y otros trabajos críticos*, p. 109.

<sup>3263</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XX, p. 225 (a partir de aquí, siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos al lado de la cita la parte, el capítulo y la página correspondientes).

<sup>3264</sup> Véase, por ejemplo, Dámaso Alonso, “Sancho-Quijote; Sancho-Sancho”, en *El Quijote*, ed. de G. Haley, Taurus (El escritor y la crítica), Madrid, 1980, pp. 313-319, concretamente, p. 315.

<sup>3265</sup> Véase C. Bandera, *Mimesis conflictiva*, p. 117.

<sup>3266</sup> “En este punto de la novela la personalidad de Sancho se ha fijado de un modo inconfundible (...). En sus reflexiones durante la temerosa noche de los batanes y los comentarios subsiguientes al final de la inocua aventura, así como en la narración del citado cuento de la Torralba, se determina la típica agudeza cazorra del escudero, ahora ya perfectamente delineado”. Martín de Riquer, *Nueva aproximación al “Quijote”*, p. 99.

<sup>3267</sup> Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, pp. 237-238.

Pedro en la de Marcela, lo primero que hace es presentar a los personajes principales de su cuento:

Digo, pues -prosiguió Sancho-, que en un lugar de Estremadura había un pastor cabrerizo (quiero decir que guardaba cabras), el cual pastor cabrerizo, como digo, de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba, la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico (I, XX, 231).

De tal forma que podemos colegir varios aspectos: 1-en primer lugar que existe una ligera desigualdad social entre los dos amantes, pues él es un simple pastor de cabras y ella la hija de un ganadero rico, una divergencia que estaba ausente en la historia de Grisaldo y Rosaura, pero que, por ejemplo, se daba en la historia de amor ideal de Grisóstomo y Marcela. Además, el hecho de que ella sea la hija de un ganadero rico la empareja con Marcela, Dorotea y Leandra, todas personajes episódicos del *Quijote* de 1605. 2-En segundo lugar hemos de destacar el hecho de que cuando Sancho empieza su cuento el amor ya está en marcha, como en la historia de Grisaldo y Rosaura, aunque en nuestra historia se nos escamotea el momento del enamoramiento. 3-Esto, en tercer lugar, nos indica que, en cierto modo y en cuanto al amor se refiere, la historia comienza *in medias res*, si bien muy atenuado, como por otra parte suele ser habitual en la novela pastoril, al modo en que acontece en el caso de Elicio y Galatea. 4-En cuarto lugar, hemos de destacar que es Lope Ruiz el primero en enamorarse, convención típica de la novela pastoril, pues así ocurre con Sireno y Silvano en *La Diana*(1559?) de Jorge de Montemayor y con Elicio y Erastro en *La Galatea*, por lo que el cabrero extremeño se torna en el miembro activo de la pareja, aunque sólo sea en principio.

No obstante la presentación de los personajes y el planteamiento de la historia, Sancho no completa el retrato de la Torralba, sino que de forma fragmentaria nos va revelando las claves del personaje. Así, aparte de su condición social, el escudero, posteriormente, nos describe a la pastora: “la pastora, que era una moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes” (I, XX, 231). No cabe duda de que se encuentra, entonces, en el extremo opuesto de la terrible condición bella de las heroínas de la novela pastoril y de las narraciones de corte idealista en general. Se parece un poco más a la Olalla del romance que canta el cabrero Antonio en la historia de Marcela, a Maritornes, a la descripción que nos da Sancho de Aldonza Lorenzo, la Dulcinea de don Quijote, a la Argüello de *La ilustre fregona* y a tantas otras. Empero, su cómica fealdad no es óbice para que sea melindrosa y algo narcisista, como así suelen ser las heroínas de la novela pastoril - recordemos la presentación de Galatea y de Florisa, cuando ambas se lavan la cara en la fuente de las Pizarras, o a Marcela mirando su hermosura en las aguas cristalinas de su peculiar Arcadia-: “La Torralba, que lo supo, se fue tras él, y seguía a pie y descalza desde lejos, con un bordón en la mano y con unas alforjas al cuello, donde llevaba, según es fama, un pedazo de espejo y otro de un peine, y no sé qué botecillo de mudas para la cara” (I, XX, 232). Más aún, pues además de estos atributos, nuestra pastora, como la Rosaura de *La Galatea*, es un tanto casquivana y juguetona, ya que no sólo no corresponde el amor de Lope Ruiz, sino que le dio “cierta cantidad de celillos [...], tales que pasaban de la raya y llegaban a lo vedado” (I, XX, 232). En suma, la descripción fragmentaria que de la Torralba realiza Sancho es uno de los modos cervantinos de presentar a algunos de sus personajes, siendo acaso los más acabados el retrato de Preciosa en *La gitana*, sobre todo por su multiperspectivismo, y el de Costanza en *La ilustre fregona*.

Es como consecuencia del comportamiento de la Torralba por lo que hemos incluido esta historia en el seno del amor humano, ya que no parece llegarse a la consumación del acto

sexual por parte de los dos amantes, si bien en esos celillos “que pasaban de la raya y llegaban a lo vedado” puede que haya más que un simple juego. Y es que, nuestro caso, como los de Galercio y Gelasia, Marcela y Grisóstomo y, aunque con reservas, Elicio y Galatea, es una historia de amor frustrado, por cuanto la Torralba no se aviene a las intenciones iniciales de Lope Ruiz. Pero es que Lope Ruiz, cuando comprueba el talante de su amada, no pierde el tiempo y su amor se transforma “en omecillo y mala voluntad” (I, XX, 232), hasta el punto de que “fue tanto lo que el pastor la aborreció de allí adelante que, por no verla, se quiso ausentar de aquella tierra e irse lejos donde sus ojos no la viesan jamás” (I, XX, 232); es decir, se sitúa en el polo opuesto al de Galercio y Grisóstomo, pues no insiste en sus demandas amorosas. Su comportamiento, más humano por ende, se asemeja al de Grisaldo tras comprobar cómo Rosaura atiende más a Artandro que a él; más todavía, ya que la transformación del amor en odio o desprecio es lo que le ocurre a Crisalbo, el hermano de Leonida, con Silvia en el primera historia intercalada de *La Galatea*, aunque nuestro cabrero no se torne en cruel homicida.

En fin, como una nueva Rosaura, la Torralba, al enterarse de la decisión de Lope Ruiz, muda su propósito y marcha, como peregrina de amor, tras los pasos de su amado. Sin embargo, nunca llega a alcanzarle por el desenlace trunco de la historia, por no querer don Quijote contar las cabras que van pasando el Guadiana. Un desenlace que se atiene a los condicionantes del cuento, pero que también se produce en varias historias de Cervantes, como las de Elicio y Galatea, Teolinda y Artidoro, Rosaura y Grisaldo en *La Galatea*, don Luis y doña Clara en el *Quijote* de 1605 o Ana Félix y Gaspar Gregorio en el de 1615.

En definitiva, las características que presenta la historia de amor humano de Lope Ruiz y la Torralba son las siguientes: 1-Su caso de amor está condicionado doblemente, por un lado por ser una versión del cuento popular de nunca acabar, por otro por afiliarse con el género pastoril. 2-Su historia presenta un atenuado comienzo *in medias res*, en el que se pierde el momento en el que surge el amor de Lope Ruiz por la Torralba. 3-El adopta el papel activo al demandar la correspondencia de su amor a la pastora. 4-Entre ellos se da una ligera desigualdad social. 5-La Torralba no sólo no acepta el amor de Lope Ruiz, sino que juega con él al darle celos con otros. 6-Provocando que el amor del cabrero se torne en odio. 7-Visto los resultados, la Torralba muda su parecer y marcha tras su amado cuando este la abandona. 8-Por tanto, es una historia de amor frustrado. 9-Que concluye de forma trunca.

#### *LAS DOS DONCELLAS: TEODOSIA Y MARCO ANTONIO.*

La tercera historia de amor humano de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Teodosia y Marco Antonio Adorno en *La dos doncellas*.

Lo primero que hemos de decir es que con esta tercera historia de amor humano nos adentramos en otro texto cervantino diferente. Nos referimos, obviamente, al volumen de las *Novelas ejemplares*. De este modo, nos alejamos de la forma episódica que presentan tanto la historia de Rosaura y Grisaldo, interpolada en *La Galatea*, como del cuentecillo de la pastora Torralba, incluido en el *Quijote* de 1605, para inaugurar una nueva: la novela corta. En principio, nada diferencia la historia de Rosaura y Grisaldo de la de Teodosia y Marco Antonio, pues ambas son relatos breves, mas que la primera aún depende de una fábula mayor que la englobe -las aventuras amoroso-pastoriles de Elicio, Erastro y Galatea-, mientras que la segunda ya se configura como un texto independiente en y por sí mismo. Como es de sobra conocido, este matiz diferencial se debe a la propia evolución cervantina en cuanto a la novela de largo recorrido se refiere, muy especialmente entre la Primera y la Segunda parte del *Quijote*, por cuanto, entre una y otra, nuestro autor decide eliminar y reducir la materia intercalada, ajena a la acción principal, o, al menos, integrarla de un modo mucho más

estrecho con las aventuras de don Quijote y Sancho, hasta producir la sensación de que son “nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece”<sup>3268</sup>, lo que le lleva a eliminar y a diferenciar episodios novelescos de novelas interpoladas, y a publicar estas últimas de forma independiente en un volumen conjunto: las *Novelas ejemplares*. Es más, pues, en ese camino de reflexión metaliteraria que va de la reunión de una serie de novelas en torno a una fábula que les dé soporte y unidad hasta su independencia, Cervantes se aleja del modelo establecido, según el cual las colecciones de relatos necesitaban de un hilo conductor que las agrupara, como así acontece, por ejemplo, en *Las mil y una noches*, el *Calila e Dimna*, el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel, el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, el *Scholástico* y el *Crótalon* ambas de Cristóbal de Villalón -la segunda sólo atribuida-, y se decide a publicarlas, de forma totalmente moderna, sin marco alguno, salvo la unidad que establece en el Prólogo.

Mucho más relevante para nuestro propósito es el hecho de que con *Las dos doncellas* inauguramos las historias de amor humano propiamente dichas, es decir, aquellas en las que se consuma el acto sexual antes de la celebración del matrimonio, que lleva a diferenciar el caso de Teodosia y Marco Antonio de sus precedentes, aunque en este aspecto sean las dos -tanto la historia de Rosaura como la de la pastora Torralba- muy ambiguas. Ahora bien, esto no significa que sea la primera vez que acontece algo similar en la producción literaria de Cervantes, como lo ejemplifican los casos de Dorotea y don Fernando en la Primera parte del *Quijote* y Rodolfo y Leocadia en *La fuerza de la sangre*, novela de las *Ejemplares* que antecede en el orden de ubicación a la de *Las dos doncellas*<sup>3269</sup>; lo que ocurre es que la historia quijotesca corre paralela y entrelazada con la de Cardenio y Luscinda, le sirve a esta de contraste, por cuanto el amor humano de aquellos se opone y complementa el ideal de estos; mientras que en el caso de Rodolfo y Leocadia, más que amor humano, se trata de amor vulgar, ya que la historia nace de una agresión sexual, de un deseo lascivo que no es compartido por los dos, en el que el amor brilla por su ausencia, aunque la necesidad matrimonial posterior sea la misma en los tres casos.

Con la sola excepción de los trabajos de algunos críticos, como los de Joaquín Casaldueiro, Stanislav Zimic, Antonio Rey y Florencio Sevilla y Marsha Collins<sup>3270</sup> -especialmente los de los dos últimos-, *Las dos doncellas* ha sido una de las obras de Cervantes más denostadas y enjuiciadas negativamente<sup>3271</sup>, como consecuencia, en nuestra opinión, de la estrechez de miras de algunos de sus estudiosos, que no han sabido comprender la originalidad de la novela, su mescolanza genérica y mucho menos aún la tolerancia y la comprensión humana que esconde la doble historia de amor de que se compone, sobre todo, la actitud de don Rafael en lo tocante al concepto del honor y del amor.

Dado el propósito de nuestro trabajo, el juicio más negativo que ha recibido *Las dos doncellas* es el de Agustín González de Amezúa cuando dice:

¿Cuáles son, insistiendo todavía más en este punto, las causas de su inferioridad? Varias y muy notorias.

---

<sup>3268</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XLIV, p. 1037.

<sup>3269</sup>Dejamos fuera los adulterios, como el de Camila con Lotario en *El curioso impertinente*.

<sup>3270</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma de la “Novelas ejemplares”*, pp. 204-220; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 286-306; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Las dos doncellas*, Alianza (Obra Completa, vol. 10), Madrid, 1997, pp. XLV-LX; M. Collins, “Entre el apetito y la razón: El poder de la confesión en *Las dos doncellas*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 779-783, y “El poder del discurso confesional en *Las dos doncellas*”, *Cervantes*, XXII (2002), 2º fall, pp. 25-48.

<sup>3271</sup>Un repaso de los juicios negativos de esta novela ejemplar se pueden ver en los trabajos de A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, pp. 325-354; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 286 y ss.; J. García López, “*Las dos doncellas*”, en su edic. de las *Novelas ejemplares*, pp. 942-948.

Primeramente, el poco interés de su argumento, su escasa novedad. *Cervantes vuelve a repetirse aquí* [...]; los casos de las dos parejas Marco Antonio y Teodosia, don Rafael y Leocadia, son en el fondo muy semejantes a los que él había sacado en la I Parte del *Quijote* con los de don Fernando y Dorotea, Luscinda y Cardenio; la misma contraposición se da en ambas obras, y un idéntico desenlace por los trueques recíprocos de los amantes restablece lo que podríamos llamar la ley moral perturbada. Faltó aquí la invención de Cervantes, tan fértil y admirable en sus restantes libros<sup>3272</sup>.

Y, efectivamente, el episodio quijotesco de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando y *Las dos doncellas* “son en el fondo muy semejantes”<sup>3273</sup>, pero no porque Cervantes se repita, sino porque se reescribe. Ciertamente en uno y otro texto nuestro autor utiliza dos parejas de amantes, amores entrelazados, un personaje pivote caracterizado por su falta de escrúpulos -don Fernando, Marco Antonio-, un amante burlado -Cardenio, Teodosia-, disfraces, travestismos, engaños, celos, cédulas matrimoniales, peregrinajes amorosos, la importancia decisiva de las ventas, la feliz actuación de un tercero que de modo indirecto -don Quijote- o directo -don Sancho de Cardona- ayudan a que todo el conflicto creado se solucione óptimamente y desemboque en bodas dobles; a lo que hay que sumar que tanto el episodio como la novela se caracterizan por el maridaje genérico, pues presentan rasgos de la novela cortesano-sentimental, guardan alguna semejanza con la novela pastoril -el paisaje y la cuestión de amor-, utilizan la encarnadura estructural de la novela bizantina -inicio *in medias res*, el viaje, el azar o la Divina Providencia, reencuentros, anagnórisis-, recuerdan los libros de caballerías y semejan, emulan y se sirven de las técnicas teatrales típicas de las comedias de capa y espada, e, inclusive, podrían haber tenido en su origen forma dramática<sup>3274</sup>. Pero si muchos son los parecidos, también las diferencias, que provocan que sean dos variaciones de un tipo de historias con el que Cervantes trabaja constantemente, con el fin de ensayar y de experimentar todas sus posibilidades, de crear un abanico completo de opciones: el cuadrángulo de personajes y las dobles parejas: la psicología de los personajes y sus motivaciones son completamente distintos: Cardenio no guarda ningún parecido con don Rafael, ni Leocadia con Luscinda, ni Teodosia con Dorotea, si bien don Fernando y Marco Antonio, por pertenecer a esa estirpe de personajes cervantinos nobles, ricos y caprichosos, como ocurre con Rodolfo, con Loaysa, con el joven Carrizales, con don Diego de Carriazo, se parecen; las relaciones entre los personajes son distintas: el episodio del *Quijote* de 1605, parte de dos historias de amor diferentes: Cardenio y Luscinda, don Fernando y Dorotea, mientras que la novela ejemplar lo hace mediante un triángulo: Teodosia, Leocadia y Marco Antonio; en el episodio no se da la relación fraternal que une a don Rafael y Teodosia en la novela; así como en la novela la historia de amistad de Marco Antonio y Rafael no juega ninguna relevancia, en el episodio es capital para el desarrollo posterior de los acontecimientos la de Cardenio y don Fernando; la heterogeneidad social que presenta el episodio: alta aristocracia -don Fernando-, nobleza media -Cardenio y Luscinda- y labradores

---

<sup>3272</sup> *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 346 (el subrayado es nuestro).

<sup>3273</sup> Una comparación de las dos historias puede verse en Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes' "Novelas ejemplares"*, pp. 117-118; y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XLVI.

<sup>3274</sup> Sobre la historia de Cardenio y Luscinda, véase J. M. Martín Morán, *El "Quijote" en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, p. 89 y ss.; sobre *Las dos doncellas* y el resto novelas, M. Herrero García, “Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*”, *Revista Nacional de Educación*, XCVI (1950), pp. 33-37. Hemos de decir que la relación de Cervantes con el teatro, así como la posibilidad de que buena parte de su producción en prosa provenga del género dramático, están muy de moda en la actualidad. Ahora bien, sin negar la influencia que pueda ejercer en sus técnicas narrativas y contando con algunas obras en prosa que parecen ser novelizaciones de obras dramáticas, nos parece un tanto exagerado querer verlo en casi todas, cuando la relación puede ser y es a la inversa, como ejemplifica Lope de Vega al dramatizar un buen número de *novellas* (ver S. Zimic, *Las "Novelas ejemplares" de Cervantes*, pp. 307-308).

ricos -Dorotea-, se transforma en homogeneidad en el episodio: todos son hijos de caballeros, aunque Marco Antonio parezca ser el más rico; la actuación fundamental de los padres de Luscinda para tener a bien la propuesta matrimonial de don Fernando, otro de los nudos del conflicto, no se da en la novela; aunque Marco Antonio da una cédula matrimonial a Leocadia y un anillo de compromiso a Teodosia no llega a desposarse con ninguna ni pública ni secretamente, como hace don Fernando con Luscinda y con Dorotea, respectivamente; tampoco en la novela hay criadas, como la de Dorotea en el episodio, ni intentos de violaciones, como los que padece la rica campesina; pero en el episodio no se dan los conflictos bélicos, como los de la playa de Barcelona y el que está a punto de enfrentar a los pueblos de donde provienen los protagonistas en la novela; al mismo tiempo, desde una óptica genérica también presentan algunas divergencias: para empezar, el entrelazamiento de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando se desarrolla en forma de episodio verdadero, lo que incide en el hecho de que sus personajes interactúen con los de la trama principal que le sirve de soporte, hasta el punto de participar activamente en su historia, sobre todo Dorotea al fingir ser la princesa Micomicona para don Quijote, pero sin olvidar el encuentro de Cardenio y don Quijote, que activa la desafortunada imaginación caballeresca del hidalgo manchego y se convierte en el trampolín de su penitencia en Sierra Morena, mientras que el de Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael lo hace en forma de novela independiente, es decir, Cervantes obtiene un rendimiento literario de la forma episódica del entrelazamiento amoroso del *Quijote* de 1605 que no puede sacar del de *Las dos doncellas* como consecuencia de su forma novelesca cerrada e independiente; además, el episodio se aproxima más al módulo cortesano-sentimental, mientras que la novela lo está al bizantino o de aventuras.

El cuadrángulo de personajes, como ya mencionamos al estudiar la historia de Aurelio y Silvia de *El trato de Argel*, es una constante en Cervantes. Tres parecen ser las variaciones generales con la que trabaja nuestro autor: 1-el entrecruzamiento de parejas: habitualmente acontece entre dos amantes y un matrimonio, en el cual los esposos pretenden a los amantes, hasta el punto de utilizarlos como confidentes. Son los casos de Aurelio y Silvia e Yzuf y Zahara en *El trato de Argel*; Ricardo y Leonisa y el cadí y Halima en *El amante liberal* y don Fernando y Constanza y Curalí y Halima en *Los baños de Argel*. A estos habría que sumar, aunque está muy modificado, el de Periandro y Auristela y el rey Policarpo y Sinforosa en el *Persiles*. Este tipo de historias cuadrangulares son habituales en los textos cervantinos que se afilian con el módulo bizantino español<sup>3275</sup>, aunque no los únicos. 2-Si seguimos el orden de aparición, otra modalidad son las historias que se conforman de tres personajes masculinos y uno femenino, en los que dos de los primeros son amigos y rivales amorosos, a los que se les une un competidor. Son los casos de Elicio, Erastro, Galatea y el rico pastor portugués de las orillas del río Lima en *La Galatea*; Eugenio, Anselmo, Leandra y Vicente de la Roca en la Primera parte del *Quijote*; Carriazo, Avendaño, Costanza y don Pedro, el hijo del Corregido de Toledo en *La ilustre fregona*; Lauso, Corinto, Clori y Rústico en *La casa de los celos* y don Antonio, don Francisco, Marcela Osorio y don Ambrosio en *La entretenida*. Si el entrecruzamiento de parejas se da en textos bizantinos, curiosamente, con la sola excepción de los de *La ilustre fregona* y *La entretenida*, este segundo modelo cuadrangular acontece en textos pastoriles. 3-Por último, están las historias entrelazadas de dos parejas de amantes que, a grandes rasgos, presentan la siguiente morfología, si bien siempre sujeta a modificaciones o variantes: “dos parejas, amores entrelazados, un personaje “pivote” caracterizado por su falta

---

<sup>3275</sup>Véase S. Zimic, “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas historias cervantinas”, *BBMP*, XL (1964), pp. 361-387.

de escrúpulos (...), un amante burlado”<sup>3276</sup>. Es evidente que es a este tipo de historias a las que pertenecen las de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea y Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael; pero también las de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca, las dos de *La Galatea*, la de Arlaxa, Alimuzel, don Fernando y Margarita en *El gallardo español*, y la de Carino, Leoncia, Selviana y Solercio en el *Persiles*. Resulta que este tercer modelo no se afilia a ningún módulo genérico en concreto, pues hay historias más o menos bizantinas, aunque con algunos rasgos cortesano-sentimentales, como las de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca, Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael y Arlaxa, Alimuzel, don Fernando y Margarita; las hay pastoriles y/o aldeanas, como las de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio y Carino, Leoncia, Selviana y Solercio; mientras que la de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando es principalmente cortesano-sentimental.

De este último modelo, con las historias con las que más paralelismos guarda *Las dos doncellas* es con la de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, sobre todo por el papel activo que desempeñan los personajes femeninos, mucho más acabados psicológicamente que los masculinos. Si bien, en otros aspectos, está más cercana a la de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca, aunque con los papeles trastocados, pues son ahora los personajes masculinos los que se enamoran de la misma mujer, a la par que es Blanca la que realiza una función semejante a la de don Rafael; pero sobre todo porque ambas historias son preponderantemente bizantinas, porque en las dos Cataluña juega un papel importante, tanto por los bandoleros como por los enfrentamientos bélicos en sus costas<sup>3277</sup>, porque se imprime cierto carácter religioso a las historias, como consecuencia de la vida de ermitaño que emprende Silerio y del voto de ir a Santiago en romería de Marco Antonio y porque las dos concluyen felizmente con dobles bodas.

*Las dos doncellas*, en suma, se adscribe, es un eslabón más de una serie de historias con las que Cervantes ensaya desde sus primeros tanteos literarios, *El trato de Argel*, hasta los últimos, el *Persiles*. De ahí que tenga características que recuerden a historias anteriores, pero también anticipa otras que se darán en obras posteriores.

No obstante, las relaciones o vinculaciones literarias de *Las dos doncellas* con el resto de la obra de Cervantes, siempre basadas en la reescritura, no se agotan en su pertenencia a las historias cuadrangulares. En efecto, por el enfrentamiento bélico en las costas del levante español y por el bizantinismo genérico se empareja con las historias de don Fernando y Constanza de *Los baños de Argel* y con la de Ana Félix y Gaspar Gregorio de la Segunda parte del *Quijote*; así como con el encuentro de don Quijote y Sancho con los bandoleros catalanes y con las mentiras que cuenta, en lo tocante a su familia, la hija de don Diego de la Llana a Sancho durante la ronda nocturna por la Ínsula Barataria, las mismas que dice Leocadia a don Rafael y Teodosia / Teodoro<sup>3278</sup>. S. Zimic<sup>3279</sup> ha visto, también, cierta relación entre el final de *Las dos doncellas* y el episodio de los alcaldes rebuznadores del *Quijote* de 1615. El doble travestismo de *Las dos doncellas* y el rebajamiento de condición social que conlleva se da también en *El laberinto de Amor* a cargo de Porcia y Julia. Sin salirnos de las *Novelas ejemplares*, nuestra novela, como ha destacado Antonio Rey<sup>3280</sup>, se

---

<sup>3276</sup>Haciendo nuestras las palabras de C. Sabor de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, p. 238.

<sup>3277</sup>El papel de Cataluña en los dos relatos ha sido destacado por Avalor-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. III, p. 16; y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Las dos doncellas*, pp. XLV-XLVI.

<sup>3278</sup>Como ya anotara J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 205-206.

<sup>3279</sup>*Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 301.

<sup>3280</sup>“*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes* (AA. VV.), pp. 173-209, concretamente, pp. 204-205. Véase,

vincula muy estrechamente con *La fuerza de la sangre* y con *La señora Cornelia*. Sin olvidarnos de que, junto a *La española inglesa*, *Las dos doncellas* es el cañamazo del *Persiles*<sup>3281</sup>.

Desde el punto de vista del amor, en las *Novelas ejemplares*, como ya hemos dejado constancia, Cervantes sigue ensayando y experimentando con propuestas provenientes de sus obras anteriores, a la par que inaugura otras nuevas. Posiblemente, las más interesantes sean el periodo de noviazgo voluntario de Preciosa y don Juan como camino de perfección que conduce al matrimonio cristiano en *La gitanilla*; el amor neoplatónico de Avendaño por Costanza en *La ilustre fregona*, que alcanza su cenit en la historia de Ricaredo e Isabela en *La española inglesa* y que quizá sea el concepto del amor más puro que tenía nuestro autor; las agresiones sexuales de Rodolfo en *La fuerza de la sangre* y de don Diego de Carriazo en *La ilustre fregona*; y la expresión más comprensiva y humana del amor, lejos de comportamientos idealizados y heroicos, tratado a ras de suelo y mostrando la debilidad del hombre antes las pasiones: *Las dos doncellas*:

A quien quizá las lenguas maldicientes, o neciamente escrupulosas, les harán cargo de la ligereza de sus deseos y del súbito mudar de trajes; a los cuales ruego que no se arrojen a vituperar semejantes libertades, hasta que miren en sí, si alguna vez han sido tocados destas que llaman flechas de Cupido; que en efecto es una fuerza, si así se puede llamar, incontrastable, que hace el apetito a la razón<sup>3282</sup>.

La historia de Teodosia y Marco y Antonio, al igual que la de Rosaura y Grisaldo y Lope Ruiz y la Torralba, da comienzo *in medias res*. La forma episódica de la segunda y el bucolismo de la tercera nos revelan el porqué, al igual que la posible afiliación de la primera al módulo bizantino. De este modo, buena parte de los hitos más significativos de la historia pertenecen al pasado, entre los que se incluyen el proceso de enamoramiento, el asedio amoroso y la consumación del acto sexual antes de la celebración de los desposorios.

La historia da comienzo con la llegada intempestiva de un hermoso joven a uno de los mesones de Castilblanco con la intención de pasar allí la noche. Su extraña forma de proceder y su belleza despiertan los comentarios de los mesoneros y demás huéspedes. La sorpresa se incrementa cuando, tiempo después, arriba otro joven igual de hermoso que el primero. El cual, al enterarse del modo de proceder de aquel y de su hermosura, arde en deseos de conocerle. Para ello, entre el mesonero, el alguacil de la villa y el recién llegado idean un ardid con el objetivo de obligar al primero a compartir el cuarto con el otro. Todo este misterio que rodea la persona del encerrado no dista mucho de la atmósfera que envuelve el comienzo de la historia de Rosaura y Grisaldo, aunque varíen los escenarios, el venteril en la nuestra, del que tanto partido literario obtendrá Cervantes desde la Primera parte del *Quijote* hasta el *Persiles*, el pastoril en la de *La Galatea*, que redundan en la ubicación espacio-temporal de la dos historias, la de *Las dos doncellas* anclada en la realidad contemporánea de la época, la de *La Galatea*, al menos en su comienzo, en el mundo mítico de la Arcadia; si bien tanto la sorpresa de los pastores y su voyerismo como el espionaje y la presentación que efectúan de los personajes episódicos se asemeja a lo que realizan, sobre todo, el matrimonio venteril. La curiosidad desaforada del que arribó después es, como en tantas otras ocasiones

---

además, T. A. Pabón, "Secular Resurrection through Marriage in Cervantes' *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* y *La fuerza de la sangre*", *AC*, XVI (1977), 119-124.

<sup>3281</sup>Véase Avalor-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, p. 16; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LIII; y M. Collins, "El poder del discurso confesional en *Las dos doncellas*", p. 27.

<sup>3282</sup>Cervantes, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, pp. 133-134 (a partir de aquí siempre que citemos el texto de *Las dos doncellas* lo haremos por el de esta edición, por lo que únicamente pondremos la página al lado de la cita).



de la obra de Cervantes, la que pone en marcha el argumento de *Las dos doncellas*. La noche y su enigma dan el colorido a la escena, al igual que acontece en los preliminares del cuento de la pastora Torralba, pero también de otras obras con las que se empareja la historia de Teodosia y Marco Antonio, como las de Rodolfo y Leocadia en *La fuerza de la sangre*, Cornelia y el duque de Ferrara en *La señora Cornelia* y Feliciano de la Voz y Rosanio en el *Persiles*. Una vez que los dos jóvenes están juntos en la misma habitación, el que llegó primero, sin tener en cuenta al otro, da rienda suelta a sus cuitas. Se trata, como acontece en la práctica totalidad de las narraciones verdaderas intercaladas de Cervantes, de avivar aún más la curiosidad del otro y del lector, a la par que en los lamentos quedan prefigurados en síntesis los acontecimientos más relevantes de la prehistoria del personaje, que a continuación desarrollará en forma de narración intradiegetica, modo de paliar el comienzo *in medias res* de la novela. De esta manera, en torno a la figura del lastimado convergen todos los temas de la historia: la juventud y, por ende, la falta de experiencia, la peregrinación, el amor, el honor y las relaciones paterno-filiales. Más aún, pues delata su condición femenina, como deduce el otro, hasta el punto de que “estuvo muchas veces determinado de irse a la cama de la que creía ser mujer” (p. 98). La pesadumbre del quejumbroso se lo impide, pues el torbellino interno que lo desconsuela le lleva a intentar partir en mitad de la noche. Sosegado el que parece mujer, el otro le demanda la relación de sus cuitas, hasta hacerle caer en la cuenta del poco tino que ha tenido en sus acciones, pero que en el fondo sirven para hacernos ver su inexperiencia del mundo. De ahí que, antes de pasar a contar su vida, se intente asegurar del otro, en especial en lo tocante a su integridad física, pues “por cosas que de mí oyáis en lo que os dijere, no os habéis de mover de vuestro lecho ni venir al mío [...]; porque si al contrario hiciéredes, en el punto que os sienta mover, con una espada que a la cabecera tengo, me pasaré el pecho” (p. 99). Teodosia inicia su relación revelando su condición femenina y su pérdida de la doncellez por creer en las “palabras compuestas y afeitadas de fementidos hombres” (pp. 99-100), para pasar de inmediato a decirnos su nombre, su patria, la condición social de sus padres, la existencia de un su hermano y el recato en el que ha vivido en toda su vida, hasta que se le cruzó “un vecino nuestro, más rico que mis padres y tan noble como ellos” (100). Es ahora cuando nuestra heroína narra el proceso de enamoramiento, el asedio y la caída. El primero en enamorarse es Marco Antonio, peculiaridad que comparte con un nutrido número de amantes masculinos de Cervantes, si bien Teodosia le deja las puertas abiertas al dejarse ver constantemente:

Digo, en fin, que él me vio una y muchas veces desde una ventana que frontero de otra mía estaba. Desde allí, a lo que me pareció, me envió el alma por los ojos; y los míos, con otra manera de contento que el primero, gustaron de miralle, y aun me forzaron a que creyese que eran puras verdades cuanto en sus ademanes y en su rostro leía (p. 100).

Es decir, para que Marco Antonio la viera en la ventana, ella tenía que dejarse mirar, como hacen Clara de Viedma y Leonora en la Primera parte del *Quijote* y Leonora en *El celoso extremeño*. Y es que estos compases del enamoramiento son algo ambiguos<sup>3283</sup>, como los de Rosaura con Grisaldo. Siendo el amor de ida y vuelta, Marco Antonio, como hace Rosaura con Grisaldo o don Fernando con Dorotea, inicia el asedio hasta conseguir sus objetivos, que no desembocan en el matrimonio cristiano, como suele acontecer en las historias de amor idealizado, sino en la consumación del coito. Nunca antes ni después, Cervantes, a través de

---

<sup>3283</sup>Véase S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 292. Como no creemos que el enamoramiento de Teodosia responda a un plan preconcebido por ella, no dudamos de que su enamoramiento sea sincero.

Teodosia, narrará de forma tan magnífica la caída sexual de un personaje<sup>3284</sup>, mucho más explícita, pormenorizada y detallada que la elegante elipsis que utiliza Dorotea -“con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo”<sup>3285</sup>-, una elipsis que volverá a ser utilizada en *La fuerza de la sangre*, esta vez por el narrador extradiegético -“ciego de la luz del entendimiento, a oscuras [Rodolfo] robó la mejor prenda de Leocadia”<sup>3286</sup>-, que la anadiplosis retórica de que se sirve el narrador externo de *El curioso impertinente* para contarnos la de Camila -“rindióse Camila, Camila se rindió”<sup>3287</sup>- o que la directa y fría oración de don Diego de Carriazo en *La ilustre fregona* -“finalmente, ya la gocé [a la madre de Costanza] contra su voluntad y a pura fuerza mía”<sup>3288</sup>-:

Fue la vista la intercesora y medianera de la habla, la habla de declarar su deseo, su deseo de encender el mío y de dar fe al suyo. Llegóse a todo esto las promesas, los juramentos, las lágrimas, los suspiros y todo aquello que, a mi parecer, puede hacer un firme amador para dar a entender la entereza de su voluntad y la firmeza de su pecho. Y en mí, desdichada (que jamás en semejantes ocasiones y trances me había visto), cada palabra era un tiro de artillería que derribaba parte de la fortaleza de mi honra; cada lágrima era un fuego en que se abrasaba mi honest[i]dad; cada suspiro, un furioso viento que el incendio aumentaba, de tal suerte que acabó de consumir la virtud que hasta entonces aún no había sido tocada; y, finalmente, con la promesa de ser mi esposo, a pesar de sus padres, que para otra le guardaban, di con todo mi recogimiento en tierra; y, sin saber cómo, me entregué en su poder a hurto de mis padres (pp. 100-101).

Después, sólo se le puede equiparar a la nuestra, la sensualidad y el erotismo que rezuma la venganza de Ruperta sobre Croriano en el *Persiles*. Toda vez que Marco Antonio consiguió lo que quería, puso tierra de por medio y abandonó, deshonrada, a Teodosia, porque “él se atuvo a lo que se atienden los poderosos que quieren atropellar una doncella temerosa y recatada, poniéndole a la vista el dulce nombre de esposo [...]: mentiras aparentes de verdades, pero falsas y malintencionadas”<sup>3289</sup>, como hizo don Fernando con Dorotea y como hará el hijo del labrador rico con la hija de la dueña doña Rodríguez en el *Quijote* de 1615. Y como aquella, Teodosia, después de castigarse, se determinó por dejar casa, padres, hacienda y lo que le quedaba de honra, se vistió de hombre y salió en busca de Marco de Antonio, con el fin de hacerle cumplir lo que dejó escrito en el anillo de compromiso que le regaló, y, si no, vengarse, anticipando, sólo en parte, a la homicida Claudia Jerónima. El miedo mayor de Teodosia es que sea encontrada por sus padres o por su hermano, teme que rediman con su sangre su escrupuloso y estrecho sentido del honor, en nada equiparable al que tiene el padre de Leocadia en *La fuerza de la sangre*. Este temor de Teodosia, basado en el absurdo concepto del honor, que ella misma profesa y que recaía exclusivamente en la virginidad femenina, se tornará en pánico para Cornelia y para Feliciano de la Voz, y será una de las mayores y más duras críticas cervantinas en las tres historias. Por tanto, Teodosia se ha convertido en una peregrina de amor, como antes que ella hicieron Teolinda, Nísida, Blanca, Rosaura, Torralba y Dorotea.

La relación que de su vida hace Teodosia es, también, una suerte de agnición, pues resulta que su interlocutor es su hermano, don Rafael. Esta misma situación es la que acontece entre Dorotea y Cardenio, por cuanto este va reconociendo paulatinamente a aquella

---

<sup>3284</sup> Aunque desde otro prisma muy distinto del nuestro, resulta muy sugerente el análisis que del parlamento de Teolinda realiza M. Collins en “El discurso confesional en *Las dos doncellas*”, p. 36 y ss.

<sup>3285</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XXVIII, p. 355.

<sup>3286</sup> Cervantes, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 114.

<sup>3287</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, cap. XXXIV, p. 427.

<sup>3288</sup> Cervantes, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, p. 85.

<sup>3289</sup> Cervantes, *La señora Cornelia*, edic. cit., p. 155.

mientras ella cuenta su historia. La diferencia no sólo estriba en el grado de parentesco, sino además en el modo de quedar prefigurada en la narración: durante el cuento de Dorotea, el narrador extradiegético la interrumpe en varias ocasiones para dejar constancia de las reacciones de Cardenio al ir cayendo en la cuenta de quién se trata; mientras que don Rafael calla todo el tiempo que habla su hermana, calla incluso cuando termina, señal de que está rumiando la deshonra familiar y que nuestra heroína malinterpreta al pensar que su silencio significa que se ha dormido: otro acertado rasgo de psicologismo cervantino. No obstante, el hecho, que ella ignora, de que el receptor de su historia amorosa sea su hermano provoca que este pueda darse cuenta de que su hermana ha sido vilmente engañada por Marco Antonio y, aunque no la disculpa de su yerro, la excusa de una venganza sangrienta, optando por ayudarla en su búsqueda; es decir, don Rafael no aplica el código del honor, da una lección de humanidad al perdonar a su hermana, saltándose todas las trabas sociales de la época. Será a plena luz del día cuando se complete la anagnórisis, cuando Teodosia vea cara a cara a su hermano y lo pueda identificar como tal<sup>3290</sup>. Entonces será ella misma la que, en un acto heroico<sup>3291</sup>, anime a su hermano a que venga en ella la deshonra sufrida, pero don Rafael, ahora sí como el padre de Leocadia en *La fuerza de la sangre*, en vez de castigarla, “elige ofrecerle amor fraternal (...) para encontrar una solución feliz y pacífica al problema”<sup>3292</sup>. Este será el primer gesto tolerante y abierto de don Rafael, “personaje inteligente, además de algo enamorado”<sup>3293</sup>.

De camino a Barcelona, donde tienen puestas las esperanzas de encontrarse con Marco Antonio y después de tomar todas las precauciones necesarias para el viaje, don Rafael, Teodosia, convertida en Teodoro, y Calvete, el criado que los acompaña y que tanto se asemeja a Bartolomé, el sirviente de Constanza y Antonio el hijo en el *Persiles*, libran a uno de los muchos que habían sido asaltados y maniatados semidesnudos en árboles por los bandoleros catalanes, y lo hacen movidos por su hermosura y por la vecindad. Aposentados en una venta de Igualada, Teodosia descubre que el joven no es sino una doncella vestida de varón, como certifica el hecho de “que tenía las orejas horadadas” y “un mirar vergonzoso”<sup>3294</sup> (p. 110). Vemos, por lo tanto, “que los disfraces de hombre sirven bien poco a las mujeres de Cervantes”<sup>3295</sup>, al menos a Teodosia y Leocadia aquí y a Dorotea y a la hija de don Diego de la Llana en el *Quijote*, ya que ni Claudia Jerónima ni Ana Félix en la Segunda parte, ni Margarita en *Los baños de Argel*, ni Porcia ni Julia en *El laberinto de amor*, ni Ambrosia Agustina en el *Persiles* serán descubiertas hasta que ellas mismas lo hagan. Para ratificar su pensamiento, Teodosia entabla una conversación<sup>3296</sup> a solas con Francisco / Leocadia, quien ha caído ya en mil contradicciones ante las preguntas de don Rafael sobre su

---

<sup>3290</sup>“El instante de la revelación de Rafael a su hermana, tras abrir puertas y ventanas, es espléndido.” J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 72.

<sup>3291</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 217.

<sup>3292</sup>M. Collins, “El discurso confesional en *Las dos doncellas*”, p. 39.

<sup>3293</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LVI.

<sup>3294</sup>La vergüenza se torna en un rasgo esencial del carácter de la mujer “ejemplar” en la literatura de la época, así como en señal de su nobleza y educación esmerada. Así, hemos visto cómo Preciosa muda su desenvoltura por la vergüenza y la obediencia al conocer su verdadero origen, al saberse la hija del Corregidor de Murcia. Bonifacio se enamora perdidamente de Dorotea cuando “vio la hermosura y compostura de la doncella, su habla, su honestidad y *vergüenza*”, en la novelita intercalada por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, edic. F. Rico, 2ª parte, libro II, cap. IX, p. 714 (el subrayado es nuestro).

<sup>3295</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 212.

<sup>3296</sup>“El diálogo y la descripción dominan y motivan la trama de *Las dos doncellas*”, nos advierte M. Collins en “El discurso confesional en *Las dos doncellas*”, p. 29. Véase sobre las *Novelas ejemplares* en general, p. Jauralde Pou, “Los diálogos en las *Novelas ejemplares*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, pp. 51-58.

parentela. Se trata de una escena paralela a la de la venta de Castilblanco<sup>3297</sup>: “ en la primera, Teodosia cuenta sus cuitas de amor y honor a su hermano, sin saberlo, y éste decide ayudarla en su búsqueda de Marco Antonio. En la segunda, Leocadia narra su historia paralela a Teodosia, creyéndola un caballero llamado Teodoro, y ella le ofrece su ayuda, no obstante el dolor, los celos y las inquietudes que su relato le ha creado. Dos ventas, dos momentos nocturnos y sosegados, dos andaluzas nobles engañadas por el mismo galán, dos relatos paralelos, dos confusiones del mismo signo”<sup>3298</sup>.

La historia amorosa de Leocadia más que parecerse a la Teodosia, con la que únicamente comparte el galán y la acción de abandonar su casa vestida de hombre con el objetivo de encontrar a Marco Antonio, guarda un buen número de similitudes con las historias de Rosaura y Grisaldo, Vicente de la Roca y Leandra y Dorotea y don Fernando. La rival de Teodosia inicia su relación intradiegetica como esta, reconociendo que es una mujer, “y la más desdichada que echaron al mundo las mujeres” (p. 111), para pasar de inmediato a revelarnos su patria, condición social, familia y nombre. Una vez situada en el mundo, Leocadia cuenta una historia de amor similar a la que narra Rosaura a Galatea y Florisa, ya que las dos han conocido a sus amantes -Marco Antonio y Grisaldo- porque han sido invitados por los padres de ellas a venir a cazar a sus dominios; las dos, después de mirarlos y remiralos se han enamorado de ellos; los cuales, al darse cuenta de lo que sienten, han tenido a bien avenirse a las pretensiones de sus amantes; las dos pretenden desposarse en secreto con ellos; las dos fracasan en sus intentos y las dos desdeñadas y corridas salen en su busca cuando son abandonadas. Por lo tanto, nos las tenemos con dos mujeres decididas, dominantes y muy capacitadas para la acción; si bien parece más ruin Leocadia, por cuanto su amor se mueve más por codicia que por enamoramiento, llegando, incluso, a intentar vender su virginidad a cambio de una cédula matrimonial que le proporcione un marido ventajoso, mientras que Rosaura lo que hace es manipular a su amante para conseguir sus objetivos, darle celos con otro para que espavile. Existen, sin embargo, notables diferencias, que afectan principalmente a los hombres, ya que la juventud e inexperiencia de Grisaldo, que se deja dominar, contrasta con Marco Antonio, bastante más ducho en cuestiones amorosas, como se evidenció en la historia de Teodosia, por lo que Grisaldo no supo coger el fruto de sus amores, mientras que Marco Antonio no quiso, tan sólo se parecen en el hecho de que sus padres les tenían concertado matrimonio con una tercera. Leocadia se asemeja a Leandra en que las dos se enamoran primero de sus amantes, “y, como en los casos de amor no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene de su parte el deseo de la dama, con facilidad se concertaron”<sup>3299</sup> Leocadia y Marco Antonio y Leandra y Vicente, para, a la postre, ser burladas las dos, sin ni siquiera haber gozado de sus amantes. Abandonada con la miel en los labios, la reacción de Leocadia es similar a la de Dorotea, toda vez que había sido cruelmente engañada por don Fernando: las dos se enteran de que sus amados se han fugado con otras -Luscinda, Teodosia-; las dos, llenas de ira, rabia y celos, abandonan sus casas, padres y hacienda, y dejando en entredicho su honra, se visten con ropas de sirvientes y parten en su busca. Lo que las diferencia es que Dorotea tiene motivos reales para salir tras los pasos de don Fernando, pues le había entregado su virginidad ante un callejón sin salida, a Leocadia únicamente la mueven unos celos que la enajenan la razón y un ánimo de venganza de aquella que considera su enemiga acérrima, a la que culpa de haberse entrometido en sus codiciosos planes matrimoniales, nunca lo hace por amor. No cabe dudar, entonces, de que la

---

<sup>3297</sup>Es “el típico desarrollo del binomio estructural.” Avalor-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. III, p. 12.

<sup>3298</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XLIX.

<sup>3299</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, cap. LI, pp. 614-615.

historia de Leocadia es aquella que habitualmente sirve de contraste y de realce a la de Teodosia.

En efecto, las diferencias actitudinales de cada de una de las dos doncellas<sup>3300</sup> son obvias: Teodosia es seducida, adopta un papel pasivo en la relación, Leocadia es seductora, ella es la que asume la acción; Teodosia se enamora, Leocadia se aficiona por el interés; Teodosia se entrega y pierde la honra, Leocadia también, pero es despreciada a última hora; Teodosia abandona su casa para recuperar su honra y su marido, Leocadia lo hace movida, principalmente, por un vehemente deseo de venganza, pues no había sido deshonrada.

Este esquema triangular resultante es otro de los motivos más recurrentes de Cervantes en sus dos vertientes: dos hombre y una mujer, dos mujeres y un hombre, que ya hemos tratado en las historias de amor humano con el de Rosaura, Grisaldo y Artandro, que tanta relación guarda con el nuestro, aunque esté invertido: un personaje bígamo y caprichoso -Rosaura, Marco Antonio-, otro ingenuo y dócil, que se deja avasallar -Grisaldo, Teodosia-, y un tercero que destaca por su talante activo, brioso y vengativo -Artandro, Leocadia. Esta doble historia de amor proviene de la *cuestión de amor*, que “se asocia en la literatura española y a lo largo de casi todo el siglo XVI con la literatura pastoril”, con la salvedad de que en *Las dos doncellas* Cervantes ha desplazado “el mundo de la *Galatea* (...) al cortesano, concreto e histórico de Teodosia y Leocadia”<sup>3301</sup>. Sin embargo, para restablecer el orden perturbado, es evidente quién de las dos heroínas merece obtener la recompensa a sus desdichas, previo buceo de todos los personajes en su fuero interno.

Es por esto por lo que justamente después de la conversación entre Teodosia y Leocadia, el enamoradizo don Rafael cae rendido ante la belleza y el rico y noble linaje de Leocadia, ampliando el esquema amoroso triangular a uno cuadrangular. Resultando una situación, por otra parte, similar a la de la historia de Timbrio y Nísida de *La Galatea*: dos personajes enamorados de otro -Timbrio y Silerio de Nísida, Teodosia y Leocadia de Marco Antonio-, un cuarto -Blanca, don Rafael-, enamorado en silencio de uno de los dos primeros -Silerio, Leocadia-, que resulta ser el que sale perdiendo en la demanda.

De Marco Antonio, al igual que sucede con Artidoro en la historia de Teolinda en *La Galatea* y con don Fernando en la de Cardenio en el *Quijote* de 1605, sólo sabemos lo que de él dicen otros personajes, su actuación con las dos doncellas queda circunscrita a la palabras de estas, aún no ha intervenido directamente en el presente de la acción de la novela y no lo hará, como el segundo de sus congéneres, hasta el desenlace. Su comportamiento no dista mucho de aquellos personajes nobles y ricos de Cervantes que se caracterizan por su falta de escrúpulos y de moralidad y que sólo se atienen a la satisfacción de sus deseos personales, habitualmente los lascivos, como ya hemos mencionado. No obstante, esta actitud de Marco Antonio es observable únicamente en su *affaire* con Teodosia, su comportamiento con Leocadia es mucho más digno, pues gozando de la posibilidad de acostarse con ella, lo rehúsa en el último instante. Este viraje actitudinal parece deberse, precisamente, a la deshonra de Teodosia, a un reconocimiento de su culpabilidad, aunque no lo suficiente como para cumplir la palabra dada y asumir, así, su responsabilidad. La transformación será total cuando aviste el peligro de la muerte, después de haber sido reconocido por sus demandantes y herido

---

<sup>3300</sup>Fue a partir del artículo de J. Thompson, “The Structure of Cervantes’ *Las dos doncellas*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 144-150, cuando se empezaron a vislumbrar las diferencias entre Teodosia y Leocadia. Véase, no obstante, Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes’ “Novelas ejemplares”*, p. 111 y ss.; J. M<sup>a</sup> Díaz Taboada, “La estructura de las *Novelas ejemplares*”, *AC*, XVIII (1979-1980), pp. 87-105, especialmente p. 102 y ss.; J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, pp. 70-86, sobre todo p. 83 y ss.; S Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 286-306, en especial p. 292 y ss.; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. LIV-LV.

<sup>3301</sup>Avalle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, pp. 13 y 14.

gravemente durante la refriega en las playas barcelonesas entre los que venían en la galeras y los lugareños, en el momento en el que Leocadia le reclame lo que cree que la pertenece. En esa tesitura, Marco Antonio le reconocerá a esta “que os quise bien y me quisistes, y juntamente con esto confieso que la cédula que os hice fue más por cumplir con vuestro deseo que con el mío; porque, antes que la firmarse, con muchos días, tenía entregada mi voluntad y mi alma a otra doncella de mi mismo lugar [...]; a ella le di la mano firmada y acreditada con tales obras y testigos, que quedé imposibilitado de dar mi libertad a otra persona en el mundo. Los amores que con vos tuve fueron de pasatiempo, sin que dellos alcanzase otra cosa sino las flores que vos sabéis, las cuales no os ofendieron ni pueden ofender en cosa alguna. Lo que con Teodosia me pasó fue alcanzar el fruto que ella pudo darme y yo quise que me diese, con fe y seguro de ser su esposo, como lo soy” (pp. 124-125). De este modo, “Marco Antonio (...) se quita la vieja y gastada máscara de inmaduro burlador de mujeres (...) y se transforma en caballero responsable y digno de respeto”<sup>3302</sup>, y lo hace, para que resulte más encomiable, frente a Leocadia, no frente a Teodosia, y guiado por su propia autognosis.

La felicidad que embarga a Teodosia, la más recatada de las dos doncellas, y que culmina en sus desposorios con Marco Antonio, en una situación parecida, dada la proximidad de la muerte del personaje masculino, a como lo harán Basilio y Quiteria y Claudia Jerónima y Vicente Torrellas en la Segunda parte del *Quijote*, aunque, al final, no se trate de un ardid, como en la primera, ni termine en tragedia, como la segunda, contrasta con el varapalo que recibe Leocadia, el premio merecido a su falta de dominio.

Sin embargo, ella también tendrá la oportunidad de paliar sus errores gracias a don Rafael, pues si ha sido un desatino su experiencia amorosa con Marco Antonio, su ánimo de venganza que la ha imposibilitado para asumir su nefasto comportamiento, y su precipitada marcha de su casa, al final, su juventud y el no haber violentado la voluntad de nadie serán motivos suficientes para poder redimirse, al fin y al cabo, lo único que ha hecho es seguir, aunque equivocadamente, sus sentimientos, guiarse por ellos: la compresión y la tolerancia de Cervantes es máxima. Pero el encargado de hacerlo efectivo es don Rafael, al que se le podrá tachar de enamoradizo y de querer desposarse con Leocadia guiado por un afán lascivo<sup>3303</sup>, sin embargo se enamora de verdad, aunque su amor no alcance los quilates de personajes tales como Avendaño o Ricaredo, por más que su lascivia se encamina al matrimonio, que es precisamente uno de los fines que tiene y que Cervantes no rehuye, sino que lo avala, como así sucede en los casos de Dorotea y don Fernando<sup>3304</sup> y en el del duque de Ferrara y Cornelia, parejas que no tienen ningún empacho en andarse “hocicando”, como dice Sancho<sup>3305</sup>, delante de otros, cuando se ratifica su compromiso, más aún, pues lo mismo harán Ruperta y Croriano en el *Persiles*. El hermano de Teodosia, que había mantenido su amor en el más estricto secreto, espera, cauto, a tener su oportunidad; una oportunidad que le brinda Marco Antonio al desdeñar a Leocadia. Así, compuesta y sin novio ella, don Rafael aprovecha la tesitura y le declara no sólo su amor, sino también todas las ventajas que obtendrá con él, como el poder regresar a su casa honrada y con un marido tan noble y tan rico como ella. No cabe duda, se trata de un matrimonio compensatorio<sup>3306</sup>, ventajoso para ambos, en el que el amor es secundario, al menos para uno de los dos cónyuges, pero que no dista mucho del de Silerio con Blanca, del que podría llegar a producirse en la hipotética

---

<sup>3302</sup>M. Collins, “El discurso confesional en *Las dos doncellas*”, p. 43.

<sup>3303</sup>Como opina S. Zimic en *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 299.

<sup>3304</sup>Véase F. Márquez Villanueva, “Ante el matrimonio cristiano”, en *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 63-73, especialmente p. 71.

<sup>3305</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, cap. XLVI, p. 569.

<sup>3306</sup>Como sugieren Ruth El Saffar, *Novel to Romance*, p. 117, y T. A. Pabón, “Secular of Marriage in Cervantes’ *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre*”, p. 116.

segunda parte de *La Galatea* entre Elicio y Galatea, del de Rui Pérez y Zoraida, del de Mahamut y Halima o el de Carriazo y la hija del Corregidor de Toledo. Lo importante es el gesto de don Rafael, que burla todos los códigos sociomorales de la época que hubieran marginado a Leocadia, la hubieran muerto en vida por un desliz sentimental.

En definitiva, las características que reúne la historia de Teodosia y Marco Antonio son las siguientes: 1-Da comienzo *in medias res*, por lo que una parte de los acontecimientos pertenecen al pasado y se recuperan mediante una relación intradiegetica, mientras que otros acontecen en el presente de la narración. 2-El primero en enamorarse es Marco Antonio, que, en principio, se convierte en el miembro fuerte de la pareja, el activo. 3-Su asedio amoroso no sólo provoca la reciprocidad amorosa, sino que para en la consumación del coito. 4-Una vez cogido el fruto, Marco Antonio abandona, deshonrada, a Teodosia. 5-Ella, después de afeitar su debilidad y poca resistencia, se convierte en una peregrina de amor, puesto que abandona, casa y padres y sale, vestida de hombre, en busca de su amado. 6-En el camino se topa con su hermano, al que sin querer le hace cómplice de su secreto. 7-Él, don Rafael, en vez de consumir lo que el código del honor manda, decide ayudar a su hermana, se convierte en su defensor y garante. 8-La trama se complica cuando Teodosia se entera de que tiene una rival amorosa: Leocadia. 9- No obstante, Marco Antonio rectifica a última hora y se desposa con Teodosia. 10-Y don Rafael con Leocadia. 11-La historia, por tanto, termina con dobles bodas.

#### LA SEÑORA CORNELIA: DUQUE FERRARA Y CORNELIA.

La cuarta historia de amor humano de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan el duque de Ferrara y Cornelia en *La señora Cornelia*.

Dada su incursión en el en el volumen de las *Ejemplares*, la forma genérica en que se desarrolla no es otra que la de la novela corta. En este sentido, se vincula obviamente con la historia de Teodosia y Marco Antonio de *Las dos doncellas*, novela, esta, que antecede a *La señora Cornelia* en el orden de ubicación en la colección cervantina; a la par que se diferencia de las de Rosaura y Grisaldo y Lope Ruiz y la Torralba, que no pasan de ser relatos interpolados y por ello dependientes de una fábula mayor que los engloba y da soporte.

La relación de la historia de amor humano del duque de Ferrara y Cornelia con la de Teodosia y Marco Antonio<sup>3307</sup> es bastante más abarcadora que su forma genérica, principalmente por tres aspectos: 1-en las dos se trata de un caso de amor y de honor en la que las dos parejas de amantes mantienen relaciones sexuales antes de celebrarse los desposorios públicos, si bien bajo la promesa del matrimonio que prometen los personajes masculinos; 2-tanto Cornelia como Teodosia han de habérselas con sus hermanos, Lorenzo y don Rafael, que son los garantes del honor familiar, con la salvedad de que los padres de la segunda aún están vivos; 3-todo se soluciona no sólo porque el duque y Marco Antonio asuman, finalmente, sus responsabilidades, sino también por la intervención desinteresada de otros personajes totalmente ajenos a la trama: don Juan de Gamboa y don Antonio de Isunza, don Sancho de Cardona, respectivamente. Tanto el primer aspecto como el tercero emparejan la historia del duque de Ferrara y Cornelia con la de Dorotea y don Fernando, historia con la que, además, presenta otras relaciones particulares de reescritura, como la disparidad social entre los amantes, por cuanto ellos pertenecen a la alta aristocracia -uno es duque, el otro, el hijo segundón de un duque-, mientras que ellas son de estatus inferiores -Cornelia es noble, Dorotea es una rica campesina-; en ambas historias, por otro lado, la consumación del coito es posible gracias a la intervención de las doncellas de Cornelia y Dorotea, que, ante las dádivas del duque y de don Fernando, no tienen el menor empacho en ofrecer a sus amas en bandejas

---

<sup>3307</sup>Véase Antonio Rey Hazas, "Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*", p. 157 y ss.

de plata. No obstante, las acciones de las criadas son muy habituales en la obra de Cervantes, en sus papeles de confidentes y/o traicioneras, así como en la literatura de la época; una función parecida a la de estas es, por ejemplo, la de la dueña Marialonso en *El celoso extremeño*, sin olvidarnos del que juegan la de Rosaura en *La Galatea* y Leonela en “El curioso impertinente”. Más allá de las historias de amor humano, el embarazo de Cornelia y el parto relacionan nuestra historia con las de Rodolfo y Leocadia en *La fuerza de la sangre* y don Diego de Carriazo y la madre de Costanza en *La ilustre fregona*. Ahora bien, en su conjunto, *La señora Cornelia* con la historia que guarda mayor similitudes y paralelismos es con el episodio de Feliciano de la Voz y Rosanio del *Persiles*<sup>3308</sup>.

La historia del duque de Ferrara y Cornelia empieza, como en el caso de sus precedentes en el seno del amor humano, *in medias res*. Este tipo de comienzo, como es sabido, es típico de la novela bizantina<sup>3309</sup>, lo que ha llevado a algún estudioso de la novela ejemplar a afiliarla a este módulo narrativo<sup>3310</sup>, aunque no lo sea<sup>3311</sup>, sino que más bien adapta algunas de las características de ese género prosístico, que, al fin y al cabo, “influyó poderosamente en buena parte de los géneros narrativos hispánicos (novela pastoril, cortesana, de cautivos; incluso en la picaresca)”<sup>3312</sup>, del mismo modo que acontece en el episodio quijotesco de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando y en *Las dos doncellas*. Y ninguno de los tres relatos lo pueden ser precisamente por el simple hecho de que se tratan de historias de amor humano -la de la Primera parte del *Quijote* únicamente en lo tocante al caso de Dorotea-, de que vulneran uno de los principios esenciales de la bizantina: la castidad de la pareja protagonista o, en su defecto, de la del personaje femenino<sup>3313</sup>. Ahora bien, el inicio *in medias res* sólo atañe a la historia amorosa del duque y Cornelia, por cuanto la novela en su conjunto, *La señora Cornelia*, no lo hace sino de modo cronológico. En efecto, la obra empieza con la presentación de los actores principales, los caballeros vascos don Juan de Gamboa y don Antonio de Isunza, y se centra en sus viajes por Flandes e Italia, “llevados del hervor de la sangre moza y del deseo, como decirse suele, de ver mundo”<sup>3314</sup>, hasta su

---

<sup>3308</sup>Una relación magníficamente estudiada por Miguel Ángel Teijeiro en “Las historias de Feliciano de la Voz y de Cornelia Bentibolli en el discurso narrativo de Cervantes”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IV (2001), pp. 161-175.

<sup>3309</sup>Véase, por ejemplo, Javier González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, pp. 80-86.

<sup>3310</sup>Como es el caso de J. B. Avallé-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. III, pp. 19-20. También lo cree Ruth El Saffar, *Novela to Romance. A Study of Cervantes' "Novelas ejemplares"*, p. 119, si bien matiza que aúna rasgos genéricos de la novela bizantina con la comedia de capa y espada.

<sup>3311</sup>Habitualmente, *La señora Cornelia* ha sido adscrita, desde una perspectiva genérica, a la tradición de la novelística italiana corta, como así lo creen A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, pp. 355-374; E. Lacadena, “*La señora Cornelia* y su técnica narrativa”, *AC*, XV (1976), pp. 199-210; G. Sobejano, “Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 65-75. Para S. Zimic, en *Las "Novelas ejemplares" de Cervantes*, pp. 307-324, se trataría de la españolización del género. Mientras que para A. Rey y F. Sevilla, en la Introducción a su edic. de *La señora Cornelia*, pp. LXI-LXXIII, la novela es el intento de casar la novela corta italiana y la comedia de capa y espada, o, lo que es lo mismo, es una novela cortesana, al modo en que lo será la novelística corta española del siglo XVII posterior a Cervantes. Por último, para E. C. Riley, en “Una cuestión de género”, *La rara invención*, pp. 185-202, la considera como una de las aproximaciones cervantinas al *romance*.

<sup>3312</sup>A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealistas)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, la cita en la p. 99.

<sup>3313</sup>“En el mundo *bizantino*, la castidad es un valor absoluto, de significación religiosa, y está constantemente amenazada por la violencia externa -nunca, en la heroína, por la flaqueza de la carne o del ánimo”; mientras que en “la esfera *cortesana*, la castidad es importante, y está amenazada, más que por la fuerza, por el engaño, pero no es necesariamente cosa de vida o muerte. Lo erótico es aquí valor, más que personal, social, pues se vincula a la honra, el matrimonio y el bienestar civil.” Félix Martínez-Bonati, *El "Quijote" y la poética de la novela*, p. 177.

<sup>3314</sup>Cervantes, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey,



regreso a España, o sea, en sus aventuras o peripecias. De entre ellas, se destaca poderosamente la que les ocurre en Bolonia: la historia de amor y honor de Cornelia, su amante, el duque de Ferrara, y su hermano, Lorenzo. Es decir, *La señora Cornelia* es una de las *Novelas ejemplares* que opera con una “organización-marco que propicia la técnica de intercalar un número indeterminado de historias secundarias en torno a un único soporte estructural basado en la continua presencia de unos personajes centrales”<sup>3315</sup>, como en *Rinconete y Cortadillo* y en la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*. Por lo tanto, podemos decir que el grueso de *La señora Cornelia* no es sino un episodio, el único destacado, del viaje de ida y regreso de los dos caballeros vascos desde Salamanca hasta Burgos, pasando por Flandes y el norte de Italia.

De esta singular manera, la historia del duque y Cornelia presenta un inicio *in medias res* más por ser un episodio de las aventuras de don Juan de Gamboa y don Antonio de Isunza que por emular la técnica de apertura de la novela bizantina, no en vano así lo hacen la práctica totalidad de los episodios intercalados cervantinos que son verdaderos, o sea, que se encuentran en el mismo plano de realidad que la fábula que los engloba.

No obstante, antes de que se inicie la historia del duque y Cornelia, antes de que se ponga en marcha el desarrollo de los acontecimientos, acontece la presentación de la heroína. Don Juan y don Antonio, los dos caballeros vascos, nada más arribar a Bolonia, después de su frustrado intento de enrolarse en los tercios españoles en Flandes, se enteran de la tremenda hermosura de Cornelia, una de las más insignes damas de la ciudad, que se encarga de pregonar la fama. Es esta la excusa de que se sirve el narrador externo de *La señora Cornelia* para darnos unas cuantas pinceladas de la bella dama:

Era Cornelia hermosísima en extremo, y estaba debajo de la guarda y amparo de Lorenzo Bentibolli, su hermano, honradísimo y valiente caballero, huérfanos de padre y madre; que, aunque los dejaron solos, los dejaron ricos, y la riqueza es grande alivio de orfanidad. Era el recato de Cornelia tanto, y la solicitud de su hermano tanta en guardarla, que ni ella se dejaba ver ni su hermano consentía que la vieses” (pp. 138-139).

Pero también para darnos unas pistas sobre lo que versará la historia, que no es sino de uno de los temas más recurrentes de su producción literaria: el de la falta de libertad de la mujer de la época, del encerramiento que padecen por culpa de los garantes de su honra, ya sean sus padres, ya sean sus hermanos o ya sean sus maridos, y de lo poco que sirve cuando se entromete el amor o la curiosidad. Tema clave del episodio de los hijos de don Diego de la Llana de la Segunda parte del *Quijote* y de la comedia *El laberinto de amor*.

Uno de los rasgos de los episodios mejor ensamblados de Cervantes y de algunas de las aventuras de sus personajes es marcar progresivamente su irrupción mediante una serie de pistas o de indicios con el fin de crear curiosidad y expectación tanto en los personajes principales como en el lector y de dotar a la narración de cierto misterio detectivesco<sup>3316</sup>, como acontece en el entrelazamiento de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando en la Primera parte del *Quijote* y en numerosas aventuras y episodios de la Segunda parte y del *Persiles*, así como en algunas de las *Ejemplares*, como *Las dos doncellas* o *El casamiento engañoso*. Pues bien, la historia del duque y Cornelia participa de esta técnica narrativa. En

---

p. 137 (a partir de aquí siempre citaremos por esta edición, por lo que únicamente pondremos la página correspondiente al lado de la cita).

<sup>3315</sup>M. A. Teijeiro, “las historias de Feliciano de la Voz y de Cornelia Bentibolli en el discurso narrativo de Cervantes”, p. 164.

<sup>3316</sup>Técnica narrativa que ha sido puesta de relieve y estudiada por E. C. Riley en “Puntos de vista y modos de decir”, en *Introducción al “Quijote”*, pp. 183-214, especialmente p. 186 y ss.; y “Bultos, envoltorios, maletas y portamanteos. Un detalle de la técnica narrativa de Cervantes”, en *La rara invención*, pp. 115-129.

efecto, después de la presentación de Cornelia y su hermano y después de que se haya enfriado la curiosidad de los caballeros vascos por conocerla, una noche, don Juan sale de la posada en la que viven antes que don Antonio, quien se queda rezando unas oraciones. Tras ir a los sitios acostumbrados, de vuelta a casa, al pasar por una calle, don Juan es llamado desde una puerta y “por sí o por no” (p. 140) o por su compromiso con la vida<sup>3317</sup> acepta un bulto a sabiendas de que ha sido confundido con un tal Fabio. De este modo, el bulto se torna en el primer elemento de misterio y con él se “pone la trama en marcha”, si bien será el contenido el que “determina decisivamente la dirección posterior de los acontecimientos”<sup>3318</sup>, toda vez que tanto don Juan como el lector descubran de lo que se trata:

Alargó la mano don Juan y topó un bulto, y, queriéndolo tomar vio necesario que eran menester las dos manos, y así le hubo de asir con entrambas; y, apenas se le dejaron en ellas, cuando le cerraron la puerta, y él se halló cargado en la calle y sin saber de qué. Pero casi luego comenzó a llorar una criatura, al parecer recién nacida (p. 140).

Resulta cuanto menos curiosa la utilización que hace de los niños Cervantes, puesto que su desaparición se torna en “uno de los incidentes más provechosos, y al mismo tiempo sorprendentes, de sus relatos”<sup>3319</sup>, como lo evidencian los raptos de Preciosa en *La gitanilla* y de Isabela en *La española inglesa*, su adopción provisional, como las de Luisico en *La fuerza de la sangre* y Costanza en *La ilustre fregona*, su captura y compra, como Juanico y Francisco en *El trato de Argel*, su entrega voluntaria, como aquí y en el episodio de Feliciano de la Voz en el *Persiles*; y eso sin contar con el rendimiento que obtiene con las posteriores anagnórisis.

El segundo indicio o elemento de misterio acontece después de haber puesto al niño a resguardo en su posada y en manos de su ama, cuando don Juan vuelve al lugar donde le dieron el bulto. Para su sorpresa, el caballero vasco se encuentra con una turbamulta y, aunque “la herrería era a la sorda [...], a la luz de las centellas que las piedras heridas de las espadas levantaban, casi pudo ver que eran muchos los que a uno solo acometían” (p. 141). Su nobleza, valentía, arrojo, generosidad y sentido de la justicia le llevan a defender al que es atacado por muchos hasta conseguir salvarle la vida. Como premio obtiene un sombrero “*que es conocido*” (143) en grado sumo en la zona.

El tercer indicio se produce cuando don Juan regresa a casa tras la refriega. A mitad de camino se topa con su amigo don Antonio, el cual le refiere un suceso admirable que le ha sucedido mientras iba en su búsqueda: “no treinta pasos de aquí vi venir, casi a encontrarme, un bulto negro de persona, que venía muy aguijando; y, llegándose cerca, conocí ser mujer en hábito largo” (p. 144). La mujer le solicita su ayuda y don Antonio, como antes don Juan, no duda en ofrecérsela, la lleva a su posada y sin que nadie la vea, la introduce en su cuarto, donde descubre su incomparable belleza. Allí, la mujer le pide que vuelva al lugar donde la encontró con el objetivo de poner paz si hubiera cualquier tipo de altercado.

Mediante esta cadena de pistas, al igual que ocurriera en el episodio de Cardenio y Dorotea con la maleta, el salvaje y la mula muerta que avistan don Quijote y Sancho, Cervantes crea la expectación necesaria y la involucración de don Juan y don Antonio en la historia de Cornelia. Ahora únicamente falta recomponer el rompecabezas narrativo, hilvanar todos hilos del relato. Para ello se hace necesario que la mujer recogida por don Antonio

---

<sup>3317</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. LXII-LXIII.

<sup>3318</sup>E. C. Riley, “Bultos, envoltorios, maletas y portamanteos. Un detalle de la técnica narrativa de Cervantes”, p. 117.

<sup>3319</sup>M. A. Teijeiro, “Las historias de Feliciano de la Voz y de Cornelia Bentibolli en el discurso narrativo de Cervantes”, p. 163.

cuenta su historia, pues la relación entre ella, el niño y la refriega parece clara, como bien advierten sus protectores.

Cornelia cuenta su historia de amor y honor no a petición de los caballeros españoles sino movida por el sombrero<sup>3320</sup> que don Juan obtuvo del combate; pero siempre después de que ellos lo utilicen como cebo, o sea, a sabiendas del rendimiento que pueden sacar de él, del mismo modo que actúan con el niño para asegurarse así de que se trata de madre e hijo<sup>3321</sup>.

Lo primero que efectúa Cornelia es su presentación, dado el desconocimiento que de ella tienen los caballeros vascos -no así el lector que obviamente sabe que se trata de Cornelia tanto por el título de la obra como por la presentación que de ella hiciera el narrador externo de la novela-; una presentación no exenta de cierta arrogancia y vanidad<sup>3322</sup> como consecuencia de su hermosura y de la nobleza de su linaje. Este modo de proceder es altamente extraño, ya que lo habitual en este tipo de situaciones es comenzar la relación de su vida o bien *a nativitate* o bien haciendo alusión a la causa del estado desafortunado en el que se encuentra el personaje, como hacen, sin salir del amor humano, Rosaura, Dorotea y Teodosia. Cornelia continúa hablando de su desafortunada vida desde que murieron sus padres, pues fue creciendo “entre paredes y entre soledades, acompañada no más que de mis criadas” (p. 149), debido a la guarda que de su persona hace su hermano Lorenzo, un encerramiento que no dista mucho del que padece Leonora en *El celoso extremeño* por culpa del carácter de su esposo, aunque es bastante más próximo al de la hija de don Diego de la Lana tras el fallecimiento de su madre, que es exactamente lo mismo que le ocurre a Julia en *El laberinto de amor*, pero sobre todo al de Margarita en *El gallardo español*, sin olvidarnos el que sufre Marcela, la amada de don Antonio en *La entretenida*; si bien Lorenzo es algo menos escrupuloso que los padres, el hermano y el marido de las congéneres de su hermana, puesto que, aunque la tiene encerrada, manda hacer un retrato de ella para que el mundo no sea del todo privado de su hermosura, motivo, este del retrato, que tanta repercusión tendrá en el *Persiles*. No obstante, maridos, padres y hermanos olvidan una cuestión fundamental, que queda cifrada en aquel cantarillo popular que Cervantes introduce en *El celoso extremeño* y en *La entretenida*<sup>3323</sup>: “Madre, la mi madres, / guardas me ponéis; / que si yo no me guardo, / no me guardaréis”<sup>3324</sup>. Así, nuestra heroína, la primera vez que estuvo en público, no en otro lugar que en la bodas de una prima suya, “miré y fui vista; allí, según creo, rendí corazones, avasallé voluntades: allí sentí que daban gusto las alabanzas, aunque fuesen dadas por lisonjeras lenguas; allí, finalmente, vi al duque y él me vio a mí, de cuya vista ha resultado ahora verme como me veo” (p. 149). Es, por lo tanto, el amor de Cornelia y el duque prácticamente simultáneo, parecido, entonces, a los de Teolinda y Artidoro y Rosaura y Grisaldo en *La Galatea*, don Luis y doña Clara en el *Quijote* de 1605, Teodosia y Marco Antonio en *Las dos doncellas*. Y a diferencia de lo que les ocurre a Leocadia en *La fuerza de la sangre* y a la madre de Costanza en *La ilustre fregona*, el niño es producto del amor y no

---

<sup>3320</sup>“La identificación del sombrero por Cornelia es la que promueve la narración de toda su historia.” A Valle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. III, p. 18. La importancia del sombrero en la trama ha sido destacado también por Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 94. Incluso hay quien piensa que es el gran protagonista de la historia, como es el caso de F. Luttikhuisen, “Verdad histórica y verdad poética en *La señora Cornelia*”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 265-269, sobre todo p. 267.

<sup>3321</sup>La delicada escena de Cornelia con el niño fue justamente destacada por J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 231; y A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, pp. 356-357.

<sup>3322</sup>Véase S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 317.

<sup>3323</sup>Véase Jean Canavaggio, “*Madre, la mi madre: textos y contextos*”, en *Cervantes entre vida y cracción*, pp. 187-198.

<sup>3324</sup>Cervantes, *El celoso extremeño*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 52.

de una violación. Sin embargo, entre el surgimiento del amor y el engendramiento del niño han pasado dos años de trato, un tiempo caro a Cervantes, dos años de continuo burlar el encerramiento al que la ha tenido sometido su hermano y de afianzamiento de la relación, un tiempo del que no gozaron ni Dorotea ni Teodosia antes de consumar, como Cornelia, un coito prematrimonial, aunque avalado por “la palabra que él me dio de ser mi esposo” (p. 150) en los tres casos. Ahora bien, el duque de Ferrara no se parece en nada ni a don Fernando ni a Marco Antonio ni a ningún otro de esa calaña, él no se burla de su amada ni su amor se enfría con el sexo como el de aquellos sino que pertenece a esos amadores cervantinos que son fieles y responsables de sus actos, aunque no sea tan casto como ellos. La causa se debe a dos motivos: 1-a la diferencia de linaje existente entre ambos, la cual no vería con buenos ojos la madre del duque, y 2-al hecho de que esta le tenga concertado matrimonio con otra -Livia, la hija del duque de Mantua-, como más adelante el propio amante de Cornelia explicará a Lorenzo y a don Juan. Es decir, se trata de una historia de amor que ha de salvar todas las trabas que se interpongan en sus camino, unos obstáculos que provienen del exterior, de las convenciones sociomorales de la época; el conflicto, entonces, no se genera en el seno de la pareja, como suele ser lo corriente en las historias de amor humano. El primero de ellos, la disparidad social de los amantes, no suele ser el más habitual en las historias de amor cervantinas, por cuanto nuestro autor parece preferir la equidad, aunque no lo rehuye, y cuando lo hace casi siempre triunfa sobre las convenciones sociales, como ya ha sucedido en los casos de don Fernando y Dorotea, don Luis y doña Clara, Preciosa y don Juan, Ricaredo e Isabela y Avendaño y Constanza. El segundo, el conflicto entre padres e hijos ante el matrimonio, sí que es uno de los motivos más habituales en las historias de amor, motor de acción de muchas, como en el caso de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*, y, aunque Cervantes aboga por el entendimiento paterno-filial, siempre defiende a los hijos en caso de conflicto, lo que no obstaculiza que en ocasiones se imponga el gusto de los padres, como parece ser el caso de la boda de Silveria con Daranio en *La Galatea*. Lo que parece claro es que el duque es de aquellos personajes que no quieren contravenir a sus padres, por lo menos públicamente, pues en secreto busca su propia felicidad y gusto. Es precisamente el secreto el conflicto de todo el asunto y más cuando Cornelia se siente preñada, ya que, aunque el amor sea sincero y genuino, su situación, la de nuestra heroína, es sumamente peligrosa por la deshonra cometida. En esto no se diferencia un ápice de las situaciones de Dorotea, de Teodosia e, inclusive, de la de Leocadia en *La fuerza de la sangre*, en los cuatro casos se trata de historias que son una metáfora de la reparación social de una caída<sup>3325</sup>. Así, cerca ya del día del parto, justo cuando habían de hacer lo que habían acordado Cornelia y el duque, su hermano se entera de lo sucedido e irrumpe en el lugar, “de cuyo sobresalto de imprevisto me sobrevino el parto” (p. 151). Ya sabemos cómo se ha resuelto tanto la entrega del niño como el encuentro entre el duque y Lorenzo. Lo que nos revela Cornelia en el último momento para poner fin a su narración es lo que mayormente la singulariza como personaje. Se ha dicho que *La señora Cornelia* pertenece a ese tipo de novelas en las que ante todo predomina la acción<sup>3326</sup> y, desde luego, es cierto, pero no por ello Cervantes descuida la psicología de sus personajes, como lo ejemplifica Cornelia, pues la presunción, arrogancia y vanidad que muestra en su propia presentación por mor de su belleza y linaje se ve completada por un miedo, un pavor casi irracional a lo que su hermano pueda hacer en venganza de su deshonra, pues fue “el miedo que me había puesto la cuadrilla armada de mi

---

<sup>3325</sup>Véase el estudio que dedica a *La señora Cornelia* Peter N. Dunn en “Las Novelas ejemplares”, *Suma cervantina*, 81-118, concretamente pp. 105-112.

<sup>3326</sup>Véase, por ejemplo, J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 88.

hermano, creyendo que ya esgrimía su espada sobre mi cuello” (151), lo que la llevó a precipitarse y salir recién parida antes que el duque llegase a por ella. Luego, cuando se persone Lorenzo en la posada de los caballeros vascos en busca de don Juan, de nuevo el miedo atemorizará a Cornelia:

A este recado cerró Cornelia los puños y se los puso en la boca y por entre ellos salió la voz baja y temerosa, y dijo:

—¡Mi hermano, señores; mi hermano es éste! Sin duda debe de haber sabido que estoy aquí, y viene a quitarme la vida. ¡Socorro, señores, amparo! (p.154).

Más tarde, en el instante de la partida de don Juan con Lorenzo para ir en busca del duque, “despidióse [don Juan] de Cornelia, la cual, imaginando que tenía a su hermano tan cerca, estaba tan temerosa que no acertó a decir palabra” (p. 159). No cabe duda, entonces, de que el miedo de Cornelia se debe a los abusos que habitualmente se cometen en nombre del honor y la honra, un sentimiento que ya vimos que también afligía a Teodosia en *Las dos doncellas* y que se volverá a repetir en el caso de Feliciano de la Voz. Ahora bien, el miedo de Cornelia forma parte de su carácter, aunque casi siempre se manifieste ante su hermano, pues tanto Lorenzo como el duque “habían echado la falta de Cornelia a su mucho miedo”, por lo que no culpan a don Juan y a don Antonio cuando “la anagnórisis tragicómica y falsa de la otra Cornelia”<sup>3327</sup>. Y el miedo a la reacción del duque de Ferrara atemoriza a Cornelia en la agnición final en la casa del *piovano*. Este miedo, por lo tanto, denota falta de decisión en Cornelia, acaso a consecuencia de su encerramiento, a su poco trato con el mundo, nada tiene que ver con las mujeres atrevidas y resolutas, que no se detienen ante nada, que suelen protagonizar este tipo de historias, como Rosaura, Torralba, Dorotea, Teodosia y Leocadia. No en vano Cornelia no actúa nunca por sí misma, delega funciones en los otros, en el duque primero, en los dos españoles y en la *masara* después, en el cura, por último. Es por esto y por el amor sincero y correspondido del duque por lo que nuestra heroína, a diferencia de aquellas, no se torna en una peregrina de amor, no abandona casa y familia, no tiene necesidad de salir en busca de su amado, por lo menos hasta que se aproxima el alumbramiento. La suerte que tiene, precisamente, es caer en manos de dos caballeros tan virtuosos y nobles como lo son don Juan y don Antonio y que ella repite constantemente tanto para precaverse de su integridad como para alabar su conducta. Por lo tanto, el amor secreto del duque y Cornelia, el medio de ella y el puntilloso sentido del honor de Lorenzo son los causantes de una situación conflictiva y errónea, la falta de comunicación entre los tres y la desconfianza son los que provocan los desajustes de la historia. Será esa la labor de los españoles: generar la confianza entre las partes y reunirlos en una feliz armonía. Así, nada más acabar Cornelia su biografía, don Juan y don Antonio realizan la primera restitución al dar a la dama boloñesa su hijo.

Esa desconfianza entre los tres protagonistas italianos de la historia<sup>3328</sup> se evidencia en la relación o “confesión”<sup>3329</sup> que Lorenzo hace a don Juan cuando viene a buscarle para solicitarle su ayuda. A nuestro entender, uno de los grandes aciertos de *La señora Cornelia* reside en el perspectivismo de la historia, ya que Cornelia, Lorenzo y el duque perciben y conciben de manera distinta un mismo hecho: la caída de Cornelia, y cada uno lo hace desde su propio sentir. En la entrevista que mantienen Lorenzo y don Juan, el hermano de Cornelia no parece ser tan fiero como ella lo pinta, aunque su primera reacción al enterarse de la deshonra sufrida haya sido la que exigía el código de la época: la venganza. Sabemos, porque

---

<sup>3327</sup> Parafraseando a Peter N. Dunn, “Las Novelas ejemplares”, p. 108.

<sup>3328</sup> Véase S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 321.

<sup>3329</sup> Como sugiere P. N. Dunn, “Las Novelas ejemplares”, p. 109.

así lo corroboran sus textos, que Cervantes no participaba de ese estricto código del honor, un concepto que para él está más vinculado a la virtud que a aspectos meramente externos, y por eso ante la venganza prefiere el perdón. La primera reacción de los agraviados es siempre la misma, pues pagar con sangre la deshonra es lo que intenta Carrizales en *El celoso extremeño*, lo mismo intenta hacer al alférez Campuzano cuando es informado del engaño en el que le tiene sumido doña Estefanía en *El casamiento engañoso*, y el padre y hermanos de Feliciano de la Voz y Ortel Banedre en el *Persiles*, pero todos fracasan por un motivo o por otro y todos, con la excepción del escritor de *El coloquio de los perros*, terminan perdonando. Los ejemplos modélicos son el del padre de Leocadia en *La fuerza de la sangre* y el de don Rafael en *Las dos doncellas*. Como ya sabemos, Lorenzo ha fracasado, por culpa de la intervención de don Juan, en su intento de vengar su deshonra mediante el derramamiento de sangre. Ahora, más calmado, usa la razón y varía su conducta: “tengo determinado de ir a Ferrara y pedir al mismo duque la satisfacción de mi ofensa, y si la negare, desafiarme sobre el caso” (p. 156). Es exactamente la misma resolución que adoptó don Rafael al saber el caso de su hermana Teodosia con Marco Antonio. Ahora bien, el camino para llegar hasta ahí ha sido muy diferente, pues el personaje de *Las dos doncellas* ha gozado del privilegio de escuchar a su hermana su historia sin ningún tipo de tapujo, de saber la verdad sin paliativos, ha podido, por lo tanto, calibrar la situación de manera cabal; mientras que Lorenzo ha sido ignorante del trato amoroso de Cornelia y el duque prácticamente hasta la fecha del parto y, aunque tanto uno como otro han fracasado en su intento de salvaguardar la honra familiar, más agudizado en el caso de Lorenzo, pues únicamente recaía en su persona dada su orfandad, la información que recibe es no sólo de segunda mano, sino además errónea: “Hame dicho mi parienta, que es la que todo esto me ha dicho, que le duque engañó a mi hermana, debajo de palabra de recibirla por mujer” (p. 155). Resulta sumamente interesante la utilización que hace Cervantes de algunos de los personajes secundarios de sus historias como meros informadores, como reveladores de una situación engañosa o conflictiva. En nuestra historia ese papel recae sobre la prima -“la parienta”- de Cornelia y Lorenzo, ya que gracias a su boda se conocen los dos amantes, luego se torna en confidente de Cornelia cuando esta se va a su casa para encubrir su embarazo, y, a la postre, termina por traicionarla y contar la verdad, pero su verdad, a Lorenzo. Por sus primeras actuaciones recuerda a la tía de Rosaura, aquella que advierte a su sobrina de lo que ha de hacer; si bien, su resolución final la emparejan con Leonela, la criada-confidente de Camila, que, al ser pillada por Anselmo, le cuenta el adulterio de su esposa en *El curioso impertinente*, con la innominada amiga de doña Estefanía de Caicedo en *El casamiento engañoso*, la cual le dice a Campuzano la verdad de su matrimonio, pero también de aquellas gentes que hacen comidilla de la boda de don Fernando con Lusinda en la Primera parte del *Quijote* y que de manera indirecta son habladurías que le llegan a Dorotea y provocan su salida, que es lo mismo que acontece en el caso de Leocadia en *Las dos doncellas*. En unos casos dicen la verdad, en otros tergiversan la historia, como sucede en nuestro caso. Pero en todos denota la falta de confianza de los afectados, ya sea por encubrir un engaño, ya sea por encubrir una verdad dolorosa: si el duque y Cornelia hubieran explicado la situación de su amor a Lorenzo, sería innecesaria la trama de *La señora Cornelia*, claro que entonces no habría novela. Y es que, como ya dijimos al analizar la amistad de don Juan y don Antonio, la diferencia entre los dos españoles y los tres italianos es que los primeros se confían todo entre ellos, no se engañan ni se ocultan nada, mientras que es lo que no hacen los segundos y lo que origina todo el conflicto, pues en su conducta son también ejemplares<sup>3330</sup>. No en vano, Lorenzo, en ningún momento de su entrevista con don Juan, acusa a su hermana de lo ocurrido más que de tener “la voluntad arrojada” (p. 155),

---

<sup>3330</sup>Véase A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 357.

carga todas las tintas sobre el duque, al considerarlo como uno de aquellos poderosos que se dedican a burlar las honras de las mujeres decentes.

Lorenzo saldrá de su error de interpretación cuando él y don Juan traten del caso con el duque. En efecto, durante la entrevista entre el hermano y el amante de Cornelia, de la que hace de intermediario el amigo de don Antonio, el duque admite todas las acusaciones que sobre él imputa Lorenzo, pero matizándolas, ya que él no ha engañado a Cornelia “por que la tengo por mi esposa” (p. 164), así como tampoco está con él “porque no se della” (p. 164). De este modo, en la primera oportunidad que tienen de hablarse francamente, todo el embrollo dramático de la historia queda resuelto, como se evidencia con el trato que de hermano dispensa el duque a Lorenzo y con la humillación posterior de este, parecida a la que realiza Cardenio ante el rehabilitado don Fernando.

De aquí al final tan sólo restan algunos incidentes que sirven para dilatar la narración de la novela, para retrasar el desenlace. Este acaece, como no podía ser de otro modo, mediante una anagnórisis múltiple: del duque con su hijo, del duque con Cornelia, de Lorenzo con su hermana y su sobrino, todos en la casa del *piovano*, donde se celebrarán los desposorios privados, a la espera de que fallezca la enferma madre del duque que posibilite las bodas públicas. De este modo, la historia concluye felizmente, como en los casos de Dorotea y don Fernando y Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafeles; a diferencia, entonces, del final trunco y abierto de los casos de Rosaura y Grisaldo y Lope Ruiz y la Torralba, respectivamente.

No obstante, hemos de destacar dos aspectos importantes: 1-el primero versa sobre el encuentro, en la posada de los españoles, de estos, Lorenzo y el duque con la otra Cornelia. Este incidente, aparte de otras posibilidades funcionales e intencionales, cumple el papel de realzar el amor sincero y genuino que se profesa la pareja. Se trata, como suele ser habitual en las historias de amor cervantinas, del otro asunto amoroso que complementa al principal, ya sea por contraste o por semejanza. 2-El segundo, sobre el compromiso de nuestro autor con el sexo como manifestación del amor, consagrado y legalizado por el matrimonio cristiano. Y es que, en su reencuentro, la felicidad del duque y Cornelia, el premio a su amor queda registrado en aquel “cogióla el duque en sus brazos [a Cornelia], y, añadiendo lágrimas a lágrimas, mil veces le bebió el aliento de la boca; teniéndoles el contento atadas las lenguas. Y así, en silencio honesto y amoroso, se gozaban los dos amantes verdaderos” (p. 174).

Por lo tanto, una vez más, Cervantes ensalza el amor incondicional de una pareja de amantes, un amor que es capaz de burlar todas las trabas que se encuentre en su camino, como las intenciones matrimoniales de los padres y la diferencia de rango social. Y, una vez más, Cervantes enjuicia el imperante y estrecho código del honor, así como de la inutilidad del encerramiento de las mujeres, de su falta de libertad.

En definitiva, las características de la historia del duque de Ferrara y Cornelia Bentibolli son las siguientes: 1-la historia queda encuadrada en el deambular de don Juan y don Antonio por Europa. 2-Esto provoca que su morfología se asemeje bastante a la de los episodios verdaderos intercalados sobre una fábula que los englobe. 3-Al mismo tiempo que posibilita la participación de los dos caballeros vascos en la historia, con el fin de solucionar los malentendidos causados por la caída amorosa de Cornelia con el duque. 4-Una caída que viene provocada por el amor recíproco que se profesan los amantes y que surgió de forma simultánea. 5- Pero también porque se dan una serie de causas que impiden la celebración del matrimonio. 6-Se da un desnivel social entre los dos amantes, que, aunque obstaculiza la publicidad del amor, no supone ninguna traba para los amantes. 7-El fruto del amor y la caída sexual es el nacimiento del hijo del duque y Cornelia. 8-Después de múltiples peripecias, todo concluye felizmente con los desposorios. 9-El amor de la pareja pervive más allá del texto.

La quinta historia de amor humano que nos encontramos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan el español Antonio y la bárbara Ricla en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, durante los capítulos V y VI del libro I y IX del III.

La última y más querida de las creaciones del autor del *Quijote* se singulariza, entre otros aspectos, por presentar una morfología sumamente compleja, vale decir laberíntica o barroca, a consecuencia de la fragmentaria disposición de la trama medular, que procede del empleo del comienzo *in medias res*, y de la interpolación de un nutrido número de historietas que hacen de ella una novela de novelas o una narración de narraciones. De esta suerte, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* emula la técnica de la novela helenística de amores y aventuras viajeras<sup>3331</sup>, cuyo paradigma es la *Historia etiópica* de Heliodoro, y de los ejemplos de novela bizantina española que la preceden<sup>3332</sup>. Sin embargo, la utilización de una historia principal que sirve de soporte a la inclusión de novelas cortas o de episodios como modelo de estructura de una narración de largo aliento, no sólo es la técnica dominante de las distintas modalidades de ficción que ofrecía la prosa áurea, sino que es la marca de la casa. En efecto, *La Galatea* y las dos partes del *Quijote* se sirven de esta técnica de acumular historias en torno a un eje central que hace las veces de marco. Sucede, no obstante, que en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* Cervantes va un paso más allá, puesto que en su intento de conformar la novela ideal, perfecta en su estructura y universalmente ejemplar en su contenido, se vio en la obligación de rodear a sus protagonistas, modelos de virtuosismo, de una cohorte de personajes secundarios que portaran su propia historia en forma de episodios adventicios, de manera que les sirvieran de complemento, ya fuera por paralelismo o por oposición, con el objetivo de dar cabida al universo todo, al mismo tiempo que reforzaran y garantizaran su verosimilitud. La unidad vendría dada por la suma de todas las vidas puestas en escena sobre el hilo conductor de los amores de Periandro-Persiles y Auristela-Sigismunda. Es decir, Cervantes llevó al límite el uso de interpolar episodios, hasta el punto de que parece combinar dos modalidades de prosa de ficción, la novela griega de aventuras y el relato corto, pero sin desbordar los márgenes del primero<sup>3333</sup>.

La autobiografía del español Antonio es el primero de esos vivires episódicos que irrumpen y suspenden la trama argumental central, por lo que, desde esta perspectiva, enlaza con la historia de Rosaura y Grisaldo de *La Galatea*. Presenta una estructura bastante sencilla, en la medida en que se puede dividir en dos partes claramente diferenciadas: por un lado, lo que acontece en los capítulos V y VI del libro I y por otro, lo que sucede en el capítulo IX del libro III. La primera parte se desarrolla en forma de analepsis o de narración intradiegetica, mientras que la segunda se muestra de forma directa o de acción en el presente narrativo. Esta partición estructural viene además motivada por la enorme distancia argumental que se da entre una y otra y que comprende todo el viaje que los protagonistas del episodio, acompañando a Periandro y Auristela, efectúan desde la Isla Bárbara, escenario en el que el español cuenta su historia, hasta el Quintanar de la Orden, su patria chica y el lugar en el que detiene su andadura en la novela.

Hemos de advertir que la historia del español Antonio no es solamente un cuento de amor, sino que versa más bien sobre el proceso de purgación y perfeccionamiento de una vida

---

<sup>3331</sup>Véase Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1988.

<sup>3332</sup>Véase Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.

<sup>3333</sup>Como sugiere E. C. Riley, "Tradición en innovación en la novelística cervantina", *Cervantes*, XVII (1997, 1º fall), pp. 46-61. Véase, también, desde otra perspectiva, Ángel García Galiano, "Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*", *AC*, XXXIII (1995-1997), pp. 177-195.



que se moldea y se construye en el devenir del tiempo y merced al aprendizaje y a la asimilación que obtiene de la experiencia de los hechos. Su caso de amor es, entonces, uno de los hitos que jalonan su periplo vital hasta el encuentro con Periandro y Auristela, pues su biografía, aún en curso en ese momento, no se cerrará hasta arribar, como un hombre nuevo, a su hogar en tierras españolas.

Esta especificidad, curiosamente, hermana sanguíneamente la autobiografía episódica de Antonio con la del capitán Rui Pérez de Viedma que, como se sabe, forma parte o tiene su lugar en el *Quijote* de 1605. Ambos personajes son brillantes militares que participan en las grandes empresas guerreas del imperio español del quinientos, Antonio en las de Carlos V, Rui Pérez de Viedma en las del hijo del emperador, Felipe II; una anécdota, que se torna crucial en sus vidas, les arrastra a ser dos exiliados en tierras extrañas y exóticas; espacios, sí, en los que padecen el trance más duro e ignominioso de sus vivires, pero que, a la postre, no serán sino el punto de inflexión de sus biografías, ya que en ellos encontrarán el amor con mujeres de otras razas y culturas, Riela y Zoraida respectivamente, que no sólo paliará su situación, sino que terminará por provocar su vuelta a casa. Sus salvadoras, además, se caracterizarán por manifestar una profunda devoción por la ortodoxia católica. De este modo, el episodio del *Persiles*, como el de la Primera parte del *Quijote*, experimenta un proceso de estilización o de desplazamiento desde un realismo cotidiano y circunstancial encuadrado en un marco histórico concreto y definido hacia un idealismo que potencia el surgimiento del amor, es decir, va de lo novelesco a lo romancesco<sup>3334</sup>. Obviamente, entre ambas historias se registran diferencias sumamente importantes que estriban fundamentalmente en la intención que perseguía Cervantes con cada una y, al menos en el caso de la biografía de Antonio, en su adecuación al marco en el que se inscribe. De entre ellas, cabe destacar el carácter dispar de los dos protagonistas, individuos novelescos únicos e irrepetibles por su complejidad psicológica y su constante estado de transformación, pues mientras que Antonio destaca por un voluntarismo que determina su futuro a contrapelo del azar, Rui Pérez de Viedma, más apático, se ve de continuo arrastrado por un hado adverso y por voluntades más fuertes que la suya y más aptas para la acción, como la de Zoraida, personaje que es, a su vez, mucho más rico, complejo y acabado que el de Riela.

Como se sabe, la disposición temporal del *Persiles* se aviene con el empleo de la técnica del *ordo artificialis*, según la cual la narración da comienzo por el medio de los hechos o por el momento que más le conviene al escritor, de tal forma que se presenta a los personajes en plena acción o en uso de la aplicación de la anagnórisis y la peripecia, y así, a más de distorsionar el orden natural de los hechos, se potencia desde el principio el suspense del lector<sup>3335</sup>. Periandro y Auristela están presos en la Isla Bárbara<sup>3336</sup> y ella está punto de ser sacrificada con el objetivo de cumplir una añeja profecía que augura el nacimiento de un magnífico rey, cuando, debido a los deseos que suscitan los héroes entre los bárbaros, comienza una trifulca que deriva en una matanza y en un incendio que amenaza toda la isla. En medio de la turbamulta, uno de los bárbaros, en perfecto castellano, se dirige a los héroes

---

<sup>3334</sup>Sobre este aspecto, crucial en la poética cervantina, véase E. C. Riley, “Una cuestión de género”, en *La rara invención*, pp. 185-202.

<sup>3335</sup>Se trata de una convención del género al que pertenece el *Persiles*, cuyo paradigma es la *Historia etiópica* de Heliodoro. Así lo reconoce Carlos García Gual, en “Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXIV (2005), pp. 93-105, en particular p. 97. Sobre esta técnica en el empleo de la bizantina española, véase J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 80-86.

<sup>3336</sup>Sobre la Isla Bárbara y su función en el *Persiles*, véase J. Casalduero, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, pp. 27-40; A. K. Forcione, *Cervantes’ Christian Romance*, pp. 30-40; C. Andrés, “Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *AC*, XXVIII (1990), pp. 109-123; y, muy especialmente, I. Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 126-140.

y los conduce a la salvación, que no es sino la cueva-hogar en la que vive con su familia, conformada por su padre, su madre y una hermana. Después de satisfacer las necesidades corporales con una frugal comida, el padre ameniza la velada con la narración de su vida, que tiene como fin explicar el motivo de su estancia en la isla, de las circunstancias y los hechos que le han llevado a lugar tan alejado. Es esta una de las formas tradicionales de mayor eficacia para incluir historias adventicias en una narración marco, y que corresponde con lo que dio en llamarse *sobremesa y alivio de caminantes*, presente en la literatura occidental desde, por lo menos, la relación de Ulises en la sala del banquete del palacio del rey Alcínoo (cantos VIII a XII). Como la del héroe griego, la narración de Antonio es contada en primera persona, de tal modo que sus aventuras están puestas en boca de su protagonista, “sin duda porque el viajero que ha visitado en solitario tierras exóticas y vivido lances muy extraordinarios resulta el más indiciado relator para recordarlos con precisión”<sup>3337</sup>. No será el caso de Antonio, pero la supuesta confianza en la veracidad de lo que cuenta que se le atribuye al narrador en primera persona se pondrá seriamente en entredicho en el *Persiles* con la larga analepsis completa de Periandro.

Antonio se explica, como buen narrador intradiegetico el español selecciona sólo aquellas vivencias que dejaron huella en su periplo, aquellas que constituyen los hitos fundamentales que le han llevado al lugar desde donde las recuerda para el auditorio que conforman los héroes principales de la novela y Transila, la intérprete de los bárbaros que se ha beneficiado de la destrucción de la isla, pero también de su familia que, como concedores de la historia, serán los más críticos, sobre todo Ricla, quien, en su momento, tomará la palabra para sustituir a su esposo y no cansar con la prolijidad del relato a los receptores.

Antonio nació en el Quintanar de la Orden de padres medianamente nobles; recibió una buena educación académica y se mantuvo siempre al margen de los placeres de la vida que asaltan en la juventud; se vio más inclinado a las armas que a las letras, por lo que, llegada la ocasión, decidió enrolarse en los tercios del emperador, que a la sazón guerreaba en Alemania, en los que alcanzó “nombre de buen soldado”<sup>3338</sup>. Con la vitola de la honra que le proporciona la distinción y con la instrucción aprendida de la vida soldadesca, Antonio se persona en su tierra, donde le acaecerá la anécdota seminal de su autobiografía. Se trata de un encontronazo con el hijo segundón de un titulado de su lugar a causa del modo familiar en el que este se dirige a él y que nos habla de la escrupulosidad con la que entiende las cuestiones de la honra, de su soberbia y de cuán fácil se deja caer en los brazos del arrebato<sup>3339</sup>. Habiendo dejado malherido a su opositor, ha de ausentarse de su casa debido a la persecución de sus enemigos, por lo que regresa a su vida de milite en tierras germanas; si bien le dura poco, puesto que, sabiendo que le vienen pisando los talones, decide ocultarse brevemente en el hogar paterno, donde se aprovisiona de dineros, y con la mira puesta en Inglaterra, deja de nuevo el Quintanar y se embarca en Lisboa en una nave inglesa. Allí, por una cuestión de poca monta, vuelve a tener sus más y sus menos con un marinero inglés al que abofetea, suscitando la ira de la demás gente de la embarcación, que no terminan con su vida gracias a la mediación de un caballero anglosajón, que los convence para que le abandonen en medio del mar en un esquite con agua y algo de comida. Solo en la inmensidad del océano, el

---

<sup>3337</sup>C. García Gual, Introducción a su traducción de la *Odisea* de Homero, Alianza, Madrid, 2004, pp. 7-36, en concreto p. 16. Sobre las narraciones en primera persona en el *Persiles*, véase R. Pope, “The Autobiographical Form in the *Persiles*”, *AC*, XIII-XIV (1974-1975), pp. 93-106; I. Lozano Renieblas, “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes*, XXII (2002, 1º fall), pp. 111-126.

<sup>3338</sup>Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro I, cap. V, p. 48 (citamos siempre esta edición, por libro, seguido de capítulo y número de página).

<sup>3339</sup>J. B. Avalle-Arce ha estudiado la fuente y la recreación cervantina de la anécdota en “Tres vidas del *Persiles*”, *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 75-87.

arrogante español comenzará a expiar sus culpas y a atemperar su carácter.

Lo contado hasta aquí por Antonio cae dentro del saco de lo cotidiano, vale decir realista, pues el tapiz de su historia se teje con los hilos de lo circunstancial, lo particular y el detalle histórico, que inscriben el vivir del español en un tiempo y en un espacio concretos y bajo los parámetros de lo estrictamente verosímil; el conflicto no es otro que el choque del héroe con la norma social que hace de él un inadaptado, hasta convertirlo en un desterrado. Sin embargo, toda vez que es abandonado en los mares del norte, el contorno espacio-temporal se difumina y de una geografía definida y de unos topónimos conocidos pasamos al mundo fabuloso y semilegendario del Septentrión europeo, en el que lo maravilloso desplaza al tipismo. Este viraje que experimenta la narración de Antonio es el mismo, pero a la inversa, que sustenta todo el orbe ficticio del *Persiles*, que consiste en una combinación del cronotopo de la novela helenística con el del camino, como han estudiado Emilia I. Deffis de Calvo e Isabel Lozano Renieblas<sup>3340</sup>, a la par que anticipa el de otros personajes meridionales que, debido a circunstancias concretas, van a parar también a mares y tierras nórdicas, como son los casos del italiano Rutilio (I; VIII-IX), el portugués Manuel de Sosa Coitiño (I; X) y los franceses Renato y Eusebia (II; XVIII, XIX y XXI). Lo cual denota la sinergia que se genera entre la narración de base y la materia interpolada tanto como la escrupulosidad con la que Cervantes organizó y entremezcló unas partes con otras, hasta reforzar la cohesión interna de manera que el texto formara un todo compacto. Desde antiguo, el viaje fue entendido como una *odisea*, en la que el héroe ha de sortear, con paciencia y estoicismo, toda una galería de dificultades y trabajos que reafirmen su identidad, la depuren, antes de su regreso al hogar, pues la salsa del viaje estriba precisamente en la vuelta a casa, con las alforjas repletas de historias y anécdotas que contar. Las peripecias que enfrenta Antonio en la soledad del mar son, empero, más internas que externas, son, como apuntaba Joaquín Gimeno Casalduero, “el aislamiento del hombre a solas con su conciencia”<sup>3341</sup>, aparte de una lucha por la supervivencia en un medio hostil. De ahí que la narración de la parte de su vida que media entre su abandono y su llegada a la Isla Bárbara tenga ese tono desasosegante y altamente onírico, en la que su *yo* agónico hace frente a situaciones límite. Acaso la más sobresaliente sea la de las isla de los hombres lobo, que introduce la licantropía en la novela<sup>3342</sup>. El fin de su viaje tiene lugar, obviamente, en la Isla Bárbara, a la que arriba por culpa de “una terrible borrasca” (I, V, 53), y en la que se ve obligado a quedarse, puesto que en su naufragio pierde el esquife. Es de este modo como Antonio se convierte en “el primer Robinson de la literatura universal”<sup>3343</sup>.

Llegado a este punto del relato, la narración intradiegetica de Antonio se ve interrumpida por el inesperado fallecimiento de la aya de Auristela, Cloelia, su velatorio y su funeral, que propicia la entrada de otro de los temas omnipresentes del *Persiles*: la muerte<sup>3344</sup>, acaso porque, como apunta Avalor-Arce, “en la baraja de la Vida (...) el triunfo lo constituye la Muerte”<sup>3345</sup>, pero seguro porque, desde una perspectiva morfológica, la interrelación de la

---

<sup>3340</sup>E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros peregrinos y enamorados*; I. Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*.

<sup>3341</sup>*Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 33.

<sup>3342</sup>Véase Maurice Molho, “El sagaz perturbador del género humano”: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 21-32, en la que el malogrado hispanista francés realiza una visión de conjunto del tema en la obra de Cervantes y perfila su interpretación. Sin salirse del *Persiles*, analiza de forma convincente y perspicaz el tema I. Lozano Renieblas en *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 161-171.

<sup>3343</sup>Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. I, p. 220.

<sup>3344</sup>Véase J. B. Avalor-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 17-72, en concreto p. 62 y ss.

<sup>3345</sup>“Los pastores y su mundo”, Estudio preliminar a la edic. de *La Diana* de Montemayor de J.

fábula y el episodio armoniza mejor la estructura de la novela, la dota de mayor cohesión y unidad. Esta forma de intercalar historias laterales por entregas deviene, en última instancia, de la novela que se erige en paradigma de la fórmula pastoril, *La Diana* de Jorge de Montemayor, aunque, con anterioridad, fue utilizada por otros de los libros modelo de nuestro escritor, el *Orlando furioso* de Ariosto. Así, Cervantes la utiliza en *La Galatea* y en ambas partes del *Quijote*. Hay, asimismo, un motivo de orden interno que afecta a la estructura de la parte narrativa del episodio y que lo escinde en dos mitades: por un lado, la peripecia individual del español; por otro, su aventura amorosa.

En efecto, Antonio prosigue la relación de su vida para contar su encuentro con Ricla. Cervantes demuestra una pericia absoluta en el dominio de una técnica novelesca vanguardista que garantiza orgánicamente la vinculación entre aventura y espacio<sup>3346</sup>. El brumoso y borrascoso mundo marino en el que se ha desenvuelto el viaje -exterior e interior- de Antonio adopta los perfiles concretos, se transforma ahora en una suerte de *locus amoenus*, de paraíso terrenal, de arcadia primigenia que propicia no sólo la comunión del hombre con la naturaleza, su vuelta al origen, sino, también y sobre todo, el surgimiento del amor. Este mundo, sin embargo, no es previo a cualquier formulación social, como el pastoril, sino que se sitúa en un marco geográfico a la vez histórico y literario, la Isla Bárbara, en el que se funden lo que se conocía a principios del XVII del legendario mundo de Septentrión con el mito y la leyenda. Es decir, en el marco de la Isla Bárbara Cervantes abre una brecha pseudopastoril que predispone y favorece la historia de amor, por eso la mantiene al margen y en secreto del modelo social que la habita, y lejos de la civilización occidental, aunque esté manifiesta con la presencia del español. A este mundo aislado le corresponde un amor puro e ingenuo, un erotismo dúctil y amable, un estilo lírico pero vibrante; un primer encuentro fascinante, sutil, exquisito y único en la obra de Cervantes:

La buena suerte y los piadosos cielos, que aún del todo no me tenían olvidado, me depararon una muchacha bárbara de hasta edad de quince años, que por entre las peñas, riscos y escollos de la marina, pintadas conchas y apetitoso marisco andaba buscando. Pasmóse viéndome, pergáronsele los pies en la arena, soltó las cogidas conchuelas y derramósele el marisco; y, cogiéndola entre mis brazos sin decirle palabra, ni ella a mí tampoco, me entré por la cueva adelante y la truje a este mismo lugar donde agora estamos. Púsela en el suelo, beséle las manos, halaguéle el rostro con las mías, y hice todas las demostraciones que pude para mostrarme blando y amoroso con ella. Ella, pasado el primer espanto, con atentísimos ojos me estuvo mirando, y con las manos me tocaba todo el cuerpo, y de cuando en cuando, ya perdido el miedo, se reía y me abrazaba; y, sacando del seno una manera de pan hecho a su modo, que no era de trigo, me lo puso en la boca, y en su lengua me habló, y, a lo que después acá he sabido, en lo que decía me rogaba que comiese. Yo lo hice así porque había bien menester. Ella me asió por la mano, y me llevó a aquel arroyo que allí está, donde asimismo, por señas, me rogó que bebiese. Yo no me hartaba de mirarla, pareciéndome antes ángel del cielo que bárbara de la tierra. Volví a la entrada de la cueva, y allí, con señas y con palabras, que ella no entendía, le supliqué, como si ella las entendiera, que volviese a verme. Con esto la abracé de nuevo, y ella, simple y piadosa, me besó en la frente, y me hizo claras y ciertas señas que volvería a verme (I, VI, 57-58).

A pesar de su unicidad, en lo que tiene de acercamiento amoroso, guarda algún que otro punto de contacto con el de Teolinda y Artidoro en *La Galatea*, y, muy lejos ya del escenario bucólico, con el de Campuzano y doña Estefanía en *El casamiento engañoso*, que es, de alguna manera, su opósito, pues, si bien la venta y la simplicidad primitiva que conlleva el retorno a la naturaleza permiten la libertad erótica, la inversión y la transgresión de la norma social, la ingenuidad del acercamiento de Antonio y Ricla se torna en la novela ejemplar en mentira, engaño y aviesas intenciones; por la sorpresa y la fruición sensual que

---

Montero, p. XIX.

<sup>3346</sup>Es esta una de las mayores aportaciones del *Persiles* al desarrollo de la novela moderna, según ha demostrado I. Lozano en su fundamental estudio *Cervantes y el mundo del "Persiles"*.

suscita, recuerda el encuentro del cura, el barbero y Cardenio con Dorotea, puesto que el espanto y la admiración que provoca la belleza es similar, pero el candor de la secuencia del *Persiles* se torna en turbación y en peligroso y ambiguo goce visual en la Primera parte del *Quijote*. Un encuentro amoroso, este de Antonio y Ricla, que está repleto de resonancias literarias, ya que remite y en parte emula al de Ulises y Nausícaa en las playas de la isla prodigiosa de Feacia, cantado por Homero en la *Odisea* (c. VI).

El español, aún cuando el proceder de Ricla asegura la confianza, no las tiene todas consigo y recela, duda de que la bárbara pueda delatarlo a sus congéneres. Al fin y al cabo, la desconfianza ha sido el dictamen extraído de su experiencia anterior, aunque haya estado motivado principalmente por su propio actuar. Pero su acercamiento a Ricla no ha sido presuntuoso y colérico, sino todo lo contrario: blando y suave. Así, la hermosa bárbara regresa a su escondite “cargada de bastimentos que me sustentasen” (I, VI, 58), de ternura y de amor.

Una historia de amor es cosa de dos. Por ello Ricla puede reclamar la palabra a su marido y aportar su punto de vista sobre unos hechos que han vivido juntos y les conciernen a ambos. El cambio de paranarrador en un episodio es una táctica poética que Cervantes bien pudo adoptar, como su fragmentación, de *La Diana* de Montemayor, pues el rendimiento que se obtiene del cambio de perspectiva es importante en la historia de Belisa, quien cuenta su caso tal y como ella lo vivió en el libro III, pero cuyo desenlace es distinto cuando lo cuenta Arsileo en el libro V. Cervantes ya lo experimentó en *La Galatea* en las historias de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio y Silerio, Timbrio, Nísida y Blanca; lo volverá a ensayar en el *Quijote* de 1605 en el entrecruzamiento amoroso de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, esta vez de una forma similar a como sucede en *La Diana*, y en el de 1615, aunque más complejo y con otras miras, en la historia de Ricote y Ana Félix. En nuestro caso, el cambio de perspectiva es acumulativo, en la medida en que concatena lo narrado por Antonio con lo que contará Ricla, pero no sirve para desengañar a un personaje de una creencia vivida que es errónea.

Es, pues, el caso que Ricla toma la palabra para rematar la historia del español Antonio que llega hasta el momento actual en el que se la cuentan a Periandro y Auristela y lo hace movida por el principio poético de la brevedad, de la concisión narrativa:

No te canses, señor mío, -dijo la bárbara grande-, en referirlos [los sucesos] tan por extenso, que podrá ser que te canses, o que canses. Déjame a mí que cuente lo que queda, a lo menos hasta este punto en que estamos (I, VI, 59).

Como narradora, Ricla es concisa, directa, despejada y elegante a la hora de tratar los aspectos sexuales del amor:

Mis muchas entradas y salidas en este lugar le dieron bastante para que de mí y de mi esposo naciesen esta muchacha y este niño. Llamo esposo a este señor, porque, antes que me conociese del todo, me dio palabra de serlo, al modo que él dice que se usa entre verdaderos cristianos. Hazme enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en ella asimismo me enseñó la ley católica cristiana (I, VI, 59).

Antes de nada, se impone decir que el caso de Antonio y Ricla pertenece a ese elenco de historias cervantinas que recrean un amor interracial entre personas de nacionalidad, cultura o lengua distintas, como las de Ruiz Pérez de Viedma y Zoraida, Ricaredo e Isabela en *La española inglesa*, don Lope y Zahara en *Los baños de Argel*, Amurates y Catalina en *La gran sultana* y Ana Félix y Gaspar Gregorio en la Segunda parte del *Quijote*. En la mayoría de ellas, entre las que se cuenta la nuestra, se trata de un español desarraigado que entabla relaciones con una mujer de otro pueblo pero que, por el motivo que sea, es cristiana o termina siéndolo. Aparte quedan los casos de Ricaredo e Isabela y Amurates y Catalina, en

los que una española, cautiva en tierras que profesan una religión diferente, acepta los amores de un extranjero oriundo del lugar que, además, es su dueño. Todas las historias, con la sola excepción de la de *La gran sultana*, tienen en común que hallan su desenlace definitivo, por lo menos en el texto al que pertenecen, pues alguna de ellas concluye con final abierto o trunco, en suelo español, lugar en el que pueden vivir de acuerdo con la ortodoxia católica, dado que estas historias tienen como tema importante el religioso. Lo cual no significa que Cervantes no sea crítico con la ideología imperante en la España imperial y su intransigencia, como lo corrobora el caso de la morisca Ana Félix y Gaspar Gregorio y, de alguna manera, el de Amurates y Catalina, pues su felicidad conyugal, aunque escrita en clave de comedia y aunque se pueda interpretar como un triunfo del cristianismo, sólo era posible en la ciudad de Constantinopla, en el territorio hispano hubiera sido del todo imposible la convivencia de una cristiana con un musulmán, cada uno viviendo de acuerdo con su ideología y respetando la del otro. Lógicamente, todas estas historias suponen un triunfo del amor por encima de cualquier convención, sea del tipo que sea, aún contando con que la pasión erótica se dé mas fuerte en unos casos que en otros o se viva de manera singularmente diferente.

Por la forma exquisita y sin tapujos con que Ricla cuenta los aspectos físicos del amor se empareja con Dorotea<sup>3347</sup>, si bien la bárbara no sufre el escarnio y la burla que padece el personaje quijotesco, debido al dispar proceder de sus amantes, aunque la princesa Micomicona, merced a su listeza y valentía, terminará por transformar a don Fernando “de galán en esposo en la venta de Sierra Morena”<sup>3348</sup>. Y es que ambas historias tiene en común el que el amor se torne en un matrimonio privado, a contrapelo de ceremonias y normas legales, que sanciona el deleite sexual. Ahora bien, la boda secreta de Antonio y Ricla es radicalmente distinta a la de don Fernando y Dorotea, en el sentido en el que se celebra lejos de la civilización y, por ende, lejos de la norma social y religiosa, es una unión natural y armónica, basada no más que en el amor y la complacencia mutua; mientras que la de los personajes del primer *Quijote* queda circunscrita, y por ello supone una transgresión, en un marco sociomoral definido que la convierte en un caso de honra, además de que su celebración no es la exacta culminación del amor, sino de un vehemente apetito de lujuria, el que muestra don Fernando, y de un callejón sin salida, en el que se halla Dorotea. Esta diferencia es la misma que se observa entre nuestra historia y la de Teodosia y Marco Antonio en *Las dos doncellas*, que tantos puntos de contacto registra con la de don Fernando y Dorotea, ya que el acoso erótico deriva en el matrimonio secreto, el coito y el abandono del personaje femenino por el masculino. Más próxima a la historia de Antonio y Ricla se encuentra la de Cornelia y el duque de Ferrara en *La señora Cornelia*, pues, aún quedando perfectamente encuadrada en el marco social, la boda privada de los nobles italianos sí se fundamenta en un amor recíproco y la consumación del acto sexual genera un alumbramiento. Amor, matrimonio, honra y relaciones paterno filiales son los temas principales asimismo del caso de Rosanio y Feliciano de la Voz, episodio inserto en el *Persiles* en el que la correspondencia erótica termina, como en los dos casos anteriores, en embarazo y parto. Estas cinco historias, por lo tanto, no son sino un ramillete de variaciones sobre un mismo tema, aunque a cada caso particular le corresponden sus propias reglas. En la medida en la que Antonio y Ricla erigen un mundo propio, privado y libre, fundamentado en el amor y ajeno a cualquier tipo de constreñimiento

---

<sup>3347</sup> Ambas utilizan la figura retórica del zeugma para aludir a la pérdida de su virginidad, pues las entradas y las salidas que menciona Ricla se convierte en aquel “con volverse a salir de mi aposento mi doncella , yo dejé de serlo y él acabó der ser traidor y fementido” (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza, cap. XXVIII, p. 355). Una figura que utilizará Feliciano de la Voz, también en el *Persiles*, para expresar su embarazo cuando cuente su historia: “Destas juntas y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido y creció mi infamia” (III, III, 287).

<sup>3348</sup> Haciendo nuestras las palabras de F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 63.

debido al marco en el que se desarrolla, es el más radical en su formulación; los otros, casos de honor todos, se pueden agrupar dos a dos: por un lado, los de don Fernando y Dorotea y Teodosia y Marco Antonio, en los que una mujer ultrajada y engañada se convierte en una peregrina de amor que, disfrazada de hombre y en contra de la sociedad, parte en busca de su felicidad; por otro, los de Cornelia y el duque de Ferrara y Feliciano de la Voz y Rosanio, en los que una pareja es capaz de superar todos las trabas que se interponen entre ellos, aunque para conseguirlo necesiten la ayuda desinteresada de terceros. Sobra decir que todas ellas son historias que invierten la norma a favor del deseo espontáneo; si bien Cervantes advierte del peligro que se esconde bajo la palabra de esposo cuando el amor no pasa de ser lascivia.

Al margen quedan aquellos casos en los que el deseo concupiscente es acompañado de una agresión en forma de violación, como los de Rodolfo y Leocadia en *La fuerza de la sangre* y don Diego de Carriazo y la madre de Constanza en *La ilustre fregona*, aún cuando desemboquen en dos nacimientos y cuando, en el caso de Rodolfo y Leocadia, el ultraje se resuelva en matrimonio.

Y esta es la historia de amor de Antonio y Ricla, que aún se mantiene intacta en el momento en la que se la cuentan a Periandro, Auristela y Transila. Cuán lejos está la felicidad amorosa de estos cónyuges naturales de la desdicha de las bodas sancionadas civil y religiosamente, de las historias matrimoniales de Cervantes, como las de Anselmo y Camila en *El curioso impertinente*, Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño*, el alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo en *El casamiento engañoso*, una dama y su marido en *El rufián dichoso*, el rey y la reina en *Pedro de Urdemalas*, los cuatro casos de *El juez de los divorcios*, Pancracio y Leonarda en *La cueva de Salamanca*, Cañizares y doña Lorenza en *El viejo celoso* y Ortel Banedre y Luisa en el *Persiles*.

Acabada la narración de la vida del español y de su amor con Ricla, “con cuya variable historia admiraron a los presentes” (I, VI, 60), se cierra la primera parte del episodio.

Carlos Romero Muñoz, analizando la estructura del *Persiles*, nos advierte de que “a lo largo de los capítulos del libro I, el lector asiste al sistemático aumento de personajes “en escena”. La técnica no poco eficaz en su misma elementalidad, se repite varias veces: alguien se presenta en el momento más oportuno, cuenta su vida (o un significativo segmento de la misma) y pasa a formar parte de una “columna” cada vez más nutrida, que se desplaza de un lugar a otro”<sup>3349</sup>. Y así ocurre en nuestro caso, pues la familia del español se convierte en la compañera inseparable de viaje de Periandro y Auristela por lo que resta de la acción en el presente narrativo del *Persiles*, especialmente los dos hijos, Antonio y Constanza, dado que los padres detendrán su deambular en tierras españolas. De este modo, el cañamazo medular de la novela, en su devenir cronológico, se estructura en torno al truculento y azaroso peregrinar de dos parejas nacidas en el Septentrión europeo que se dirigen por un laberinto de aventuras desde la Isla Bárbara hasta la ciudad de Roma, meta final del viaje<sup>3350</sup>. Es decir, el episodio y la narración de base quedan perfectamente alineados. El rendimiento que de ello obtiene Cervantes para crear expectación y suspense en el lector es máximo, ya que como *Persiles* y *Sigismunda*, debido al motivo que origina su peregrinación, viajan de incógnito y celan su amor bajo los nombres falsos de Periandro y Auristela y una supuesta relación de parentesco fraternal se miran o quedan de continuo reflejados, en un juego de espejos entre apariencia y esencia, en Antonio y Constanza, que no son sino hermanos verdaderos.

Que el español Antonio ha experimentado una mutación fenomenal en su carácter es irrefutable. Su soberbia y arrogancia, causantes de su inadaptación al mundo civilizado del

---

<sup>3349</sup> Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. 15-59, la cita corresponde a la p. 39.

<sup>3350</sup> Véase, Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2005.

mediodía europeo, tras un tortuoso proceso de purgación, han sido sustituidas por la mansedumbre y la mesura. La soledad del viaje y el amor han templado su persona, y ahora, a la altura en la que ha contado su biografía a los amantes nórdicos y emprende el camino de vuelta con ellos y su familia es un hombre nuevo, ha devenido en un marido y en un padre ejemplar. Tendremos ocasión de corroborarlo cuando la morisca granadina Cenotia, haciendo uso de sus artes maléficas, hechice y postre en cama a su hijo como venganza por un desaire amoroso. Allí, en el palacio del rey Policarpo, el español no sólo mirará por la salud de su hijo, sino, mucho más importante, le aleccionará magníficamente respeto ha cómo ha de comportarte en los asuntos amorosos, reprendiéndole y aconsejándole con palabras tales como “si tanto presumes de casto y honesto, defiende tu castidad y honestidad con el sufrimiento; que los peligros semejantes no se remedian con las armas, ni con esperar los encuentros, sino con huir de ellos [...]. No digo yo que ofendas a Dios en ningún modo, sino que reprehendas, y no castigues, a las que quieren turbar tus honestos pensamientos; y aparéjate para más de una batalla, que la verdura de tus años y el gallardo brío de tu persona con muchas batallas te amenazan; y no pienses que has de ser siempre solicitado, que alguna vez solicitarás, y, sin alcanzar tus deseos, te alcanzará la muerte en ellos” (II, IX, 195-196), y advirtiéndole después de que la ley cristiana no premia la venganza sino el perdón y el buen consejo y que la tentación no se resuelven con la violencia sino con darle la espalda, pues de este modo “quedarás vencedor en la pelea, y libre y seguro de verte otra vez en el trance que ahora te has visto” (II, XI, 211).

El premio que obtiene por ello no es otro que la vuelta a casa, el encuentro con sus padres y el perdón público de su contrincante, aquel al que dejó malherido por una nimia cuestión de honra. Secuencia narrativa mostrada de forma directa que no es sino el desenlace del episodio (III, IX), el final de su andadura vital en la novela.

#### EL *PERSILES*: FELICIANA DE LA VOZ Y ROSANIO.

La siguiente historia de amor humano, la sexta en el orden de aparición, es la de Feliciano de la Voz y Rosanio, que comprende los capítulos II, III, IV y V del libro III del *Persiles*.

La trama del *Persiles* descansa sobre la conjugación de los dos motivos que son el santo y seña de la novela bizantina desde la antigüedad clásica, el amor y las aventuras viajeras. De modo que no es más que es el trayecto vital que segmenta la biografía de los héroes protagonistas entre su enamoramiento, origen del conflicto, y su boda, solución dichosa del caso, tanto como el viaje formativo que los jóvenes enamorados emprenden obligados por las circunstancias. En el camino tienen que afrontar y sortear las mil pruebas que los continuos vaivenes de la fortuna y el azar les depara, en forma de peligros de todo tipo, que amenazan su vida lo mismo que su amor, pero que no son sino los trabajos necesarios en los que demostrar y acrisolar su virtud, su castidad, su amor, su fe en la Divina Providencia, su temple, etc., esto es, la cualidades ejemplares que les hacen merecedores del final feliz.

El viaje de Periandro y Auristela, como se sabe, comprende el agitado y dilatado itinerario que separa la isla semilegendaria de Tule de la ciudad de Roma y se desarrolla por los mares septentrionales del continente europeo, repletos de islas e incidentes, y por los caminos meridionales de los países latinos, con sus villas, sus ventas, sus casas y su realidad ambiental y circunstancial auestas. De resultas de ello se establece una tremenda disparidad de tono entre lo que acontece en las frías y húmedas aguas del norte con lo que sucede en las polvorientas y estivales veredas del sur. Pues, en el norte, por desconocido y ajeno, tiene cabida lo mítico, lo legendario, lo fabuloso, lo exótico; en el sur, en cambio, por conocido y



acreditado, halla cobijo lo tradicional, lo típico, lo corriente, lo común. De modo que la parte septentrional apunta a la prosa de ficción idealista y a la leyenda, mientras que la meridional se aproxima a la novela contemporánea y el costumbrismo. Esta separación de mundos, sin embargo, se cohonest por la unidad de fin y de sentido del *Persiles*, pero también por un buen número de paralelismos, de simetrías y de tráfico de personajes de un orbe al otro.

La parte meridional del *Persiles*, en especial la que se desarrolla por el territorio hispano, en su construcción, depende o se adecua al entorno real, “debido a que las leyes de la verosimilitud son muchos más severas y estrictas en el ámbito de lo conocido”, o, dicho de otro modo, “se tiende hacia una fusión indisoluble entre el espacio y la historia”<sup>3351</sup>. Para conseguir el efecto de verismo realista Cervantes se sirve de unas estrategias narrativas similares a las que despliega en el *Quijote*. Periandro y Auristela, como don Quijote y Sancho, se topan, en España, con la vida cotidiana de la época: la de las ventas, las casas particulares y los caminos, mas como el *Persiles* mira simultáneamente a Dios y a los hombres, a diferencia del *Quijote*, que no sobrepasa las lindes de lo estrictamente humano, los centros de devoción cristiana cobran un singular relieve, si bien es cierto que no alcanzan toda la notoriedad que quizá debieran, dado que los peregrinos protagonistas no se detienen más que en el monasterio de Guadalupe y, muy de pasada, en el de Nuestra Señora de la Esperanza de Ocaña<sup>3352</sup>. Lo cual no significa que Cervantes no se haga eco de las controversias morales de la época, que derivan del cisma de la Iglesia, de la Reforma y de la Contrarreforma, desde el punto y hora en que los protagonistas, más por seguridad que por ferviente devoción, se disfrazan de peregrinos y se describen fiestas, como las Mondas talaveranas, que remiten al pasado pagano de la Península y su posterior adecuación a la doctrina cristiana<sup>3353</sup>, además de los numerosos casos de matrimonios clandestinos que se registran, como los de Tozuelo y la Cobeña, Ambrosia Agustina y Contarino de Arbolánchez, Ruperta y Croriano e Isabela Castrucho y Andrea Marulo, que para nada tienen en cuenta el ritual sacramental establecido por el Concilio de Trento<sup>3354</sup>. Unos lugares poblados por personajes que, aun siendo literarios, son perfectamente verosímiles: pastores boyeros, comediantes, venteras, cuadrilleros de la Santa Hermandad, soldados, peregrinos, moriscos y, sobre todo, hidalgos y nobles. Una ilusión de realismo que se refuerza con la incursión de personajes o de antropónimos históricos, como el arráez morisco Dragut o don Sacho de Leyva y don Juan de Orellana o don Francisco de Pizarro. Pero también se topan con la realidad histórica, hasta el punto de que se desgranar temas y se cuentan historias que versan sobre las relaciones entre el Imperio español y el turco, la dolorosa situación de los cautivos españoles en Argel, la expulsión de los moriscos, las Indias portuguesas, el alojamiento obligado de los ejércitos en los pueblos, las tensiones sociales entre las distintas castas, la situación de la mujer, etc. Sin olvidar que el libro III, como el *Quijote*, pretende pasar por un historia puntual y verdadera, consecuencia directa de la labor emprendida por un narrador-editor que interrumpe la diégesis de continuo para dar entrada a digresiones metafictivas que versan tanto sobre la acción contada como sobre las leyes que la rigen, sobre todo aquellas que ahondan en la diferencia entre la *historia* y la *poesía* (léanse si no las que encabezan los capítulos X, XIV y XVI<sup>3355</sup>). La mayor disparidad entre el libro III del *Persiles* y el *Quijote*

---

<sup>3351</sup> Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 171.

<sup>3352</sup> Véase Jean Canvaggio, “L’Espagne du *Persiles*”, *Langues Néolatinas*, 327 (2003), pp. 21-38.

<sup>3353</sup> De hecho, las fiestas patronales de las Mondas de Talavera de la Reina que se describen en el *Persiles* (III, VI) fueron traídas a colación por Américo Castro para constatar la más que posible filiación de Cervantes con la ideología del erasmismo, en su fundamental *Pensamiento de Cervantes*, pp. 271-272.

<sup>3354</sup> Véase M<sup>a</sup> Alberta Sacchetti, *Cervantes’ “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”. A Study of Genre*, Tamesis Book, Londres, 2001, pp. 74-75.

<sup>3355</sup> Véase Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, pp. 257-301.

estriba en que mientras que el caballero andante y su escudero protagonizan su propia historia, los amantes nórdicos no son sino los espectadores de excepción de vidas ajenas, en las que se ven más o menos involucrados, pero de las que extraen una lección y un aprendizaje que redundan en su perfeccionamiento ético, en el sentido en el que observan que los males del hombre son los mismos en el norte que en el sur. Sea como fuere, lo cierto es que, como sostienen Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, a falta de aventuras, “la construcción narrativa [del libro III] vuelve a esquemas quinientistas, pues durante el viaje se suceden los episodios interpolados de uno en uno, con lo que el camino se convierte en el marco para la inserción de novelas cortas, en función de episodios que lo jalonan, sin más trascendencia”<sup>3356</sup>.

La historia de Feliciano de la Voz y Rosanio responde, pues, a estos criterios poéticos, si bien ha sido objeto de exégesis esotéricas que adivinan en su sentido un valor trascendente, simbólico y marcadamente cristiano<sup>3357</sup>, pero también se ha interpretado en clave historicista<sup>3358</sup> y se la ha puesto en relación con otras historias cervantinas desde presupuestos hermenéuticos distintos<sup>3359</sup>.

La historia de los amantes extremeños presenta una morfología compleja, en función de su fragmentaria disposición sobre la trama y de su imbricación con ella, que recuerda el modo en el que se intercalan otros episodios del *Persiles*, tales como el de la isla de los pescadores, el de Renato y Eusebia o el de Isabela Castrucho, y de otras obras de Cervantes, como el de Teolinda y Leonarda en *La Galatea*, los de Cardenio y Dorotea y don Luis y doña Clara en el *Quijote* de 1605 o el de la hija de doña Rodríguez en la Segunda parte. Como la mayor parte de los episodios verdaderos de los textos de largo recorrido de Cervantes, en el de Feliciano se entrecruzan la acción y la narración, pues, efectivamente, se inaugura con el encuentro fortuito y sorprendente de Periandro, Auristela y la familia del español Antonio con los personajes del episodio, que principian la historia particular, narrada después por uno de ellos, Feliciano, de modo que se expone su caso pormenorizadamente, a lo que sucede el desenlace, que se representa en el plano básico de los acontecimientos generales.

El *Persiles* es un universo conformado en plena madurez literaria, por lo que, más allá del conjunto, que es excelente, está repleto de brillantes fragmentos de arte, en los que se reflejan la sabiduría y la técnica narrativa de Cervantes. Veámoslo. Luego de su estancia en Badajoz y camino de Guadalupe, a los amantes nórdicos y la familia del español Antonio les sobreviene la noche en mitad de un monte arbolado, lejos de cualquier poblado, por lo que deciden pasarla, auspiciados por una climatología benigna, en un hato de pastores que se

---

<sup>3356</sup>Introducción a su edición del *Persiles*, p. XXXII (siempre citamos por esta edición, por libro, seguido de capítulo y número de página).

<sup>3357</sup>Véase Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, pp. 142-154; Alban K. Forcione, *Cervantes’ Christian Romance: A Study of “Persiles y Sigismunda”*, pp. 123-128; Diana de Armas Wilson, *Allegories of Love. Cervantes’s “Persiles and Sigismunda”*, Princeton University Press, Princeton, pp. 200-222; Aurora Egido, “Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 1998, pp. 13-41; E. I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, pp. 83-85.

<sup>3358</sup>Son los casos, por ejemplo, de Rafael Osuna, “Cervantes y Tirso de Molina: se aclara un enigma del *Persiles*”, *Hispanic Review*, XLII (1974), pp. 359-368, e Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 176-184.

<sup>3359</sup>Véase Ruth El Saffar, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley, 1984, pp. 151-154; Agapita Jurado, “Silencio/Palabra: Estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, *Cervantes*, XIX (1999, 2º fall), pp. 140-153; M. Ángel Teijeiro, “Las historias de Feliciano de la Voz y de Cornelia Bentibolli en el discurso narrativo de Cervantes”, *Hesperia*, IV (2001), pp. 161-175; Mª Alberta Sacchetti, *Cervantes’ “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”. A Study of Genre*, pp. 169-171.

adivina, por sus lumbres, en el horizonte. La nocturnidad es ampliamente utilizada por Cervantes desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, tanto con valor negativo como positivo, como cuando no pasa de ser una mera circunstancia ambiental. Simplificando mucho, podemos decir que la noche, iluminada por la blanca luna o sumida en las tinieblas, serena o tumultuosa, desempeña las siguientes funciones narrativas: La noche y el amor están indisolublemente unidos en la tradición, literaria y folclórica, de todos los tiempos, de modo que es el marco idóneo para el júbilo del sentimiento erótico, el cómplice perfecto de los corazones encendidos, el día para los enamorados si acarrea un acontecimiento venturoso o si se está en presencia del ser amado, y es la tenebrosa negrura para el desdichado<sup>3360</sup>. Así, la soledad y el silencio nocturnos es lo que ansía el amante para pregonar a los cuatro vientos las amorosas imaginaciones, en especial en el ámbito campestre, como sucede de continuo en *La Galatea*, aunque, en realidad de verdad, no se terminen nunca por alcanzar ni el sosiego ni la comunión con los elementos<sup>3361</sup>, debido a que las riberas del Tajo no deparan sino una sorpresa tras otra, y lo mismo pretende don Quijote una y otra vez. La noche es también la condición óptima que espera el amante para rondar la casa de su ídolo, como, por ejemplo, hace don Fernando en su intento de seducir a Dorotea o Altisidora con el hidalgo manchego, en el *Quijote*, o Loaisa en *El celoso extremeño*, o los muchos que celebran en la noche la belleza de Constanza a la vera del mesón del Sevillano en *La ilustre fregona*, o, simplemente, allí donde se aloje la amada cuando se camina tras sus pasos, como le ocurre a don Luis con doña Clara, en el *Quijote* de 1605. Pero la noche propicia también la unión carnal de los enamorados, como la que saborean Ruperta y Croriano en el *Persiles*. Las profundidades de la noche no sólo enciende los corazones de amor, sino que es también la llave que abre la puerta del cuarto donde se guardan los secretos más íntimos: Teodosia se confiesa ante su hermano don Rafael sin saberlo en una fría noche de diciembre, y lo mismo hará luego Leocadia, revelándole su amor a su rival, en *Las dos doncellas*; la hora de la brujas es la que elige doña Rodríguez, la estafalaria dueña de honor del palacio de los duques, para irrumpir en la habitación de don Quijote y hacerle una petición de socorro, dando pie a una de las escenas nocturnas más prodigiosas de la literatura de todos los tiempos, en la Segunda parte del *Quijote*. Las noches, desde antiguo, se llenan de las palabras hechiceras de los magos del verbo, de los conocedores de los misterios insondables del lenguaje, como Ulises, Eneas, Scherezade, Cipolla, es, en fin, el momento de los contadores de historias. O sea, y dicho en lenguaje teórico, es el marco adecuado para intercalar episodios. Historias nocturnas son las que cuentan Lisandro a Elicio y Silerio, primero, y Timbrio, después, a Erastro y compañía,

---

<sup>3360</sup>Sírvanos de botón de muestra algún que otro ejemplo de la poesía española de la época. Así, Garcilaso vincula la noche y el amor cuando escribía que “los ojos, cuya lumbre bien pudiera / tornar clara la noche tenebrosa” (Canción IV, vv. 61-62). Gutierre de Cetina nos habla de la velocidad del tiempo cuando se está en brazos de la amada: “Horas alegres que pasáis volando, / porque, a vueltas del bien, mayor mal asienta; / sabrosa noche que, en tal dulce afrenta, / el triste despedirme me vas mostrando” (Soneto V, vv. 1-4). El gran cantor de la noche, Francisco de la Torre, encuentra en la nocturnidad el cómplice positivo y negativo de su amor: “¡Cuántas veces te me has engalanado, / clara y amiga noche! ¡Cuántas, llena / de oscuridad y espanto, la serena mansedumbre del cielo me has turbado!” (Soneto, vv. 1-4); “La noche amiga, que el silencio eterno / con dobleces de su mano tiende / en los ya graves ojos de la tierra, / las luminarias del Olimpo enciende, / con quien se ha regalado amante tierno, / si ingrato pecho su ventura encierra” (Égloga, vv. 15-19). Una escena muy similar a la que cuenta Cervantes en el *Persiles*, pero con otras intenciones, es la que poetiza Góngora en el romance *En un pastoral albergue*, cuando Angélica, ya enamorada conduce a Medoro a la cabaña del pastor, que será su nido de amor: “Humilde se apea el villano, / y sobre la yegua pone / un cuerpo con poca sangre, / pero con dos corazones; / a su cabaña los guía, / que el sol deja su horizonte / y el humo de la cabaña / les va sirviendo de norte” (vv. 57-64). Y qué decir de *La noche oscura* de San Juan de la Cruz.

<sup>3361</sup>Ya no responde, por lo tanto, a la percepción equilibrada y renacentista de la noche en fray Luis de León, cifrada en su oda la *Noche serena*.

en *La Galatea*; el cabrero Pedro a don Quijote y Sancho, Rui Pérez de Viedma al amplio auditorio que habita la venta de Juan Palomeque el Zurdo y Clara a Dorotea, en la Primera parte del *Quijote*; Cornelia a don Juan y don Antonio, en *La señora Cornelia*; el español Antonio, el italiano Rutilio, el portugués Manuel de Sosa, el propio Periandro y el francés Renato a los héroes del *Persiles* y sus acompañantes. Pero la noche, por su oscuridad, porque trastoca las apariencias y oculta los engaños, favorece la traición, el embeleco, la maquinación, la mentira, la cruel osadía, la venganza, la violación, el asesinato, la muerte<sup>3362</sup>. Así, en una espantosa noche de tormenta, anunciadora de funestos presagios, la dicha de Lisandro y Leonida deviene tragedia, por la intermediación del despiadado Carino, en *La Galatea*; las horas sin luz son las elegidas por los turco-berberiscos para irrumpir en los pueblos del Mediterráneo español y cometer todo tipo de improperios, como se describe en el episodio de Timbrio y Silerio en *La Galatea*, en la primera jornada de *Los baños de Argel* o en el pueblo de Rafala en el *Persiles*; mientras domina el orbe la viuda del día es cuando Vicente de la Roca desprecia a Leandra, dejándola desnuda y sin dineros en una cueva, en la Primera parte del *Quijote*, o cuando Rosaura, por venganza, decide matar a Croriano, el hijo del asesino de su esposo, si bien sus ímpetus de desquite terminan en fulminante enamoramiento por culpa de la luz de una vela que ilumina la tremenda belleza del joven escocés; en una noche veraniega es cuando Rodolfo, al ver la hermosura de Leocadia, la rapta y la viola en *La fuerza de la sangre*. Las horas nocturnas pueden ser tan esperadas como felices si acarrear un bien inesperado, como el reencuentro de los dos amigos Timbrio y Silerio, en *La Galatea*, o es el instante de la huida, como el de Rui Pérez y Zoraida de Argel, en el *Quijote* de 1605, y el de Periandro, Auristela y compañía de la isla del rey Policarpo. La noche alberga también lo inexplicable, lo inaudito, lo mágico, lo sobrenatural; es el ámbito propicio en el que acontece la aparición de la ninfa Calíope en *La Galatea* o del sabio Merlín en *La casa de los celos* y, en clave paródica y acompañado del Diablo, otros magos caballerescos y Dulcinea encantada, en la Segunda parte del *Quijote*; de la resurrección de Altisidora, también en el *Quijote* de 1615; de que Cipión y Berganza puedan hablar y razonar como humanos y de que el segundo asista a las unturas de la Cañizares, en *El coloquio de los perros*; de que Rutilio, gracias a las artes mágicas de una hechicera, pueda salir de la cárcel y vuele, en un manto, por los aires desde Siena hasta Noruega, donde, una vez aterrizado, su libertadora se metamorfosea en lobo, en el *Persiles*; en las tinieblas, en la oscuridad lóbrega es donde está ubicada la alegórica morada de los celos. La noche es, por fin, el marco idóneo para el surgimiento de la sorpresa, de la peripecia, de lo inesperado, en cuya oscuridad y silencio cualquier ruido es un peligro que infunde miedo y pavor, como en la famosa aventura quiijotesca de los batanes, o donde cualquier bulto se hace sospechoso, como la aparición de Renato y Eusebia en el *Persiles*, o donde se confunden, adrede, las identidades, como hace don Juan de Gamboa, cuando le preguntan en voz queda si es Fabio, y él contesta, por si acaso, que sí, recibiendo como obsequio un bulto que rápidamente se echa a llorar y dispara los acontecimientos en *La señora Cornelia*. Pues bien, la noche extremeña que les sobreviene a los romeros del *Persiles* pertenece a este último tipo, en el sentido en el que acarrea una serie de incidentes que, a modo de pistas detectivescas que, concatenadas y relacionadas entre sí, marcan el sorprendete y extraordinario comienzo de la historia de Feliciano de la Voz

---

<sup>3362</sup> Así la describe Lope de Vega en un famoso soneto de *Rimas humanas* (1609) que se titula *A la noche* (CXXXVII): “Noche, fabricadora de embelecios, / loca, imaginativa, quimerista, / que muestras al que en ti su bien conquista / los montes llanos y los mares secos; / habitadora de celebros huecos, / mecánica, filósofa, alquimista, / encubridora vil, lince sin vista, / espantadiza de tus mismos ecos: / la sombra, el miedo, el mal se te atribuya, / solícita, poeta, enferma, fría, / manos del bravo y pies del fugitivo. / Que vele o duerma, media vida es tuya: / si velo, te lo pago con el día, / y si duermo, no siento lo que vivo” (*Poesía de la Edad de Oro, II. Barroco*, edic. de José Manuel Bleca, Castalia, Madrid, 1984, p. 93).

y Rosanio.

De modo que al escuadrón de peregrinos “las tinieblas de la noche, y un ruido que sintieron, les detuvo el paso [...]. Llegó en esto un hombre a caballo, cuyo rostro no vieron” (III, II, 282) y que, luego de mantener un breve conversación con ellos sobre la caridad y la cortesía y sobre su nacionalidad, les obsequia con una cadena de oro y una prenda de valor inestimable, que en seguida se pone a llorar, y que, según les ruega, han de entregar a dos caballeros trujillenses, llamados don Juan de Orellana y don Francisco de Pizarro, dado que ellos saben cómo enfrentar el caso. Pero tan pronto como ha llegado el inesperado donador, se marcha, no sin antes disculparse por la celeridad de su despedida porque sus enemigos le van pisando los talones, y pedirles que no le denuncien. “Y a Dios quedad, no puedo detenerme; que, puesto que le miedo pone espuelas, más agudas las pone la honra. Y, arrimando las que traía al caballo, se apartó como un rayo de ellos; pero, casi al mismo punto, volvió el caballero y dijo: -No está bautizado” (III, II, 283). Los viajeros, como cabe suponer por lo inesperado del acontecimiento, se quedan estupefactos:

Veis aquí a nuestros peregrinos, a Riela con la criatura en los brazos, a Periandro con la cadena al cuello, a Antonio el mozo sin dejar de tener flechado el arco, y al padre en postura de desenvainar el estoque, que de bordón le servía, y a Auristela confusa y atónita del estraño suceso, y a todos juntos y admirados del estraño acontecimiento (III, II, 283).

El parecido con el arranque de la historia de *La señora Cornelia* es incuestionable, además de por el lance de la entrega del envoltorio que solloza y que determina la dirección posterior de los acontecimientos de la trama<sup>3363</sup> y por la perspectiva narrativa de equisciencia que adopta el narrador con los personajes, que no le sirve sino para crearles expectación y misterio tanto como para suspender y admirar al lector, por que, como bien dice Miguel Ángel Teijeiro, “todo se resume para Cervantes en una suerte de idealismo que domina su obra y que convierte la “cortesía” en la virtud principal en la que se funda el altruismo y la solidaridad entre los hombres”<sup>3364</sup>. Lo mismo cabe decir con respecto a la prehistoria de Belica en *Pedro de Urdemalas*, ya que la falsa y hermosa gitana fue entregada por su madre, tras el parto, a un desconocido, Marcelo, con idéntico misterio y secreto, si bien lo que se da ya no es un bulto sino un cesto que contiene el bebé, que asimismo está sin bautizar, unas cuantas joyas y las instrucciones a seguir en adelante. Aunque la semejanza es menor, se registran igualmente ciertas analogías entre nuestro caso y la historia de Constanza en *La ilustre fregona*, puesto que su innominada madre también la entrega a un desconocido, esta vez el mesonero de la posada del Sevillano, nada más nacer, amparada del mismo modo en la bondad y filantropía ajenas, y al que, pasados unos días, le retribuye con una cadena de oro y un pergamino envuelto que servirán como objetos identificadores de la muchacha a su debido tiempo. Sucede, sin embargo, que estas prodigiosas concesiones de niños obran de manera dispar según los casos, puesto que en la historia de Feliciano y en *La señora Cornelia* no son los bebés los protagonistas sino sus madres, las cuales se ven envueltas en lances de honra por haberse desposado en secreto o según las normas pretridentinas y haber consumado el matrimonio; mientras que tanto en *La ilustre fregona* como en la historia de Belica de *Pedro de Urdemalas* lo que se cuenta es la vida de las niñas, las cuales descubren, después de haber sido criadas humildemente, que son nobles. Más allá de esto, hay que decir que los encuentros extraordinarios y las irrupciones súbitas de personajes son más que habituales en la obra de Cervantes como recurso técnico para detener la trama e interpolar historias adventicias en sus narraciones de largo recorrido, como se puede constatar, sin salirnos de

---

<sup>3363</sup> Véase Miguel Ángel Teijeiro, art. cit., pp. 165-166.

<sup>3364</sup> *Ibidem*, p. 197.

este libro III del *Persiles*, con los episodios de Ortel Banedre, Ambrosia Agustina e Isabel Castrucho.

Auristela, que desde la llegada a Lisboa ha tomado a su cargo la toma de las decisiones que respectan al viaje, opta por continuar su andadura hasta el hato de los boyeros, donde podrán poner a buen recaudo al recién nacido y pasar la noche. Pero nada más arribar y antes de mediar palabra con los pastores, “llegó a la majada una mujer llorando, triste, pero no reciamente, porque mostraba en sus gemidos que se esforzaba en no dejar salir la voz del pecho. Venía medio desnuda, pero las ropas que la cubrían eran de rica y principal persona. La lumbre y luz de las hogueras, a pesar de la diligencia que ella hacía para encubrirse el rostro, la descubrieron, y vieron ser tan hermosa como niña, y tan niña como hermosa” (III, II, 283). Ya sabemos, pues lo hemos comentado en otras ocasiones, que Cervantes cuida sobremanera todos los detalles que conciernen a la presentación de los personajes que pone en escena, de modo que sean más que elocuentes por sí mismos, es decir, denotan tanto su caracterización como el estado en el que se encuentra. Esta vez, sin embargo, quisiéramos destacar el claroscuro del cuadro, por cuanto la nota pictórica es utilizada por nuestro autor en múltiples ocasiones y siempre desde perspectivas que varían la forma y el significado y que nos hablan de la infinitud y la variedad de giros y comportamientos, de acontecimientos que se repiten pero que nunca son iguales. El suceso más parecido al de Feliciano es el encuentro nocturno en la calles de Bolonia entre un bulto vestido de mujer que gime y don Antonio de Isunza, que acontece en *La señora Cornelia*. A pesar de la noche oscura, se registra una notable diferencia de luz, ya que el caballero español no puede ver la cara de Cornelia hasta que no llegan a su posada, antes sólo ha escuchado una voz femenina que le demanda socorro; pero una vez allí, como Feliciano, destaca por su incomparable belleza y su juventud, atributos que puede contemplar luego de sobrevenirle un desmayo, que es igual de significativo que el medio vestir de la noble extremeña y que su miedo, a fin de cuentas son dos recién paridas que huyen, pero que reaccionan, ante un suceso de corte similar, de diferente modo. También en las tinieblas de la noche pero en medio de un camino se topa Lisandro con su amada Leonida herida de muerte, en *La Galatea*. Esta vez la densa oscuridad impide cualquier visión, por lo que es sólo lo que se escucha lo que reclama la atención del viandante, que no son sino las lastimeras quejas de la moribunda que guían su camino y preparan la trágica anagnórisis. Es decir, a Leonida se la conoce por lo que dice, mientras que Feliciano no habla, pues reprime la salida de la voz de su pecho, su símbolo, ya que por ella podría ser reconocida, como ocurrirá, efectivamente, cuando cante la creación del mundo en el monasterio de Guadalupe. Un encuentro parecido al de Lisandro con Leonida, pero ya no trágico sino dichoso, es el de Silerio con Timbrio, Nísida y Blanca, también en *La Galatea*. Ahora la noche es iluminada por el resplandor claro de la luna, con el que se juega a sabiendas, pues el caballero jerezano y las damas napolitanas esconderán su rostro de los rayos lunares, de modo que no puedan ser reconocidos visualmente, sino mediante su voz. Feliciano no habla pero se la ve; a Cornelia no se la columbra pero dice, aunque no sea conocida; Leonida no es percibida sino por sus cuitas porque lo impide la oscuridad lóbrega de la noche; Timbrio, Nísida y Blanca se ocultan de la luz, para darse a conocer por el sonido de su dicción. Si los eventos del episodio de Feliciano y de *La señora Cornelia* no forman parte sino de los preliminares que disparan los acontecimientos de la trama, los de las dos historias intercaladas de *La Galatea* originan el desenlace. En realidad, los claroscuros cervantinos, en su mayor parte, desempeñan la función de encarecer la belleza de unos personajes que rápidamente encienden los corazones de cuantos les miran, por lo que semánticamente difieren del episodio de Feliciano, no porque no se alabe la hermosura de la joven extremeña, sino porque su cometido es otro diferente que el de enamorar, como lo es, además de crear tensión dramática y misterio, suscitar compasión, tal y como lo atestigua la

actuación desinteresada y misericordiosa del anciano boyero. Así, en una noche y a la luz de una vela, después de haberle enaltecido verbalmente su belleza, Cardenio muestra a don Fernando a Luscinda, consiguiendo que el mujeriego andaluz se enamore de su enamorada, en la Primera parte del *Quijote*. En la cena trampa que ha pergeñado doña Estefanía para su hijo Rodolfo, en *La fuerza de la sangre*, hace su aparición Leocadia, vestida para la ocasión y acompañada por dos doncellas, que la alumbran con la luz de las velas que irradian dos candeleros de plata, y cuyo resultado no es otro que el enamoramiento fulminante del consentido vividor, que, sin saberlo, se desposa con la mujer a la que violó siete años atrás. A través de un agujero y con el eunuco Luis iluminándole de arriba hacia abajo es como ve el corro de palomas que Carrizales tiene encerrado en su casa al virote Loaisa en *El celoso extremeño*, de modo que quedan maravilladas de su donaire y compostura, máxime cuando sólo pueden comprarle con la imagen de su viejo amo. Después de mucho esperar y luego que la noche ha caído sobre las calles de Toledo es cuando Avendaño tiene la oportunidad de contemplar a la fregona que no friega, enfocada no más que por la luz de una vela que ella misma lleva, quedando atónito y embelesado de la angelical hermosura de Constanza. Por fin, en la oscuridad de la noche, sólo quebrantada por la luz que emite una linterna de cera, Ruperta, la “bella matadora” del *Persiles*, se dispone a cumplir su venganza de sangre cuando observa la deslumbrante belleza del hijo del asesino de su esposo, Croriano, “y en un instante no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto” (III, XVII, 391). A pesar de la disparidad de significados, el claroscuro que ilumina a Feliciana se aliena con el de Constanza, historia con la que guarda no pocos puntos de contacto, en que la belleza de ambas es a un tiempo natural y misteriosa, acaso porque se ofrece sin aderezos de ningún tipo, con una sencillez ingenua y turbadora.

El modo en el que arriba Feliciana a la majada propicia, entonces, que los pastores le inquieran si la persigue alguien o sin precisa cualquier atención. A lo que ella responde que la entierren bajo tierra; “quiero decir, que me encubráis de modo que no me halle quien me buscare. Lo segundo, que me deis algún sustento, porque desmayos me van acabando la vida” (III, II, 284). Dicho y hecho, uno de los pastores, el más anciano, con suma diligencia la esconde en el hueco del tronco de una encina que enmascara con pieles de ovejas y le proporciona como sustento unas sopas de leche.

Una vez que se ha puesto a buen recaudo a la desmelenada joven, Riela, que, recordémoslo, es la que se ha hecho cargo del niño entregado en esas extrañas circunstancias y la única del escuadrón de peregrinos que ha sido madre, deduce, haciendo uso de un congruente razonar, basado en la relación causa-efecto y en su propia experiencia, que Feliciana, “sin duda, debía de ser la madre de la criatura” (III, II, 284). Mas por el momento, atiende más a la salud del niño que a sus deducciones lógicas, por lo que reclama para el recién nacido la misma caridad que el boyero ha empleado con la muchacha. Y así, sin más dilación, el boyero manda que lo lleven al aprisco de las cabras “y hiciese de modo como de alguna de ellas tomase el pecho” (III, II, 284).

Esto significa, desde una perspectiva técnica, que Cervantes ha dejado el camino expedito para que acontezca la tercera irrupción, ya no tan inesperada, de personajes: los perseguidores:

Llegaron a la majada un tropel de hombres a caballo, preguntando por la mujer desmayada y por el caballero de la criatura; pero como no les dieron nuevas ni noticias de lo que pedían, pasaron con estraña priesa adelante, de que no poco se alegraron sus remediadores (III, II, 284).

Esta cadena de encuentros sorprendentes y perturbadoras apariciones, que no son sino cabos sueltos o fragmentos de fábula que proporcionan los datos mínimos sobre los que

fundamentar una historia y el deseo por conocerla es similar a lo que acontece en *La señora Cornelia*, pues además de la entrega del niño a don Juan y del encuentro de don Antonio con Cornelia, el primero de los españoles se ve envuelto en una refriega entre un caballero y un nutrido grupo que le persigue. En ambos casos, como anota M. Ángel Teijeiro, “el lector exige una explicación, desea que se le aclare la verdad de este complicado rompecabezas de personajes y situaciones anómalas”<sup>3365</sup>. Un entramado de pistas que remite asimismo al modo en el que se desencadena el episodio de Cardenio, en la Primera parte del *Quijote*, donde el caballero andante y el escudero descubren primero una maleta que contiene dineros, ropa de calidad y un librito de memorias, luego avistan un hombre desgreñado y medio salvaje saltando de risco en risco y por último ven una mula muerta, indicios, todos, que aseguran la inminencia de una historia desde la acción principal<sup>3366</sup>.

Edward C. Riley constataba el hecho de que “más que cualquier otro obra suya [de Cervantes], el *Persiles* parece pedir una lectura metafórica por encima de una lectura literal”, acaso porque, “por no ser el lado idealizador del *Persiles* muy del gusto de los lectores de hoy, hay la tendencia a rechazar la lectura literal a favor de otras más esotéricas”, acaso porque “el género del *romance*, con sus contrastes polarizados y su relativa exención de las limitaciones empíricas, tiende a engendrar la alegoría”<sup>3367</sup>. Buena prueba de ello es el episodio de Feliciano de la Voz, pues más allá de una interpretación anecdótica a ras de texto, que ya de por sí es sumamente trasgresora, se ha analizado y entendido en clave simbólica, en función del hallazgo de alusiones que remitirían tanto a la mitología grecolatina como a la bíblica o cristiana, en especial al mito de Mirra según se recrea en la *Metamorfosis* (X, 298-502) de Ovidio<sup>3368</sup>, al de Eva, la mujer caída<sup>3369</sup>, y al de la Virgen María, madre y redentora de la humanidad<sup>3370</sup>, cuando no a una combinación conjugada de los tres, de modo que se reestructuraría el concepto mitológico de la maternidad desde la perspectiva de la época<sup>3371</sup>. En todos los casos, en fin, se considera al episodio, sobre todo por el canto de Feliciano a la creación del mundo y a la Virgen, como el centro neurálgico de la novela. Estas lecturas en las que se hallan correspondencias entre los hechos reales o anecdóticos y la interpretación trascendente del mito tienen la virtud de sugerir la posibilidad de que el *Persiles* contenga varios niveles semánticos, una polisemia de significados que oscilan desde el literal hasta el metafórico; pero que, en su extremosidad, desvirtúan en no pocas ocasiones el texto o lo fuerzan en grado sumo, lo que redundaría en la simplificación del pensamiento filosófico e ideológico de Cervantes y en su estructuración estética, máxime cuando “sus esquemas conceptuales se proyectan a través de una expresión deliberadamente ambigua”, por lo que “la técnica más depurada no puede reconstruirlos si no es en amplios márgenes de riesgo extrapolador”<sup>3372</sup>.

El hecho es que “preñada estaba la encina” (III, III, 285) porque su interior alberga a una mujer que es perseguida por haber sido madre. Es evidente, por lo tanto, que el episodio

---

<sup>3365</sup> “Las historias de Feliciano de la Voz y de Cornelia Bentibolli en el discurso narrativo de Cervantes”, p. 168.

<sup>3366</sup> Véase E. C. Riley, “Bultos, envoltorios, maletas y portamanteos. Un detalle de la técnica narrativa de Cervantes”, *La rara invención*, pp. 115-129, en concreto, pp. 121-123.

<sup>3367</sup> “Tradición e innovación en la novelística cervantina”, *Cervantes*, XVII (1997, 1º fall), pp. 46-61, en concreto pp. 60 y 58-59.

<sup>3368</sup> Véase Forcione, *Cervantes’ Christian Romance*, p. 128.

<sup>3369</sup> Véase J. Casaldueño, *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, pp. 150-152

<sup>3370</sup> Véase Forcione, *Cervantes’ Christian Romance*, pp. 88-89 y 128; A. Egido, “Poesía y peregrinación en el *Persiles*”, pp. 13-41.

<sup>3371</sup> Véase D. de Armas Wilson, *Allegories of Love*, p. 203.

<sup>3372</sup> F. Márquez Villanueva, “Erasmus y Cervantes, una vez más”, *Trabajos y días cervantinos*, pp. 59-77, la cita pertenece a las pp. 76-77.



de Feliciano, entre otros aspectos, versa sobre la maternidad, un tema querido por nuestro autor por lo menos desde las patéticas escenas de la madre y sus hijos en *La Numancia*, no sólo porque en la mayoría de las historias que terminan con la unión de los amantes se nos menciona asimismo su descendencia, o sea, la aceptación de formar parte del ciclo de la vida, sino también porque son varias las ocasiones en las que se describen partos, casi siempre en circunstancias extrañas o poco normales, y porque las madres desempeñan, por lo general, un papel positivo.

Como altamente positiva es la actuación de los pastores, encarnada en el hacer solícito del anciano boyero, que generosa y desinteresadamente prestan ayuda a Feliciano, sin buscar otra recompensa que la que proporciona el ejercicio de la virtud misma. No en vano, “ninguna cosa le pudo turbar para que dejase de acudir a proveer lo que fuese necesario al recibimiento de sus huéspedes: la criatura tomó los pechos de la cabra; la encerrada, el rústico sustento; y los peregrinos, el nuevo y agradable hospedaje [...]; el anciano pastor visitaba a menudo el árbol, no preguntaba nada al depósito que tenía, sino solamente por su salud” (III, III, 285). Esta abnegación humanista no es privativa del episodio de Feliciano, sino que recorre la obra de Cervantes de cabo a rabo. Los pastores de *La Galatea* así lo atestiguan con todos los personajes que van a parar, por el motivo que sea, a las riberas del Tajo, como por ejemplo la ayuda que presta Erastro a Silerio, visitándole de a poco y llevándole el alimento necesario. Lo mismo cabe decir de los cabreros de la aldea de Marcela que agasajan a don Quijote y Sancho y miran por la salud del caballero andante; o la de los pastores de Sierra Morena que, de forma parecida a Erastro, pero lejos de cualquier estilización bucólica, atienden a todo lo que precise Cardenio, aún cuando este, en sus intervalos de locura, los violenta; en ambos casos en la Primera parte del *Quijote*. Pero no pensemos que este comportamiento altruista es privativo de las gentes humildes del campo, que igualmente muestran lo contrario, sino que se trata sin más de la mirada amable y optimista, vitalista y positiva de Cervantes respecto de la condición humana. De esta manera lo manifiestan las felices intervenciones en la peripecia aventurera de personajes ajenos de don Sancho de Cardona en *Las dos doncellas*, don Juan de Gamboa y don Antonio de Isunza, en *La señora Cornelia*, don Antonio Moreno en el *Quijote* de 1615, Antonio el mozo en los primeros compases del *Persiles* y los frailes trinitarios que cierran *El trato de Argel*. Sin olvidar, claro está, las buenas intenciones con la que actúa habitualmente don Quijote, independientemente del resultado que consiga. Sin embargo, hay que decir que en el *Persiles* se torna en un valor fundamental que, no por ello, deriva necesariamente de connotaciones morales que se puedan ajustar a preceptos religiosos específicos más allá del amplio margen que otorga el humanismo cristiano, cuando no es más que una mera cuestión ética. Periandro, Auristela, Ricla, Constanza son personajes que de continuo se muestran caritativos y generosos con los demás, aunque puedan evidenciar otros comportamientos actitudinales, y lo mismo cabe decir de no pocos personajes episódicos o incidentales, como estos boyeros, el mesonero de Golandia, Rafala e, inclusive, Hipólita la Ferraresa cuando cae en la cuenta de que el amor que une a los protagonistas es indisoluble, porque han hecho una sola alma de dos.

Sea como fuere, lo cierto es que la historia ha de proseguir su andadura y de una de esas visitas a la encina preñada, el anciano boyero trae la nueva de que los perseguidores de Feliciano no son sino su padre y sus hermanos. De modo que parece incuestionable la unión de las distintas partes en torno a un suceso de honra. Mas habrá que esperar la llegada de un nuevo día para que lo menudillo de la historia se desgrane y eslabone la cadena de fragmentos diseminados, puesto que Auristela ha sugerido, a pesar del enorme deseo por conocer el relato, que no se moleste, por esta noche, el necesario descanso de la fugitiva. Este hecho, el de retrasar al máximo la narración pormenorizada de una historia, no es nuevo para el lector del *Persiles*, pues lo mismo ocurrió en el episodio de Manuel de Sosa, que no cuenta su

peripezia sentimental en la mitad del mar, sino luego de haber arribado a una isla, de haberla acondicionado para el alojamiento y de haber satisfecho las necesidades vitales, es decir, en el momento preciso en que se reúnen las condiciones mínimas para alimentar el espíritu con la seducción de la palabra; y en el de Renato y Eusebia, ya que el caballero francés no dará las explicaciones oportunas sobre su caso hasta la mañana siguiente de su encuentro nocturno con el grupo de viajeros que encabezan Periandro y Auristela. Pero el ejemplo más significativo es el de la propia trama medular, pues será en los instantes finales cuando se reconstruya cabalmente la historia de los amantes escandinavos, cuando se revele su gran misterio: su origen y el motivo de su viaje. La retención narrativa, no obstante, sobrepasa ampliamente los límites del *Persiles*, en tanto que a Cervantes le gusta servirse de ella, con desespero de los narratarios y de los lectores, con cierta frecuencia. Un buen ejemplo es la tremenda impaciencia que muestra don Quijote tras encontrarse con el chico que porta las lanzas y las alabardas para el enfrentamiento bélico de los pueblos de los alcaldes rebuznadores y que, como no puede detenerse en mirad del camino, le emplaza en la venta de Maese Pedro y a la noche para ponerle al corriente de todo, en la Segunda parte del *Quijote*, o la parsimonia y la demora con que la condesa Trifaldi principia su sorprendente petición de ayuda a don Quijote en el palacio de los duques, y qué decir del modo en que relata Sancho el cuento de la pastora Torralba, en la Primera parte, y de la forma en la que se interrumpe el fiero combate entre el caballero andante y el bravo vizcaíno.

Mientras llega el alba y antes de descansar un rato, ni los boyeros ni los peregrinos pierden el tiempo, sino que tratan de ir solventando algunos de los pormenores del caso, como lo es poner a buen recaudo al bebé, al que llevarán a la mañana siguiente a una hermana del anciano pastor, junto con la cadena, para que lo cuide. Hay que decir que este suele ser el destino de los recién nacidos en circunstancias ignominiosas desde la perspectiva social. Luisico, el fruto de la agresión sexual de Rodolfo, fue criado durante cuatro años en una aldea próxima a la ciudad imperial, en *La fuerza de la sangre*; lo mismo le sucede a Constanza, también nacida de una violación, sólo que su permanencia en una villa vecina de Toledo dura dos años, en *La ilustre fregona*; y a Belica, que rápidamente es despojada de sus ricas prendas y criada como una gitana, en *Pedro de Urdemalas*. Y eso sin contar los casos en que los bebés son robados a poco de nacer o en su más tierna infancia, como sufren Preciosa e Isabela, en *La gitanilla* y en *La española inglesa*, respectivamente, o los que son desgajados de su familia para ser vendidos como esclavos cautivos, como Juanico y Francisquito, en *Los baños de Argel*, y doña Catalina de Oviedo, en *La gran sultana*.

Llegado el día y puestos centinelas por los cuatro costados de la majada por si volviesen por allí los perseguidores, sacan a la fugitiva del hueco de la encina “para que le diese el aire, y para saber de ella lo que deseaban” (III, III, 286). Feliciano cuenta por fin su caso guiada por la cortesía que debe a sus protectores, aun cuando “tengo de descubrir faltas que me han de hacer perder el crédito de honrada” (III, III, 286). Se trata de un formulismo que utilizan algunas de las mujeres de Cervantes que se han entregado en secreto a su amante cuando se hallan en la misma tesitura que Feliciano de tener que contar su historia a extraños. Casi punto por punto la repiten Dorotea al cura, el barbero y Cardenio, en el *Quijote* de 1605, Teodosia a un desconocido, que resulta ser su hermano don Rafael, en *Las dos doncellas*, y Cornelia a don Juan y a don Antonio, en *La señora Cornelia*. Dado que la relación intradiegetica de la joven extremeña tiene como función principal exponer los motivos que le han llevado a ser una fugitiva, no va a contar su biografía por extenso, más allá de los datos necesarios que la ubiquen en el mundo, sino que centrará su cuento en los pormenores de su peripecia sentimental. Se puede decir de forma sumaria que es uno de los dos modelos de relatos homodiegeticos que utiliza Cervantes en los episodios verdaderos de sus obras de largo aliento y, en general, en las ocasiones en las que un personaje ha de contar brevemente

su caso particular; el otro es el relato autobiográfico completo, es decir, que no se centra en exclusiva en un hecho, en un solo segmento de la vida del personaje. Así, desde este punto de vista, la narración de Feliciano es similar a la de Manuel de Sosa o a la del alférez Campuzano respecto de su matrimonio, en *El casamiento engañoso*, por citar no más que un par de ejemplos, y se opone, en consecuencia, a la de Ortel Banedre, dentro del *Persiles*, o a la de Rui Pérez de Viedma, de la Primera parte del *Quijote*. Les informa, en fin, de que su nombre es Feliciano de la Voz y que es natural de una villa adyacente al hato, de padres nobles y medianamente ricos. Desde pequeña había sido alabada por su hermosura, por lo que será normal que se vea envuelta en un triángulo amoroso. En efecto, ella se enamora de un joven lugareño, hijo heredero de la fortuna de un hidalgo sumamente rico, pero su padre y sus hermanos, “que madre no la tengo” (III, III, 287), habían optado por formalizar relaciones con el vástago de un caballero no tan rico pero sí más noble; el primero se llama Rosanio; el segundo, Luis Antonio. De modo que rápidamente se puede conjeturar que nos la habemos con uno de esos casos de amor de múltiples ramificaciones que se reproducen hasta la lujuria en la obra de Cervantes y que giran en torno al debate entre la elección libre y la obediencia a los padre en lo que concierne a los asuntos del corazón, o, lo que es lo mismo, a la absoluta falta de libertad que afectaba a la mujer en la España contrarreformista. Las historias de Lisandro y Leonida, Elicio y Galatea, Mireno y Silveria versan sobre tal cuestión, pero desde posturas dispares y aun enfrentadas, en *La Galatea*; la de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*; las de Marcela y Grisóstomo, Cardenio y Luscinda, don Luis doña Clara y Leandra y Vicente de la Roca, en el *Quijote* de 1605; la de Ricaredo e Isabela, en *La española inglesa*; la de Cornelia y el duque de Ferrara, en *La señora Cornelia*; la de Margarita y don Fernando de Saavedra, en *El gallardo español*; las de Amurates y Catalina y Lamberto y Clara, en *La gran sultana*; las de Dagoberto y Rosamira, Julia y Manfredo y Porcia y Anastasio, en *El laberinto de amor*; la de Clemente y Clemencia, en *Pedro de Urdemalas*; las de Basilio y Quiteria y Claudia Jerónima y Vicente Torrellas, en la Segunda parte del *Quijote*; las de Carino y Leoncia y Solercio y Selviana, Tozuelo y Clementa Cobeña, Ortel Banedre y Luisa, Ambrosia Agustina y Cortarino de Arbolánchez e Isabela Castrucho y Andrea Marulo, en el *Persiles*. Pero Feliciano, guiada por su libre voluntad, hace oídos sordos a los deseos de su padre y de sus hermanos, de modo que, a hurto de ellos, “me di por esposa al rico” (III, III, 287), saboreando en tantas ocasiones las mieles del matrimonio que “destas juntas y destos hurtos se me acortó el vestido” (III, III, 287). La rebeldía de Feliciano antes las normas patriarcales de la sociedad es un rasgo que nos permite estrechar el cerco con respecto a esas historias mencionadas, pues mirar por su gusto y desobedecer a sus progenitores es lo que hacen Galatea, Silvia, Cornelia, Margarita, Catalina, Rosamira, Clemencia, Quiteria, Clementa Cobeña e Isabela Castrucho. Por supuesto que la nómina de matrimonios clandestinos es más numerosa, pues no siempre incordian los padres en las historias de amor o, si lo hacen, es ya al final, cuando no pueden más que sellar con su asentimiento la elección amorosa de sus hijos, de manera que la armonía sea perfecta. Así, no intervienen los garantes de la honra familiar, ya sean padres o, en su defecto, hermanos, en las historias de Teolinda, Artidoro, Leocadia y Galercio, en la que se desposan Artidoro y Leocadia a despecho de Teolinda, pero sin que intervengan los padres en ningún momento, de Timbrio, Nísida, Silerio y Blanca, donde los padres dan el visto bueno muy de pasada cuando ya está todo resuelto, Rosaura y Grisaldo, que se casan en secreto sin tener en cuenta la opinión familiar, en *La Galatea*; lo mismo sucede en los casos de Preciosa y don Juan, en *La gitanilla*, de Ricardo y Leonisa, en *El amante liberal*, Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael, en *Las dos doncellas*, Clori y Rústico, en *La casa de los celos*, Ana Félix y Gaspar Gregorio, en la Segunda parte del *Quijote*, Antonio y Ricla y Renato y Eusebia, en el *Persiles*. Si bien es cierto, todo hay que decirlo, que en buena parte de los casos mencionados los padres o

hermanos no se inmiscuyen porque las historias tienen por norte otra cuestión distinta que las relaciones paterno-filiales, pero no por ello su ausencia deja de ser significativa, dado que el matrimonio fue un tema capital en el Concilio de Trento, en el que se prohibieron, como es ampliamente conocido, las bodas por apretón de manos y se promulgó un forzoso ritual social y religioso para su celebración, en el que era indispensable la mediación de un sacerdote. La enorme cantidad y la variedad que se registra entre unos casos y otros, le llevaron a Américo Castro, “de quien deben partir -según afirma Juan Bautista Avalle-Arce<sup>3373</sup>- todas las indagaciones cervantinas”, a sostener categóricamente que “a Cervantes le encanta este amor libre y espontáneo”<sup>3374</sup>, que, lógicamente, puede ponerse en relación con su más que probable filiación al erasmismo<sup>3375</sup>, pero que siempre hay que tratar con suma cautela, pues, como bien dice Francisco Márquez Villanueva, “lo que a Cervantes le interesaba era la dimensión humana y relativa de los problemas, y no las soluciones de orden doctrinal”<sup>3376</sup>. Desde luego que el tema es sumamente importante porque el episodio de Feliciano no tiene nada que ver con la reparación de una caída, en tanto que ella cimienta su elección sobre los derechos de una moral estrictamente natural, lejos de cualquier formulación religiosa, y en la que se reconoce el amor y el sexo como conquistas del espíritu que conducen no a otra cosa que a la maternidad, el triunfo de la vida, pues al quedarse en cinta nos dice que “creció mi infamia, si es que se puede llamar infamia la conversación de los desposados amantes” (III, III, 287). Es decir, la noble extremeña, basada en la ley natural, no sólo lucha por imponer su gusto, sino que se muestra plenamente satisfecha tanto de su amor como de haberse entregado al hombre con el que quiere compartir su destino. No es la primera mujer en la obra de Cervantes en hacerlo, ni la última, pues antes o después que ella, si bien en circunstancias diferentes, lo han hecho Rosaura, en *La Galatea*, Dorotea, en la Primera parte del *Quijote*, Teodosia, en *Las dos doncellas*, Cornelia, en la novela homónima, Catalina y Clara, en *La gran sultana*, la hija de la dueña doña Rodríguez, en la Segunda parte del *Quijote*, y Ricla, en el *Persiles*, texto narrativo en el que también lo harán Clementa Cobeña, Ruperta e Isabela Castrucho. La satisfacción del deseo o el apetito sexual por parte de estos personajes femeninos, que de alguna manera apuntan a la autodeterminación de la mujer, deriva siempre en una peripecia en la que se dirime una cuestión de honra pública, en sus dos vertientes o modalidades. Pues por un lado están aquellas historias -Dorotea, Teodosia, la hija de la dueña- en las que han sido burladas por su amante bajo la promesa de matrimonio, celebrado a la forma pretridentina y en alguna que otra ocasión certificado además con la firma de un documento o la entrega de una joya, por lo que, tras el escarnio, optan por salir en busca de su amado hasta que les sean reconocidos y restituidos los derechos adquiridos -Dorotea, Teodosia- o denuncian el caso públicamente -la hija de la dueña-, aunque sin lograr beneficio alguno. Por otro, aquellas -las de Cornelia, Catalina, Clara, Ricla, Clementa Cobeña, Ruperta e Isabela Castrucho, con las que se hermana la de Feliciano- en las que el amor es en verdad recíproco, sólo que o no se aviene con las aspiraciones matrimoniales de la familia -Cornelia, Catalina, Isabela-, o se desvela públicamente la infamia por culpa de un embarazo -Clementa Cobeña-, o simplemente no acarrea ningún problema -Ricla, Ruperta-, y de hacerlo, no apunta a la deshonor pública sino a otro enredo -Clara-; pero en todos los casos la única forma posible de reparación es con la aceptación pública del matrimonio clandestino. O sea, el desenlace es siempre el mismo -salvo en la historia de Rosaura, que queda sin resolución

---

<sup>3373</sup>“Grisóstomo y Marcela”, *Nuevos deslindes cervantinos*, p. 116

<sup>3374</sup>*El pensamiento de Cervantes*, nota 74, p. 776.

<sup>3375</sup>Véase F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 63-73; A. K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, pp. 96-113.

<sup>3376</sup>“Erasmo y Cervantes, una vez más”, p. 76.

definitiva en el texto, y en la de la hija de la dueña, que termina sus días en un convento: la del matrimonio, porque, como bien decía Ruth El Saffar, a contrapelo de su época, “en Cervantes faltan matanzas de honor”<sup>3377</sup>. Estrechamente vinculados con estos casos están los de Leocadia, en *La fuerza de la sangre*, y la madre de Constanza, en *La ilustre fregona*, en tanto que son violadas brutalmente por dos caballeros de la alta nobleza, “que ahora no derrama sangre infiel en los campos de batalla, sino sólo la de seres indefensos a quienes atropella”<sup>3378</sup>, y de resultas quedan tan agredidas como embarazadas, hasta el punto de que en el caso de *La fuerza de la sangre*, la hidalga toledana se ve abocada a casarse con su violador. Es conveniente destacar que las únicas relaciones sexuales que terminan en embarazo son las de aquellos personajes que o bien se unen por amor recíproco, o bien las que son producto de una agresión sexual, pues curiosamente los personajes femeninos que resultan burlados por sus amantes no se quedan en cinta o, por lo menos, no se menciona en el texto. Pero, al mismo tiempo, no todas las preñadas dan a luz en el devenir de su historia, o sea, en la diégesis textual, como son los casos de doña Catalina de Oviedo, de Clara / Zaida y de Clementa Cobeña. Sea como fuere, el hecho es que Feliciano se queda embarazada mientras que su padre y hermanos, “sin hacerme sabidora” (III, III, 287), deciden desposarla con Luis Antonio, justo en los días en los que ella sale de cuentas. Se impone decir que en el ideal cervantino del matrimonio, muy próximo al erasmista, que sería aquel que combina el gusto de los hijos con el consejo de los padres, se tiende a la paridad social entre los contrayentes<sup>3379</sup>. Mas eso no es más que el ideal, pues la realidad de los casos, en su relatividad, problemática y variedad, es otra, hasta el punto de que algunas de las historias de amor más sublimado se da entre miembros pertenecientes a distintas categorías o clases sociales, como sucede, por ejemplo, en los casos de don Fernando y Dorotea, Preciosa y Andrés, Ricaredo e Isabela, Avendaño y Constanza y Amurates y Catalina. Por otro lado, cuando se impone la autoridad paterna en no pocas ocasiones no se trata sino “de los más fríos materialismos sociales”<sup>3380</sup>, es decir, de matrimonios ventajosos en los que se pretende una alianza con la alta nobleza o con la mucha riqueza económica. Así, el padre de Silveria prefiere y decide que su hija se despose con el rico Daranio en vez de con Mireno, en *La Galatea*; el padre de Luscinda se salta a la torera ese código social que impone a Cardenio con el objetivo de unir a su hija con un grade de España como lo es don Fernando, aunque sea un segundón, en la Primera parte del *Quijote*; los padres de la joven Leonora la venden literalmente al viejo Carrizales; los de Quiteria, siguiendo el parecer de los de Silveria, optan por Camacho el rico en contra de Basilio, en el *Quijote* de 1615; y el de Luisa la talaverana hace exactamente lo mismo que los de Leonora ante el oro de otro indiano, el polaco Ortel Banedre. En el caso de Feliciano se registra una sensible diferencia de categoría o de rango social entre el que ella elige por esposo y el que deciden su padre y hermanos, en tanto que Rosanio, como hidalgo, es ligeramente inferior a Luis Antonio. Sin embargo y en función de que para ser noble “era necesario poseer, simultáneamente, no sólo un estatuto jurídico privilegiado, sino también un cierto nivel económico (capaz de sostener una vida acorde con dicho privilegio) y un reconocimiento social (unido a los dos anteriores y dependiente de su

---

<sup>3377</sup>“Voces marginales y la visión del ser cervantino”, *Anthropos*, 98/99 (1989), pp. 59-63, la cita pertenece a la p. 59c. Un aspecto, este, que fue destacado con bastante anterioridad por Américo Castro en el *Pensamiento de Cervantes*, al decirnos que en la obra del insigne escritor “se pasa sobre la ofensa y se rechaza la venganza” (p. 365).

<sup>3378</sup>F. Márquez Villanueva, “Erasmo y Cervantes, una vez más”, p. 69.

<sup>3379</sup>Véase Asunción Rallo, “Los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján (mujer y espacio privado en el siglo XVI)”, *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1987, pp. 47-67.

<sup>3380</sup>F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 70.

función en la sociedad)”<sup>3381</sup>, apenas hay diferencia entre Rosanio y Luis Antonio, puesto que al primero, su riqueza, trato y virtudes, “le hacían ser caballero en la opinión de las gentes” (III, III, 286). Ahora bien, el hecho de que el padre y los hermanos de la joven extremeña desprecien a Rosanio y prefieran a Luis Antonio, además de un abuso de autoridad que era legalmente admitido y recomendado por los tratados de educación femenina de la época, como por ejemplo *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León, revela su escrupulosidad y conciencia de clase, su filiación al viejo código sociomoral, que se hará aún más evidente con la reacción asesina con que actuarán cuando sepan la infamia cometida por Feliciano, pues la traición sólo se puede lavar con la sangre. Tanto más aún cuanto que su celo clasista da la espalda a los preceptos conciliares de Trento, a saber, publicación de amonestaciones y presencia de un religioso, cuando deciden casar de inmediato a Feliciano con Luis Antonio mediante una ceremonia profana, puesto que carece de misa, tal y como la describe la joven a su auditorio:

En este tiempo, sin hacerme sabidora, concertaron mi padre y hermanos de casarme con el mozo noble; con tanto deseo de efetuarlo, que anoche le trajeron a casa, acompañado de dos cercanos parientes suyos, con propósito que luego luego nos diésemos las manos (III, III, 287).

De modo que el santo sacramento del matrimonio brilla por su ausencia en la actitud rebelde de Feliciano tanto como en el arcaico y nobiliario modo de proceder de su padre y hermanos<sup>3382</sup>, lo que confirma, como sostenía Marcel Bataillon, que Cervantes siente el matrimonio “más como hecho social que como sacramento”<sup>3383</sup>.

La unión natural de Feliciano para con Rosanio, basada en la libre elección de los contrayentes, en el matrimonio por amor y no por imposición, para su triunfo, precisa la superación de todos los obstáculos que se interpongan en su camino<sup>3384</sup>, y si ya han conseguido burlar los primeros designios paternos, ahora tendrán que vencer la decisión del padre y los hermanos de desposarla “luego luego” con Luis Antonio. Se trata, entonces, del motivo que precipita vertiginosamente los acontecimientos hasta el desenlace, y que como primera consecuencia acarrea el sorprendente parto de Feliciano, muerta de miedo y ante un callejón sin salida:

¡Ay, amiga mía, que me muero, que se me acaba la vida!” Y, diciendo esto, y dando un gran suspiro, arrojé una criatura en el suelo, cuyo nunca visto caso suspendió a mi doncella, y a mí me cegó el discurso de manera que, sin saber qué hacer, estuve esperando a que mi padre o mis hermanos entrasen y, en lugar de sacarme a desposar, me sacasen a la sepultura (III, III, 288).

El parto de Feliciano, “justo en el momento más inoportuno”, como bien ha comentado Miguel Ángel Teijeiro<sup>3385</sup>, es similar en su modo al de Cornelia, que da a luz un hermoso niño de improviso, al sentir rondar su casa al garante de su honra, su hermano Lorenzo, cuando se disponía a huir con su amante y esposo secreto, el duque de Ferrara, en *La señora Cornelia*.

---

<sup>3381</sup>Antonio Rey Hazas, “El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna”, *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 141-160, p. 142.

<sup>3382</sup>Véase lo que comenta Maurice Molho al respecto en el impresionate “Préface” a Cervantes, *Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale*, José Corti, París, 1994, pp. 7-69, en concreto p. 64.

<sup>3383</sup>“Cervantes y el matrimonio cristiano”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 238-255, p. 241.

<sup>3384</sup>“El caso singular de Feliciano de la Voz ofrece (...) la fuerza del amor que salta barreras y triunfa por encima de cualquier obstáculo” (Aurora Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, *Cervantes y las puertas del sueño*, p. 262).

<sup>3385</sup>Art. cit., p. 170

Igual de asombroso, aunque se dé en una circunstancia diferente, es el alumbramiento de Constanza, en *La ilustre fregona*, puesto que su madre, en romería a Guadalupe para ocultar su embarazo y detenida en el mesón del Sevillano en Toledo aquejada por los primeros dolores del parto, “parió una niña, la más hermosa que mis ojos hasta entonces habían visto [...]. Ni la madre se quejó en el parto ni la hija nació llorando: en todos había sosiego y silencio maravilloso, y tal cual convenía para el secreto de aquel extraño caso”<sup>3386</sup>. Luis, el hijo de Leocadia, el fruto de la violación de Rodolfo, nace también “con el mismo recato y secreto”<sup>3387</sup>, en *La fuerza de la sangre*. Por el contrario, las pariciones de la duquesa Félix Alba y de Isabela Castrucho, en *Pedro de Urdemalas* y el *Persiles*, respectivamente, se eluden sibilamente, sobre todo la de la segunda<sup>3388</sup>, así como no se describen las de Riela, dado que, en este caso, no acarrearán ningún problema. Estos prodigiosos nacimientos, productos del amor o de una agresión sexual, si exceptuamos los dos partos de Riela, nos hablan del misterio de la maternidad, de que la vida se abre camino aun en las situaciones más desfavorables. De resultas, los niños nacidos son siempre hermosísimos y desempeñarán una función capital en el desarrollo o en el desenlace de los acontecimientos, pues en torno a ellos se reinstaurará la armonía perdida, sobre todo en las historias de Cornelia y de Feliciano de la Voz, o se arreglarán los desaguisados cometidos, como sucede en el caso de Leocadia. Distintos son las historias de *La ilustre fregona* y de *Pedro de Urdemalas*, puesto que lo que se cuenta no son las relaciones paterno-filiales sobre el matrimonio, sino la historia de los hijos una vez que han llegado a la juventud. De todos modos, si hablamos de partos, no podemos olvidar el más portentoso de la obra de Cervantes, que no es otro que el de los perros Cipión y Berganza, tal y como se lo relata la Cañizares al segundo de los canes: “estando tu madre preñada y llegándose la hora del parto, fue su comadre la Camacha, la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió, y mostróle que había parido dos perritos”<sup>3389</sup>. Se trata, como en la mayor parte de los casos anteriores, de un alumbramiento encubierto, si bien es cierto que más por el fruto del embarazo que por el intento de ocultarlo por una cuestión de honra entendida como reputación. Sea como sea, la preñez es el resultado de una relación de amancebamiento entre la Montiel, supuesta madre de los perros, y el ganapán Rodríguez, esto es, de una unión natural, fundamentada en un aparente amor recíproco, pues la Camacha le recuerda a su compañera de profesión que “días ha que no andas con otro”<sup>3390</sup>, de manera que se vincula con los casos de Cornelia, Catalina, Clara, Riela, Feliciano, Clementa Cobeña e Isabela Castrucho. Dado que lo que se cuenta en *El coloquio de los perros* es la vida pseudo picaresca de Berganza entreverada con los comentarios metafictivos de Cipión, su historia se empareja con las de Constanza y Belica, en *La ilustre fregona* y *Pedro de Urdemalas*, tanto más cuanto que el desvelamiento de su origen significa su encubrimiento en la pirámide social, si es que entendemos que hay una diferencia ventajosa en ser hombre en vez de perro; un descubrimiento que siempre es señalado por un tercero que estuvo presente en el parto o al que se hizo responsable de los nacidos, la Cañizares; el mayordomo, primero, y el mesonero, después, y el anciano caballero Marcelo, respectivamente.

La conflictiva situación que se genera con el parto precipitado la describe Feliciano a

---

<sup>3386</sup>Cervantes, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, pp. 78-79.

<sup>3387</sup>Cervantes, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 120.

<sup>3388</sup>Sobre la ambigüedad del de Isabela Castrucho, véase M. Molho, el “Préface” que antecede a su traducción del texto, p. 54

<sup>3389</sup>Cervantes, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 11), Madrid, 1997, p. 91.

<sup>3390</sup>*Ibidem*, p. 92.

las mil maravillas, mostrando un dominio absoluto de la técnica narrativa de la acumulación y el movimiento vertiginoso:

Considerad, señores, el apretado peligro en que me vi anoche: el desposado en la sala, esperándome, y el adúltero, si así se puede decir, en un jardín de mi casa, atendiéndome para hablarme, ignorante del estrecho en que yo estaba, y de la venida de Luis Antonio; yo, sin sentido, por el no esperado suceso; mi doncella turbada, con la criatura en los brazos; mi padre y hermanos dándome prisa que saliese a los desdichados desposorios” (III, III, 288).

Se trata del uso de una estrategia técnica en la que Cervantes descuella como nadie y con la que supera ampliamente la linealidad narrativa que preside buena parte de la prosa de ficción anterior, incapaz de mover a más dos o tres personajes a la vez<sup>3391</sup>. Su momento culminante es ese nuevo campo de Agramante en que se convierte la venta de Maritornes con la disputa sobre la bacía y las albardas y con la llegada de los criados de don Luis en el capítulo XLV de la Primera parte del *Quijote*. Pero que había sido utilizado con anterioridad en el propio episodio de Feliciano para mostrar la turbación que había provocado en los peregrinos la llegada intempestiva de Rosanio con el niño en las tinieblas de la noche.

Feliciano despierta de su azoramiento luego de las indicaciones que le dirige su padre de que salga de cualquier forma a recibir a Luis Antonio, justo el momento en el que el recién nacido, que ha sido entregado por la doncella a Rosanio, comienza a llorar, puesto que su padre, visto el semblante de su hija y escuchado el gimoteo del bebé<sup>3392</sup>, comprende y reacciona rápidamente según sus convenciones, saca la espada para acabar con el vocerío de su deshonor; Feliciano, decimos, sale entonces de su ofuscación, la despabilan “el resplandor del cuchillo”, “el miedo” (III, III, 289) y el temor a perder la vida, y en cuanto su progenitor le da la espalda siguiendo el rastro del sollozo, huye de su casa y corre, corre despavorida hasta dar con la majada de los pastores.

“La doctrina cervantina del honor -como sabemos desde el estudio fundacional y

---

<sup>3391</sup>Véase lo que comenta J. B. Avallé-Arce sobre la *ley del número tres* en la Introducción a su edición de *Amadís de Gaula* de Montalvo, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1991, vol. 1, pp. 62-64.

<sup>3392</sup>Los sentidos cumplen una función sumamente importante en la obra de Cervantes desde varias perspectivas, pero siempre atendiendo a la distinción que se hacía entre sentidos espirituales, conviene a saber, la vista y el oído, y los corporales, el gusto, el olfato y el tacto. Por la vista y el oído penetra el entendimiento humano, por eso el padre de Feliciano comprende por lo que ve y por lo que oye, pero son también los que perciben la hermosura y la belleza de las cosas, de ahí que sean los más hábiles para el surgimiento del amor (Aurora Egido, “Contar en *La Diana*”, en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Abada, Madrid, 2003, pp. 95-113, sobre todo p. 96). Cervantes, por otro lado, los usa frecuentemente para marcar la irrupción de los episodios sobre la fábula en todas sus narraciones extensas, y son claves en la conformación del *Quijote*, pues la enajenación del héroe afecta poderosamente a sus sentidos tanto que son los que le permiten leer la realidad prosaica en clave literaria. Acaso el momento culminante sea el encuentro nocturno con Maritornes, que acaece en el capítulo XVI de la Primera parte, puesto que la dislocación entre realidad y fantasía se consuma por la desviación ilusionista de todos los sentidos. Esta estilización sensorial que elevará a Maritornes a la condición de princesa de los libros de caballerías se revierte en el encanto de Dulcinea (II, X), pues don Quijote ya no podrá sublimar a la campesina que Sancho le presenta como su amada; es decir, son los sentidos del caballero los que nos advierten, a poco del comienzo de la Segunda parte, que la locura de don Quijote está remitiendo, en tanto que ya no le engañan. El gusto, el olfato y el tacto remiten sobre todo al triunfo del cuerpo, a su plenitud, al goce, tanto en un sentido sublimado como escatológico y realista, cuando no grotesco. El *Quijote* está repleto de situaciones que derivan de cualquiera de los sentidos corporales, y tienen en Sancho a su máximo representante, al tiempo que sirven para diferenciarlo de don Quijote. Elocuente, en este sentido, son las bodas de Camacho, pues, recordemos, el caballero se deleita con la vista de los danzantes y las representaciones y con la música, mientras que Sancho atiende al olor y al sabor de los guisos (II, XX). En el *Persiles*, por el contrario del *Quijote*, cobran mayor relieve los sentidos espirituales que los corporales, debido, sin duda, a su idealismo platonizante, lo cual no significa que no se promulgue el goce del cuerpo, sobre todo cuando es la consumación del amor, como en el caso de Feliciano.



fundamental de Américo Castro *El pensamiento de Cervantes*- descansa sobre precedentes de alta significación en el Renacimiento” que apuntan a la dignificación del hombre en la medida en que no es entendida sino como un atributo de la virtud, por lo que “no pende de circunstancias externas (fama, opinión, galardones), sino de la intimidad de la virtud individual”<sup>3393</sup>. Por eso Cervantes reacciona continuamente contra los desafueros que se comenten por el concepto del honor cuando este es entendido no más que como reputación o tan sólo en su dimensión pública, que era el que imperaba en el ideario tradicional de la época<sup>3394</sup> y el que abordaba con mayor frecuencia la literatura, sobre todo el teatro, pues, como decía Lope de Vega, “los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente”<sup>3395</sup>. La mujer, carente del poder de agraviar, es, sin embargo, sobre quien recae con mayor fiereza los ultrajes cometidos en nombre de la ley del honor, en especial los que atañen a su comportamiento desviado en los asuntos del amor, cifrados en la pérdida de la virginidad o en el adulterio. Es decir, cuando violenta las convenciones sociales de la honra. En ese caso, el garante del honor, el padre, los hermanos varones o el marido, están obligados, por las exigencias del código, a castigar impunemente la infamia cometida. De manera que en el episodio de Feliciano se produce un choque brutal entre la ley natural en que se basa la joven y la sociedad patriarcal que representan su padre y hermanos, por un lado, y la doctrina del honor por la que se rigen en tanto que nobles, por otro. De ahí que el padre de la extremeña rebelde intente de inmediato y sin mediar palabras lavar su honor vertiendo la sangre de su nieto y la de su hija. Feliciano es, por lo tanto, un héroe problemático en la medida en que transgrede la norma social- también la moral católica, pero esta no desempeña ningún papel funcional en el episodio-, si bien es cierto que se trata de una ley tan absurda como criminal, sobre todo cuando no es más que un imperativo social que no se nivela con la razón. El código del honor que defienden el padre y los hermanos de Feliciano, representantes del orden social y aun cristiano, no dista mucho, en consecuencia, de la bárbara costumbre del *ius primae noctis* que gobierna los vivires de la isla de donde es originaria otra defensora a ultranza de la libertad individual en el *Persiles*, Transila. De modo que el norte y el sur europeos manifiestan conductas sociales igual de desordenadas que de destructoras, por lo que la frontera entre la barbarie y la civilización apenas existe. En el episodio de Feliciano, esta violencia devastadora o la denuncia a la sociedad que la suscita se refleja, además de en la conducta asesina del padre, en el miedo y el terror de la joven. El mismo que padece Teodosia ante su hermano don Rafael en *Las dos doncellas*, Cornelia en la novela ejemplar a la que da nombre y no muy distinto del de Auristela cuando es informada por Periandro de que Magsimino está a punto de arribar a Roma. Se trata, en consecuencia, de un detalle de puro psicologismo que ahonda en la herida sangrante de una realidad cruel auspiciada por la norma social y la moral religiosa.

Una vez que Feliciano concluye el relato de su aventura sentimental, Periandro le da buena cuenta del encuentro nocturno con el caballero, así como de la entrega del bebé y de la cadena de oro. La joven extremeña, al igual que había hecho antes Ricla, anuda los hilos y se pregunta si no serán el donador Rosanio y el niño su hijo, al que quizá reconozca por las mantillas o por el vínculo maternal, o sea, por los objetos identificadores y la fuerza de la sangre, los dos componentes esenciales de la anagnórisis. Una secuencia narrativa que por el momento tendrá que esperar, pues la criatura, como habían decidido en asamblea los pastores y los peregrinos, ha sido llevada a una aldea cercana en la que vive la hermana del anciano

---

<sup>3393</sup> *El pensamiento de Cervantes*, pp. 355-369, pp. 360 y 355.

<sup>3394</sup> Véase Javier Salazar Rincón, *El mundo social del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1986, pp. 228-287.

<sup>3395</sup> *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Rimas humanas y otros versos*, edición y Estudio preliminar de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 545-568, en concreto p. 565, vv. 327-328.

boyero, quien se encargará de su cuidado.

Las funciones que desempeñan los episodios intercalados en el *Persiles* son muy variadas, tanto desde una perspectiva metapoética, en la que se reflexiona teórica y prácticamente sobre la variedad dentro de la unidad o sobre la disposición de los materiales que conforman la fábula, como temática, en la que se relacionan las dos narraciones, la subordinada y la principal, ya sea por semejanza o por contraste. Pues bien, la relajación narrativa del episodio que supone la espera de la llegada del niño propicia la desviación de la narración hacia la historia principal, de modo que técnicamente el episodio se dispone de forma fragmentaria, lo que refuerza la ilusión de unidad. Pero es que además lo que acontece en la acción principal tras la suspensión del relato secundario es una conversación privada entre Auristela y Periandro motivada por el contraste que se genera entre Feliciano y ella en lo que respecta a la castidad, es decir, se establece una vinculación temática entre las dos narraciones; más aún, pues el episodio ejerce una función persuasiva sobre la historia medular, en la medida en que afecta a su desarrollo, por cuanto que Auristela, al reflexionar sobre la unión de Feliciano y Rosanio, extrae sus propias conclusiones, que estriban sobre el mantenimiento de su honra y la actitud de vigilancia que ha de tener Periandro tanto como que “los trabajos y los peligros no solamente tienen jurisdicción en el mar, sino en toda la tierra” (III, IV, 290). Esta estrategia narrativa basada en la dialéctica entre relato primario y secundario está ya presente en *La Galatea*, donde los pastores aprehenden o extraen una lección de vida de los episodios que les permite dar el salto desde la estilización poética hasta la realidad circunstancial; en la Primera parte del *Quijote*, pues la loca penitencia de Cardenio en Sierra Morena estimula la imitación literaria de don Quijote, del mismo modo que la lectura de *El curioso impertinente* afecta al desenlace del entrelazado narrativo de Cardenio y Dorotea; y en la Segunda, como lo corrobora el encuentro del caballero manchego con el bandolero Roque Guinart.

La escena de reconocimiento paterno-filial, aunque sumamente arraigada en la tradición literaria de todos los tiempos en sus variedades popular y culta, podría derivar de la novela bizantina clásica, sobre todo de la *Historia etiópica* (s. III) de Heliodoro, en cuyo libro final la protagonista femenina, Cariclea, es reconocida por sus padres, en especial por la reina Persina, que siente la llamada de la sangre, corroborada por las señales físicas identificadoras y por otros objetos que cumplen la misma función, y de *Apolonio de Tiro* (s. III), en la que Tarsia, tras ser entregada por su padre, el rey Apolonio, al matrimonio amigo de Estranguilio y Dionisia para que cuiden de ella, es reconocida tiempo después al relatar con detalle las numerosas desgracias que le han perseguido. Tanto un texto como otro, las *Etiópicas* posiblemente mediante la traducción de Juan de Mena (1587), aunque es muy probable que Cervantes la conociera con anterioridad<sup>3396</sup>, *Apolonio de Tiro* a través del *Libro de Apolonio* (s. XIII), una de las obras españolas medievales más representativas del mester de clerecía, o de la Patraña XI de *El Patrañuelo* (1567) del librero valenciano Juan de Timoneda, que es como “la Historia de Apolonio llega hasta el siglo XVI”<sup>3397</sup>, podrían ser los modelos seguidos por nuestro autor en lo que respecta a la historia de Preciosa en *La gitana*, primera ocasión, al menos en el orden secuencial de aparición de los textos cervantinos, dados los numerosos problemas que existen para fechar tanto las novelas que integran las *Ejemplares* como los ensayos dramáticos de *Ocho comedias y ocho entremeses*, en la que nuestro autor aborda el motivo de la agnición entre padres e hijos. Pues aunque la historia de Preciosa guarda numerosos puntos de contacto con la de Tarsia (a través de la de Tarsiana), lo cierto es que su

---

<sup>3396</sup>Sobre la difusión de la novela de Heliodoro durante el siglo XVI, véase M. Ángel Teijeiro Fuentes, *La novela bizantina española*, pp. 36-42; J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 19-23.

<sup>3397</sup>C. Monedero, Introducción a su edic. del *Libro de Apolonio*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 9-63, p. 62.

reconocimiento es más parecido al de Cariclea, en tanto que se desencadena por el vínculo maternal y por las señales corporales inequívocas, corroboradas por el relato de un tercero, Sisimitres y la vieja gitana. Sobre la historia de Preciosa está pergeñada la de Belica en *Pedro de Urdemalas*, pero variando numerosos aspectos, sobre todo los que conciernen a la personalidad de ambas gitanillas. Belica, al contrario de Preciosa, ya no puede ser reconocida tiempo después por su madre, la duquesa Félix Alba, debido a su pronta muerte, por lo que la escena de reconocimiento queda reducida a la conversación que mantienen la reina, tía de la gitana noble, y Marcelo, el único sabedor de la historia de la muchacha, como consecuencia de una joyas que le fueron entregadas a la niña y que posee ahora la reina. De manera que en este caso no se desencadena la llamada química, pero sí la señal física identificadora, pues luego de conocer la historia por boca de Marcelo, la reina ve la cara de su hermano en el rostro de la joven: “con eso, y con el semblante, / que al de mi hermano parece, / ya veo que se me ofrece / una sobrina delante”<sup>3398</sup>. Semejante a la de Preciosa es la anagnórisis de Isabela y sus padres en *La española inglesa*, cuando en presencia de la reina Isabel I, la madre de la joven española siente la llamada de la sangre, que confirman primero la voz y luego un lunar negro que Isabela tiene detrás de la oreja derecha. Situado a medio camino entre los reconocimientos de Preciosa y Belica, pero más similar a este último, está el de Constanza en *La ilustre fregona*, en tanto que la hermanastra de Carriazo tampoco puede ser reconocida por su madre porque murió tiempo ha, mas la identifica su padre, no por la fuerza de la sangre, sino por dos objetos externos, medio papel y media cadena, que le han sido entregados por el mayordomo de la mujer a la que violó y que concuerdan con los que guardia el custodio de la joven, el dueño del mesón del Sevillano, que es, además, el encargado, como Marcelo, de revelar la secreta historia de la virtuosa muchacha. En la misma línea que las historia de Constanza y Belica se halla la sorprendente de Berganza en *El coloquio de los perros*, pues el amigo y conversador de Cipión es reconocido por la Cañizares, debido al color de su pelo y a su mucha inteligencia, como el hijo natural de su fallecida compañera de profesión, la Montiel, que fue transformado en can, junto con un hermano suyo, nada más nacer, por la Camacha. Todas estas prodigiosas secuencias de agnición, algunas de ellas sumamente conmovedoras, tienen como denominador común que suponen, para bien o para mal, la dignificación o el encumbramiento social del personaje reconocido. De alguna manera esto mismo se da también en *La fuerza de la sangre*, por cuanto que el reconocimiento de Luisico por su abuelo, que mira el rostro de su hijo en el niño atropellado, sirve para devolverle al puesto social que le pertenece por nacimiento; mas su función principal no es esta, sino que la anagnórisis se convierte en el vehículo por el cual Leocadia, la madre del niño, podrá ser desagraviada del ultraje que sufrió. Hay que anotar que el padre de la criatura, el violador Rodolfo, no reconoce a su hijo, a pesar de que es su viva imagen, cuando está frente a él, pues sus sentidos atienden más a la satisfacción erótica que a otra cosa. Lo que si hará el duque de Ferrara en *La señora Cornelia* con el suyo, acaso porque su hijo no es sino el producto de su amor para con Cornelia y no el fruto de un deseo concupiscente llevado a la práctica de la peor de las maneras. No obstante, la escena de anagnórisis más sobresaliente de esta novela ejemplar no es esa final, sino aquella en que los caballeros españoles don Juan y don Antonio le entregan el hijo a su protegida Cornelia, habiéndole quitado primero las mantillas ricas que lo cubrían, esto es, habiéndole despojado de los objetos identificadores por los que podría ser conocido. De resultas Cornelia no reconoce a la criatura, despistada como está por las envolturas, el vínculo materno-filial no resulta suficiente, pero, sin embargo, la noble boloñesa nos obsequia con la escena maternal

---

<sup>3398</sup>Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1998, jornada III, vv.2556-2559, p. 231.

más deslumbrante y emotiva de la obra de Cervantes, pues, a pesar de no identificar al niño como el suyo, le intenta amamantar sin conseguirlo “porque las recién paridas no pueden dar el pecho”<sup>3399</sup>. Sólo después, cuando le muden el ropaje, Cornelia lo reconocerá, será la primera de las recuperaciones que la conducirán a la dicha final. Con esta variante en la que la madre es incapaz de reconocer a su hijo Cervantes da un giro insólito a la típica secuencia de la agnición, por lo que una vez más la vida sale triunfante ante el estereotipo en su obra. Bien es verdad que Cornelia, a diferencia de las madres de Preciosa e Isabela, no ha tenido la oportunidad, obligada por las circunstancias especiales del parto, de ver nunca a su hijo, y de alguna manera, los recién paridos poco se diferencian entre sí, pero no por ello resulta menos sorprendente la escena fallida de reconocimiento. Este mismo hecho, aún cuando las relaciones causa-efecto así lo aseguraban, se registra en la historia de Feliciano, pero más contundente todavía, pues no sólo no identifica al niño por no reconocer las mantillas como propiedad suya ni por la llamada de la sangre, sino que ni siquiera la presencia del recién nacido la despierta la ternura maternal que había mostrado Cornelia al querer dar de mamar a la que le habían entregado:

Llevarónsela, miróla y remiróla, quitóle las fajas; pero en ninguna cosa pudo conocer ser la que había parido, ni aun, lo que es más de considerar, el natural cariño no le movía los pensamientos a reconocer el niño; que era varón el recién nacido (III, IV, 291).

Podemos decir, entonces, que el reconocimiento de los niños perdidos en la obra de Cervantes muestra dos variantes fundamentales: las que se producen cuando los niños han alcanzado la primera juventud -Preciosa, Belica, Isabela, Constanza, Berganza- y las de los recién nacidos -los hijos de Cornelia y Feliciano-, quedando como puente de enlace entre ambas la de Luisico, en *La fuerza de la sangre*. Lo más llamativo es que en la primera, merced a la señales internas y externas identificadoras y al vínculo afectivo materno-filial, se produce el reconocimiento; mientras que en la segunda no, por falta de indicios externos y porque no obra la llamada de la sangre. En los casos de la primera variante son los niños, ya jóvenes, los protagonistas; por el contrario, en los de la segunda variante, los personajes principales son las madres. En las historias de Preciosa, Belica y Constanza la anagnórisis acontece en el desenlace; la recuperación de la familia y de la posición social primigenia, por lo tanto, son el premio con que se recompensa a estos niños desarraigados, sobre todo en el caso de Belica, pues consigue lo que tanto ansiaba su desmesurada ambición, una situación de privilegio. Más ambiguos son los casos de Preciosa y Constanza, pues cabe preguntarse cómo será la vida de la gitana libre encorsetada en las normas sociales de la nobleza y si no se resquebrajará la virtud incólume de la fregona ante un padre noble pero violador y un hermano, Carriazo, noble pero descarriado, que ve se obligada por la obediencia, además, a desposarse con un hombre, Avendaño, al que no ama, sólo porque es un matrimonio favorable a los intereses de ambas familias. Situadas en el corazón de las historias se hallan las escenas en las que se reconoce a Isabela, Berganza y Luisico, que son de alcance y tratamiento muy dispar, pues este sublimado artificio del *romance* antiguo parece funcionar solamente en el caso de Isabela, por cuanto que el de Berganza cobra ribetes paródicos<sup>3400</sup> y el de Luisico apunta a una demoledora crítica social en la que una mujer violada, para poder reintegrarse plenamente en la vida social, ha de casarse con su ofensor. Mientras que en los casos de Cornelia y Feliciano, también situadas en el medio de los hechos, simplemente no

---

<sup>3399</sup>Cervantes, *La señora Cornelia*, edic. cit., p. 148.

<sup>3400</sup>Lo mismo cabe decir del reconocimiento de don Quijote por parte de la princesa Micomicona merced a un lunar pardo con ciertos cabellos que había de tener “en el lado derecho, debajo del hombro izquierdo, o por allí junto” (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, XXX, p. 377).

funciona la agnición. En definitiva, Cervantes enjuicia uno de los principios básicos de la literatura hasta su momento, la anagnósis, pues “carece, en su mecánica materialidad, de ninguna significación activa bajo la compleja sutileza de aquella nueva realidad literaria”<sup>3401</sup> que el está ensayando. No se trata de un ejemplo aislado, sino de una práctica habitual por parte de nuestro máximo escritor, en la medida en que se sirve frecuentemente de los motivos tradicionales de la literatura para desarticular su huera artificiosidad y dotarlos de un significado nuevo al medirlos por el rasero de una realidad problemática que atiende a la interminable variedad de los comportamientos humanos, a su complejidad polisémica. Si bien se mira, evocar la tradición para rectificarla corresponde al esfuerzo más importante de Cervantes, que así proyecta su voluntad de renovación y experimentación del hecho literario, de abrir nuevos caminos artísticos.

El no reconocimiento de su hijo por parte de Feliciano, marcado como anticlímax que deja en suspenso la trama del episodio, conlleva un cambio de signo en la peripecia que devuelve la primacía narrativa a la historia principal. Bien que de forma progresiva, puesto que antes de dar por concluida su estancia en la majada de los pastores y emprender de nuevo el camino hacia su meta, la ciudad de Roma, los peregrinos resuelven, con el anciano boyero, que la hermana de este, acompañada de dos pastores, lleve el niño a Trujillo y se lo entregue a cualquiera de los caballeros, don Juan y don Francisco, que mencionó el donador. Ellos les seguirán de lejos, pues primeramente quieren visitar el monasterio de Guadalupe. Es entonces cuando Feliciano les pregunta a los peregrinos si la aceptan como compañera de viaje hasta la vetusta capital italiana, más que nada “por volver las espaldas a la tierra donde quedaba enterrada su honra” (III, IV, 292). Auristela, siempre “compasiva y deseosa de sacar a Feliciano de entre los sobresaltos y miedos que la perseguían” (III, IV, 292), acepta de inmediato. Es decir, más que una suspensión del episodio, lo que se produce es una imbricación de los relatos primario y secundario, que nuestro autor ya había puesto en práctica en la Primera parte del *Quijote*, cuando Cardenio y Dorotea unen su destino al del caballero, el escudero, el cura y el barbero, y también en el libro I del *Persiles*, en ese suma y sigue de personajes episódicos que van engrosando la lista de acompañantes de Periandro y Auristela, desde que los amantes nórdicos y la familia del español Antonio deciden aunar esfuerzos y viajar juntos.

El único inconveniente para ponerse en camino es el estado físico de Feliciano, como ella misma advierte; mas el anciano boyero reacciona, puede que un poco insensiblemente, no sólo arguyendo que no hay diferencia alguna entre el parto de una mujer y el de una res, sino que a buen seguro que “cuando Eva parió el primer hijo, que no se echó en el lecho, ni se guardó del aire, ni usó de los melindres que ahora se usan en los partos” (III, IV, 293). Se trata, sin duda, de una nota que sirve para dar verosimilitud a la escena, aunque las recién paridas de Cervantes no son nada remilgosas, pues sus alumbramientos, siempre acaecidos en circunstancias peregrinas, les obligan a no tener miramientos por su salud. Pero también ha dado pie a que se establezca una correspondencia simbólico alegórica entre Feliciano y el mito cristiano de Eva, la primera mujer y, por consiguiente, la primera madre. Bien puede que así sea, pero, a nuestro entender, Feliciano no representa, como ya hemos dicho, a la mujer caída, pues en ningún momento muestra culpa alguna por sus tratos amorosos con Rosanio, ese “que yo quise coger por esposo” (III, III, 288)<sup>3402</sup>.

Antes de hacerse al camino, por fin, sólo resta una cuestión por dirimir, que no es sino la que respecta al sobrenombre de Feliciano. En efecto, Auristela, intrigada, le pregunta a la

---

<sup>3401</sup>F. Márquez Villanueva, “El mundo social de las *Novelas ejemplares*”, en *Cervantes en letra viva*, pp. 74-98, la cita es de la p. 81.

<sup>3402</sup>Véase lo que dice Diana de Armas Wilson en la p. 212 de su *Allegories of Love*.

noble extremeña que “qué misterio tiene el llamarse de la Voz, si ya no es el de su apellido” (III, IV, 293). A lo que responde Feliciano que así la llaman “cuantos me han oído cantar”, pues aseguran “que tengo la mejor voz del mundo” (III, IV, 293), como les corroborará cuando tengan la oportunidad de escucharla. Frente a la visión más tradicional, que observa que la voz de Feliciano, representada por su himno a la creación del mundo y a la Virgen María, no sería sino el modo de expiar sus culpas mediante la elevación neoplatónica de su cántico<sup>3403</sup>, los estudios psicoanalíticos de Diana de Armas Wilson y Agapita Ruiz Jurado entienden que el apelativo hace referencia a la transgresión de la norma patriarcal tanto como a la liberación sexual de la mujer<sup>3404</sup>. Puede que tengan razón, dado que Feliciano habla y expone sin pudor su caso de amor; pero no más que como ya habían hecho Dorotea o Teodosia o Ricla o como harán Clementa Cobeña e Isabela Castrucho más adelante. Sea como fuere, lo cierto es que la atención narrativa que cobra el sobrenombre de Feliciano, máxime después del fallido reconocimiento de su hijo, apunta al desenlace del episodio, funciona como prolepsis narrativa que advierte de que lo por venir girará en torno al don vocal de la joven.

En efecto, pues toda vez que reanudan la marcha y se encaminan a Guadalupe y después de la peripecia de don Diego de Parraces, que trata, como el episodio, del enlace trágico de eros y tánatos, del nexa primordial entre la sangre y el amor o la sexualidad, pero en clave opuesta<sup>3405</sup>, la voz de Feliciano vuelve a quedar focalizada, pues los peregrinos viajeros estaban “deseando que sucediese ocasión donde se cumpliera el deseo que tenían de oír cantar a Feliciano, la cual sí cantará, pues no hay dolor que no se mitigue con el tiempo o se acabe con acabar la vida” (III, IV, 298). Esta indicación metatextual del narrador viene además acompañada del encuentro con la hermana del anciano boyero, quien les dice que acaba de dejar al niño en manos de los dos caballeros trujillenses, así como que “los cuales habían conjeturado no poder ser de otro aquella criatura sino de su amigo Rosanio” (III, IV, 298). Es decir, Cervantes, con magistral pericia narrativa, está añudando los hilos de su historia, que hallarán su centro en el santo monasterio de la villa cacereña, está preparando el desenlace del episodio.

Una de las estrategias narrativas más seguidas por Cervantes, de la que obtiene un sorprendente rendimiento, es, como ya sabemos, el cambio de perspectiva del narrador, sobre todo cuando pasa de una posición de omnisciencia olímpica a otra de equisciencia, por la que se sitúa en el mismo plano de conocimiento que sus personajes, de los que se sirve en función de reflectores, esto es, describe lo que ven ellos. De esta manera la voz del narrador se neutraliza en su objetivación, se distancia de los hechos y son los personajes los que se implican ideológicamente, o dicho en otras palabras, les cede la responsabilidad de lo narrado<sup>3406</sup>. Huelga decir que este modo de narrar alcanzará su cenit mucho tiempo después,

---

<sup>3403</sup>Véase Aurora Egido, “Los silencios del *Persiles*”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 307-330, sobre todo p. 311, y “Poesía y peregrinación en el *Persiles*”, pp. 19-20.

<sup>3404</sup>D. de Armas Wilson, *Allegories of Love*, pp. 202-204; A. Ruiz Jurado, “Silencio / Palabra: Estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, pp. 148-149.

<sup>3405</sup>Hay que decir que la relación de eros y tánatos, más allá del episodio de Feliciano y del breve conato de historia de don Diego de Parraces, es una constante que recorre el *Persiles* de cabo a rabo tanto en la historia principal como en los episodios intercalados, como lo atestigua el duelo a muerte de los capitanes que se disputan el amor de una moribunda Taurisa (I, XX); el encuentro en las frías aguas septentrionales de Periandro hecho capitán corsario con el grupo de Amazonas guerreras que preside Sulpicia (II, XIV); la venganza amorosa que la bella asesina Ruperta quiere cometer con Croriano (III, XVII); el duelo fetichista en las proximidades de Roma del duque de Nemurs y del príncipe Arnaldo (IV, II); y qué decir de la resolución del conflicto de la narración principal fuera de la iglesia de San Pablo, donde la sangre vertida de Periandro sirve de testigo de su boda con Auristela, auspiciada y celebrada por Magsimino justo antes de expiar (IV, XIV).

<sup>3406</sup>Véase sobre esta técnica híbrida de entrelazar distintas perspectivas narrativas, aunque ceñida al

de la mano de Gustave Flaubert. Un claro ejemplo de lo que decimos es la *écfrasis* del monasterio de Guadalupe:

Apenas hubieron puesto los pies los devotos peregrinos en [...] Guadalupe [...] vieron el grande y suntuoso monasterio [...]. Entraron en su templo, y donde pensaron hallar por su paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos después de haber caído en el suelo de las miserias [...]. De tal manera hizo aprehensión estos milagrosos adornos en los corazones de los devotos peregrinos, que volvieron los ojos a todas las partes del templo, y les parecía ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas de las santas murallas, y a los enfermos arrastrar las muletas, y a los muertos mortajas, buscando lugar donde ponerlas, porque ya en el sacro templo no cabían: tan grande es la suma que las paredes ocupan (III, V, 300-301).

La verdad es que esta terrible extremosidad barroca, este furor, este horro al vacío<sup>3407</sup> con la que se pinta tan vivamente el monasterio de Guadalupe suspende, asombra y sobrecoge a los peregrinos -y, por supuesto, al lector-, que ante semejante visión no pueden sino ponerse a rezar y pedir clemencia a la Virgen. La escena es ambigua y resbaladiza donde las haya<sup>3408</sup>, pues la imagen del monasterio, en marcado contraste con la sobriedad casi minimalista de las ermitas de Renato y Eusebia, es alucinante o así lo sienten estos personajes nacidos en el norte de Europa no acostumbrados a ver semejante espectáculo de abigarrados exvotos, y, desde luego, poco concuerda con el humanismo cristiano de nuestro autor, con su idea de una religiosidad natural y espiritualizada no contrarreformista, que, por lo menos, evidencia la existencia de la relatividad en la moral<sup>3409</sup>. Sólo Feliciano, habituada al aparato efectista y fastuoso de la religión católica, al rito, pero no a sus preceptos dogmáticos y sacramentales, como de sobra evidencia su actitud rebelde, entra en éxtasis y, sin mover los labios, “soltó la voz a los vientos y levantó el corazón al cielo, y cantó unos versos que ella sabía de memoria [...], con que suspendió los sentidos de cuantos la escuchaban, y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había dicho” (III, V, 301).

El canto de Feliciano, lo mismo que el parto y que el no reconocimiento de su hijo, desvía el curso de los acontecimientos y propicia el desenlace, marcado por una acumulación de eventos casuales y casi simultáneos. Pues no había cantado más que cuatro estancias cuando entran en el monasterio dos hombres, “a quien la devoción y la costumbre puso luego de rodillas” (III, V, 301), que, al escuchar la armoniosa voz, la identifican con la de su hija y su hermana:

—O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia, o es de mi hija Feliciano de la Voz.

—¿Quién lo duda? -respondió el otro-. Ella es, y la que no será, si no yerra el golpe éste mi brazo (III, V, 302).

Es decir, la voz de la extremeña, focalizada narrativamente desde la partida de la comitiva de peregrinos de la majada de los pastores, es la señal identificadora por la que, ahora sí, funciona la anagnórisis.

---

*Quijote*, Edward C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, pp. 183-194. Véase, además, I. Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 172-176; y F. Márquez Villanueva, “Cervantes, libertador libertario”, en *Cervantes en letra viva*, pp. 23-47, sobre todo pp. 44-45.

<sup>3407</sup>Sobre estos aspectos, véase J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, pp. 421-452.

<sup>3408</sup>Frente a la habitual lectura de la escena como exaltación contrarreformista por parte de la crítica, véase Mercedes Blanco, “Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Societè Editrice Gallo, Nápoles, 1995, pp. 623-633.

<sup>3409</sup>A nuestro juicio, siguen siendo válidas las ideas expuestas por Américo Castro en lo que respecta a la religiosidad de Cervantes en *El pensamiento de Cervantes*, pp. 245-328.

El padre y el hermano, nobles de aldea y, por ello, representantes del orden social y moral, sin más miramientos, y en el seno de un santuario cristiano, arremeten contra la joven. Sobre todo el hermano, que desea asesinarla allí mismo; el padre, más respetuoso con el santo lugar que, por costumbre, garantizaba el cobijo y la protección a los delincuentes, sofrena el superlativo ímpetu criminal de su vástago, y lo convence para cumplir su bárbaro propósito fuera del santuario, fuera de la iglesia. En efecto, ambos dos, “que parecían más verdugos que hermano y padre” (III, V, 302), prenden a la joven y la obligan a salir a la calle. Su acción no pasa desapercibida y rápidamente, en torno a ellos, se reúne un tropel de gente, entre los que se encuentran los miembros de la justicia. Los cuales no habían sino impedido el crimen cuando irrumpen en el escenario civil, que no religioso, un tropel de hombres a caballo, de los que destacan los conocidos por todos don Juan de Orellana y don Francisco de Pizarro y un tercero que traía el rostro velado. Hay que decir que si el encuentro de Feliciano con los garantes de su honra sí depende del azar o de la casualidad, como es habitual en las escenas de agnición, no sucede lo mismo con la llegada *in extremis* de los dos caballeros trujillenses y el embozado, pues Cervantes se había encargado de hacerla verosímil. Para eso había remarcado que los peregrinos no acompañasen a la hermana del boyero a Trujillo, sino que la seguirían de lejos, pues primero querían visitar Guadalupe, y para eso había resuelto entretener a los viajeros con la trágica historia en ciernes de don Diego de Parraces, para dar tiempo a la anciana pastora a que depositara el niño en brazos de don Juan y don Francisco, y para eso provoca que se encuentren, antes de llegar a Guadalupe, la comitiva y la hermana del boyero, para que les diga cómo ha cumplido lo estipulado y cómo los dos señores principales consideran que el niño es de Rosanio y de Feliciano. Esto es, cae dentro de lo posible y de lo probable que los nobles caballeros se personen en Guadalupe justo a tiempo porque sabían que allí podrían encontrar a la joven y sus nuevos amigos.

No hay milagro mariano<sup>3410</sup>, sino un pleito civil en la plaza delante de la justicia y aun del pueblo, que no en el interior del monasterio, de Guadalupe, en el que el embozado y los famosos caballeros de Trujillo exponen el caso y hacen recapacitar y entrar en razón al padre y al hermano de Feliciano. Como la joven, Rosanio defiende ante los representantes del orden social patriarcal la libertad de amar: “En mí, en mí debéis, señores, tomar la enmienda del pecado de Feliciano, vuestra hija, si es tan grande que merezca muerte el casarse una doncella contra la voluntad de sus padres. Feliciano es mi esposa, y yo soy Rosanio” (III, V, 302-303). Pero además arguye su condición de noble, garantizada por su sangre y sustentada por su mucha riqueza, que le hacen ser igual que Luis Antonio, el otro candidato. Y por fin, humildemente, poniendo por excusa la poderosa fuerza del amor, “que en efeto es una fuerza, si así puede llamarse, incontrastable, que hace apetito a la razón”<sup>3411</sup>, y por haberse visto obligado a actuar por estar en desventaja ante Luis Antonio, pide perdón por haberse desposado en secreto.

Don Francisco de Pizarro, por su parte, habla a don Pedro Tenorio, padre de Feliciano, para hacerle comprender que asesinar a su hija no sería sino fabricar su propia ofensa, pues la culpa de los esposos es excusable, dado que el uno no desmerece en nada al otro, y además se quieren. Lo mismo hace don Juan de Orellana con don Sancho, el hermano presente, pues obrar bajo el palio de la cólera y no por la razón no puede conducir a nada bueno, máxime cuando “vuestra hermana supo escoger buen marido” (III, V, 303) y le ha hecho tío de “un sobrino [...], que no le podéis negar si no os negáis a vos mismo: tanto es lo que os parece”

---

<sup>3410</sup>“Desde las más altas cotas poéticas, se ha bajado al terreno de una tragedia particular resuelta sin sangre, como si se tratase de un ‘milagro’ mariano que restituyera el orden social sin quebrantos”, opina, por ejemplo, Aurora Egido en “Poesía y peregrinación en el *Persiles*”, p. 20.

<sup>3411</sup>Cervantes, *La dos doncellas*, edic. cit., pp. 133-134.



(III, V, 303-304).

Quebrada la rabia asesina por el sentido común y relativizada la culpa de los jóvenes de no haber pedido permiso para desposarse, el padre y el hermano de Feliciano no pueden sino reconocer el matrimonio celebrado a ex puertas de cualquier rito religioso y ya consumado y dar el parabién a la pareja, felices, todo lo más, por haberles hecho abuelo y tío de un niño precioso.

Cervantes había inaugurado su carrera de novelista con un texto audaz y experimental, *La Galatea*, en el que sitúa a poco del comienzo un brutal asesinato que no es sino el fatal desenlace de una historia trágica, la de los amores de Lisandro y Leonida, cuyo argumento rebosa la sangre vertida por el odio, la manipulación, la ira, la cólera y la venganza, hasta el punto de que se consuma un fratricidio. Estos son los rigores que ocasiona la sinrazón. Lo mismo que podía haber sucedido en el episodio de Feliciano si no se hubiese impuesto la cordura y el temple. Son los polos opuestos de un mismo tema, que no es otro que el del convencionalismo absurdo de la honra, de la falta de libertad de la mujer, de las relaciones paterno filiales en lo tocante al matrimonio. Entre ellas cabe situar no pocas secuencias en las que el cegamiento se ilumina con la razón, como acontece en el desenlace del entrelazado de historias de Cardenio y Dorotea, donde la lista andaluza convence a don Fernando de que ella y no Luscinda es su verdadera y única esposa, de que respete el amor de la joven y Cardenio y acepte el suyo como legítimo, en la Primera parte del *Quijote*; en el de los amores cruzados de Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael, en *Las dos doncellas*, en el de *La señora Cornelia*, muy similar al nuestro, en el que don Lorenzo termina por aceptar el matrimonio secreto de su hermana Cornelia y el duque de Ferrara; lo mismo ocurre con la historia de Margarita en *El gallardo español*; con las tres que en revesan la trama de *El laberinto de amor*; con la de Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*; y con la de Basilio y Quiteria en el *Quijote* de 1615.

El triunfo de la voluntad individual, de la libertad, del ingenio provoca que Feliciano, finalmente, no acompañe a los peregrinos viajeros a Roma, que se quede en su tierra con su marido y su hijo. Es decir, es uno de esos personajes que entran a escena y, resuelto su caso, desaparece sin dejar más rastro que el recuerdo. Un recuerdo que se hará presente de continuo en el camino por tierras españolas, francesas e italianas de los amantes escandinavos, pues está repleto de historias que pivotan sobre casos semejantes.

## EL AMOR VULGAR.

### *DON QUIJOTE*, I: LEANDRA Y VICENTE DE LA ROCA.

La primera historia de amor vulgar que nos topamos en la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Leandra y Vicente de la Roca en el capítulo LI de la Primera parte del *Quijote*. No obstante, los preliminares de la historia acontecen en el capítulo L y el desenlace en el LII.

La historia de amor vulgar de Leandra y Vicente de la Roca se desarrolla en forma de episodio intercalado verdadero<sup>3412</sup>, dado que, al menos, uno de sus protagonistas interacciona con los de la acción principal. Su morfología es muy similar a la de los episodios de Lisandro y Leonida de *La Galatea* y el capitán cautivo del *Quijote* de 1605, por cuanto se trata de “un ciclo cerrado, vida contada, inserción en bloque”<sup>3413</sup>, al componerse de una mínima acción en

---

<sup>3412</sup>Véase E. C. Riley, “Episodio, novela y aventura en la *Don Quijote*”, *AC*, V (1955-1956), pp. 209-230, sobre todo, p. 218, e *Introducción al “Quijote”*, p. 106. Véase, además, el análisis que le dedicamos en “Técnicas narrativas y estructurales en la Primera parte del *Quijote*”, pp. 144-147.

<sup>3413</sup>Haciendo nuestras las palabras de Celina Sabor de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de

el tiempo presenta de la fábula, que sirve de pórtico a una narración intradiegetica, que es el auténtico meollo de la historia, por lo que todos los acontecimientos relevantes pertenecen al pasado, han ocurrido ya, o, lo que es lo mismo, presenta un comienzo *in extremas res*. La diferencia más importante entre la historia de Leandra y las otras dos estriba en que el personaje que realiza las funciones de narrador, el que actualiza la historia desde el pretérito hasta el presente, no es, como Lisandro y Rui Pérez, uno de los dos amantes. En efecto, el relator de la historia de Leandra es el cabrero Eugenio, convecino de la hermosa joven y pretendiente suyo. De este modo, el caso de Leandra y Vicente de la Roca se nos revela de forma indirecta, a través de las palabras de un personaje que, aunque principal, desconoce los sentimientos más íntimos de aquellos, las motivaciones que les llevaron a obrar como lo hicieron, imponiendo, por lo tanto, su propia visión de los hechos, su perspectiva, que, además, “está plenamente comprometida y afectada por la historia” dada su implicación en ella<sup>3414</sup>.

Por otro lado, la historia no va a estar solamente condicionada por su forma episódica, sino, también, por el módulo narrativo al que se afilia. Habitualmente se la suele considerar como un relato de corte pastoril<sup>3415</sup> y, aunque es cierto, no lo es del todo, pues lo pastoril entra como emulación y al final de la historia, cuando ya ha concluido el caso de Leandra y Vicente, lo anterior presenta más bien un ambiente rural “en una zona intermedia entre la parodia pastoril y el realismo cómico”<sup>3416</sup>, se trata, de modo más ajustado, a un drama aldeano, de una viñeta pueblerina. De este modo, los condicionantes genéricos de la historia se atienen más a esto que a aquello. Si bien, en su conjunto, la envoltura es evidentemente pastoril, que es la situación que vive Eugenio en el momento en el que se dispone a contar la historia<sup>3417</sup>.

Los amores de Leandra y Vicente cierran el universo amoroso de la Primera parte del *Quijote*, que, como dijera J. Casaldueiro, nuestro autor trata “en forma de episodios”<sup>3418</sup>, como consecuencia del comportamiento casi monástico de don Quijote. Es decir, los episodios, entre otros aspectos, cumplen el propósito de rellenar el vacío o ampliar los márgenes que deja la historia principal sobre el asunto del amor, que, por mor de los ideales del hidalgo manchego, no se aleja de la orilla de su incapacidad<sup>3419</sup> y de su concepción caballeresca<sup>3420</sup>. El abanico de historias amorosas que despliega Cervantes en el *Quijote* de 1605 dan buena

---

*La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, la cita en la p. 237.

<sup>3414</sup>A. L. Baquero Escudero, “Tres historias intercaladas y tres puntos de vista distintos en el primer *Quijote*”, p. 422. La no neutralidad de la narración de Eugenio la destacan, también, F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 77-80, y Stanislav Zimic, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 194-195.

<sup>3415</sup>Así lo creen, por ejemplo, J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 198; Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974, p. 252; Martín de Riquer, *Nueva aproximación al “Quijote”*, p. 109; J. M. Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, pp. 101-102.

<sup>3416</sup>E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 106

<sup>3417</sup>Véase Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 78-79.

<sup>3418</sup>*Sentido y forma del “Quijote”*, p. 82.

<sup>3419</sup>La sexualidad de don Quijote, y por extensión la del libro en su conjunto, ha recibido un nutrido número de análisis en los últimos años. Un panorama sobre la cuestión es el que ha trazado José Montero en “Mujer erotismo y sexualidad en el *Quijote*”, *AC*, XXXII (1994), pp. 97-116, y en *El “Quijote” y la crítica contemporánea*, pp. 167-180.

<sup>3420</sup>El amor de don Quijote por Dulcinea, desde esta perspectiva, es analizado por J. B. Avalle-Arce en “Un libro de buen amor”, *Don Quijote como forma*, pp. 214-260. Una postura completamente opuesta es la que adopta Agustín Redondo, no porque deje de comparar el amor de don Quijote con el de su modelo Amadís de Gaula, sino por su tratamiento paródico y burlesco, en “Las dos caras del erotismo en la Primera parte del *Quijote*”, *Otra manera de leer el “Quijote”*, pp. 147-169

cuenta de casi todas sus posibles manifestaciones<sup>3421</sup>, desarrolladas desde ópticas diferentes, desde módulos narrativos distintos<sup>3422</sup> y en todos los ámbitos posibles. De entre todas esas modalidades, la única historia que trata por completo un aspecto del amor vulgar o mal amor es la de Leandra y Vicente de la Roca, ya que la lascivia y el vehemente deseo sexual de don Fernando desempeña un papel contrastivo con la historia de Cardenio, además de que su ímpetu no es contado desde Dorotea, que encamina su caso hacia el amor humano; el adulterio de Camila y Lotario está plenamente fundamentado en su mucho amor, no es el reflejo de un simple deseo carnal, es la culminación de su enamoramiento, su fruto; y en el caso de la pastora Torralba, sus juguetes amorosos, que suscitan los celos y el desprecio de Lope Ruiz, quedan resumidos en una ambigua “pasaban de la raya y llegaban a lo vedado”<sup>3423</sup>.

La prefiguración de la historia, el asunto sobre el que versa, queda determinado desde sus preliminares, como suele ser lo habitual en las interpolaciones verdaderas de las narraciones de largo recorrido de Cervantes, aunque siempre hay que guardar cierta cautela, dada la imparcialidad del narrador de turno que la cuenta. En efecto, la historia de Leandra que cuenta Eugenio se encamina a demostrar la mala condición de las mujeres por el mero hecho de serlo<sup>3424</sup>, simbolizado en el comportamiento de la cabra que se le ha escapado y que, con su intempestiva llegada al lugar en el que seestean don Quijote, el Canónigo de Toledo y compañía, marca la abrupta irrupción del episodio:

¡Ah cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? As ¿qué puede ser sino que sois hembra, y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición, y la de todas aquellas a quien imitáis! (I, L, 609).

La historia de Leandra no es más que una revisión, desde un enfoque distinto, de una situación planteada por Cervantes en varias ocasiones<sup>3425</sup> y que reaparecerá, con las consabidas variantes, en otros textos posteriores. La hermosa joven, como Marcela y Dorotea, es la hija única de un labrador rico y honrado, el cual se sentía felizmente dichoso de ella por su “tan estremada hermosura, rara discreción, donaire y virtud” (I, LI, 612). Esta armoniosa situación familiar, aparte de las mencionadas, se repite, además, en las historias de Teolinda, menos matizada, de Zoraida y de Clara de Viedma. Como no podía ser de otro modo, dado el lugar en el que se desarrolla la acción, la belleza de la joven y la riqueza de su padre es pregonada por la fama más allá de los límites de la aldea, hasta el punto de que, un tanto hiperbólicamente, “se entró por las salas de los reyes, y por los oídos de todo género de gente” (I, LI, 612). Empero, tanto la actitud del padre como la de Leandra es de suma cautela

---

<sup>3421</sup>Véase el resumen que realiza Anthony Close en “La sexualidad del *Quijote*”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136, especialmente p. 127.

<sup>3422</sup>Un somero, pero eficaz, panorama de los distintos tipos de comportamientos eróticos según los géneros narrativos es el que establece Félix Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 177.

<sup>3423</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, edic., de F. Sevilla y A. Rey, cap. XX, p. 233 (a partir de aquí siempre que citemos el texto, lo haremos por el de esta edición, por lo que, únicamente, pondremos al lado de la cita la parte, el capítulo y la página correspondientes).

<sup>3424</sup>Cervantes ha hecho (...) de su Leandra el típico episodio misógino dentro del repertorio temático del *Quijote*”, Márquez Villanueva, *Op. Cit.*, p. 90. Véase también J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 198-199.

<sup>3425</sup>Avalle-Arce ha comparado la historia de Leandra con las de la Gelasia de *La Galatea* y la Marcela del *Quijote* de 1605 en *La novela pastoril española*, p. 252; E. C. Riley ha hecho lo propio con la historia de Marcela en *Introducción al “Quijote”*, p. 106; lo mismo hace, aunque con otras intenciones, Martín Morán en *El “Quijote” en ciernes*, p. 102; Márquez Villanueva con la de Zoraida en *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 135 y ss; J. Casaldueiro con las quijotescas Marcela, Luscinda, Dorotea y Zoraida en *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 200-201.

en cuanto a la honra de ella se refiere, una conducta que, de nuevo, no dista mucho del comportamiento ejemplar de Teolinda, Marcela, Dorotea, Zoraida y Clara. Rápidamente empiezan a surgir pretendientes de todo tipo que la requieren por esposa, incluido el narrador, Eugenio, y un íntimo amigo suyo, llamado Anselmo, una amistad que, como la típica de los libros de pastores, nace de la competencia amorosa. Tanto pretendiente no turba ni al padre ni a la hija, pues no tienen prisa por elegir a un único candidato, especialmente ella, ya que el padre parece inclinarse por uno de los dos amigos, si bien su igualdad en todos los órdenes le hacen difícil la elección. Lo cierto es que el padre de Leandra, siguiendo la senda abierta por el tío eclesiástico de Marcela, los padres de Marcela y el de Zoraida, no fuerza a la hija a elegir, ni mucho menos la obliga a seguir sus propósitos, simplemente la deja “*escoger a su gusto*” (I, LI, 613). Estamos, por lo tanto, ante una situación muy del gusto cervantino. Pero, claro, nuestro autor ya nos ha mostrado lo que ocurre cuando la hija tiene a bien no amar, como en los casos de Gelasia y Marcela, lo que acontece cuando el recato de la hija es pisoteado por un galán que no se detiene ante nada, como padece Dorotea con don Fernando, y lo que sucede cuando la hija elige a su albedrío, sin miramientos de otro tipo, y no le sale mal como en el caso de Zoraida, hasta que no se entrometen otros, como les sucede a Teolinda y Rosaura, por distintos motivos. Por lo tanto, dado su gusto por la reescritura, por la constante experimentación ante las diferentes posibilidades que le ofrece una misma historia, tendrá que variar lo ya hecho. En efecto, durante la indecisión del padre y de la hija, regresa a la aldea el “hijo de un pobre labrador” (I, LI, 613), llamado Vicente de la Roca, que se marchó, tiempo atrás, enrolado en un ejército que pasó por el lugar. Ahora ha vuelto “vestido a la soldadesca, pintado con mil colores, lleno de mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero” (I, LI, 613), a lo que hay que unir su labia para contar sus supuestas aventuras militares, sus dotes poéticas para componer romances, su arrogancia para llamar “de vos a sus iguales” (I, LI, 614) y su galantería. En suma, el perfecto soldado fanfarrón., que viene a dar una nota de color o, como dice Márquez Villanueva, a destacar “como un pájaro tropical sobre el fondo grisáceo de la vida pueblerina”<sup>3426</sup>. Leandra, después de mirarle y remirarle desde su ventana, como Zoraida con el capitán, se ha prendado de sus formas y dotes, una situación normal en la aldeanas ante el saber hacer de los recién llegados, como le ocurrió a Teolinda con Artidoro, pero también a las princesas, es el caso de Sinforosa con Periandro en el *Persiles*. Es decir, nuestra heroína se enamora primero. Desde luego que esto no es nada excepcional en la obra cervantina ni de la época, el error de Leandra estriba en su impetuosidad, en no tener calma, en no asegurarse, como hicieron Teolinda y Rosaura en *La Galatea* y Zoraida y Clara en la Primera parte del *Quijote*, de que el sentimiento era recíproco; no supo ver lo que se escondía detrás de las intenciones de Vicente y le declaró su amor, tuvo mala suerte en la elección; y como en estos casos “no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene de su parte el deseo de la dama” (I, LI, 614-615), el soldado la convenció para abandonar su casa y a su padre, pero llevándose consigo parte de la riqueza de su progenitor. No cabe duda de que la acción de Leandra, aunque más ardorosa, menos fría y calculada, es una anticipación de lo que pondrá en práctica Leocadia en *Las dos doncellas*. La huida de Leandra y Vicente, como la de Dorotea con el jornalero de su padre, causa un revuelo inusitado en la pequeña población manchega y todos parten en busca de los dos fugados hasta que “hallaron a la antojadiza Leandra en una cueva de un monte, desnuda de camisa, sin muchos dineros y preciosísimas joyas que de su casa había sacado” (I, LI, 615). Es en este instante cuando la bella joven cuenta que Vicente la engañó con la manida artimaña de ser su esposo, como don Fernando a Dorotea y a diferencia de otros personajes más íntegros, como Aurelio en *El trato de Argel* y Rui Pérez en el *Quijote* de 1605, que

---

<sup>3426</sup>Personajes y temas del “*Quijote*”, p. 78.

habían hecho lo mismo, y con la idea de ensanchar su reducido mundo, llevándola a la viciosa ciudad de Nápoles -conocer mundo será otra de las aspiraciones de aquellos personajes femeninos encerrados vilmente por sus padres, como hará, en la Segunda parte, la hija de don Diego de la Llana, aunque aquí el pervertidor será su hermano y su propia curiosidad. Lo más sorprendente del caso es que Vicente, magnífico burlador, no se ha aprovechado del todo de la joven, pues la quitó todo “sin quitalle su honor” (I, LI, 615). Sin embargo, la imprudencia tan humana de Leandra, tan poco diferente de otros casos que salieron bien, es castigada lo más severamente posible por su padre<sup>3427</sup>, el cual “la llevó a encerrar en un monasterio de una villa [...] espornado que el tiempo gaste alguna parte de la mala opinión en que su hija se puso” (I, LI, 615-616). Después del suceso, sus principales pretendientes, de los que destacan Eugenio, el narrador, y Anselmo, se han dedicado a la vida pastoril, a la emulación de los pastores literarios, creando alrededor de la aldea una Arcadia facticia, en la que cada uno, más otros que se han unido más tarde y que nada tienen que ver con el caso de Leandra, cantan sus reales o ficticias cuitas amorosas. Eugenio, como quedó evidenciado en su irrupción en la fábula quijotesca, ha optado por “decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato, de sus promesas muertas, de su fe rompida, y, finalmente, del poco discurso que tienen en saber colocar sus pensamientos e intenciones que tienen” (I, LI, 617); o sea, que él es el responsable del tono misógino de la historia, más que la historia en sí.

Cabe preguntarnos si realmente el comportamiento de Leandra es disparatado o no, aunque viendo el catastrófico resultado es más fácil optar por el sí que por el no, cuando su conducta, su acción, no dista mucho de la que han acometido otras heroínas de Cervantes. Leandra ha sido vilmente engañada por Vicente de la Roca de la misma manera que lo fue Dorotea de don Fernando o como lo serán Teodosia por Marco Antonio en *Las dos doncellas* y la hija de doña Rodríguez por el hijo del labrador rico de las tierras ducales en el *Quijote* de 1605. El énfasis hay que ponerlo en su mala elección, en estar cegada por su pasión amorosa, en querer volar de su pueblo, de la seguridad paterna y quizá de la que le ofrecían Eugenio y Anselmo como posibles esposos. Ella es responsable de su culpa, pero también lo es Vicente de la Roca en el papel de burlador y de intentar ampliar el pequeño mundo de Leandra. Si bien no es del todo maligno, al fin y al cabo no se ha terminado aprovechando sexualmente de ella<sup>3428</sup> cuando, seguro, hubiera podido hacerlo sin violarla, contando con la complacencia de una mujer que se ha escapado con él con sumo gusto. Además, como sugiere Ana L. Baquero Escudero, “pensemos, por ejemplo, en cómo habría sido el relato si en lugar de estar narrado por Eugenio lo hubiese estado por alguno de los [pretendientes] que absuelven y perdonan a Leandra”<sup>3429</sup>.

Para concluir únicamente nos falta citar las características que reúne esta primer historia de amor vulgar: 1-Acontece en forma de episodio intercalado. -Su morfología condiciona bastante la visión de los acontecimientos de la historia, ya que la narración recae

---

<sup>3427</sup>“El apartamiento de la vida pública de Leandra (...) añade a su episodio unas connotaciones disonantes con la idealización pastoril, y la acerca a la comedia de enredo o incluso a la novela picaresca.” J. M. Martín Morán, *El “Quijote” en ciernes*, p. 102.

<sup>3428</sup>No compartimos en absoluto la opinión de Márquez Villanueva de que la preservación de la virginidad por parte de Zoraida y Leandra es “un artificio sutilísimo para rebajarlas en cuanto criaturas literarias, negándoles la grandeza trágica de que hubieran quedado investidas al ser víctimas de tamañas violencias” (*Personajes y temas del “Quijote”*, p. 144), al menos en cuanto a la primera se refiere, ya que la virginidad de Zoraida es lo habitual en los relatos de corte bizantino, como les sucede, por ejemplo, Silvia en *El trato de Argel*, Nísida en *La Galatea*, Leonisa en *El amante liberal*, Auristela en el *Persiles*, por mencionar sólo obras de Cervantes, por más que no pensamos para nada en que sea un menoscabo en la figura de la mora, sino todo lo contrario: un premio. En el caso de Leandra, bastante tiene con la burla, que es el menor daño que se la puede fingir.

<sup>3429</sup>“Tres historias intercaladas y tres puntos de vista distintos en el primer *Quijote*”, p. 423.

sobre un personaje ajeno a la pareja, aunque muy ligado a ella en calidad de pretendiente amoroso burlado. 3-Leandra es la que se enamora primero y la única que lo hace, guiada por lo que ve en Vicente, pero sin certificar el amor de él. 4-Si bien, él la engaña con la promesa de matrimonio. 5-Aunque más para robarla su dinero que para aprovecharse sexualmente de ella. 6-Leandra termina encerrada en un convento y él sin castigo de ningún tipo.

*RINCONETE Y CORTADILLO: REPOLIDO Y JULIANA LA CARIHARTA.*

La segunda historia de amor vulgar en el acontecer de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan el Repolido y Juliana la Cariharta en *Rinconete y Cortadillo*.

Con ella inauguramos este tipo de amor en otra forma narrativa distinta a la utilizada en el caso de Leandra y Vicente de la Roca que, como dijimos, se desarrolló en forma de episodio intercalado verdadero. En efecto, la historia del Repolido y la Cariharta acaece en forma de novela breve, dada la ubicación de *Rinconete y Cortadillo* en el tercer lugar de las *Novelas ejemplares*. Ahora bien, estas categorías narrativas no son muy distintas entre sí, pues entre episodio y novela, como ya hemos recalado en otros lugares, únicamente media el grado de independencia, el modo de engarce y la extensión, cuando van incluidos en una narración mayor que los engloba; si bien, en el caso de *Rinconete y Cortadillo* no se da nada de esto por cuanto es un texto en sí y por sí mismo<sup>3430</sup>, ajeno a otro mayor, por mucho que las *Novelas ejemplares* puedan ser un todo orgánico, gracias a la tan cuestionada mención que realiza Cervantes en el Prólogo que las precede. Sin embargo, más allá de la diferencia de episodio y novela, nuestra intención es muy otra a la hora de equiparar estas dos historias, al decir que su forma no difiere en exceso, dado que el caso del Repolido y la Cariharta no deja de ser, precisamente, una especie de episodio dentro de la novela de *Rinconete y Cortadillo*, uno de los varios asuntos de los que los dos protagonistas contemplan en el patio de Monipodio, el único, por otra parte, que alcanza un ligero desarrollo argumental, que se sustenta “en una intriga, por mínima que sea”<sup>3431</sup>, si bien es el cofrade mayor, Monipodio, sobre el que recae la función de “unir tonalmente los diferentes cuadros de acción”<sup>3432</sup> que transcurren en su casa. Y es que, como es bien sabido y aceptado, todo aquello que acaece en la secreta cofradía de ladrones de Sevilla no pasa de ser un entremés de figuras de rufianes anovelado<sup>3433</sup>, lo que vincularía nuestra historia, como de hecho ya se ha llevado a cabo<sup>3434</sup>, con el entremés cervantino de *El rufián viudo* y con la primera jornada de la comedia *El rufián dichoso*. Es más, la historia del Repolido y la Cariharta, aunque en miniatura, presenta, en cierto modo, los rasgos que singularizan y caracterizan a los episodios verdaderos a la hora de integrarse en un cuerpo mayor, como una acción en el tiempo presente de la fábula -en este caso de *Rinconete*-, iniciada *in medias res* -la llegada de la Cariharta al patio toda desgreñada-, que conlleva una narración intradiegetica -la de la Cariharta-, que sirve como analepsis

---

<sup>3430</sup>Aún así, no podemos olvidar que esta novela ejemplar fue mencionada por Cervantes en el *Quijote* (I, XLVII), por lo que para algunos estudiosos estuvo en un tris de haber podido formar parte de la magna obra cervantina, como así lo sugiere, por ejemplo, Javier García, “*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca”, *Cervantes*, XIX (1999), 2º fall, pp. 113-124. Otro asunto muy distinto, que ya tratamos, es el hecho de que esta novela pudiera ser anterior en el tiempo a la historia de Leandra y Vicente de la Roca no sólo por su mención en el la Primera parte del *Quijote* como algo ya acabado, sino también por su doble redacción.

<sup>3431</sup>Como ha dicho J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, p. 188.

<sup>3432</sup>J. Casaldueño, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 111.

<sup>3433</sup>Como demostraron D. Ynduráin, “*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela”, *BRAE*, XLVI (1966), pp. 321-333, y J. L. Valera, “Realismo en *Rinconete*”, en *La transfiguración literaria*, Prensa Española, Madrid, 1970, pp. 53-89.

<sup>3434</sup>Véase, por ejemplo, A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 110.

completiva, y, posteriormente, su desenlace en el presente mostrado de forma directa o activa. Por lo tanto, podríamos decir que, en cuanto a la morfología, las historias de Leandra y Vicente de la Roca y el Repolido y la Cariharta son similares: las dos son episodios que se integran en otros; pero teniendo muy presente la fragilidad de esta similitud, por cuanto es mucho más aislable la del *Quijote* de 1605, que la de *Rinconete y Cortadillo*, además de que esta no varía el tono ni el sentido de la obra en su conjunto, no es un cuerpo extraño ni ajeno, no muestra, en suma, una realidad diferente a lo que ocurre en el resto de la novela o, al menos, de lo que acaece dentro del patio; o sea, la de Leandra y Vicente es un episodio novelesco, la del Repolido y la Cariharta es un episodio interno o de la trama.

Por otro lado, hemos de decir que, a su vez, con nuestra historia nos adentramos de lleno en el estudio del amor vulgar en un nuevo texto cervantino: las *Novelas ejemplares*. Será esta, precisamente, una de las características más sobresalientes que aporte la colección al conjunto de la obra de Cervantes en función de nuestro propósito: el ahondamiento en el tema del amor vulgar. Esto no quiere decir que nuestro autor no lo haya tratado o reflejado en las producciones anteriores en el orden cronológico de su publicación, ni mucho menos, pues se integra en la médula de su primer texto conocido: *El trato de Argel*, y está presente en todos los otros que salen de su pluma, con la sola excepción del *Viaje del Parnaso* (1614). Lo que ocurre es que habitualmente el amor vulgar sirve de contraste a otra historia, ya sea de amor ideal, humano o matrimonial. De este modo, adquiere carta de ciudadanía en el episodio quijotesco de Leandra y Vicente, pues está tratado de forma independiente; aunque es en las *Ejemplares* donde adquiere contornos más precisos, donde se erige en un tema importante. No es la historia del Repolido y la Cariharta su primera manifestación, pues en *La gitanilla* contamos con el amor de la Carducha hacia Andrés Caballero, aparte del que expone el conde de los gitanos, y en *El amante liberal* se ejemplifica a través del deseo lascivo de todos cuantos tratan con Ricardo y Leonisa e, inclusive, el de este, al principio del texto, es un amor vulgar en su irrespetuosa y violenta manifestación, novelas, ambas, que anteceden a *Rinconete y Cortadillo* en cuanto a su ubicación en la colección se refiere, otro asunto es la posible datación particular de cada una. Lo que ocurre es que estos casos sirven como telón de fondo de los idealizados de las parejas protagonistas, no se trata de forma independiente como acaece en nuestra novela.

Aunque el módulo narrativo al que pertenecen las historias de Leandra y Vicente de la Roca y el Repolido y la Cariharta son dispares, la primera se afilia, más o menos, con la pastoril, si bien muy remozada, la segunda lo hace con la picaresca y con el teatro -mayor y menor- y las composiciones poéticas de rufianes o jaques, el tono de ambas resulta muy parecido en cuanto al realismo que las caracterizan se refiere, un realismo cómico, con ligeros toques trágicos o, al menos, dramáticos en la quijotesca, mucho más festivo e irónico en la de las *Ejemplares*. Esto acarrea, entre otras cosas, que el amor acontezca entre personajes de baja estopa social: Leandra es hija de un labrador rico, pero de un labrador, y Vicente es un soldado fanfarrón, mientras que el Repolido y la Cariharta, ya estigmatizados por el artículo que acompaña a sus nombres, son seres marginales: un bravucón y una prostituta. En ambas historias el amor se entremezcla con la violencia, mucho más explícito en la nuestra<sup>3435</sup>. Ahora bien, las historias en sí son totalmente distintas, por más que el amor es un sentimiento genuino, aunque degradado y confundido en sus manifestaciones e invertido, en el caso del

---

<sup>3435</sup>Los dos textos pertenecerían, según la clasificación tripartita que de la evolución literario-personal de Cervantes estableció R. Lapesa, a la segunda, aquella en la hace su aparición “el sentido crítico cervantino, que sondea el conflicto, fundamental para el espíritu barroco, entre apariencia y realidad, ilusión y desengaño”, el momento, en suma, en el que “escepticismo e ironía aparecen armonizados en fecunda síntesis”. “*La española inglesa y el Persiles*”, en *De la Edad Media a nuestros días*, pp. 242-263, las citas en las pp. 249 y 250.

Repolido y la Cariharta, un amor que brilla por su ausencia en el de Leandra y Vicente, al menos en lo que a él se refiere.

Como ya dijera Joaquín Casaldueiro, “la novela *Rinconete y Cortadillo* es una de las “novelas ejemplares” en que Cervantes trabaja con la forma de “marco”<sup>3436</sup>. El encuentro de los dos jovenzuelos, el nacimiento de su amistad y sus fechorías por Sevilla, aparte de las implicaciones picarescas que conllevan, sirve para introducirnos en el mundo secreto del latrocinio de la ciudad hispalense, en el patio de Monipodio, y para crear un contrapunto irónico con lo que acontece dentro de él, dada la superioridad en todos los órdenes que muestran los dos pícaros. Cuando estos ingresan en la cofradía de hampones “la novela cambia de tono y de contenido. Por lo pronto descendemos un tramo en la escala social, pasando del mundo picaresco, caracterizado por la libertad y, al menos en cuanto a Rincón y Cortado, la maldad simpática, al de los ladrones profesionales y su rígido sindicato”<sup>3437</sup>. La novedad de todo lo que acontece a su alrededor y su sorpresa hace que ellos funcionen “como dos focos que nos muestran los secretos llamativos, peculiarísimos de este mundo cerrado y mafioso: su retina se dirige a iluminar a todos los interesantes y extraños personajes que lo constituyen”<sup>3438</sup>. De entre los que van llegando al patio de Monipodio destacan “dos bravos y bizarros mozos, de bigotes largos, sombreros de grande falda, cuellos a la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más marca, sendos pistolettes cada uno en lugar de dagas, y sus broqueles pendientes de la petrina”<sup>3439</sup>: son Chiquiznaque y Maniferro. Después de la aparición de Monipodio, de la presentación de Rincón y Cortado, de su bautismo y del incidente con la bolsa del sacristán amigo del aguacil, entraron en la casa “dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote, llenas de desenfado y desvergüenza: señales claras por donde, en viéndolas Rinconete y Cortadillo, conocieron que eran de la casa llana; y no se engañaron en nada” (p. 49): son la Gananciosa y la Escalanta. No es un hecho gratuito el que citemos las descripciones de estos personajes, por cuanto su retrato se corresponde con el del Repolido y la Cariharta, que por mor de las circunstancias que rodean su irrupción en la novela no nos son presentados en detalle; es más, en el caso de nuestra heroína se nos remite directamente a sus compañeras de profesión, ya que “era una moza del jaez de las otras” (p. 53). De este modo, Cervantes presenta a los protagonistas de nuestra historia de forma indirecta, sugerida a través de la de otros y en pleno uso de la economía narrativa.

Lo más significativo, en principio, de la historia del Repolido y Juliana es, como ya hemos mencionado, su inicio *in medias res*. Un tipo de comienzo bastante habitual en las historias amorosas cervantinas, como consecuencia de la forma de episodio intercalado verdadero en que se suelen desarrollar, pero también por mor de las características genéricas de los módulos narrativos con los que se afilian y por su forma dramática cuando pertenecen a piezas teatrales. Este hecho diferencia nuestra historia de la de Leandra y Vicente, que, recordemos, comenzó *in extremas res*. Si bien el modo en el que irrumpen ambas guarda ciertos paralelismos, dado que lo hacen de forma intempestiva: la de Leandra con la llegada de la cabra Manchada al lugar en el que se disponían a comer la comitiva de personajes reunidos en torno a don Quijote y el Canónigo de Toledo, la del Repolido, con la de Juliana al patio justo en el instante en el que los cofrades de Monipodio se disponían para el almuerzo; además, en ambas, sirve para caracterizar el contenido de la trama: en la de Leandra, la cabra

---

<sup>3436</sup> Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”, p. 99.

<sup>3437</sup> Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, p. 176.

<sup>3438</sup> A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Rinconete y Cortadillo*, Alianza (Obra Completa, vol. 7), Madrid, 1996, p. XL.

<sup>3439</sup> Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 40 (siempre citaremos por esta edición, por lo que tan sólo pondremos la página correspondiente al lado de la cita).



simboliza, al menos desde la perspectiva de Eugenio, que será el encargado de contar la historia, el mal juicio de las mujeres; en la del Repolido, la manera en que llega la Cariharta, nos revela el modo en el que entienden el amor y el cariño no sólo sus protagonistas, sino los integrantes de la mafia sevillana:

Mas, apenas habían comenzado a dar asalto a las naranjas, cuando les dio a todos gran sobresalto de golpes que dieron a la puerta.

–[...] viene [dice el centinela Tagarete] aquí Juliana la Cariharta, toda desgredada y llorosa, que parece haberle sucedido algún desastre.

[...] Venía descabellada y la cara llena de tolondrones, y, así como entró en el patio, se cayó en el suelo desmayada. Acudieron a socorrerla la Gananciosa y la Escalanta, y, desabrochándola el pecho, la hallaron toda denegrida y como magullada (pp. 53-54).

En seguida nos enteramos de que la paliza de que ha sido objeto Juliana no se debe a gajes del oficio, sino que se la ha propinado su amante, “aquel ladrón desuellacaras, [...] aquel cobarde bajamanero, [...] aquel pícaro lendroso” (p. 54), del que nuestra heroína se quiere vengar.

Demandada por Monipodio, que, en cierto modo, hará las veces de vicedios<sup>3440</sup>, Juliana pasará a contar la relación de los hechos. Sin embargo, en su narración nada se nos dice del modo en que se conocieron, ni como surgió el amor, ni quién se enamoró primero; simplemente nos dará buena cuenta de un aspecto de su biografía: la paliza recibida y el motivo que la ha originado. Este hecho es, por ejemplo, similar a la narración del alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*, una narración que gira en torno a un único acontecimiento de su vida: su matrimonio con doña Estefanía de Caicedo. Tanto en nuestra historia como en esta se debe al hecho de que los receptores conocen su pasado, sólo precisan escuchar lo ignorado. Ahora bien, podemos conjeturar que la historia del Repolido y la Cariharta recrea una relación de amor asentada desde hace tiempo -“¡Mirad por quién he perdido y gastado mi mocedad y la flor de mis años...” (p. 54)-, a diferencia de la de Leandra y Vicente de la Roca, en la que se nos cuenta cómo se origina; una relación de amancebamiento, primera en este sentido en la producción literaria de Cervantes, en la que ella mantiene a su hombre mediante el ejercicio de la prostitución: existe una fidelidad amorosa, pero no sexual, basada en el interés. En este aspecto no difiere mucho de la historia de Leandra y Vicente, no porque la rica aldeana también se dedique a la casa llana, sino por ser ella el valuarte económico. Aunque en las historias de amor ideal y humano no suele ser un aspecto crucial el económico, en la carta de presentación de los personajes siempre figura como componente la riqueza que puede aportar cada uno, no olvidemos que, por ejemplo, don Juan pretende seducir a Preciosa con su dinero, aunque se trate de un amor genuino y verdadero; y suele ser el motivo principal por el que los padres se enfrentan a los hijos en lo tocante a su matrimonio, como se evidencia en el caso de Luscinda y Cardenio y de Elicio y Galatea. Donde sí será el factor económico un aspecto crucial es en las historias matrimoniales, pues Carrizales compra literalmente a Leonora en *El celoso extremeño* y lo mismo hace Ortel Banedre con Luisa la talaverana en el *Persiles*, y es, asimismo, el motor del matrimonio del alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo. De todos modos, mayor relieve adquiere en las historias amorosas en general el origen social de cada uno, dado que en la época áurea la sociedad es aún estamental, aunque en tránsito hacia una sociedad clasista, es más determinante, por lo tanto, la sangre que el dinero, si bien Sancho dice meridianamente, “dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener” y “sobre un buen cimiento se puede levantar un buen edificio, y el mejor

---

<sup>3440</sup>Véase Stanislav Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 122.

cimiento y zanja del mundo es la riqueza”<sup>3441</sup>. Y es que es precisamente el componente económico el que origina la paliza que le propicia el Repolido a la Cariharta, lo que media entre los treinta reales que él le pide y los veinticuatro que ella le envía; por algo tan nimio, entonces, como seis reales “me sacó al campo, detrás de la Güerta del Rey, y, allí, entre unos olivares, me desnudó, y con la petrina, sin escusar ni recoger los hierros, que en malos grillos y hierros le vea yo, me dio tantos azotes que me dejó por muerta. De la cual verdadera historia son buenos testigos estos cardenales que miráis” (p. 55).

Ahora bien, resulta que la violencia en el amor no es tal, sino el modo en el que los rufianes expresan su cariño a sus daifas, pues, como le explica la Gananciosa, que hace las veces de consejera, a Juliana, “lo que bien se quiere se castiga; y cuando estos bellacones nos dan, azotan y acocean, entonces nos adoran” (p. 55). Así, el ansia de venganza con el que llegó la Cariharta al patio se transforma en la comprensión de lo sucedido e incluso se molesta cuando Monipodio, que en todo momento apoya a la coima, a la que valora por su limpieza y ganancia, insulta al Repolido, por cuanto a “aquel maldito, que con cuán malo es, le quiero más que a las telas del corazón” (p. 56).

Todo termina por resolverse cuando arriba al patio el Repolido, el cual llega arrepentido de su fechoría y con el ánimo de que las aguas vuelvan a su cauce. Sin embargo, primero asistimos al tira y afloja que se produce entre ambos, en el cual no sólo se insultan, sino que muestran bien a las claras su insuficiencia para apaciguar la situación mediante el uso de la razón y por sí solos, como consecuencia de una simple cuestión de honra. En efecto, el Repolido no tiene a bien rebajarse si “ha de ir por vía de rendimiento que güela a menoscabo de la persona”. Ni siquiera Monipodio puede establecer la concordia de la pareja, tendrá que ser la violencia, el único código que entienden a la perfección, la que acabe por solucionar el conflicto amoroso cuando el Repolido se enfrente a sus “amigos”, Chiquiznaque y Maniferro, entonces sí, Juliana saldrá a defender y a contener a su bravucón y todo terminará felizmente en cante y baile. Este final feliz contrasta con el de la historia de Leandra y Vicente de la Roca.

Es evidente que la historia de amor vulgar del Repolido y la Cariharta es un aspecto más en la caracterización del mundo en que vive la mafia sevillana que dirige y preside Monipodio, de un mundo que tiene sus propias reglas y que se rige por sus propios estatutos, muy distinto del de la sociedad establecida, hasta convertirse en su contrapunto<sup>3442</sup>, en un reflejo degradado de ella, de parodia inconsciente, y del cual toma sus particularidades. Desde esta óptica, el amor que une a esta pareja, basado en “sentimientos amorosos auténticos”<sup>3443</sup>, es la antítesis del amor ideal cervantino, no, como sugiere J. Casaldueiro<sup>3444</sup>, porque no aspiren al matrimonio o porque este esté ausente como ideal<sup>3445</sup>, sino por su ignorancia, su

---

<sup>3441</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, capítulo XX, pp. 838 y 830.

<sup>3442</sup>En el patio de Monipodio “todo acaba por parecer un mundo al revés, donde la sociedad de los ladrones tiene un orden perfecto, cumplido por la voluntad de sus miembros y eficaz en cuanto a los resultados de la organización”, es “una antiutopía [...] un mundo invertido.” Francisco López Estrada, “Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. de J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 59-68, las citas en las pp. 63 y 64.

<sup>3443</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XL. O, como dice Casaldueiro, “a su manera se aman con la misma lealtad y devoción que rodas las parejas amorosas”, en *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 109.

<sup>3444</sup>*Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 109.

<sup>3445</sup>No olvidemos que en la obra de Cervantes el matrimonio como institución, avalado social y religiosamente, se puede convertir en una auténtica pesadilla. Desde nuestro punto de vista, Cervantes creía en el amor puro y sincero, no en el matrimonio, que no pasa de ser la fórmula legal que lo institucionaliza: no es un fin, sino el premio, como observara M. Bataillon en “Cervantes y el matrimonio cristiano”, *Varia lección de*

cortedad y su mala interpretación, un sentimiento al que confunden con la violencia y en el que brilla por su ausencia la razón, desmedido en sus manifestaciones, como les pasa con todo lo demás<sup>3446</sup>, especialmente en su mezcolanza de fechoría y piedad religiosa. Y si concluye felizmente es porque está tamizado y colado por la fina ironía cervantina.

Las características que reúne la historia del Repolido y la Cariharta son las siguientes: 1-Se trata de un amor correspondido. 2-Del cual desconocemos cómo surgió. 3-No aspira al matrimonio, dado que se funda en el amancebamiento de los dos. 4-Y en el provecho económico que logran mediante el ejercicio de la prostitución de Juliana. 5-Aunque el sentimiento es sincero, es erróneo en sus manifestaciones. 6-Dado que confunden la violencia con el cariño. 7-Pero, sobre todo, porque no se fundamenta en la razón. 8-Pervive al texto.

#### LA FUERZA DE LA SANGRE: LEOCADIA Y RODOLFO.

La tercera historia de amor vulgar que nos topamos en la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Leocadia y Rodolfo en *La fuerza de la sangre*.

La historia que nos ocupa pasa por ser, no obstante su brevedad, “la más desorientadora de las *Novelas ejemplares*”<sup>3447</sup>, como así lo evidencia la disparidad de opiniones e interpretaciones que ha suscitado entre sus estudiosos<sup>3448</sup>. Se trata ciertamente de una obra muy desconcertante desde el punto y hora en que una mujer que ha sido violada se ve obligada, para salvaguardar y recuperar su honra, a desposarse con su agresor, por mucho que esto suponga para ella subir un escalafón en la sociedad de la época, enriquecerse y poder criar a su hijo como se merece, si bien era esta la única vía posible de redención en tales casos en la época áurea, aparte del convento. Sin embargo, el tono distendido, la alegría y el ambiente feliz y de desahogo que se respira al final es, en nuestra opinión, lo más extraño de *La fuerza de la sangre* y donde reside la clave para su justa y recta interpretación, momento en el que Cervantes se nos desliza gracias a su fina ironía literaria. Es evidente, entonces, que

---

*clásicos españoles*, pp. 238-255.

<sup>3446</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XLVII.

<sup>3447</sup>Como sugiere F. Márquez Villanueva, “Erasmus y Cervantes, una vez más”, en *Trabajos y días cervantinos*, pp. 59-77, la cita en la p. 67.

<sup>3448</sup>A grandes rasgos, podríamos decir que la crítica sobre esta novela ejemplar se divide en torno a dos bandos: 1-por un lado aquellos que la interpretan como una obra de fuerte contenido simbólico y religioso y cuyos máximos exponentes son J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares” de Cervantes*; Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes’ “Novelas ejemplares”*; R. Calcraft, “Structure, Symbol and Meaning in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), pp. 197-204; D. M. Gitlitz, “Symmetry and Lust in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, en *Studies in Honor of E. W. Hesse*, University of Nebraska, Lincoln, 1981, pp. 113-122; A. K. Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*; S. L. Nielsen, “El simbolismo de la cruz en *La fuerza de la sangre*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 629-632; Christine Pabón, “La unión de los mundos secular y religioso en los protagonistas varones de *La fuerza de la sangre* de Cervantes y *All’s Well That End Well* de Shakespeare”, *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 827-834. Por otro lado estarían aquellos que se alejan de la visión simbólico-religiosa y la analizan desde una óptica meramente social, como A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española.*; R. Piluso, “*La fuerza de la sangre*: análisis estructural”, *Hispania*, XLVII (1964), pp. 485-496; J. J. Allen, “*El Cristo de la Vega* and *La fuerza de la sangre*”, *Modern Language Notes*, LXXXIII (1968), pp. 271-275; J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*; J. B. Avalor-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*; Ellen D. Lokos, “Clausura y final de *La fuerza de la sangre*”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 509-517; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La fuerza de la sangre*. Aunque no desdeñamos la lectura simbólico-religiosa de *La fuerza de la sangre*, no es la que a nosotros nos sugiere el texto.

la historia de Leocadia y Rodolfo plantea un caso similar, dentro de la colección, al de *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*<sup>3449</sup>, por cuanto en las tres el matrimonio se torna en una necesidad imperiosa<sup>3450</sup>, y fuera de ella, con prácticamente la totalidad de las historias de amor humano, como la de Dorotea y don Fernando en la Primera parte del *Quijote*, la hija de la dueña Rodríguez y el hijo del labrador rico de las tierras ducales y la de la infanta Antonomasia y don Clavijo en la Segunda, o la de Feliciano de la Voz y Rosanio en el *Persiles*. Ahora bien, en todas estas la necesidad matrimonial se impone después de que al menos uno de los dos amantes se haya enamorado del otro, lo que no ocurre en nuestro caso, pues, como es bien sabido, se llega a ella tras una agresión sexual. Es decir, si incluimos la historia de Leocadia y Rodolfo en las de amor vulgar en vez de la de amor humano es como consecuencia de la violación inicial, en la cual brilla por su ausencia el amor.

Si nos atenemos a la forma en que se desarrolla la historia de Leocadia y Rodolfo, que no es otra que la de la novela corta, dada su ubicación en el séptimo lugar de las *Ejemplares*, se relaciona con la del Repolido y la Cariharta, a la vez que se diferencia de la de Leandra y Vicente de la Roca. No obstante, como ya vimos al estudiar la historia de amor de *Rinconete* y *Cortadillo*, al no pasar el caso del Repolido y la Cariharta de un mero episodio de la trama en derredor al patio de Monipodio, será con nuestra historia con la que realmente acontezca por vez primera un caso de amor vulgar en forma de novela<sup>3451</sup>.

Aunque sumamente diferentes entre sí, las tres historias de amor vulgar comparten dos asuntos capitales en su concepción: 1-la violencia que ejerce el personaje masculino sobre el femenino; 2-las tres suponen un caso de honra. La violencia se muestra de manera harto diferente en cada una, pues en la historia de Leandra y Vicente, este, tras convencer a la rica labradora para que se fugue con él, la roba todo lo que lleva y la abandona desnuda en una cueva; el Repolido, apenas sin motivo, inflige una soberana paliza a la Cariharta, si bien ese parece ser el camino por el cual se demuestra el cariño; Rodolfo, guiado por un vehemente deseo lascivo y auspiciado en su nobleza y riqueza, avasalla a Leocadia y la viola mientras que ella está desmayada. También la honra funciona de manera dispar, aunque existan algunas concomitancias entre las historias de Leandra y Leocadia, por cuanto las dos se ven deshonradas por la mala sangre de Vicente y Rodolfo, si bien la primera no llega a serlo del todo, como ella misma dice, pero su *affaire* con el soldado alcanza la dimensión pública suficiente para serlo en la mente de sus convecinos y de su propio padre, que termina recluyéndola en un monasterio hasta que se enfríe el caso; mientras que la otra lo es, aunque

---

<sup>3449</sup>Para las relaciones entre estas tres novelas véase Antonio Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes* (AA VV), pp. 204-205.

<sup>3450</sup>Véase J. Casalduero, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 12-13; Thomas A. Pabón, “The Symbolic Significance of Marriage in Cervantes’ *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* and *La fuerza de la sangre*”, *Hispanófila*, XXI-XXII (1977), pp. 119-124.

<sup>3451</sup>Se han buscado varias fuentes como posibles modelos de *La fuerza de la sangre* sin llegar a establecer ninguno claro. Se pueden ver las distintas hipótesis y su negación en el estudio que dedica a la novela ejemplar A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta italiana*, vol. II, pp. 203-233. Por otro lado, se podría tratar de la novelización de una leyenda toledana, como quiere J. J. Allen, “*El Cristo de la Vega* and *La fuerza de la sangre*”, pp. 271-275, que también analiza A. Valle-Arce en la Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. II, pp. 25-31. Por su parte, Alban K. Forcione relaciona nuestra historia con los relatos de milagros y con la vida de Santa Leocadia en el estudio que dedica a la novela, “Cervantes’ Secularized Miracle: *La fuerza de la sangre*”, en *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, pp. 317-397. Sin olvidar, como quería el cervantinismo finisecular, la posibilidad de que sea un caso real, de un acontecimiento histórico, aunque lo más probable es que se trate de una historia original cervantina, “una de aquellas novelas de las que con razón pudo decir Cervantes que eran suyas propias, que su ingenio las engendró y las parió su pluma” (Amezúa, *op. cit.*, p. 209; coincide con él Valle-Arce, *op. cit.*, pp. 30-31).

su deshonra no salga del secreto familiar. En la historia de *Rinconete y Cortadillo* es el honor el que impide al Repolido a rebajarse para pedir perdón a la Cariharta por su mala acción, una puntillosa concepción de la honra que es la que termina por arreglarlo todo cuando está a punto de llegar a las manos con Chiquiznaque y Maniferro. Lo más curioso, en este caso, es que, por su condición social, carece de honor, pues no pasa de ser, como Lázaro, un *cartujo*, aunque no estén casados sino amancebados; se trata, entonces, de una tergiversación de la honra, de una más de las muchas confusiones e ignorancias en las que vive él y todos los de la cofradía de ladrones.

En *La fuerza de la sangre* coincide el inicio del relato con el de la historia, o sea, presenta una estructura “lineal en su representación”<sup>3452</sup>, que la diferencia de sus predecesoras, ya que la historia de Leandra comienza *in extremas res*, una vez que ya se han desencadenados todos los acontecimientos del relato, si bien es narrada por el cabrero Eugenio de forma lineal, lo que no la equipara con la de Leocadia y Rodolfo, dado que su visión de los hechos condiciona su narración; mientras que la del Repolido y la Cariharta lo hace *in medias res*. De este modo, entre las tres historias se registran todos los modos de inicio.

Avalle-Arce ha dicho que “*La fuerza de la sangre* es un audaz experimento” que “radica, justamente, en el tipo de comienzo que da Cervantes a su nueva novela. Porque la novela se inicia con la violación de Leocadia por Rodolfo”<sup>3453</sup>. En efecto, se trata de la primera agresión sexual de su producción literaria y esta es la aportación más significativa de esta historia en el tratamiento del tema del amor. Antes, únicamente contamos con los dos intentos de embestida que sufre Dorotea en Sierra Morena, la de su criado y la del ganadero al que sirve; no obstante sale airosa de las dos, dejando castigados a sus asaltadores. Acaso pudiera haberlo hecho Vicente con Leandra, aunque el enamoramiento de ella hubiera garantizado su beneplácito, por lo que se habría reducido a la consumación, sin más, del coito. También se podría haber dado el caso en la historia de Dorotea y don Fernando, no en vano este y Rodolfo son igual de viles en sus descomedidos actos, aunque el personaje quijotesco no llegue a hacer uso de la fuerza al permitir un mínimo de reacción a su asediada, la cual, por otro lado, ya había empezado a mirarle con buenos ojos, dado que don Fernando no tenía otra intención que seducirla, como lo intenta hacer con sus fiestas, paseos por la casa de Dorotea, billetes y demás artimañas amorosas que pone en práctica, por lo que, al final, ella transige con sus deseos: no hay violación, sino consumación del acto sexual. Lo mismo se podría decir de los amos moros de Ricardo y Leonisa en *El amante liberal* y de Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*, pues pudiendo violentar a sus esclavos no lo hacen, sino que pretenden su aquiescencia y, cuando no, se sirven de intermediarios. Tampoco utiliza la fuerza Lotario para rendir a Camila toda vez que él se ha enamorado y goza del privilegio de estar con ella a solas en su casa por la necia imprudencia de su amigo y marido de su amada, el impertinente Anselmo, sino que termina por rendirla amorosamente, se hacen amantes. En adelante, los pasos de Rodolfo serán seguidos por el distinguido caballero burgalés don Diego de Carriazo, quien, sin más empacho, violará a la futura madre de la fregona ilustre, aunque esta no muestre los bríos de Leocadia cuando Rodolfo lo intente hacer por segunda vez ni de Dorotea en Sierra Morena. Las otras violaciones que acontecen en la obra cervantina son las que realizan los turcos en sus incursiones en las costas españolas, como las que acontecen en el relato de Timbrio y Silerio en *La Galatea* y en la de Rafala en el *Persiles*; aunque también lo intenten, consiguiendo como recompensa la muerte, los criados de Sulpicia y su escuadrón de amazonas en el *Persiles*. Sin lugar a dudas, el caso más sorprendente es el de Gaspar

---

<sup>3452</sup>Stanislav Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 197.

<sup>3453</sup>Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, p. 25.

Gregorio, ya que se ve obligado a travestirse para mantenerse incólume ante las acometidas de su amo moro en la Segunda parte del *Quijote*; una agresión homosexual que también padecen los niños de *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. No obstante, Cervantes pondrá en práctica otros modos más sibilinos de forzar la voluntad de las mujeres, como la de aquellos que las compran literalmente, ya sean aún niñas, como hace Carrizales con Leonora en *El celoso extremeño*, ya sean mozas, como hace Ortel Banedre con Luisa la talaverana en el *Persiles*, o bien, a través del engaño y la mentira mediante la celebración de un desposorio secreto. De este modo, podemos decir, entonces, que los personajes femeninos son los violentados y los masculinos los violentadores. Ahora bien, esto no significa que las mujeres no se comporten malamente en las historias de amor de Cervantes, ciertamente no se valen de la fuerza ni de la violencia, pero usan otros medios igual de impugnables, como la magia -Zahara en *El trato de Argel*-, la hechicería -“la dama de todo rumbo y manejo” en *El licenciado Vidriera*-, envenenamientos -el de la madre del conde Arnesto a Isabela en *La española inglesa*-, falsas acusaciones -la Carducha en *La gitanilla*-, mentiras -Camila en “El curioso impertinente”-, engaños -doña Estefanía de Caicedo en *El casamiento engañoso*-, y otros ardidés más hilvanados -Leonarda en *La cueva de Salamanca*, doña Lorenza en *El viejo celoso*.

Otro aspecto novedoso que aporta la historia de Leocadia y Rodolfo, y que la diferencia de sus antecesoras, es el hecho de que los protagonistas de *La fuerza de la sangre* sean nobles, pues en el caso de Leandra y Vicente son gente llana y en la del Repolido y la Cariharta son seres marginales. No cabe duda de que el hecho de que Rodolfo y Leocadia sean nobles, de que la historia de amor vulgar de *la fuerza de la sangre* se dé entre miembros de las clases privilegiadas está en función de las pretensiones que Cervantes quería infundir en su novela; no tendría el mismo alcance si la violación acaeciera entre personajes de la base piramidal de la sociedad áurea, pues estos están exentos de honra y no tienen por qué comportarse de manera ejemplar, no han de ser modelos de conducta ni su misión es la de dar la pauta por la que conducir virtuosamente a la población. Es evidente que la historia de *La fuerza de la sangre* pone en jaque la cuestión del concepto de honra<sup>3454</sup> y de su aplicación en la sociedad española de los siglos XVI y XVII<sup>3455</sup>, así como el comportamiento de los nobles españoles.

Toda la materia narrativa de la historia<sup>3456</sup> de Leocadia y Rodolfo se estructura en torno a dos *acazos*, a dos encuentros fortuitos marcados por el azar narrativo, si bien el

---

<sup>3454</sup>Sobre este asunto en Cervantes siguen siendo válidas las conclusiones a las que llega A. Castro en *El pensamiento de Cervantes*, p. 355 y ss. Sobre su funcionamiento en la sociedad española y cómo lo trata Cervantes véase Javier Salazar Rincón, *El mundo social del “Quijote”*, sobre todo p. 228 y ss.

<sup>3455</sup>Ya A. González de Amezúa destacó que la honra era el tema ideológico más importante de *La fuerza de la sangre*, aunque se quedó un poco corto de miras al decir que era el único, en *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, pp. 212-213. Alban K. Forcione también lo destaca y aun expresa su idea de que no se ha profundizado bien en los alcances sociales de la novela, “Cervantes’ Secularized Miracle: *La fuerza de la sangre*”, p. 364. Es S. Zimic el que ha analizado la novela en clave social, ya que es “una representación por completo verosímil de una trágica experiencia personal y de sus causas, ciertas perversas tendencias individuales y actitudes impropias, inmorales y absurdas de la sociedad contemporánea de Cervantes”, en *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 195-221, la cita en la p. 196. Asimismo lo ponen de relieve A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a su edic. del texto, pp. LX-LXXVII.

<sup>3456</sup>Véase sobre la estructura de *La fuerza de la sangre*, entre otros, J. Casaldueño, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 150-166; R. Piluso, “*La fuerza de la sangre*: análisis estructural”, pp. 485-496; Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. I, pp. 54-70; R. Calcraft, “Structure, Symbol and Meaning in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, pp. 197-204; D. M. Gitlitz, “Symmetry and Lust in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, pp. 113-122; Avallé-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, pp. 25-29; A. K. Forcione, “Cervantes’ Secularized Miracle: *La fuerza de la sangre*”, p. 357 y ss.; A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a su edic. del texto, pp. LXXIII-LXXVII.

segundo es la consecuencia lógica del primero, que se podía haber dado antes, después o, simplemente, no haberse producido. Nos referimos, claro está, al de la familia de Leocadia con Rodolfo y sus amigos y al de Luisico con su abuelo paterno, ambos sucedidos en las calles toledanas.

El primero de ellos acontece en “una noche de las calurosas del verano”<sup>3457</sup>, cuando “un anciano hidalgo y su mujer, un niño pequeño, una hija de edad de diez y seis años y una criada” (p. 111) se cruzan con un joven “caballero de aquella ciudad a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres, le daban hacer cosas y tener atrevimientos que desdecían de su calidad y le daban renombre de atrevido” (p. 112), y compañía. Es evidente que desde el principio Cervantes enfrenta “hidalgos contra caballeros, pobres contra ricos, los necesitados de favor contra los que tienen ayuda sobrada”<sup>3458</sup>, ya que, de inmediato, a Rodolfo le asalta el vehemente deseo de poseer a Leocadia, la hija del hidalgo, al verse deslumbrado por su belleza, y sin más miramiento que al que debe a su lascivia, la rapta, la tapa la cara para que no le vea, se la lleva a su casa y en la oscuridad y soledad de su aposento la viola estando aún desmayada. Es interesante notar, por las consecuencias que acarrea y por su contraste con el final del texto, cuando la puede ver, mirar y observar detenidamente y comparar con otra, que a Rodolfo le gusta Leocadia, aunque no más allá que para hacer lo que pone en práctica. En principio es esto lo que acontece más a menudo en las historias amorosas cervantinas: que sea el miembro masculino el primero en verse atraído. En las otras historias de amor vulgar, sin embargo, no sucede así, pues es Leandra la primera en mirar y remirar a Vicente, y en la del Repolido y Juliana, simplemente, no se nos recrea. Y lo mismo podemos decir en cuanto a la hora de intentar seducir se refiere, pues lo normal es que sea con más frecuencia el hombre el que lo haga o, en su defecto, el que primero de los dos amantes se enamora, a no ser que intercedan medianeros. En lo que se aparta Rodolfo de los demás es en la inmediatez con la que actúa -ni siquiera el don Fernando del *Quijote* de 1605, que tampoco se detiene ante nada y menos en lo tocante a su deseo sexual, lo hace tan aprisa- y, por supuesto, en su avasallamiento; sólo le hará competencia don Diego de Carriazo en *La ilustre fregona*, si bien tendrá la amabilidad de comunicar su intención a la madre de Constanza antes de violarla. Por contra, Leocadia no tendrá la oportunidad de ver el rostro a su agresor ni cuando la roba, ni cuando la viola, ni cuando despierta de su desmayo, ni cuando la deja frente a la catedral de Toledo<sup>3459</sup>.

Se ha dicho que *La fuerza de la sangre* es un fracaso porque “Cervantes desatendió de triste manera la caracterización de sus personajes”<sup>3460</sup>. Sin embargo, no es ese nuestro sentir, ni mucho menos. Ya en su caracterización inicial y en sus actuaciones inmediatas Rodolfo nos parece un personaje fascinante, por cuanto se afilia o pertenece a los escasos personajes nihilistas de la obra de Cervantes, como lo es también el Carino de la historia de Lisandro en *La Galatea*, aunque discurren por senderos de actuación distintos. Rodolfo no respeta absolutamente nada ni se detiene por nada, es impetuoso, lascivo, frío, inflexible e insensible. No tiene el más mínimo escrúpulo moral en raptar a Leocadia, en aprovecharse de ella mientras que está desmayada y en dejarla en ese estado en mitad de la calle, una vez que ha satisfecho su deseo. Y cuando despierta y ella le lanza sus discursos en los que le perdona

---

<sup>3457</sup> Cervantes, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 111 (siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos, al lado de la cita, la página correspondiente).

<sup>3458</sup> A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LXII.

<sup>3459</sup> Aspecto este fundamental para el posterior desarrollo de los acontecimientos como han demostrado J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, pp. 56 y 65, y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. LXX-LXXIII.

<sup>3460</sup> Avalle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. II, p. 27.

lo que ha hecho, siempre y cuando la deje marchar sin saber quién es, no hace sino volver a intentar forzarla. Luego, cansado de la situación, la pone en la calle y se olvida para siempre de que ha existido Leocadia y de que la ha violado. Por su parte, “Leocadia es una de las figuras femeninas más logradas en Cervantes”<sup>3461</sup>, destaca por su “madurez, discreción, prudencia, cautela, serenidad, paciencia y capacidad de observación”<sup>3462</sup>. Al principio se muestra como un personaje pasivo, sin capacidad de reacción ante el atropello que sufre. Ahora bien, cuando despierta de su desmayo muestra una asombrosa capacidad para leer a la perfección la situación en la que se encuentra. Su integridad moral y el conocimiento cabal de su estado social y de lo que se entiende por honra la llevan a pedir, primero, a su agresor que, “ya que has triunfado de mi fama, triunfes también de mi vida [...] que no es bien que la tenga la que la no tiene honra”<sup>3463</sup> (p. 114); después, cuando deshecha la muerte, le perdona la ofensa sufrida “con sólo que me prometas y jures que, como la has cubierto con esta escuridad, la cubrirás con perpetuo silencio sin decirla a nadie” (p. 115), pues así, en el secreto podrá mantener intacta su fama. Se defiende, como Dorotea en el *Quijote* de 1605, con todo lo que está a su alcance, del segundo intento de violación al que la somete Rodolfo, no vaya a ser que él imagine “que mi desmayo fue fingido cuando te atreviste a destruirme” (p. 116). Luego, cuando se queda sola en la habitación busca el modo de escapar, analiza lo que la rodea, calibra con precisión la importancia social de su violador y se apropia de una prueba que la sirva de testigo de su agresión: el crucifijo de plata<sup>3464</sup>. Y por último, una vez que Rodolfo la abandona a su suerte, ella, desconfiada, juega al despiste por si la siguen, antes de arribar a su casa. No cabe dudar de la divergencias que existen entre los dos personajes: los dos son nobles, pero él está un escalafón por encima de ella, que no pasa de ser una simple hidalga, él es rico y ella pobre, él es un calavera y ella una joven recogida, él es amoral y ella moralmente íntegra, él no entiende de honra y ella la tiene presente constantemente, él disfruta de todas las comodidades de su rango y ella las sufre, etc; en fin, él pertenece al escuadrón “de los lobos” y ella al “de las ovejas” (p. 112). Resulta, por lo tanto, que nos encontramos ante una historia de amor en la que sus personajes son opuestos en todos los órdenes, en cierto modo parecida a la de don Fernando y Dorotea en la Primera parte del *Quijote*, incluso en el comportamiento de las dos heroínas al verse ultrajadas, pues los discursos que ambas pronuncian en brazos de sus amantes parecen igual de inverosímiles, aunque son la prueba factible de su superioridad intelectual y moral y se encaminan a obtener el mayor rendimiento posible de lo sucedido, luego difieren en sus determinaciones, pues Dorotea abandona casa y hacienda para salir en busca de su amando, mientras que Leocadia, más cauta, se queda en la suya a la espera de una oportunidad que la redima. Pero también, aunque invertidas en algunos aspectos, con la de Leandra y Vicente, pues él resulta parecido a Rodolfo y ella a Leocadia, ya que Vicente es un buscavidas y ella no ha salido de su aldea, él no tiene ningún empacho en burlarse de ella y de su ingenuidad, si bien es Leandra la que le incita al declararle su amor y no Vicente, y ella se encuentra un peldaño social por encima de él. De entre las tres historias de amor vulgar, la única, entonces, en las que los dos amantes están igualados es la del Repolido y la Cariharta.

Una vez que se ha producido la violación, Rodolfo desaparece de la narración hasta el

---

<sup>3461</sup> Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 207.

<sup>3462</sup> A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La fuerza de la sangre*, p. LXVI.

<sup>3463</sup> También Teodosia le pide a su hermano que la dé muerte cuando se entera que ha sido deshonrada, en *Las dos doncellas*.

<sup>3464</sup> Véase Sandra L. Nielsen, “El simbolismo de la cruz en *La fuerza de la sangre*”, pp. 629-632. En la misma línea entienden el crucifijo S. Zimic, *op. cit.*, pp. 210-211, donde lo compara, atinadamente en nuestra opinión, con el sombrero de *La señora Cornelia*, A. Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, p. 204, y junto con F. Sevilla, en la Introducción a su edic. del texto, pp. LXXIV-LXXVI.



desenlace, en el tiempo que media entre aquella y este se produce su viaje a Italia. Es, entonces, Leocadia la que acapara toda la narración, por lo que se produce una desnivel en cuanto a la presencia narrativa de cada uno. Esto es así porque Cervantes sigue el camino de la ultrajada, no el del agresor, que es, por otra parte, lo que acostumbra a hacer, pues lo mismo acaece en la historia de Dorotea y don Fernando y lo mismo ocurrirá en el caso de Teodosia y Marco Antonio en *Las dos doncellas*, de Cornelia y el duque de Ferrara en *La señora Cornelia* y de Feliciano de la Voz y Rosanio en el *Persiles*. Es decir, “nuestro novelista se pone siempre del lado de los más débiles”<sup>3465</sup>, no sólo para mostrarnos su padecimiento, sino también porque son los que han de sobreponerse y luchar para conquistar lo perdido. Sin embargo, en *La fuerza de la sangre* es, además, por otro motivo: Luisico. En efecto, después del ultraje, Leocadia cuenta lo ocurrido a sus progenitores, los cuales se comportan de la manera más comprensiva posible, restándole a ella todo tipo de responsabilidad individual y social, especialmente la figura de su padre al decirle que “puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene estar deshonrada en secreto: la verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y, pues tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo” (p. 119). Así, pretende pasar sus días recogida en su casa, hasta que “se sintió preñada” (p. 120) como consecuencia de la violación. El premio es el niño más encantador del mundo, es la antítesis perfecta de su padre, aunque sea su mismo retrato, y será la clave del desenlace. Por lo tanto, desaparece Rodolfo, pero le sustituye su hijo.

El segundo encuentro es, entonces, el de Luisico con su abuelo paterno, siete años después de la agresión de la que es el fruto el niño. A diferencia del anterior, este acontece a plena luz del día y cuando más gente hay en la calle, para resaltar la verosimilitud del encuentro. Resulta que se está celebrando una carrera de sortija, el niño quiere verla más de cerca y es atropellado circunstancialmente por un caballo, que lo deja malherido. Lo recoge su abuelo, ignorante aún de que se trata de su nieto, pero guiado por el tremendo parecido que guarda con su hijo Rodolfo, se lo lleva a su casa y allí le curan de las graves heridas. Mientras tanto la noticia vuela por la ciudad hasta llegar a Leocadia y sus padres, los cuales, informados de la ubicación de la casa, se presentan en ella. Y allí es donde Leocadia cae en la cuenta de que es el mismo lugar en el que fue violada. Así, la fuerza de la sangre se convierte en “el nexa que une a Leocadia con los padres de Rodolfo”<sup>3466</sup>. Cautiva, nuestra heroína, espera hasta que se repone su hijo para exponerle a doña Estefanía, la madre de Rodolfo, el ultraje que sufrió, sirviéndose para ello tanto del parecido de su hijo con su padre como del crucifijo que se llevó de prueba. Inmediatamente, los padres avisan a Rodolfo de que le tienen buscado una hermosa mujer por esposa y él, guiado por su ímpetu lascivo, “devora las distancias”<sup>3467</sup>, y se persona en su casa. La llegada de Rodolfo a Toledo conlleva un desplazamiento de focalización narrativa, que sume en el ostracismo a Leocadia, la relega, momentáneamente, a un segundo plano, así como a su hijo y a su familia. Ahora la narración se centra en su agresor y su madre, doña Estefanía, protagonista de la unión matrimonial<sup>3468</sup> de la pareja, gracias a la utilización de un ardid, que muestra su discreción y su ingenio<sup>3469</sup> como el conocimiento cabal que tiene de su vástago.

Doña Estefanía se nos revela, entonces, como un personaje sumamente inteligente y

<sup>3465</sup> Haciendo nuestras las palabras de Antonio Rey, “*Novelas ejemplares*”, p. 207.

<sup>3466</sup> A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. LXVIII.

<sup>3467</sup> J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de la Novelas de Cervantes*, p. 62.

<sup>3468</sup> A. K. Forcione, *Op. Cit.*, pp. 386-387.

<sup>3469</sup> Véase Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervantes' "Novelas ejemplares"*, pp. 134 y ss.

comprensible. Primero escucha atentamente a Leocadia la historia de su violación, hasta quedarse asombrada de “que tanta discreción pudiese encerrarse en tan pocos años” (p. 124); es decir muestra sus dotes para calibrar lo que vale nuestra heroína. Después idea con suma precisión el modo en el que resolver el atropello de su hijo y en el de asegurarse la veracidad del caso. Así, nada más llegar Rodolfo, se encierra con sus amigos hasta que estos le revelan lo que sucedió aquel día de verano de siete años atrás. Toda vez que “la confesión destes dos fue echar llave a todas las dudas que en tal caso le podían ofrecer” (p. 126), mantiene una conversación con su hijo al respecto de su matrimonio. Ella conoce de sobra, como madre, por dónde caminan los gustos y las inclinaciones de su vástago y le muestra el retrato de una mujer sumamente fea, pero que destaca por su nobleza, su virtuosismo y su discreción. Su hijo, como ella espera, entra por el aro: “contentísima quedó su madre de las razones de Rodolfo” (p. 127), pues se queja abiertamente de su decisión de casarle sin su gusto y sin contar con él, por cuanto en su apreciación de las mujeres, la ideal, la única que satisface sus necesidades es la hermosa, no aquella que atesore las otras cualidades, él pone la nobleza y la riqueza. Con el regusto de la fea y el susto de que pueda ser su esposa, Rodolfo es sentado, justo en frente de Leocadia, en la cena por la astucia de su madre, la cual antes ha planeado que, cuando ya estuvieran todos sentados a la mesa, entrase Leocadia lo más bella posible. De tal modo que, durante el refrigerio, Rodolfo se pueda empachar mirando, remirando y observando la ventaja que le lleva nuestra heroína a la dama del retrato y cuánto más se ajusta a su canon ideal y personal de mujer. Con esta habilidad, doña Estefanía no sólo pone los dientes largos a la lujuria de su hijo, sino que le coloca la golosina en la boca en forma de esposa para toda la vida. Por lo tanto, la actuación de doña Estefanía se torna crucial para resolver del modo más satisfactorio el embrollo en el que se metió Rodolfo al violar a Leocadia, pues no sólo contenta el parecer de su hijo, sino que, sin que él se dé ni cuenta, le otorga a nuestra heroína la posibilidad de vivir dignamente, con honra, con el padre de su Luisico y con una posición socio-económica envidiable. Salvando mucho las distancias, la madre de Rodolfo, en su papel de juez, obra de forma parecida a Monipodio en la historia del Repolido y la Cariharta, en su papel de intercesora, se asemeja a otros medianeros de la obra de Cervantes, como Mahamut en *El amante liberal*, en su papel demiurgo, se parece a Ricardo en *El amante liberal*, al padre de Preciosa en *La gitanilla*<sup>3470</sup>, a Camila en “El curioso impertinente”, a Carino en *La Galatea*, a Pedro de Urdemalas en los amores de Clemente y Clemencia. Ahora bien, con quien se asemeja en su papel de madre es con Eustoquia, la progenitora de Periandro en el *Persiles*.

La conversación de doña Estefanía y Rodolfo resulta crucial por varios aspectos: 1-el primero es para certificar que Rodolfo no ha cambiado absolutamente nada mientras su estancia en Italia<sup>3471</sup>, sigue siendo el mismo personaje nihilista del principio, que únicamente se guía por su gusto. Como lo han definido A. Rey y F. Sevilla, es un “anti-Ricaredo”<sup>3472</sup>. No obstante, en esta parte final deviene en un personaje bastante menos atractivo que durante la violación, pues no se entera absolutamente de nada del engaño de su madre, ni de que se está desposando con la mujer que violó, lo que tampoco le preocupa lo más mínimo, únicamente se nos muestra preso de su lujuria, de su ímpetu sexual. En cierto modo resulta un pelele en manos de doña Estefanía y de su lascivia, Cervantes lo ridiculiza al máximo en esas escenas finales, y ese es su mayor castigo literario que le pueda dar como consecuencia de la

<sup>3470</sup> Como ya dijera Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, p. 62.

<sup>3471</sup> Véase, entre otros, A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 208; Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 62; S. Zimic, *op. cit.*, p. 214; A. Rey y F. Sevilla, *op. cit.*, p. LXX.

<sup>3472</sup> Introducción a su edic. del texto, p. LXIX. También Zimic opina así, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 214.

violación, si tenemos en cuenta que es la llave para paliar la deshonrosa situación de Leocadia. 2-Resulta asimismo importante la conversación por el planteamiento del conflicto paterno-filial en lo referente al matrimonio de los hijos, asunto que, como sabemos, afecta a la mayoría de historias de amor cervantinas. Lo que aquí se expone es exactamente lo mismo que en el caso de Leandra y Vicente, se aviene a un equilibrio entre los gustos de los padres y los hijos, que es el ideal cervantino, si bien únicamente coinciden en la teoría, pues presentan divergencias en la práctica: en el caso de los aldeanos del *Quijote* de 1605, Leandra termina por imponer su determinación sin contar en absoluto con su padre y sufre las consecuencias; en nuestra historia, al final, Rodolfo se casa con quien él quiere y con quien desean sus padres, es más, incluso podemos decir que es su madre la que impone el parecer al provocar que su hijo quiera y desee a su elegida.

Aparentemente el desenlace de esta tercera historia de amor vulgar, como el de la del Repolido y la Cariharta, y a diferencia del de la de Leandra y Vicente, es feliz. Pues se satisface plenamente tanto las exigencias matrimoniales de Rodolfo como las demandas de Leocadia, que únicamente se podían resolver así en aquella época: con el matrimonio. A pesar de toda la alegría reinante en ese final, de toda la fiesta, no cabe duda de que el desposamiento de Leocadia y Rodolfo no tiene nada que ver con la de aquellas parejas de amor ideal, que han llegado a él guiados por el amor, tras superar duros envites y realizar una purificación interna, ni siquiera con las del amor humano, pues, aunque suponen también un alivio, al menos uno de los dos de la pareja estaba enamorado del otro antes de la consumación del coito, cuando no los dos, se basa y se fundamenta en una experiencia sentimental. Y si bien no podemos dudar de que en el último momento a Leocadia le guste su marido y violador, porque así se dice en el texto, la fina ironía que rezuma en todo el desenlace nos advierte de que lo único que se consigue con ese matrimonio y lo único que lo ha hecho posible es la “honra y no amor”<sup>3473</sup>, es, en suma, “una solución práctica para los dos y una punzante crítica social”<sup>3474</sup>. En efecto, Rodolfo no se desposa con Leocadia para desagrararla de su ofensa cometida, sino guiado exclusivamente por su apetito sexual, es incapaz de reconocer en su mujer a la joven que violó siete años atrás<sup>3475</sup>. No cabe dudar, entonces, de que Cervantes está poniendo en tela de juicio el papel de la nobleza española adinerada, la cual ha perdido por completo el norte y en vez de procurar el bien de sus conciudadanos, lo único que hace es aprovecharse de su posición privilegiada. Estos abusos de poder, que recaen en nuestro texto en Rodolfo, pero también en su familia, que se ha visto incapaz de educarle virtuosamente y de hacerle responsable de sus actos: le tienen que engañar para que satisfaga el error cometido, son habituales en las obras de Cervantes, como los de don Fernando de la Primera parte del *Quijote*, al que le da una lección magistral de comportamiento una campesina como Dorotea, los de Carrizales y Loaysa en *El celoso extremeño*, los de don Diego de Carriazo y su vástago en *La ilustre fregona*, los de Marco Antonio en *Las dos doncellas*, los de los duques en el *Quijote* de 1615. No obstante, esta severa crítica al comportamiento y los continuos abusos de la nobleza española no es privativa de Cervantes, sino una constante de la literatura española del momento, que se puede cifrar en aquellos famosos versos de Tirso de Molina: “La desvergüenza en España / se ha hecho caballería”<sup>3476</sup>. Por contrapartida, una vez más nuestro autor defiende que la nobleza no es algo que se hereda en la sangre, sino que se alcanza a través de la virtud y las buenas

---

<sup>3473</sup>Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, p. 68.

<sup>3474</sup>E. D. Lokos, “Clausura y final de *La fuerza de la sangre*”, p. 516.

<sup>3475</sup>Véase S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 218.

<sup>3476</sup>Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla. Marta la piadosa*, edic. de Antonio Prieto, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, versos 131-132 de la jornada tercera, p. 175.

obras.

En fin, las características que reúne la historia de amor vulgar de Leocadia y Rodolfo son las siguientes: 1-el inicio de la historia y del relato coinciden. 2-Acaece entre nobles, aunque con marcadas diferencias sociales, pues Rodolfo es de mayor categoría social que Leocadia, que no pasa de ser una hidalga pobre. 3-La primera atracción es la que despierta Leocadia en Rodolfo. 4-Suficiente para robarla, violarla y abandonarla, toda vez que ha satisfecho su lujuria. 5-Por tanto, en estos compases iniciales es Rodolfo el que cumple con el papel activo de la pareja. 6-Como consecuencia del estupro, nace Luisico, que será el que posibilite el desenlace. 7-Si bien, la gran protagonista del final es doña Estefanía, la madre de Rodolfo, que se erige en juez y medianera. 8-Al final, Rodolfo y Leocadia se terminan desposando. 9-Y, aunque se satisfacen las demandas de ambos cónyuges, no es un matrimonio cifrado en el amor, sino en la necesidad, por lo tanto, no podemos decir que sea un final feliz, tan sólo el necesario.

#### LA CASA DE LOS CELOS: CLORI Y RÚSTICO.

La cuarta historia de amor vulgar que nos topamos en el devenir de la obra completa de Cervantes es la que protagonizan los pastores Clori y Rústico en *La casa de los celos*.

La forma elegida por Cervantes para desarrollar esta cuarta historia de amor vulgar no es otra que la dramática, dado que *La casa de los celos* y *selvas de Ardenia* es uno de los ensayos teatrales mayores que conforman el volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, concretamente el ubicado en segundo lugar. Esto significa no sólo que esta historia, desde una perspectiva genérica, se diferencie de las tres precedentes, que pertenecen a distintas formas del épico-narrativo, sino también que inauguramos el tratamiento del amor vulgar en el teatro cervantino, ya sea el de su primera o el de su segunda época.

En efecto, la relación de Clori y Rústico es la primera historia de amor vulgar de nuestro autor que está tratada de forma autónoma, es decir, que no depende de otra, generalmente de amor ideal, de la que está en función contrastiva, como son los casos de Yzuf y Zahara con respecto a Aurelio y Silvia en *El trato de Argel* y de los amores lupanares de los soldados del ejército romano de los idealizados de Morandro y Lira en *La Numancia*, piezas dramáticas que anteceden, junto a *El gallardo español*, a *La casa de los celos*, las dos primeras en el orden de escritura, la tercera siguiendo, si no el orden cronológico<sup>3477</sup>, al menos el de su posición en el volumen de comedias y entremeses.

Sucede, no obstante, que los amores de Clori y Rústico no son la única intriga<sup>3478</sup> de *La casa de los celos*, ni siquiera la principal, pues al lado de ella se sitúan otras dos, las caballerescas de Reinaldos, Roldán y Angélica la bella y Bernardo del Carpio y Marfisa. Es más, de estas dos últimas, la primera, que se centra en la rivalidad entre los dos pares de Francia, es asimismo de corte amoroso, si bien de un amor frustrado, que no llega nunca a

---

<sup>3477</sup> Sobre la cronología del teatro cervantino siguen siendo imprescindibles las páginas que dedica a este asunto J. Canavaggio en su fundamental y monumental estudio *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, pp. 18-24.

<sup>3478</sup> Véase sobre la estructura de *La casa de los celos* los trabajos de J. Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 56-76; Edward H. Friedman, "La casa de los celos: Cervantes' Dramatic Anomaly", en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de M. Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 281-289; P. Ruiz Pérez, "Dramaturgia, teatralidad y sentido en *La casa de los celos*", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 657-672; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La casa de los celos*, Alianza (Obra Completa, vol. 13), Madrid, 1997, pp. XXXI-XLVII, concretamente pp. XXXV-XLVIII.

materializarse en el devenir de la comedia, similar, por tanto, al de algunos de los avatares eróticos plasmados en *La Galatea*, como los amores de Galercio y Lenio por la cruel Gelasia; en la Primera parte del *Quijote*, como los de Grisóstomo por Marcela y Lope Ruiz por la Torralba y viceversa -curiosamente y como mandaban los cánones, las tres historias son de corte pastoril-; en algunas de las comedias de la segunda época, como acontece en las tres intrigas amorosas que conforman *La entretenida* y en las pretensiones del rey y Belica en *Pedro de Urdemalas*; sin olvidarnos de otras, apenas esbozadas, como la de “la dama de todo rumbo y manejo” por Tomás Rodaja en *El licenciado Vidriera* o la de la innominada “dama” casada por Lugo en *El rufián dichoso*. Y es que la trama de Clori y Rústico, a pesar de que llega a imbricarse estructuralmente con la de Reinaldos y Roldán en dos momentos de la comedia, camina paralela a ella, no llegan a armonizarse por completo, si bien mantienen una dialéctica constante basada no sólo en que reflejan las dos grandes utopías ficticias del Renacimiento: los mitos caballeresco y pastoril, sino también en una incuestionable vinculación temática de tipo amoroso que contiene el germen de su disolución, pues, efectivamente, las dos intrigas inciden en los abusos que caballeros y pastores cometen en nombre del deseo erótico, un amor vulgarizado por sus desmanes y excesos, que no se rige y temple por la razón, sino más bien por intereses de otro orden, muy lejanos de los del amor genuino, como los económicos.

Las relaciones escriturales de la historia de Clori y Rústico con el resto de la producción literaria del autor del *Quijote* hay que buscarlas, en principio, en el orbe imaginario en el que se integra, que, como es de sobra conocido, es el bucólico. Nuestra historia se vincula, por lo tanto, con todas aquellas otras que son un acercamiento literario de Cervantes al mito pastoril, como las que conforman la acción principal de *La Galatea*, sobre todo las de Elicio y Galatea y Daranio y Silveria; algunas de las historias quijotescas, como la de Grisóstomo y Marcela, el cuentecillo folklórico de la pastora Torralba y la de la bella Leandra, en la Primera parte, y las bodas de Camacho en la Segunda; el episodio de Solercio, Carino, Selviana y Leoncia del *Persiles*; las tres viñetas pueblerinas de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio, muy próxima al idealizado mundo de la bucólica clásica, dada su inserción como episodio en *La Galatea*, de Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*, muy distante de idealismos pastoriles y más apegada al folklore popular, al igual que la de Clementa Cobeña y Tozuelo en el *Persiles*; aparte de algún que otro pasaje, como la conocidísima disquisición de Berganza sobre la bucólica en *El coloquio de los perros*, las intenciones pastoriles de don Quijote toda vez que ha sido derrotado en las playas barcelonesas por el caballero de la Blanca Luna o la fingida Arcadia con la que se topan amo y mozo en el crepúsculo del *Quijote*. Por otro lado, el cuadrángulo de personajes que conforman la historia de *La casa de los celos*, Lauso, Corinto, Clori y Rústico, mantiene una especial relación de reescritura con otras tales como las de Elicio, Erastro, Galatea y el pastor portugués del río Lima; Eugenio, Anselmo, Leandra y Vicente de la Roca; Carriazo, Avendaño, Costanza y don Pedro, el hijo del Corregidor de Toledo, en *La ilustre fregona* y don Antonio, don Francisco, Marcela Osorio y don Ambrosio en *La entretenida*.

Tanto el hecho de compartir el protagonismo de *La casa de los celos* con dos intrigas más como el de afiliarse al módulo pastoril limitan, en cierto sentido, no sólo el desarrollo pormenorizado de la trama, sino también el modelo de conducta observable en los personajes, aun sin contar con las intenciones literarias que perseguía Cervantes con esta comedia, que es, en el fondo, lo que posibilita una visión unificada, integrada y coherente del conjunto y que parece residir en la disolución de las dos grandes vertientes utópicas de la literatura renacentistas, aunque el modo de efectuarlo acaso resulte un tanto tosco y desacertado<sup>3479</sup>.

---

<sup>3479</sup>El siempre cauto E. C. Riley escribía el siguiente juicio, sumamente duro, sobre *La casa de los*

Una de las características de la ficción pastoril, al menos tal y como se desprende de *La Diana* de Jorge de Montemayor, al que Cervantes sigue, aunque no de forma servil, en su *Galatea*, es el inicio *in medias res* de la acción principal, si a esto le unimos el hecho de que la historia de Clori y Rústico está insertada, forma parte de un ensayo dramático, no nos ha de sorprender un ápice que los acontecimientos más relevantes de nuestro caso de amor pertenezcan al pretérito, que el sentimiento sea ya un hecho consumado cuando los pastores irrumpen en el proscenio. En efecto, entre Clori y Rústico reina una correspondencia erótica mutua en el instante en el que sus personas cobran relieve dramático, que deviene de un pasado del que apenas vamos a saber lo mínimo e imprescindible para entender su presente. Este hecho empareja nuestra historia con otra que presenta unos rasgos morfológicos parecidos: la del Repolido y la Cariharta en *Rinconete y Cortadillo*; aunque, fuera del amor vulgar, se den, con las consabidas variaciones oportunas, pues Cervantes no se repite nunca sino que se reescribe en su constante experimentación con los mismos temas y formas, en historias tales como las de don Fernando de Andrada y Costanza en *Los baños de Argel* y Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor*. Y es que las cuatro, entre otros aspectos, se singularizan por empezar su historia *in medias res*, cuando su amor recíproco es una realidad, si bien, de ninguna se va a rescatar, mediante retrospectivas, su pasado sentimental -el origen de su enamoramiento, el proceso de seducción, etc. Por contra, esta peculiaridad aparta nuestra historia de las otras dos anteriores del amor vulgar, las de Vicente de la Roca y Leandra del *Quijote* de 1605 y Rodolfo y Leocadia de *La fuerza de la sangre*, casos en los que se cubre el periplo sentimental al completo, además de principio a fin -teniendo en cuenta, por supuesto, que la historia de Leandra, debido a las características morfológicas de su forma episódica, es una narración contada en bloque que comienza cuando ya se ha rematado su caso de amor. Ahora bien, con la de la bella Leandra se vincula la nuestra en un aspecto que puede parecer nimio pero que no lo es: la primera mención a su amor, en el caso de la historia inserta en el *Quijote* no se modificará el punto de vista único, le corresponde a un personaje ajeno a la pareja, Eugenio y Lauso respectivamente, que además lo enjuician negativamente al ser desdeñados por el miembro femenino de ella, Leandra y Clori, en favor de otro, Vicente de la Roca y Rústico:

¡Oh Clori, para mí serpiente fiera  
por mi estrechez, aunque paloma mansa  
para un alma de piedra verdadera!  
¿Qué es posible, cruel, que no te cansa  
de Rústico el ingenio, que es de robre,  
y que el tuyo estimado en él descansa?<sup>3480</sup>

E, incluso, ambos informadores advierten de la injustificada causa por la que se han visto desplazados en sus intenciones amorosas, la condición volátil de las mujeres y la pobreza. La diferencia estriba en que, como ya hemos dicho, Eugenio será el único relator del caso de Vicente y Leandra, mientras que en la de Clori y Rústico, debido a su forma dramática, los dos amantes actuarán directamente, a la par que Lauso estará acompañado de su amigo y confidente Corinto, que será el que, como libre de ataduras amorosas, más reniegue de la

---

*celos*: “Esta temprana obra teatral, malísima, se ve paralizada por la manera ambigua de tratar lo caballeresco y lo pastoril; Cervantes parece no darse cuenta de hasta qué punto está ridiculizando o no estos elementos, ni sabe cómo armonizar las dos actitudes. Con el *Quijote* aprendió a transformar la incertidumbre en ironía, y la ironía en un poderoso instrumento en manos de un novelista.” *Teoría de la novela en Cervantes*, pp. 47-48.

<sup>3480</sup>Cervantes, *El gallardo español. La casa de los celos*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 926-931, pp. 180-181 (a partir de aquí, siempre citaremos esta edición; al lado de la cita indicaremos la jornada, los versos y la página correspondientes).

actitud amorosa de Clori. Y es que tanto el episodio quijotesco como la intriga de *La casa de los celos* se centran en un aspecto temático típico de las novelas sentimentales y pastoriles, aunque muy presente, en general, en la literatura renacentista: la cuestión de amor<sup>3481</sup>. En nuestro caso, centrado en el debate entre el Amor y el Interés<sup>3482</sup>.

En efecto, el planteamiento de la historia de Clori y Rústico queda prefigurado de un brochazo en los compases iniciales de la irrupción de la intriga pastoril de *La casa de los celos* en el comienzo de la segunda jornada. Lauso y Corinto, especialmente el primero, pues el otro más que nada desempeña la función de amigo-confidente, pierden los vientos por Clori, la pastora que los desprecia. Se trata, como ha visto Jean Canavaggio<sup>3483</sup>, “de un caso de amor más bien convencional” que “se rige por los mismo criterios de la pastoral clásica”, y que Cervantes ya había tratado de forma parecida en la intriga medular de *La Galatea* con el triángulo amoroso conformado por Elicio -Lauso-, Erastro -Corinto- y Galatea -Clori-, si bien con la salvedad de que Erastro más que amigo, que lo es, es un claro competidor de Elicio, pastor que no es del todo desdeñado como lo es Lauso de Clori. Tanto los de *La Galatea* como los de *La casa de los celos*, en principio, son los típicos pastores *finos* o cortesanos que protagonizan la bucólica renacentista. Desde otra perspectiva, ya que son verdaderos aldeanos y, por lo tanto, anclados en un ambiente realista, se repite el mismo triángulo amoroso en el *Quijote* de 1605 con Eugenio, Anselmo y Leandra la bella; pero también en el episodio de Marcela, con la salvedad de que los tres protagonistas, Grisóstomo, Ambrosio y Marcela, son pastores fingidos, es decir, se disfrazan de pastores literarios e intentan vivir, para su mal, como los pastores de la ficción bucólica. No cabe duda de que se trata de cuatro variaciones de un mismo asunto, tratado desde prismas distintos, en los que se pasa de un respeto de los cánones clásicos de la pastoril hasta su desidealización, hasta desmontar las falsas convenciones míticas que sustentan la Arcadia, pues, al menos en principio, Cervantes las respeta en el triángulo de *La Galatea*, si bien ya Erastro, como pastor rústico, disuena con la tradición; mientras que en los dos episodios de la Primera parte del *Quijote*, los personajes están anclados en una realidad aldeana, de la que se despojan para imitar la vida de los pastores literarios. En suma, recorren el camino inverso, los primeros parten de una esencia literaria de la que, poco a poco, se van despojando, los segundos parten de una realidad convencional hasta intentar asir la esencia mítica del pastor protagonista de la bucólica; a través de las cuatro historias Cervantes pone en entredicho el módulo narrativo utópico más importante del Renacimiento.

En *La casa de los celos*, el arquetipo pastoril empieza a resquebrajarse rápidamente, por cuanto el desaire amoroso de Clori a los dos pastores, típico, por otra parte, de la tradición pastoril<sup>3484</sup>, se sustenta en dos motivos principales: la pobreza y su vivir poético:

Pesado contrapeso es la pobreza  
para volar de amor, ¡oh Lauso!, al cielo,  
aunque tengas cien alas de firmeza (II, 917-919, 180).

---

<sup>3481</sup>“Cervantes se sirve de un tema muy en boga en el Renacimiento: la cuestión de amor.” J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 158-159.

<sup>3482</sup>Sobre este aspecto en la bucólica véase F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española .I. La órbita previa*, Gredos, Madrid, 1974, p. 234 y ss.

<sup>3483</sup>“Los pastores del teatro de Cervantes: tres avatares de una Arcadia precaria”, en *Cervantes entre vida y creación*, pp. 123-136, la cita en la p. 124.

<sup>3484</sup>“En estos sencillos elementos –*amor desdeñado*, goce de la naturaleza, desesperación, soledad y música–, están implícitos todos los enredos de la novela pastoril, que, por otra parte, son sustancialmente simples.” J. B. Avalor-Arce, “Los pastores y su mundo”, Estudio preliminar a la edic. de Juan Montero de *La Diana* de Jorge de Montemayor, pp. IX-XXIII, la cita en la p. XI.

Quédense los pastores cortesanos  
con la melifluidad de sus razones  
y dichos, aunque agudos, siempre vanos (II, 1009-1011, 184).

En este curioso mundo eclógico anclado en un lugar de las selvas caballerescas y mágicas de Ardenia los pastores ya no viven, como en la bucólica tradicional, en un tiempo mítico, el de Edad de Oro, previo a cualquier formulación socio-económica, sino en una nueva Arcadia en la que el dinero has desbancado al amor como fuerza motriz del vivir de todos los pastores, en la que conviven pastores literarios y pastores reales, pues junto a la esencia poética que refulge en las figuras de Lauso y Corinto se sitúa la tosquedad de otros pastores que están anclados en la más pura realidad cotidiana, ya no son ensoñaciones poéticas sino pastores reales en su rusticidad, ocupaciones y forma de expresión, cuyo máximo exponente es Rústico, aunque no es el único, a su lado están esos que le sirven, un personaje, este, que ya no es como el baciyélmico Erastro, el pastor zafio en todo lo que hace y dice con la sola excepción del amor, que lo trasmuta y eleva a la condición poética de los pastores *finos*, no, Rústico es siempre burdo, como nos lo pinta Corinto:

Dime, Clori gentil, ¿dó está el robusto,  
el bronce, el robre, el mármol, leño o tronco  
que así a tu gusto ha venido al justo?  
Por aquel, digo, desarmado y bronco,  
calzado de la frente y de pies ancho,  
corto de zancas y de pecho ronco,  
cuyo dios es el estendido pancho,  
y a do tiene la crápula su estancia,  
el tiene siempre su manida y rancho (II, 982-990, 183).

Este resentimiento que muestra Corinto por Rústico no es muy distinto del que hace gala Eugenio en el *Quijote* cuando presenta a su enemigo, al que elige como suyo su amada Leandra, a Vicente de la Roca. Sea como fuere, lo cierto es que Rústico, que parece provenir literariamente del pastor del teatro prelopesco y del prolífico Feliciano de Silva<sup>3485</sup>, inaugura un tipo nuevo, el pastor rico, pues a su rusticidad une unas increíbles dotes de mando<sup>3486</sup> que le llevan a ser el prelude de *El villano en su rincón*. Así, Clori, entre el amor trasnochado de los pastores estilizados y el dinero del zafio pastor real, tiene muy claro lo que prefiere: el dinero, puesto que “con él tengo, Corinto, más ganancia / que contigo, con Lauso y con Riselo, / que vendéis discreción con arrogancia. / Rústica el alma, y rústico es el velo / que al alma cubre, y Rústico es el nombre / del pastor que me tiene por su cielo. / Mas, por rústico que es, en fin es hombre / que de sus manos llueve plata y oro, / Júpiter nuevo, y con mejor renombre” (II, 991-999, 183-184), además, en esta Arcadia nueva que se encamina hacia la realidad, como luego le aconsejará a Basilio don Quijote en otro de los episodios pastoriles cervantinos en los que se enfrenta el Amor con el Interés, Clori sabe que “no se sustenta el cuerpo de intenciones, / ni de conceptos trasnochados hace / sus muchas y forzosas provisiones” (II, 1012-1014, 184)<sup>3487</sup>. De este modo, todo el desarrollo de la historia en el

---

<sup>3485</sup>J. Canavaggio, “Los pastores del teatro de Cervantes: tres avatares de una Arcadia precaria”, p. 126.

<sup>3486</sup>“Rústico (...) antes de pasar por estúpido ha dado pruebas de su capacidad de mando. (...) vale la pena observar cómo Cervantes une al dinero esa cualidad de mando”. Joaquín G. Casaldueño, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 61.

<sup>3487</sup>Aunque son muchos los texto del Siglo de Oro que recrean el debate entre el Interés y el Amor, las palabras de Clori no distan mucho de las juiciosas que Poncia le dice a Sigeril en la trama de criados de *La Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva (edic. de Consolación Baranda, Cátedra, Madrid,1988, cena XXXI, pp. 455-456): “Que ya no se buscan hombres sin dinero, sino dineros sin hombres [...]. Mira, no quiero



presente dramático de *La casa de los celos* se centra en torno a este debate: si la elección de Clori es legítima o no. Para ello, los pastores idealizados harán únicamente una serie de burlas a Rústico con el fin de demostrar que, a pesar de su riqueza, es tonto. Si bien, la suerte ya está echada, pues como dice Clori a Rústico: “para aquello que me sirves, / más sabes que cuatrocientos Salomones” (II, 1152-1153, 189). Por lo tanto, el amor -o más bien pseudoamor- inicial que empareja a Clori con Rústico no variará un ápice.

A diferencia de lo que acontecerá en las bodas de Camacho, donde el debate entre el Amor y el Interés se solventará con el triunfo del primero, en *La casa de los celos* vence el segundo, como asimismo acontece en el que se da en el corazón de *La Galatea*, ya que la ambigua Silveria termina enlazada matrimonialmente con el dinero de Daranio en vez de con el amor de Mireno. Estas son las tres historias cervantinas que tratan sobre esta cuestión de amor, las tres son de corte pastoril, aunque con distinto apego a la tradición, más próxima la de *La Galatea*, más alejada por estar más anclada en la realidad la de la Segunda parte del *Quijote*, en una posición intermedia la de *La casa de los celos*, pues aún en mescolanza la tradición con la realidad, lo cual parece recalcar una cierta evolución de más a menos entre las tres historias: tres peldaños bajados desde el apego a la tradición hasta su desidealización y/o remozamiento. Si bien, la ironía cervantina no puede ser mayor desde un punto de vista genérico, pues en la historia más cercana al mito arcádico vence el interés, mientras que en la más alejada vence el amor, ayudado por el ingenio, cuando debería ser lo contrario. No obstante, la de *La Galatea* retrata en toda su crudeza el sufrimiento que supone que el amor se vea desplazado por el interés, pues el dolor de Mireno contrasta con la felicidad de los nuevos esposos, ya que parece que Silveria, más allá de obedecer a sus padres, transige gustosa en su inesperado viraje amoroso; mientras que la del *Quijote* de 1615 recrea cómo el binomio amor-ingenio es capaz de triunfar sobre el interés y las convenciones sociales, ahora Quiteria, en oposición a su congénere, parece preferir el amor; las dos, si bien de forma bastante ambigua, se asemejan en que parecen seguir sus gustos. Frete a ellas, Clori es diáfana como el agua, y desde luego se guía por lo que dicta su libre voluntad.

Precisamente es la elección interesada de Clori lo que provoca que su amor sea vulgar. En efecto, el amor de Clori no es sincero y genuino como el que por ella siente Rústico, ella está con su pastor tanto por su dinero como porque hace con él lo que se le antoja, pues él “tiene por justa ley el gusto mío, / y el levantado cuello humilde inclina / al yugo que le pone mi albedrío” (II, 1003-1005, 184). Esta nueva Rosaura, no obstante, es la que impone su voluntad en este mundo de transición entre la bucólica clásica y la nueva pastoril realista que terminará por irrumpir en la consiguiente obra de Cervantes, donde únicamente serán pastores ficcionales, *finos* o cortesanos aquellos que finjan serlo, ya sea por un empacho literario que termina por confundir la realidad con la ficción, como le pasa a Grisóstomo, ya sea a sabiendas de que están adoptando una pose literaria, como los aldeanos que cantan a Leandra o los cortesanos que se divierten representando las églogas de Garcilaso. Si despreciable nos pueden parecer los motivos en los que se basa esta “oportunista, cínica y fría”<sup>3488</sup> para transigir con el amor de Rústico, capaz, incluso, de burlarse y gustar de las bromas que le gastan a su amante, no es menos cierto que el comportamiento de los pastores *finos* es aún peor que el de ella, puesto que intentan conseguir sus objetivos amorosos despreciando a Rústico, al que, al fin y al cabo, no sólo no violenta Clori sino que lo hace feliz, aunque su amor no pase del interés. Y es que la riqueza de Rústico puede comprar el amor de Clori, de

---

yo dezir que sin tener nada, que con sola virtud , se casen los hombres, para pedillo por Dios lo que han de comer [...], mas lo que se han de casar quiero dezir que han de tener consideración a más que solo dinero, puesto que sin él no han de necessitar a casarse, que sería necesidad.”

<sup>3488</sup>Haciendo nuestras las palabras de S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 127.

tal forma que cada uno recibe del otro lo que atina a esperar. Tampoco son correlativos los sentimientos de Galatea por Elicio y Costanza por Avendaño, pues la una por la deuda que posiblemente deberá a su amante y la otra por la costumbre de obedecer a sus padres transigen con los gustos de sus platónicos amadores.

De este modo, con esta extraña, irónica y ambigua felicidad concluye la historia de Clori y Rústico, no muy distante de la del Repolido y la Cariharta y la de Rodolfo y Leocadia, a diferencia del amargo desenlace de la de Vicente de la Roca y Leandra.

Las características que aúna la historia de Clori y Rústico son las siguientes: 1-se trata de un amor, vulgar en sus manifestaciones, correspondido desde el principio. 2-Ya que su historia da comienzo *in medias res*. 3-Aunque no por ello se rescatará, más allá de la información necesaria, su prehistoria amorosa. 4-Y es que su caso se centra en un debate entre el Amor y el Interés, en el que triunfa el segundo, ya que Clori elige a Rústico como amante por su riqueza en vez de a otros pretendientes, Lauso y Corinto, que únicamente le ofrecen amor. 5-Un amor que también le profesa Rústico. 6-De este modo, en el presente dramático de la historia lo único que acontece es la confirmación de Clori en su elección, a pesar de todos los intentos que Lauso y, sobre todo, Corinto hacen por modificarla, que se reducen a burlarse de Rústico. 7- Por lo tanto, todo acaba como empieza, con Clori y Rústico como pareja. 8-Decir, por último, que es Clori el que lleva la voz cantante en la relación, la que dispone y dirige.

*LA ENTRETENIDA: ANTONIO ALMENDÁREZ Y MARCELA OSORIO.*

La siguiente historia de amor vulgar -quinta en el cómputo global- de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan don Antonio de Almendárez y Marcela Osorio en *La entretenida*.

Este nuevo caso de amor se vincula, desde un prisma estrictamente genérico, con el de Clori y Rústico, en cuanto que se desarrolla y forman parte de un ensayo dramático. Al mismo tiempo, entonces, se separa de los pertenecientes al género novelístico: los de Vicente de la Roca y Leandra, el Repolido y la Cariharta y Rodolfo y Leocadia.

Parece que una de las características del teatro de Cervantes, tanto el de la época “en la que representó y no publicó” como en la que “publicó porque no le dejaron representar”<sup>3489</sup>, y que acaso se deba a su apego un tanto polémico hacia un teatro clasicista y a su desvinculación y desavenencia con la forma dramática asentada definitivamente por Lope de Vega, consiste en el fragmentarismo episódico y en la conformación de un alto número de intrigas paralelas que, en muchas ocasiones, no llegan a ensamblarse estructuralmente de un modo plenamente satisfactorio, aunque sea desde una elemental confrontación con el canon lopeveguesco, sino que caminan paralelamente, llegan a rozarse, pero de manera tangencial; si bien esto no significa que sus comedias no estén construidas amónicamente y coherentemente, por cuanto estas no bien encajadas intrigas, a la postre, sí están unificadas y cohesionadas, responden perfectamente al plan total de cada pieza teatral<sup>3490</sup>, y, casi siempre, por otro lado, están en clara función contrastiva entre sí, ya sea por convergencia o por divergencia. Así, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* se compone de hasta tres intrigas distintas: 1-la de Reinaldos, Roldán y Angélica; 2-la de Bernardo del

---

<sup>3489</sup>Por decirlo con las palabras de A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1998, p. IV.

<sup>3490</sup>Jenaro Talens y Nicholas Spadiccini nos dicen que “el fragmentarismo episódico del enunciado [de las comedias de Cervantes] no se corresponde con un paralelo fragmentarismo en el plano de la enunciación teatral. En esta última existe una sólida estructura unificadora.” Introducción a su edic. de *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 69.

Carpio y Manfrisa; y 3-la de Lauso, Corinto, Clori y Rústico. De las tres, las dos primeras se pueden agrupar, dada su misma afiliación al módulo caballeresco, en una sola, mientras que la tercera, pastoril, camina por separado, no llega a integrarse del todo con la resultante de la unión de las otras, aunque se abracen estructuralmente en dos ocasiones. Por contra, dado que la más que posible intención de Cervantes con esta comedia era la desmitificación de las dos grandes utopías literarias renacentistas: la caballeresca y la pastoril, tantas veces mezcladas entre sí en los libros pertenecientes a los dos subgéneros narrativos, hace que estén unificadas. En *Los baños de Argel* nos topamos con cuatro intrigas, dos principales y dos secundarias: las de 1-don Lope y Zahara; 2-el entrecruzamiento amoroso de don Fernando de Andrada, Costanza, Curalí y Halima; 3-la del *viejo* y sus hijos, Juanico y Francisquito; y 4-la de Tristán, el sacristán. A pesar de la aparente fragmentación estructural de la tragicomedia en distintos planos o cuadros, todas ellas terminan por integrarse y converger con la primera, pues su solución definitiva en el texto, su desenlace, depende de esta, además de que responden al plan de dar una visión lo más completa posible de la conflictiva relación ente musulmanes y cristianos en el cautiverio argelino. En *La gran sultana* son tres las intrigas que conforman la encarnadura de la comedia, a saber: las de 1-Amurates y doña Catalina de Oviedo; 2-Lamberto/Zelinda y Clara/Zaida; y 3-Madrigal. En el caso de este peculiar ensayo dramático sucede algo parecido, aunque con mayor cohesión interna, a lo acontecido en *La casa de los celos*: que las dos primeras parecen mejor ensambladas entre sí, en tono a la de Amurates y Catalina, que es la principal, mientras que la tercera parece estar más deslindada, menos hilvanada, hasta el punto de que Madrigal es el único que logra la libertad, no sólo del cautiverio, sino también del amor, y aun de la propia ficción. En *El laberinto de amor* tenemos asimismo tres intrigas distintas: 1-la de Dagoberto y Rosamira; 2-las de Julia y Porcia; y la extraña de Tácito y Andronio. Al igual que en los casos de *La casa de los celos* y *La gran sultana*, en esta comedia caballeresco-palatina se armonizan perfectamente, en torno a la de Dagoberto y Rosamira, las dos primeras, mientras que la de los dos apicarados estudiantes mantiene una relación problemática con ellas, hasta el punto de que no parecen guardar ninguna relación en el plan total de *El laberinto*, a no ser que se trate de un intento de aproximación de dos orbes imaginarios contrapuestos: el caballeresco de la falsa acusación y el juicio de Dios con el de los estudiantes casi pícaros, una aproximación que Cervantes hará más atinadamente en el seno del *Quijote*<sup>3491</sup> y que volverá a darse en el *Persiles* no sólo entre el fabuloso mundo del Septentrión y el realista del Mediodía europeos, sino también entre la fábula y buena parte de los episodios interpolados sobre ella, hasta el punto de que en los dos últimos libros, al lado de la peregrinación amorosa de Periandro y Auristela, se sitúa la rebajada de Bartolomé y Luisa la talaverana; o bien de dar entrada en el seno de la comedia al subgénero dramático del entremés<sup>3492</sup>; o bien porque simplemente se trate de una técnica manierista<sup>3493</sup>. Frente a estas comedias, todas de la segunda época, se sitúan tanto las de la primera, *El trato de Argel* y *La Numancia*, obras que se singularizan por presentar una dimensión colectiva que integra y unifica todos sus componentes<sup>3494</sup>, como las restantes del

---

<sup>3491</sup>Véanse los artículos de E. C. Riley, “Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte” y “La novela de caballerías, la picaresca y la primera parte del *Quijote*”, ambos insertos en *La rara invención*, pp. 51-71 y 203-215, respectivamente.

<sup>3492</sup>J. Casaldueiro las relacionó estructuralmente cuando dijo que “una escenas de entremés a cargo de dos estudiantes, Tácito y Andronio, sirven en cada jornada para que el enredo pase de una situación a otra”, en *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 150.

<sup>3493</sup>Como quiere M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, “Cervantes en *El laberinto de amor*”, *Hispanic Review*, XLVIII (1948, 1<sup>o</sup>), pp. 77-90.

<sup>3494</sup>Véanse los excelentes estudios que de las estructuras de estas dos piezas cervantinas realizan Antonio y Rey y Florencio Sevilla en las respectivas Introducciones a *El trato de Argel*, p. XVI y ss., y *La*

volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, con la excepción de *La entretenida*, ya que *El gallardo español*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas* son ensayos dramáticos de un personaje, en torno del cual giran todos los acontecimientos, o, si se quiere, todos los acontecimientos convergen en su figura. Pues bien, *La entretenida* guarda una estrecha relación estructural con *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana* y *El laberinto de amor*, debido al elevado número de intrigas que la conforman, que no son sino tres, a saber: las de 1-don Antonio, don Fernando, Marcela Osorio y don Ambrosio; 2-Cardenio, Marcela Almendárez y don Silvestre; y 3-Quiñones, Ocaña, Cristina y Torrente<sup>3495</sup>. Si bien, como acontece en *La casa de los celos*, en *La gran sultana* y *El laberinto de amor*, las dos primeras intrigas se podrían unificar desde una óptica social, pues se centran en los amoríos entre damas principales y caballeros, mientras que la tercera es de tipo ancilar; dos bloques distintos que corren paralelos, convergen en algún momento, como en la representación interna del entremés<sup>3496</sup>, pero que no terminan por integrarse del todo, pues, como ha dicho Rina Walthaus<sup>3497</sup>, “el mundo de los criados se presenta como un mundo bastante separado del de los amos (y yuxtapuesto a éste), lo que se debe también al hecho de que el autor ha concedido a esos personajes plebeyos una intriga propia extensa, de suficiente relieve individual y vitalidad para que [como acontece en esas otras tres comedias], con su carácter burlesco y entremesil, sirva de auténtico contrapunto a las acciones de los galanes y damas”. Si nos fijamos bien, esta doble intriga de amos y criados, que caminan a la par, pero independientes, es la misma que se da, como ya hemos dicho, en los libros III y IV del *Persiles* con las de Periandro y Auristela y Bartolomé y Luisa la talaverana. Por otra parte, a la organización de la comedia en torno a estos dos grupos sociales, como sucede en *El laberinto de amor*, lógicamente le corresponde un mundo estético propio: el de la comedia de capa y espada para los caballeros y damas; el entremesil para los plebeyos; por lo que “una frontera a la vez social y estética separa así el mundo”<sup>3498</sup> de unos y otros. Sin embargo, esta subdivisión estructural de *La entretenida* en dos grandes intrigas o bloques, el de la nobleza media y el de los criados, encuentran su apoyatura, su unión y su coherencia en torno a varios aspectos, como en el hecho de que los dos mundos tratan y se organizan en torno a las distintas pretensiones amorosas de los personajes masculinos sobre los femeninos; en que son todos amores frustrados, que no terminan en el archimanido matrimonio final de las comedias al uso que enlaza a todas las parejas, no sólo porque son asimétricos el número de pretendientes con respecto al de las pretendidas, sino, muy especialmente, porque nuestra comedia, en su conjunto, pasa por ser una parodia de la comedia de enredo o de capa y espada fijada por el Fénix de los Ingenios<sup>3499</sup>; hasta el punto,

---

*Numancia*, p. VIII y ss.

<sup>3495</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 158-167; y J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, pp. 201 y 209-210.

<sup>3496</sup>Véase J. Canavaggio, “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, en *Cervantes entre vida y creación*, pp. 147-163.

<sup>3497</sup>“Contrapunto, distancia, aislamiento: *La entretenida* de Cervantes como drama barroco”, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 447-462, la cita en la p. 450. Véase, también, A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XIX y ss.

<sup>3498</sup>J. Canavaggio, “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, p. 149.

<sup>3499</sup>“En gran parte, *La entretenida* es una denuncia paródica de los múltiples convencionalismos de la comedia de enredo, de todos los procedimientos y fórmulas constantemente aprovechados por el fecundo Lope de Vega: convencionalismos de la intriga -equivocos, falsos obstáculos, desenlaces prefabricados-; convenciones de los temas a través del tratamiento burlesco de la tradicional *questione d’amore*; convencionalismo de los personajes: galán estereotipado, dama evanescente, gracioso impertinente y abusivo; convencionalismo de las formas y estilo.” J. Canavaggio, “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, pp. 157-158. Así lo creen la práctica totalidad de los estudios dedicados a esta comedia cervantina; véanse, entre otros, J. B. Avalue-Arce,

como acontece en múltiples ocasiones en el conjunto de la producción literaria del manco de Lepanto, de que algunos personajes, en ciertos pasajes, quieren para sí un papel ficcional, demostrando ser consciente del suyo, similar al del canon de Lope, como por ejemplo le expresa el lacayo Ocaña a su señor, don Antonio, cuando le dice que “anda conmigo al revés / fortuna poco discreta: / que, si tú fueras poeta, / quizá fuera yo marqués, / o, por lo menos, ya fuera / tu consejero y privado; / pero de mi corto hado / tamaño bien no se espera. / Hay poetas tan divinos, / de poder tan singular, / que puedan títulos dar / como condes palatinos; / y aun, si lo toman despacio, / en tiempo y caso oportuno, / no habrá lacayo ninguno / que no casen en palacio / con doncellas de la reina, / de valor único y solo: / que, por la gracia de Apolo, / esta gracia en ellos reina”<sup>3500</sup>. Si bien, cuando más conscientes son del papel de actor que cumplen, cuando más se distancian de la ficción es en la representación del entremés, sobre todo Ocaña y Torrente, pues son capaces de remitir la resolución de su “cuestión de amor” al libre entendimiento de los mosqueteros que presencian el espectáculo teatral en su totalidad. No obstante, aparte de la cohesión interna de *La entretenida* en derredor de estos temas ficcionales y metaficcionales, la comedia, como toda buena obra, presenta un sinfín de anticipaciones y retardaciones que nos evidencian el cuidado con el que Cervantes diseña su entramado estructural. Pongamos un ejemplo que sirva como botón de muestra de esta afirmación: ante las pretensiones amorosas de Cardenio y el ardid de hacerse pasar por don Silvestre, su criado Torrente dice lo siguiente: “Deste laberinto, el cielo / con las narices nos saque” (I, 493-494, 39). Y, precisamente, serán sus narices las que pierda en el ficticio duelo que le enfrenta a Ocaña en la representación del entremés: “¡Ay narices derribadas / y tendidas por el suelo!” (III, 2400-2401, 109).

De este modo, podemos decir que Cervantes ensaya tres formas distintas de organizar la materia dramática en sus piezas teatrales, siempre en función de los intereses que persigue en cada una: 1-las de ambiente y/o personaje colectivo, como *El trato de Argel* y *La Numancia*; 2-las que giran en torno a un personaje, como *El gallardo español*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*; 3-las que presentan varias intrigas simultáneas y paralelas, como las de *La casa de los celos*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*, *El laberinto de amor* y *La entretenida*. Del mismo modo que en sus ensayos novelísticos, ya sean narraciones de largo aliento o breves, alterna la estructura típica del viaje con la estática en torno a un espacio único, cuando no se combinan las dos.

Con esta disquisición sobre los distintos modos estructurales que emplea Cervantes en sus dramas queremos advertir dos cosas: 1-mostrar cómo nuestro autor se reescribe a nivel

---

“On *La entretenida*”, *Modern Language Notes*, LXXVIII (1958), pp. 418-421; J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 158-167; J. L. Flechniakoska, “Quelque propos sur la *Comedia famosa de La entretenida*”, *AC*, XI (1972), pp. 17-32; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 115-121; F. J. López Alfonso, “*La entretenida*, parodia y teatralidad”, *AC*, XXIV (1986), pp. 193-205; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 221-262; R. Walthaus, art. cit.; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La entretenida*, pp. XIX-XXXII. No obstante hay algunos críticos que, si bien no están del todo en desacuerdo, disuenan un tanto de esta interpretación; así, uno de los grandes conocedores y estudiosos del teatro barroco español, Ignacio Arellano, nos advierte de que “muchas dimensiones irónicas están ya en la Comedia nueva: considerar que en la comedia de enredo lopiana los padres son siempre honorables garantes del honor, rígidamente mantenido, etc., es adoptar una visión muy reducida, y ciertamente errónea, que conduce a nuevos desvíos. Cervantes ofrece, sin duda, un juego complejo [en *La entretenida*], con notas de burla, ironía y parodia, pero en ese sentido no habría una radical innovación ni un enfrentamiento “programático” con la Comedia nueva, que explota no menos esos elementos”, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 52. Véase, también, J. González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, pp. 308-311.

<sup>3500</sup>Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada I, vv. 617-636, p. 44 (a partir de aquí siempre citaremos el texto de esta edición, por lo que tan sólo pondremos, al lado de la cita, la jornada, los versos y la página correspondiente).

formal; y, a propósito de esta nueva historia, 2-decir que, a pesar de las tres intrigas que conforman *La entretenida*, unificadas en dos grandes subgrupos, vamos a tomar como principal la de don Antonio, don Francisco, Marcela Osorio y don Ambrosio; lo que no significa que no nos detengamos sucintamente en las otras dos, dado que la sirven de complemento y de contrapunto. Si debido a su peculiar estructura *La entretenida* es, por lo tanto, una variación sobre uno de los modos en los que Cervantes construye sus ensayos dramáticos, el hecho de que se trate de una irónica visión, de una parodia de la comedia de enredo, la empareja, merced a la reescritura, con *La casa de los celos*, comedia que, como hemos dicho, pone en solfa el idealizado y utópico mundo de caballeros y pastores. Es más, para que no quepa ninguna duda sobre esta relación, tanto los amores de esta “comedia de magia”<sup>3501</sup> como los de la nuestra no llegan a materializarse: son todos amores frustrados -con la salvedad de que Clori acepta no por amor sino por dinero como pareja a Rústico, lo que provoca, a su vez, que Lauso y Corinto se queden en ascuas. Y es que tanto con una comedia como con la otra Cervantes pretende, en cierto sentido, evidenciar los desmanes y excesos de convencionalismos que en torno al amor se realizan en tales módulos literarios, independientemente de que sean novelescos o dramáticos.

Aparte de estas conexiones reescriturales, *La entretenida* teje una tupida red de vinculaciones internas con el resto de la obra de Cervantes. Para empezar, diremos que guarda una evidente relación, por contraste, con *El laberinto de amor*, como ya estipulara Joaquín Casaldueiro<sup>3502</sup>: una es el reverso de la otra. Además de que ambas comedias, entre otros asuntos, plantean dos cuestiones que recorren la producción artística de nuestro autor de cabo a rabo, como son el encerramiento al que son sometidas las mujeres por los garantes de su honra, independientemente de que los responsables sean sus padres, sus hermanos o sus maridos, tema que se da especialmente en otras historias tales como en la de Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño*, el duque de Ferrara y Cornelia en *La señora Cornelia*, don Fernando y Margarita en *El gallardo español*, los hijos de don Diego de la Llana en el *Quijote* de 1615, etc. Ahora bien, el enclaustramiento de Marcela Osorio por parte de su padre en nuestra comedia también responde<sup>3503</sup> a un intento de salvaguardar a esta de la fermentada acción de los *pisaverdes* cortesanos una vez que se han puesto manos a la obra en el trabajo de seducirla, o sea *a posteriori* y no, preventivamente, *a priori* como acostumbra a hacer aquellos; curiosamente una medida que, aunque no deja de ser contradictoria con el resto de la obra de nuestro autor, se da con alguna frecuencia en los textos de la última época, al menos en lo concerniente a su publicación, pues que recluya a su mujer es lo que aconseja el todavía rufián Lugo al *marido* en la primera jornada de *El rufián dichoso* y no estarse quieta en su casa es lo que origina todos los padecimientos de Ambrosia Agustina en el *Persiles* y las recriminaciones tanto de su esposo, Contarino de Arbolánchez, como de su hermano, Bernardo Agustín. Estas prevenciones que, aunque duras, parecen lógicas, si bien confirman la poca seguridad que se tenía en la honra de la mujer en la época, a la luz de las acciones de personajes como el amigo de Cardenio, don Fernando, en la Primera parte del *Quijote*, Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, Loaisa en *El celoso extremeño* y don Diego de Carriazo en *La ilustre fregona*. En fin, de lo que no cabe ninguna duda es que Cervantes quería ensayar todas las posibilidades, mostrar el abanico completo, y si siempre se pone del lado del más débil y nos asegura, como reza en la letrilla popular, que “madre, la mi madre, / guardas me ponéis; / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis” (III, 2319-2322, 107), al mismo tiempo nos advierte de que, aunque la mujer se mantenga firme en sus propósitos,

---

<sup>3501</sup> Como quiere J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 60.

<sup>3502</sup> *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 158-159.

<sup>3503</sup> Véase A. Rey y F. Sevilla, introducción a su edic. de *La entretenida*, p. XVII.

puede ser vilmente atropellada por los hombres. Al lado de este tema se da el de los matrimonios concertados en los que no se tiene para nada en cuenta la voluntad de las hijas, como ocurre en *El laberinto de amor* con el que organizan el duque Federico y Manfredo a espaldas de Rosamira o en nuestra comedia entre don Pedro Osorio y don Antonio sin contar con la opinión de Marcela y de la otra Marcela con su primo don Silvestre de Almendárez, un asunto que empareja estas historias con las de, por ejemplo, Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño*, Ortel Banedre y Luisa la talaverana e Isabela Castrucho en el *Persiles*. Por otro lado, el esquema cuadrangular de nuestra historia, una amada, Marcela, dos pretendientes, don Antonio y don Ambrosio, y un amigo confidente de uno de los pretendientes, don Francisco, es el mismo, aunque con las variantes oportunas en cada caso, que se da en la de Elicio, Erastro, Galatea y el rico pastor de las orillas del río Lima en *La Galatea*, Eugenio, Anselmo, Leandra y Vicente de la Roca en el *Quijote* de 1605; Avendaño, Carriazo, Costanza y don Pedro en *La ilustre fregona*; Lauso, Corinto, Clori y Rústico y, en cierto sentido, en Reinaldos, Malgesí, Angélica y Roldán en *La casa de los celos*. Queremos mencionar, antes de entrar en el análisis de la historia, que en nuestra comedia se da un malentendido amoroso entre los hermanos don Antonio y Marcela que bordea el incesto, así, al menos, parecen creerlo ella y su criada Dorotea; una posibilidad de amor incestuoso que Cervantes evita con sumo tiento en *La ilustre fregona* entre los hermanastros Carriazo y Costanza y que se soslaya, aunque tan sólo sea porque han sido criados como hermanos, en *La española inglesa* entre Ricaredo e Isabela, sin olvidarnos de que, siendo amantes, caminan como hermanos Periandro y Auristela en el *Persiles*, donde se juega, por falta de datos sobre la historia para el lector, con una, al menos, ambigua relación de amor, y, aunque otro tipo de incesto, es el vehemente deseo impropio de un monarca que siente el rey por Belica, la gitana que resulta ser su sobrina Isabel, en *Pedro de Urdemalas*. Por último, a modo de curiosidad, hacer especial hincapié en el hecho de que el Cardenio de *La entretenida* es tan apocado, cobarde y tímido como su homónimo de la Primera parte del *Quijote*, ninguno de los dos dan la talla por sí solos para cumplir con el papel de galán que les han sido encomendados o que se han apropiado sin merecerlo.

La historia de amor vulgar de don Antonio de Almendárez y Marcela Osorio da comienzo, como las del Repolido y la Cariharta y Clori y Rústico, *in medias res*, a diferencia de las de Rodolfo y Leocadia, que lo hace de principio a fin, en orden cronológico, y la de Vicente de la Roca y Leandra, que lo hace *in extremas res*.

El inicio efectivo de la intriga, que no el de la comedia, es tan espectacular como el de la historia de Lisandro y Leonida en *La Galatea* o el de la historia de Rodolfo y Leocadia en *La fuerza de la sangre*, no porque se produzca mediante una escena homicida, como la primera, ni con una violenta agresión sexual, como la segunda, sino merced a un equívoco amoroso, que entrelaza las tramas de don Antonio y Marcela Osorio con la de su hermana, Marcela Almendárez, prometida en matrimonio a su primo don Silvestre. Resulta que la amada de don Antonio no sólo tiene el mismo nombre que su hermana, sino que:

D. ANTONIO.	[...]aun tiene más, que se te parece mucho.
MARCELA.	[Aparte <sup>3504</sup> ] ¡Válame Dios! ¿Qué es aquesto? ¿Si es amor éste de incesto? Con varias sospechas lucho. ¿Es hermosa?

---

<sup>3504</sup>Sobre las distintas funciones de los apartes en la comedia véase el estudio de Rafael Izquierdo Valladares, “La función del aparte en el teatro de Cervantes. La comedia de *La entretenida*”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 121-138.

Aparte del pretendido amor incestuoso que adivina Marcela en su hermano<sup>3505</sup>, y que va a animar buena parte del enredo de la comedia, este sorprendente arranque de la historia en la comedia es importante tanto porque se nos muestra a un don Antonio flechado de amor como porque, de forma indirecta, se nos presenta a Marcela Osorio, ese personaje “evanescente, que no aparece en toda la comedia”<sup>3506</sup>. En efecto, esta va a ser una de las características más interesantes que aporte esta historia: la no presencia física de Marcela Osorio en todo el texto. Esta circunstancia no es del todo novedosa, pues algunos personajes episódicos únicamente se cuelan en las distintas relaciones intradiegeticas que efectúan otros, no llegan a gozar del privilegio de irrumpir físicamente en el tiempo presente de la acción de la narración mayor que engloba al episodio del que es actor, como ocurre, por ejemplo, con Leonida y Artidoro en *La Galatea*; Grisóstomo y Leandra en la Primera parte del *Quijote*; el hijo del labrador rico que sedujo y engañó a la hija de la dueña Rodríguez y Gaspar Gregorio en la Segunda; o Leonora, la amada del melancólico portugués Manuel de Sosa Coitiño, y Claudino Rubicón, el asesino del marido de Ruperta, en el *Persiles*. Si bien, el personaje que realmente antecede por esta circunstancia a Marcela Osorio es nada más y nada menos que la amada de don Quijote de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso, sobre todo en el *Quijote* de 1605, puesto que en el de 1615, si no ella misma, otros representarán su figura. La no presencia física de Marcela en el desarrollo dramático de la acción de *La entretenida* se debe a que “una noche la sacó / su padre, y se la llevó; / pero adónde, no se atina” (I, 214-216, 29), aunque, más adelante, sabremos al mismo tiempo que don Antonio que don Pedro, su padre, “en Santa Cruz la tiene: / un monesterio santo, / que está puesto muy cerca / de Torrejón y Cubas, orden del rico capitán de pobres” (III, 1994b-1998, 95). Tanto una información como la otra las proporciona el amigo y confidente de don Antonio: don Francisco, que hace para él las veces de tercero en sus pretensiones amorosas con Marcela Osorio. Desde luego que el papel de intermediario de don Francisco no es novedoso en la historias de amor cervantinas, pues antes que él, entre otros, lo han desempeñado Carino para Lisandro, Silerio para Timbrio, don Fernando para Cardenio, Mahamut para Ricardo y Julia para Anastasio. No obstante, la presencia de correos amorosos, si bien Cervantes completa el abanico de posibilidades que le otorgan, así los tenemos traicioneros, ya sea por odio y venganza, como Carino, ya sea por amor, como don Fernando, y leales, como Mahamut, aunque también se enamoren de la misma mujer, como Silerio, nos asegura o suele ser señal de insatisfacción sentimental, de amores que no llegan a buen término no sólo porque nuestro autor prefiere que la correspondencia erótica fluya directamente entre los amantes, sino también porque “la tercera es eficaz sólo cuando los interesados ya tienen deseo de unirse”<sup>3507</sup>.

Sea como fuere, lo cierto es que en estos compases iniciales queda prefigurado casi por completo el planteamiento de la historia de don Antonio y Marcela Osorio: sabemos que él está enamorado de ella, si bien ignoramos aún, debido al tipo de comienzo que manifiesta su caso, el modo en el que se produjo el enamoramiento; sabemos que ella ha desaparecido y que su padre la tiene escondida en algún lugar, aunque desconocemos si corresponde o no el amor que le profesa don Antonio, un sentimiento que parece genuino, por cuanto que dice perseguir como objetivo el matrimonio cristiano: “¿Busco yo a Marcela acaso / sino para ser

<sup>3505</sup>Según J. Casaldueiro, “el tema del incesto [está] tratado cómicamente”, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Sin embargo, para A. Castro, Marcela lo “observa inquieta y, al mismo tiempo, con morbosa complacencia”, en *El pensamiento de Cervantes*, p. 69, nota nº 89.

<sup>3506</sup>*Ibidem*, p. 69, nota nº 89.

<sup>3507</sup>S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 233.



mi esposa?” (I, 237-238, 30); y sabemos que don Antonio cuenta como intermediario de su amor con su amigo don Francisco.

El cuadrángulo de personajes se cierra con la presentación del competidor del hermano de Marcela Almendárez, don Ambrosio, el cual se muestra, en su salida a escena, tan confundido como aquella con el amor de don Antonio, pues la cree Marcela Osorio a Marcela Almendárez, dado que piensa que su padre, don Pedro, la tiene encerrada en la casa de su rival y que este se está aprovechando de la tesitura. Muerto de celos, don Ambrosio, que no quiere ser menos que don Antonio, el cual tiene un tercero de confianza, le imita y se sirve, momentáneamente, de Cristina, la fregona de la casa, para que se torne en intermediaria entre él y la que confunde con su amada. Tampoco es ninguna novedad que, en las historias de amor cervantinas, haya varios competidores por la misma mujer, como les ocurre a Elicio y Erastro por Galatea, a Timbrio y Silerio por Nísida, a Grisaldo y Artandro por Rosaura, a Cardenio y don Fernando por Luscinda, a Eugenio y Anselmo por Leandra, a Ricaredo y Arnesto por Isabela, a Avendaño y don Pedro por Costanza, a Lauso y Rústico por Clori, a Reinaldos y Roldán por Angélica y un largo etcétera; ahora bien, la forma más habitual es que una pareja de amantes se vea acosada por pretendientes de ambos sexos, son menores las historias, como la nuestra, en la que dos rivales compiten por el amor de una mujer que, en principio, no está emparejada con nadie. Precisamente, de este último tipo, suelen ser las historias de amor frustrado. Del pasado amoroso de don Ambrosio sabemos lo mismo que del de don Antonio, pues cuando sale a la palestra está ya enamorado de Marcela Osorio, del mismo modo que ignoramos por completo los sentimientos que despierta, si despierta alguno, en ella; aunque tanto pretendiente rondando su casa puede ser el motivo apuntado por el cual su padre ha decidido sacarla de Madrid y ocultarla del mundo.

Keith Whinnom, comentando las distintas propuestas que las autoridades médicas daban como remedio para curar el mal de amores, decía que la primera consistía en que “le sea dada al amante la muchacha a quien quiere”, mientras que la segunda aconsejaba “el reducir algo la inflamación cerebral del amante haciéndole satisfacer su deseo sexual, aunque sea temporalmente, con otra mujer”<sup>3508</sup>. Don Antonio, que no puede enfriar su calentura amorosa con su amada Marcela dada su ausencia, parece buscar consuelo, si no en una tercera, al menos en la copia que de su amada habita en su casa: su propia hermana:

De continuo trae en la boca  
mi nombre, a hurto me mira,  
gime a solas y suspira,  
las manos me besa y toca;  
y da por disculpa desto,  
que me parezco a su dama,  
que de mi nombre se llama (I, 515-521, 40).

No es don Antonio el primer amante cervantino en contentarse con la copia de quien ama, pues eso mismo, aunque no momentáneamente como hace este, es lo que acomete Leonarda al terminar encadenada con el hermano de su amado Galercio, Artidoro, en *La Galatea*, novela pastoril en la que Silerio, finalmente, ha de contentarse con Blanca, la hermana de su amada Nísida. Normal, entonces, que ella, su hermana Marcela, ande tan confundida en cuanto a las pretensiones amorosas reales de su hermano se refiere. Y es que el incesto, entre otros posibles motivos, le sirve a Cervantes para ridiculizar los excesos que en nombre del amor hacen y cometen los enamorados literarios, imbuidos de una retórica amorosa de corte

---

<sup>3508</sup>Introducción a su edic. de *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro, Obras Completas, vol. II, Castalia, Madrid, 1971, p. 14.

neoplatónico que no se ajusta, en muchas ocasiones, con la cruda realidad. Uno de los tópicos amorosos más utilizados de esta teoría filigráfica es la de tener impresa en el alma el amante la imagen de la amada, como le ocurre a don Antonio con su Marcela Osorio: “¡Téngote siempre delante, / y no te puedo alcanzar” (I, 561-562, 41). Retórica amorosa que no sirve sino para echar aún más leña al fuego en las sospechas de su hermana, de las que ahora, tras escuchar estos versos, también participa su criada Dorotea.

Tanto el proceder amoroso de don Antonio como el hecho de que don Ambrosio confunda a su amante con otra empieza a alertarnos de que la calidad de su amor, como la de los caballeros Reinaldos y Roldán o la de los pastores Lauso y Corinto, más depende de la palabrería y de la pose literaria a la cual refieren sus figuras que a un sentimiento sincero, genuino y puro<sup>3509</sup>.

El enredo que gira en derredor del posible amor incestuoso de don Antonio, así como la confusión de amada de don Ambrosio se resuelven a la par, en el momento en el que el segundo de los rivales se entera, por boca de Cristina, que Marcela está a punto de desposarse con su primo don Silvestre, que no es sino el impostor Cardenio. Esta secuencia es de especial relevancia para nuestra historia, más allá de por disiparse estas dudas, porque, de una forma bastante original, se nos van a actualizar las prehistorias amorosas de los dos galanes. Si la evanescente Marcela Osorio tiene su reflejo en el proscenio en Marcela Almendárez, la biografía sentimental de don Antonio la tiene en la de don Ambrosio; de ahí que sea suficiente con que uno cuente su pasado amoroso para saber el de los dos, como reconoce el primero al escuchar la relación intradiegetica que el segundo profiere a su hermana: “D. ANTONIO Ésta es mi historia” (II, 1485b, 77). Así, nos enteramos de que tanto uno como otro vieron a Marcela Osorio y su “belleza / incomparable y sola / [...] /, su donaire, su gracia, / su honesta compostura, / su ingenio, su linaje, / se llevaron tras mí mis pensamientos” (II, 1471-1477, 76). Enamorados ellos, ponen en práctica el proceso de seducción, que no pasa de unas cuantas y simples miraditas:

Améla honestamente,  
adoréla rendido,  
solicitéla mudo,  
aunque los ojos son parleros siempre (II, 1478-1481, 76);

nada que ver con las declaraciones amorosas de que gusta nuestro autor, como la que don Juan le dice a Preciosa en *La gitaniella* o Avendaño a Costanza en *La ilustre fregona*, muy lejos también de las acciones que emprenden aquellos que tienen imposibilitada la comunicación directa con su amada, como le ocurre a Lisandro en *La Galatea*, un intento de seducción que está a años luz de los que emprenden los más intrépidos, como don Fernando en la Primera parte del *Quijote* o Rodolfo en *La fuerza de la sangre*. Estos amantes de alfeñique que no dicen esta boca es mía a su amada son los que enjuicia tan negativamente don Francisco, el alcahuete de don Antonio, cuando arremete con la blandura de su amigo:

[...] ¡Lleve el diablo  
a cuantos alfeñiques haya amantes!  
¡Qué un hombre con sus barbas,  
y con su espada al lado,  
que puede alzar en peso  
un tercio de once arrobas de sardinas,  
lllore, gima y se muestre

---

<sup>3509</sup>Sobre estas cuestiones véase el estudio que le dedica a *La entretenida* S. Zimic en *El teatro de Cervantes*, pp. 221-262.

más manso y más humilde  
que un santo capuchino  
al desdén que le da su carilinda...! (III, 1905-1914, 92).

Sin embargo, el hecho de que don Francisco afee su atontado comportamiento a don Antonio -y por extensión a don Ambrosio-, dada la constante ironía metaliteraria que Cervantes reparte por todas sus obras ante las convenciones fosilizadas de todo tipo, es una actitud que suele adoptar el amigo-confidente con el amante en otras muchas historias, como, por ejemplo, le expresa Mahamut a Ricardo en *El amante liberal*, Carriazo a Avendaño en *La ilustre fregona*, Vivanco a don Lope en *Los baños de Argel* o Corinto a Lauso en *La casa de los celos*.

De todos modos no son únicamente el retoricismo y los excesos amorosos de estos dos rivales, así como su fingida y ficticia pose de amantes, con todas las blanduras, celos, lloriqueos y demás afectaciones que muestran lo que les hace ser vulgares sentimentalmente, ni siquiera que se sirvan de intermediarios, no, la causa de que su amor no alcance las cotas más idealizadas se debe a que no miran sino por su propio y personal interés, no tienen en cuenta ni la voluntad ni la libertad de su amada, acaso piensan con Grisóstomo que ella, por el mero hecho de ser amada, les ha de corresponder. Al menos en lo que toca a don Antonio, pues, como un nuevo Carrizales, en vez de asegurarse la reciprocidad erótica de su Marcela, prefiere tratar de su casamiento con el padre de ella a espaldas de su amante, como si no estuviera interesada. Y es que, como ya adelantamos, uno de los temas que convergen en nuestra historia es el de los matrimonios concertados, que Cervantes critica tan severamente en su producción artística. Pero el mal amor de don Antonio va aún más lejos, pues no es capaz de sobreponerse a los convencionalismo sociales de la época. En efecto, nada más enterarse de que don Ambrosio ha conseguido una cédula matrimonial firmada por Marcela, opta por retirarse de la contienda amorosa, ya que aun suponiendo que la firma de su amada sea falsa “ya el honor titubea de Marcela” (III, 2855, 126), por más que “doncellas de escritorios, / de públicas audiencias, / de pruebas y testigos, / no es para mí” (III, 2860-2863, 126). Loable determinación, no cabe duda, pero su amor no tiene nada que ver con el que profesan Anastasio y Manfredo a la vilipendiada Rosamira en *El laberinto de amor*, sobre la cual recaen acusaciones mucho más duras, ni que el de don Juan por una gitana o Avendaño por una fregona, y muchos menos con el de don Rafael por una doncella que ha abandonado su casa vestida con traje de varón, con todo lo que eso conlleva para los ojos maliciosos de la opinión pública, como hizo Leocadia en *Las dos doncellas*. Don Antonio, preso del formulismo social de la honra entendida como presunción, al que encumbra por encima del amor, ya que “primero es la del honor” (II, 1131, 65)<sup>3510</sup>, a la postre, se queda compuesto y sin novia. Tampoco sabemos, pues queda fuera del texto, si finalmente se hace efectiva la cédula y don Ambrosio consigue desposarse con Marcela o si, en cambio, don Pedro, el mal padre de la Osorio, es capaz de impedirlo y realizar la escabechina que promete o al menos dice pretender hacer. Sea como fuere, lo cierto es que la historia concluye negativamente, como la de Leandra y Vicente de la Roca en el *Quijote* de 1615.

La historia de don Antonio, don Francisco, Marcela Osorio y don Ambrosio tiene su paralelo en el texto con la de Cardenio, Torrente, Marcela Almendárez, don Silvestre y Clavijo. Una historia asimismo de amor frustrado por cuanto la hermana de don Antonio no se puede casar con su primo a consecuencia de que no ha sido concedida la dispensa papal para celebrar tales nupcias. Una historia que también gira en torno a un matrimonio

---

<sup>3510</sup>Jesús González Maestro, comentando este comentario de don Antonio, dice que “constituye quizá el discurso más intensamente lopesco y menos cervantino de esta comedia”. *La escena imaginaria*, p. 326.

concertado. Resulta difícil de dirimir con objetividad si hubiera sido o no conflictivo el casamiento de Marcela con don Silvestre, pues no se llega a mayores tras la negativa pontificia. Aunque tanto los miramientos tan escrupulosos de don Silvestre por la honra pública de su amada como la nula reacción de Marcela ante su primo parecen encaminarnos hacia un amor frustrado. Es más, Marcela ya había dado síntomas de contrario parecer cuando pensaba que Cardenio, el timorato impostor, era su primo:

Este primo no me agrada,  
dulce amiga Dorotea.  
[...]  
Desmayado me parece (II, 1434-1435 y 1442, 75).

Mi primo es tan regalado,  
que ya de lo honesto pasa (III, 2572-2573, 115);

pero, sobre todo, cuando dice meridianamente que “casamientos de parientes / tienen mil inconvenientes” (III, 2989-2990, 130). Lo cierto es que a uno no le da tiempo a conocer y el otro no le gusta nada. No le falta razón a Américo Castro cuando escribía que “lo único que parece haber enternecido a esta dama frívola y espectral es la emoción equívoca que creyó hallar en su hermano”<sup>3511</sup>.

*La entretenida*, si bien salvando las distancias oportunas, se sitúa tras la estela abierta por *La Celestina* de Fernando de Rojas en tanto en cuanto que los verdaderos protagonistas de la obra son los criados<sup>3512</sup>. Ellos, como sus señores, protagonizan su propia y autónoma historia de amor, que sigue por los mismos derroteros que la de sus amos, con disputas entre los pretendientes, celos, rivalidades sociales, miramientos honrosos, desdenes, etc.; para terminar, como las otras dos, sin ninguna relación firme, sin matrimonio, todos solos con sus pasiones a cuestas. El amor que ponen sobre el tablado es, por lo tanto, de la misma índole que el de las otras dos, aunque los sentimientos de ellos parecen más auténticos, más verdaderos y sinceros, más genuinos que los de sus señores. Su superioridad, no obstante, no estriba en que las relaciones entre ellos sean más loables que las de sus amos, sino en que “los criados son los únicos personajes de la pieza que tienen conciencia clara de estar en el teatro representando una comedia”<sup>3513</sup>, son capaces de salirse de su papel ficticio, de las convenciones literarias de las que son presos los elevados amadores.

#### *EL RUFIÓN VIUDO: TRAMPAGOS Y PERICONA.*

La sexta historia de amor vulgar que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Trampagos y la Pericona en *El rufián viudo*.

Sin salirnos de la dramaturgia cervantina, con esta nueva historia nos adentramos en el fascinante mundo de sus *Entremeses*; los “juguetes de un cuarto de hora”, tal y como los bautizó Eugenio Asensio<sup>3514</sup>, que, a diferencia de las comedias, sí gozaron del favor de la fortuna y, aunque quedasen sin representar, de seguro ejercieron una notable influencia en

---

<sup>3511</sup> *El pensamiento de Cervantes*, p. 70, nota nº 89.

<sup>3512</sup> Su destacado papel ha sido resaltado, sobre todo, por J. L. Flechniakoska, “Quelque propos sur la *Comedia famosa de La entretenida*”, pp. 17-32; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, 1992, p. 239 y ss.; R. Walthaus, “Contrapunto, distancia, aislamiento: *La entretenida* de Cervantes como dama barroco”, pp. 447-462; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La entretenida*, p. XXIV y ss.

<sup>3513</sup> A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XXVII. Véase, además, J. Canavaggio, “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, p. 152 y ss.

<sup>3514</sup> Introducción a su edic. de los *Entremeses* de Cervantes, Castalia, Madrid, 1970, p. 41.

“los mejores entremesistas del tiempo de Felipe IV”, ya que “los leyeron apasionadamente (...), y saquearon sin escrúpulos sus personajes, situaciones, ocurrencias festivas y gracias verbales”<sup>3515</sup>. Una influencia que ha calado hondo aun en algunos de los más destacados dramaturgos del siglo XX, como en Valle Inclán<sup>3516</sup>, García Lorca<sup>3517</sup> y el alemán Bertolt Brecht<sup>3518</sup>.

Desde el prisma del amor, que es lo que más nos interesa a nosotros en estos momentos, en sus *Entremeses*, el autor del *Quijote*, “de las servidumbre del cuerpo eligió el sexo, tema inagotable, pero no en escalafón rudimentario sino complicado en problemas sociales, remontándose desde el oscuro instinto a raíz y crisis de la familia”<sup>3519</sup>; pero, sobre todo, el del matrimonio<sup>3520</sup>, pues, como ha dicho Jean Canavaggio, “de los ocho entremeses, cinco al menos -*El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El rufián viudo*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*- desarrollan las vicisitudes del estado del matrimonio y del adulterio, su corolario”<sup>3521</sup>, ya sea como aspiración -*La guarda cuidadosa*-, ya sea como una nefasta realidad -*El juez de los divorcios*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*-, ya sea como relación de amancebamiento, de espaldas a la realidad social de la época -*El rufián viudo*. De este modo, se quedan fuera del género chico cervantino las historias amorosas más idealizadas, que, por otra parte, era lo esperable dada la realidad literaria de este subgénero dramático, que, en principio, no pasaba de ser un intermedio carnavalesco en el espectáculo teatral del Siglo de Oro; si bien, con el tiempo se fue deslindando de las comedias en tres actos y adquiriendo cierta autonomía, en lo que corroboró de manera decisiva nuestro dramaturgo, que, no en vano, fue quien lo dignificó y encumbro hasta cotas insospechadas.

El aspecto morfológico más sobresaliente de nuestra nueva historia de amor vulgar reside en el hecho de que la relación de Trampagos y la Pericona pertenece por entero al pasado, es una realidad acabada en el presente dramático del entremés, por culpa del fallecimiento de la daifa. Es decir, da comienzo *in extremas res*. No es este un aspecto novedoso en lo que a las historias de amor vulgar se refiere, por cuanto es lo mismo que acontece con los amores de Leandra y Vicente de la Roca en la Primera parte del *Quijote*. Sí, en cambio, en el hecho de que se deba a la muerte de uno de los amantes. Ahora bien, tanto el abandono que sufre Leandra y su posterior enclaustramiento como el finamiento de la Pericona nos aseguran el desenlace infeliz, irónicamente trágico de sus historias; en claro contraste con todas las demás que o bien presentan un ambiguo y dubitativo final dichoso, como son los casos de Rodolfo y Leocadia en *La fuerza de la sangre*, el Repolido y la Cariharta en *Rinconete y Cortadillo* y Clori y Rústico en *La casa de los celos*, o bien concluyen frustradamente, como en el caso de don Antonio de Almendárez y Marcela Osorio en *La entretenida*.

---

<sup>3515</sup>*Ibidem*, p. 46.

<sup>3516</sup>“La originalidad y la modernidad de la pieza [*El rufián viudo*] es precursora del futuro esperpento, desde Quevedo a Valle-Inclán”. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Introducción a su edic. de *El Rufián dichoso*. *El Rufián viudo* de Cervantes, Reichenberger, Kassel, 1994, p. 42.

<sup>3517</sup>Véase a este respecto J. Canavaggio, “García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*”, en *Cervantes entre vida y creación*, pp. 175-184.

<sup>3518</sup>E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. 46-49; y J. Canavaggio, “Brecht, lector de los entremeses cervantinos: la huella de Cervantes en los *Einakter*”, en *Cervantes entre vida y creación*, pp. 165-173.

<sup>3519</sup>E. Asensio, “*Entremeses*”, en *Suma cervantina*, J. B. Avalor-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 171-197, la cita en la p. 196.

<sup>3520</sup>R. Balbín, “La construcción temática de los entremeses de Cervantes”, *RFE*, XXXII (1948), pp. 415-428.

<sup>3521</sup>“Brecht lector de los entremeses cervantinos”, p. 167. Véase también su *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, p. 149.

Fuera del amor vulgar, este tipo de comienzo *-in extremas res-* y la causa que lo justifica -la muerte de uno de los amantes- es el mismo, aunque los derroteros sean muy diferentes y aun contrarios, que se da en las historias de Lisandro y Leonida en *La Galatea* y Grisóstomo y Marcela en el *Quijote* de 1605. Prueba de que Cervantes se reescribe de una manera harto singular y sumamente original, dada la enorme disparidad y dimensión que media entre las tres historias.

Por el mundo hampesco hispalense que se recrea, el ambiente, la frescura no exenta de parodia, la vida que se respira, la alegría y la fina ironía que todo lo envuelve, *El rufián dichoso* se vincula, como es bien sabido, con *Rinconete* y *Cortadillo*<sup>3522</sup>, pero también por otros aspectos más íntimos, como “la aparición [en el entremés] de Chiquiznaque, rufián de la novela ejemplar, (...) el posible recuerdo que la Repulida puede implicar del jaque más cualificado de ella, el Repolido, (...) la pelea de las tres daifas y la intervención en ella de los rufianes recuerda bastante a la disputa acaecida ente otras tres coimas y sus respectivos rufianes en el patio de Monipodio, y (...) porque, como en *Rinconete*, [en *El rufián viudo*] todo se interrumpe con el aviso de la llegada de un alguacil, lo que produce pánico entre los presentes, aunque, igual que en la novela hace Monipodio, aquí Trampagos (...) detiene la desbandada y aclara la situación venal del ministro de la justicia”<sup>3523</sup>. No obstante, la reescritura cervantina es mucho más evidente en el mero análisis comparativo de las dos historias de amor vulgar que se recrean: las de Trampagos y la Pericona y el Repolido y la Cariharta, sin contar la que inicia el rufián viudo con la Repulida en el presente de la acción dramática, por cuanto las tres, pues se les puede unir sin mayor problema esta última, resultan ser relaciones de amancebamiento, matrimonios officiosos, en los que prima la fidelidad amorosa, no así la sexual, por cuanto se sustentan en el interés económico que deviene de la prostitución de ellas, valuarte que garantiza la duración permanente de la vida en común, como se evidencia en nuestra nueva historia, rota única y exclusivamente por el rigor de la muerte. De este tipo de contrato matrimonial, aunque bastante más profesional, a consecuencia de la profesión del amante masculino, participa el episodio del alguacil, el tercer amo de Berganza, y la Colindres en *El coloquio de los perros*.

No cabe duda, como ya observara Nicolás Spadaccini<sup>3524</sup>, del contraste paródico que se genera entre estos matrimonios officiosos sin mácula y los oficialmente reconocidos que se dan en los otros entremeses, que reflejan una vida marital nefasta, merced al engaño, las mentiras, las imposturas, la incompatibilidad de caracteres, el adulterio, etc.

Si la historia del Repolido y Juliana en *Rinconete* se centra en un acontecimiento puntual de su peripecia amorosa en común, en el conflicto que a punto está de terminarla, y donde se refleja bien a las claras el erróneo, nefasto, primitivo, violento y cruel sentimiento que los une; la de Trampagos y la Pericona, que comparte todo eso, se hace eco, como acabamos de decir, de la solidez y perdurabilidad del amancebamiento, esto es: recrea el periplo amoroso por completo, desde el momento en el que se cierra el acuerdo marital hasta su destrucción por culpa de la muerte de uno de los pseudo cónyuges.

Para ello, debido al inicio *in extremas res* de la historia, se hace necesaria la recuperación del pasado mediante retrospectivas, de distinta y variada factura formal, que

---

<sup>3522c</sup>“Dos de los entremeses, *El rufián viudo* y *El viejo celoso*, tienen evidentes relaciones con dos novelas de la época sevillana, *Rinconete* y *Cortadillo* y *El celoso extremeño*”. Franco Meregalli, *Introducción a Cervantes*, p. 153. Cabe añadir la primer jornada de *El rufián dichoso*, como ya hiciera, por ejemplo, A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 110.

<sup>3523</sup>Antonio Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, la cita en la p. 140.

<sup>3524</sup>Introducción a su edic. de los *Entremeses*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 29-30.

oscilan desde el “planto” en soliloquio<sup>3525</sup> del recién viudo Trampagos y los elogios a la difunta de bravucones y meretrices, hasta el peculiar interrogatorio al que somete Chiquiznaque al viudo. Y, aunque se nos escamotea el modo en el que llegaron a establecer la relación, la forma en que Trampagos encuentra a la sustituta de la Periconna, indirectamente, nos podría tratarse de un eco de como acaeció.

Eugenio Asensio nos ha dicho que “*El rufián viudo* descuella entre los demás entremeses cervantinos por su literalidad, es decir por su saturación de parodias y citas de poemas y géneros en boga”, que le convierten en “una pieza *polifónica*, una especie de diálogo con diferentes obras poéticas de su tiempo”<sup>3526</sup>, que afecta directa y singularmente al modo en el que se recrea esta inversión del orden social que es el mundo de hampa, con el fin de recubrir irónicamente una realidad soez<sup>3527</sup>, de ocultarla bajo apariencias<sup>3528</sup>. En efecto, en *El rufián viudo* “ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul”<sup>3529</sup>. Ya el atuendo de dolor de Trampagos y sus continuos lloros quedan desmentidos por su afición y propósito de ensayar y disputar un combate de esgrima, como reza en la acotación que inaugura el entremés: “Sale TRAMPAGOS con un capuz de luto, y con él VADEMÉCUM, su criado, con dos espadas de esgrima”<sup>3530</sup>. Solo en escena, el rufián viudo se queja amargamente de la pérdida de su amada “y aun de todo el concejo” (10, 40) y de no haber podido pasar a su lado el trágico momento en el que le sobrevino la muerte:

¡Que no me hallara yo a tu cabecera  
cuando diste el espíritu a los aires,  
para que lo acogiera entre mis labios,  
y en mi estómago limpio e envasara! (18-21, 40).

De nuevo, paródicamente, nuestra historia de amor vulgar se empareja con la de Lisandro y Leonida de *La Galatea*, historia en la que el desdichado amante masculino sí pudo recoger el último aliento de su amada: “Y, juntando más su boca con la mía, habiendo cerrado los labios para darme el primero y último beso, al abrillos se le salió el alma y quedó muerta en mis brazos”<sup>3531</sup>. Un duro trance por el que pasará Claudia Jerónima en la Segunda parte del *Quijote*.

Después, cuando arriba el bravucón Chiquiznaque, se reconstruye buena parte de la vida en común de Trampagos y la Periconna, así como del talante heroico de la daifa. Ante las preguntas del recién llegado, el viudo nos informa que “a seis del mes que viene hará quince años / que fue mi tributaria” (61-62, 42); un tiempo -en claro contraste, por ejemplo, con los veintidós años de horror mutuo que han padecido Mariana y el *vejete* en *El juez de los divorcios*- de paz y armonía, en el que ella se comportó como una perfecta casada, librándole de pependencias y “de verme palmeadas las espaldas” (64, 42). La Periconna, “firme, cual está a

---

<sup>3525</sup>Sobre este tipo de expresión dialógica en los entremeses cervantinos y, particularmente, en *El rufián viudo*, véase J. González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000, pp. 222-224.

<sup>3526</sup>Introducción a su edic., p. 36.

<sup>3527</sup>Véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 309-324.

<sup>3528</sup>“Parece claro que uno de los rasgos capitales en el arte de los entremeses [de Cervantes] es el juego equívoco entre realidad y apariencia, entre ilusión y verdad.” Amelia Agostini, “Vida, sociedad y arte en el teatro cómico de Cervantes”, *AC*, VIII (1959-1960), pp. 51-73, la cita en la p. 71.

<sup>3529</sup>*La poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, edic. de J. M. Bleca, Castalia, Madrid, 1984, p. 82.

<sup>3530</sup>Cervantes, *Entremeses*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 17), Madrid, 1998, p. 39 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que únicamente pondremos al lado de la cita los versos y la página correspondientes).

<sup>3531</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, libro I, p. 53.

las olas / del mar movible la inamovible roca” (71-72, 43), soportó sin convertirse los quince sermones de arrepentidas que cada cuaresma las prostitutas debían escuchar. Y, aunque tenía cincuenta y seis años cuando las parcas cortaron los hilos de su vida, “para sus amigas y vecinas, / treinta y dos años tuvo” (54-55a, 42), dado que se conservaba estupendamente: “¡Oh, qué teñir de canas! ¡Oh, qué rizos, / vueltos de plata en oro los cabellos!” (59-60, 42). A pesar de las once veces que tuvo que curarse la sífilis, su belleza sin igual, a diferencia de la del alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*, no se vio en nada mermada, pues “siempre quedaba como un ginjo verde, / sana como un peruétano o manzana” (97-98, 44); acaso, como la duquesa quijotesca, porque “tenía ciertas fuentes / en las piernas y brazos” (99-100a, 44). Como cualquier otra heroína de las historias de amor ideal de Cervantes, su piel y su carnes eran blancas como el armiño. Su único defecto era el mal aliento, consecuencia del corrimiento “que dañó las perlas de su boca” (110, 45), que, a decir verdad, eran postizas. En fin, no cabe dudar de que la belleza de la Pericona es similar a la de Clara Perlerina, la requerida en amores de uno de los hijos del labrador de Miguel Turra, al que recibe en audiencia Sancho cuando gobernador de la ínsula Barataria en el *Quijote* de 1615, y no muy distante de la de Maritornes en la Primera parte o las de la Argüello y la Gallega en *La ilustre fregona*, y tan joven como la dueña Marialonso de *El celoso extremeño*.

Este dechado de hermosura bien se merece el dolor de Trampagos, si no por amor, al menos por el dinero que le proporcionaba:

¡He perdido una mina potosica,  
 un muro de yedra de mis faltas,  
 un árbol de la sombra de mis ansias!  
 [...]  
 Sentarme a prima noche, y, a las horas  
 que se echa el golpe, hallarse con sesenta  
 numos en cuartos, ¿por ventura es barro?  
 Pues todo esto perdí en la que se pudre (139-141 y 143-146, 46).

Al fin y al cabo, por dinero se desposa Silveria por Daranio en *La Galatea* y Clori prefiere a Rústico en vez de a Lauso o Corinto en *La casa de los celos*. Aunque se trate de un dolor efímero y aun fingido, pues muerta la Pericona, Trampagos ha de seguir viviendo y tirar para delante, y qué mejor para un mantenido que buscarse una sustituta. Ahí están, dispuestas a todo, la Repulida, la Mostrenca y la Pizpita. Nuestro rey del hampa, como un “nuevo Paris”<sup>3532</sup>, elige a aquella que mayor dote le proporciona y ganancia le asegura: la Repulida, pues más pueden las cien cobas de esta, que los ochenta de la Pizpita y los veintidós de la Mostrenca. Y así, de esta peculiar manera, en las antípodas de como se entrega, por ejemplo, Preciosa a don Juan en *La gitanilla*, la Repulida se convierte en el nuevo amor de Trampagos: “Tuya soy; ponme un calvo y una S” (231, 51).

*LA GUARDIA CUIDADOSA*: LORENZO PASILLAS Y CRISTINA.

La siguiente historia de amor vulgar que nos topamos en el devenir de la obra completa de Cervantes -séptima en el cómputo global, es la que protagonizan el sacristán Lorenzo Pasillas y Cristina en *La guarda cuidadosa*.

En principio, dado que *La guarda cuidadosa* es uno de los entremeses que conforman el volumen dramático de Cervantes, concretamente el ubicado en el cuarto lugar, nuestra historia se relaciona, desde una perspectiva genérica, con la de Trampagos y la Pericona de *El*

<sup>3532</sup>Según la feliz comparación de J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 193.



*rufián viudo*. Y, aunque pertenecientes al teatro mayor, con las de Clori y Rústico de *La casa de los celos* y don Antonio y Marcela Osorio de *La entretenida*. Por contra, siempre desde el prisma de los grandes géneros literarios, difiere de las de Leandra y Vicente de la Roca del *Quijote* de 1605, el Repolido y la Cariharta de *Rinconete y Cortadillo* y Rodolfo y Leocadia de *La fuerza de la sangre*, todas ellas de corte novelesco.

Como es de sobra sabido, “la tenue intriga”<sup>3533</sup> de *La guarda cuidadosa* se centra “en el dilema amoroso de Cristinica”, que no es sino “el último eco del debate medieval sobre el amor del clérigo o el amor del caballero”<sup>3534</sup>, transformados y rebajados en el entremés en el sotasacristán Lorenzo Pasillas y el innominado *soldado*, depauperado en su suerte, situación profesional y vestimenta y con ribetes de poeta<sup>3535</sup>. Si la elección no deviene exactamente entre el amor y el interés, sí sobre el no tener -el *soldado*- y el tener -el sotasacristán-. De este modo, podemos relacionar, en cierto sentido, nuestra historia con las de Silveria, Mireno -no tener- y Daranio -tener- de *La Galatea*; Clori, Lauso -no tener- y Rústico -tener- de *La casa de los celos*; Clemencia, Clemente -no tener- y Llorente y/o Pascual -tener- de *Pedro de Urdemalas* y Quiteria, Basilio -no tener- y Camacho -tener- de la Segunda parte del *Quijote*. En todas ellas es la mujer la que tiene que elegir, algunas veces libremente -*La guarda cuidadosa* y *La casa de los celos*-, en otras en claro enfrentamiento con la opción seleccionada por sus progenitores -*Pedro de Urdemalas* y el *Quijote* de 1615- y, por último, en una más que ambigua aquiescencia con el gusto de los padres -*La Galatea*. En unos casos el debate resulta favorable para el no tener -*Pedro de Urdemalas* y la Segunda parte del *Quijote*- y en otros para el tener -*La Galatea*, *La casa de los celos* y *La guarda cuidadosa*. Aunque no se da la variedad profesional que en nuestra historia, Trampagos, como Cristina, tiene la suerte de elegir a su nueva compañera de entre las tres meretrices que lucen ante él sus galas, como hacen el sotasacristán y el *soldado* aquí, optando por la que mayor seguridad ganancial le proporciona. Es decir tanto el héroe de *El rufián viudo* como la heroína de *La guarda cuidadosa*, emparentados exclusivamente en este aspecto, se mueven, en un mundo en el que triunfa lo material, por el interés.

No obstante, las relaciones reescriturales de nuestra historia no se agotan en este aspecto, sino que mantiene una dialéctica fecunda con la obra de Cervantes en función de otros asuntos. No en vano, las pretensiones amoroso-matrimoniales de este soldado maduro<sup>3536</sup> con la joven y hermosa Cristina nos recuerda, si bien en un contexto muy contrario y dispar, a la relación sentimental del sereno y resignado capitán Rui Pérez de Viedma con la resuelta mora Zoraida del *Quijote* de 1605. Basándonos en la apreciable diferencia de edad entre los amantes, nuestra historia, como la del capitán, corre parejas con la de Mariana y el *vejete* de *El juez de los divorcios*, al menos veintidós años atrás del presente dramático del entremés, cuando se celebraron sus desposorios, y a la del polaco Ortel Banedre y Luisa la talaverana del *Persiles*. Algo alejada, por tanto, de aquellas otras historias que se centran verdaderamente en el tópico del viejo y la niña, como la de Arsindo y Maurisa en *La Galatea*, Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño*, Cañizares y doña Lorenza en *El viejo celoso*, Policarpo y Auristela y Leopoldio y la *doncella* en el *Persiles*;

---

<sup>3533</sup>Por expresarlo con las palabras de E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 33.

<sup>3534</sup>F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973, p. 100.

<sup>3535</sup>No obstante, sobre las posibles fuentes del entremés, véanse E. Asensio, Introducción a su edic., pp. 32-33; F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, pp. 100-104; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, pp. 149-151 y 165-166; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. XXXII-XXXIII.

<sup>3536</sup>Un detalle como este de los espejuelos es también clave a otro nivel de caracterización, pus tan poco marcial adminículo expresa con patética hondura el declinar físico del pobre veterano”. F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, pp. 97-98.

aunque con estas dos últimas comparte la frustración en que devienen las intenciones amorosas de ellos. Basándonos en la dedicación a las armas de los pretendientes masculinos, nuestra historia, como la del capitán, se vincula con la de Leandro y Vicente de la Roca de la Primera parte del *Quijote*, la del alférez Campuzano y doña Estefanía de *El casamiento engañoso* y la de doña Guiomar y el *soldado* de *El juez de los divorcios*. Todos ellos, plenamente individualizados entre sí, resultan ser militares fracasados por diferentes causas, unos más nobles que otros, pues la gloriosa carrera militar de Rui Pérez de Viedma no admite discusión, frente a la fanfarronería y exageraciones de nuestro *soldado* y de Vicente de la Roca, por mucho que el pretendiente de Cristina no se parezca en prácticamente nada con el que enciende el deseo de Leandro, que está más próximo, como el alférez, al tipo del *miles gloriosus*. La galantería que lucen Vicente de la Roca, el alférez y el esposo de doña Guiomar contrasta con el traje de cautivo del capitán y los harapos de nuestro *soldado*, aunque a este no le imposibilita tenerse en una muy alta consideración, no exenta de cierta arrogancia y petulancia, que le revisten de ese aire de melancólica comicidad<sup>3537</sup>.

Pero con la que guarda más similitudes es con la historia ancilar de *La entretenida*, “no sólo por las coordenadas comunes de cronología y lugar, sino también por el diseño de la acción, ya que en las dos obras una fregona que se llama igual, Cristina, es objeto de una disputa amoroso-sentimental entre varios pretendientes; un soldado y un sacristán, aquí, un lacayo, un paje y un criado, allí; con la acentuación del paralelismo que implica el hecho de que la fregona de *La entretenida*, más taimada y más reivindicativa que la de *La guarda cuidadosa*, es, dentro de la comedia, el centro de una segunda intriga ficticia que corresponde precisamente a un *entremés* intercalado en la comedia. Para contrastar el fracaso matrimonial de la fregona comediesca, que acaba “compuesta y sin novio”, la entremesil sí se desposa y elige al sacristán. Resulta asimismo bastante curioso que el escritor parodiado en la comedia, Lope de Vega, sea también objeto de burla en *La guarda cuidadosa*”<sup>3538</sup>.

La historia de Cristina y el sacristán Lorenzo Pasillas da comienzo *in medias res*, al igual que la del Repolido y la Cariharta, Clori y Rústico y don Antonio y Marcela Osorio. Tanto el enamoramiento del sacristán como el del *soldado* son anteriores al inicio del presente dramático, que se centra, en exclusiva, en el debate amoroso y en la misión que se encomienda así mismo el segundo de efectuar una impertinente labor de “guarda cuidadosa”<sup>3539</sup> de la honra de Cristina. El desorden cronológico en los hechos amorosos, consecuencia directa de la forma dramática de la historia, se palia merced a retrospectivas que, por lo general, se cuelan en los diálogos<sup>3540</sup> entre los distintos personajes, ya sea porque se interrogan entre sí, ya sea porque cuentan sus avatares amorosos con el fin de mostrar su valía y conseguir sus objetivos.

---

<sup>3537</sup>Pues, como ha dicho E. Asensio, nuestro *soldado*, “si de una parte puede ser entroncado con el *miles gloriosus* de la comedia humanística, de otra parte es uno más de la legión de veteranos rotos y acuchillados que callejeaban por Madrid con su canuto lleno de memoriales y certificaciones de servicios”, en la Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 32. Sobre el personaje del soldado en el género chico cervantino, véase J. C. de Miguel y Canuto, “Los moldes de la tradición oral en los personajes y antropónimos de los *Entremeses* de Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 695-708, especialmente, pp. 703-704. Decir que en general se ha destacado la originalidad del militar de *La guarda cuidadosa* con respecto al típico soldado insolente y arrufianado del entremés. Tan sólo S. Zimic ve en él un personaje negativo, en *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, pp. 337-353.

<sup>3538</sup>Antonio Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, concretamente p. 143.

<sup>3539</sup>Como anotara J. Casaldueiro, “el título del entremés va repitiéndose como un estribillo al terminar algunos de los diálogos.” *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 198.

<sup>3540</sup>Sobre el uso de los diálogos, los tipos y su función, véase J. González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, pp. 223, 239-240 y 246.

El entremés comienza con el encuentro y el ataque verbal entre los dos rivales amorosos, caracterizados con sumo cuidado según el atuendo de cada uno, explicitado en la acotación escénica: “Sale un SOLDADO a lo pícaro, con una muy mala banda y un antojo, y detrás dél un mal SACRISTÁN”<sup>3541</sup>. Dado que el protagonista máximo del entremés es el innominado *soldado*, pues, al fin y al cabo, es el que va a realizar la “guarda cuidadosa” y el único que está todo el tiempo en escena, y teniendo en cuenta que es él el foráneo, el que se entromete en el quehacer cotidiano de la vida de Cristina y su circunstancia, es el que inquiera con sus preguntas al sotasacristán en la calle donde vive la fregona. Sin embargo, más que preguntar y el otro responder, lo que acaece entre ellos es un duelo verbal, a través del cual se va recuperando el pasado inmediato al presente dramático, que gira en torno al cortejo amoroso de ambos. Como los dos son conscientes de que las aspiraciones amorosas del otro coinciden con las suyas y tienen como objetivo a Cristina, intentan cortarlas de raíz asegurando que la fregona es suya:

SOLDADO      [...] ¿y tú no sabes, Pasillas, que pasado te vea yo con un chuzo, que  
Cristinica es prenda mía?  
SACRISTÁN      ¿Y tú no sabes, pulpo vestido, que esa prenda la tengo yo rematada,  
que está por sus cabales y por mía” (p. 88).

Es ahora cuando el militante comienza con el turno de preguntas, que si “¿has hablado alguna vez a Cristina?”, que “¿qué dádivas las has hecho?”, “y ella, ¿cómo te ha correspondido?” (pp. 88-89), etc. Así, nos enteramos de que Pasillas, que no pasa de ser un sacristán motilón, puede desposarse con la hermosa muchacha, que se sirve de su trabajo para regalar a la moza, la cual no ha dado muestras de tener a mal el interés amoroso del sotasacristán. Como dijera Francisco Márquez Villanueva, “con (...) Lorenzo Pasillas Cervantes se supera (...) así mismo, frente a los otros sacristanes de su teatro (*Los baños de Argel, Pedro de Urdemalas, Alcaldes de Daganzo, La cueva de Salamanca*), grotescos, bebedores o cínicos, siempre hasta aquí figurones convencionales, trasquilados y con largas sotanas que han de remangarse para bailar”<sup>3542</sup>. En efecto, el interés de Pasillas por la fregona es sincero y casto y tiene como fin el matrimonio, no es un simple devaneo lascivo. Para contrarrestar lo dicho por el sacristán, el *soldado*, auspiciado en su vanidad y arrogancia, le dice que él también ha podido comunicar su amor a la joven, y lo ha hecho nada más y nada menos, dada su extremada pobreza, que escribiéndole sus intenciones “en un revés de un memorial que di a Su Majestad, significándole mis servicios y mis necesidades” (p. 89), despreciando, así, la limosna real en favor del sacrificio amoroso. La desventaja del combatiente es clara, pues, ante la caja de membrillos, las hostias y los cuatro cabos de cera del sacristán, únicamente puede ofrecer la gloria militar pasada y apenas reconocida en el presente. Sin embargo, Pasillas no las tiene todas consigo, y, trastocando los roles, pasa de inquirido a preguntador, “¿hasle enviado otra cosa?”, “hasle dado alguna música concertada?” (p. 90). A lo que el pobre militar sólo puede contestar que sus demostraciones afectivas y sus cuitas amorosas. Y, como antes había hecho el *soldado*, Pasillas contraataca diciendo que él se sirve de las campanas de la iglesia para enviar su música amorosa a la fregona y aun cuando “haya de tocar a muerto, repico a

<sup>3541</sup> Cervantes, *Entremeses*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 87 (todas las citas remiten a esta edición, tan sólo indicamos la página correspondiente al lado del texto).

<sup>3542</sup> *Fuentes literarias cervantinas*, pp. 96-97. Ahora bien, el sacristán de *Los baños de Argel* se revela bastante más complejo de lo que nos asegura este erudito cervantista; véase el artículo de J. Canavaggio, “Tristán y Madrigal, bufones *in partibus*”, en *Cervantes entre vida y creación*, pp. 137-145. Sobre el personaje del sacristán en los entremeses cervantinos, véase E. Asensio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 20-22 y 145-149; y J. C. de Miguel y Canuto, “Los moldes de la tradición oral en los personajes y antropónimos de los *Entremeses* de Cervantes”, p. 702.

vísperas solenes” (p. 90). Pero el menoscabo del milite con respecto al sacristán, más allá del poder adquisitivo de cada uno, se halla en el interés de la bella moza, pues si ha dado esperanzas a Pasillas, al soldado le ha mostrado su rechazo y desdén:

Con no verme, con no hablarme, con maldecirme cuando me encuentra en la calle, con derramar sobre mí las lavazas cuando jabona y el agua de fregar cuando friega; y esto es cada día, porque todos los días estoy en esta calle y a su puerta (p. 90).

No cabe duda de que en el planteamiento de la historia<sup>3543</sup>, el debate amoroso parece encaminarse meridianamente en favor del sotasacristán y en perjuicio del veterano *soldado*. No obstante, la preeminencia de aquel se contrasta con el tesón de este, vigilante celoso e impertinente de la honra de la fregona, dispuesto a ser como el perro del hortelano, que bien podría encaminar la situación hacia el drama<sup>3544</sup>. La literatura de la época<sup>3545</sup> y la propia obra de Cervantes así lo avala. Los despropósitos de un amante desdeñado por otro es motivo de tragedia en la historia de Lisandro en *La Galatea*, donde el hermano de Leonida, Crisalvo, opta, invadido por la ira y el deseo de venganza, por dar muerte a Silvia, al creer, instigado por el nihilista Carino, que esta favorece las pretensiones amorosas de su enemigo acérrimo: Lisandro, resultando de ello el asesinato de su propia hermana. Treinta y dos años después de la publicación de su novela pastoril, en el *Persiles*, nuestro autor vuelve a indagar sobre este asunto en el estético episodio de Ruperta (III, XVI-XVII); esta vez, la hermosa dama escocesa ha de elegir a su futuro esposo de entre Lamberto de Escocia y Claudino Rubicón. Se decanta por el primero, encendiendo el odio del segundo, que termina por dejarla viuda y sumida en el dolor y el desconsuelo; si bien, el autor del *Quijote* hará caminar el desenlace del episodio hacia otros derroteros, donde el amor, causa de la ira sangrienta de Claudino Rubicón, triunfe sobre la venganza al enamorar a Ruperta del hijo del asesino de su marido, Croriano. No obstante, es este un tema importante en el orbe del *Persiles*, por cuanto, antes que en este episodio, se da en el de Renato y Eusebia (II, XVIII-XXI), aunque no desemboque en una muerte violenta, ya que el caballero Libsomiros realiza una falsa acusación sobre la honra de Eusebia, al percatarse de que esta favorece, en perjuicio suyo, a Renato, que, tras un duelo, conducirá a los dos amantes a la vida ermitaña. Una situación sumamente parecida a la de este episodio de la novela póstuma de Cervantes, es la que se recrea en *La española inglesa*, donde los celos que turban al conde Arnesto, al no poder hacer que Isabela mude el amor que la une con Ricaredo, le reta, primero, en duelo y, más tarde, intenta asesinarle por la espalda; si bien, entre el desafío y el asalto en Italia, su madre envenenó a la tocaya de la reina de Inglaterra. Y es que, en la obra de Cervantes, no son sólo los amantes masculinos los que, al verse rechazados en su amor o bien intentan matar a su rival, o bien a su odiada amada. Un claro ejemplo es el de Claudia Jerónima -que incluso lleva el mismo nombre que el asesino del marido de Ruperta-, quien mete dos balas en el

---

<sup>3543</sup>A. Rey y F. Sevilla han visto en el entremés una especie de minicomedia, debido a que el trazado de la acción presenta un planteamiento, un nudo y un desenlace. Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. XXXII.

<sup>3544</sup>Véase T. J. Kirschner, “Cervantes, director de sus *Entremeses*”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 159-184, concretamente, p. 168.

<sup>3545</sup>Sirvan como botón de muestra dos ejemplos de dos escritores coetáneos de nuestro autor y bien conocidos por él: la historia trágica de Dorido, Clorinia y Oracio insertada, como cierre, en la Primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (libro III, cap. X); y la asimismo trágica (o tragicómica, según se entienda) de don Alonso, Inés y don Rodrigo de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. Decir, no obstante, que este tipo de conflicto es sumamente abundante en la época, sobre todo, de ahí los dos ejemplos y como se puede apreciar en la obra de Cervantes, en la novela corta de tipo cortesano-caballeresca y en la comedia barroca, en sus distintos moldes genérico-temáticos.

cuerpo a su querido Vicente Torrellas sin mediar palabra con él, cuando se entera de que este se va a desposar con otra, en el *Quijote* de 1615. Más sibilina que ella será la Lorena del *Persiles* (III, XIV-XV), pues en vez de matar, seguirá el sendero abierto por la madre del conde Arnesto y hechizará unos presentes con los que obsequiará a Domicio, que, en vez de haberse desposado con ella, lo ha hecho con Claricia; el resultado será la locura y muerte de él. Y llegamos al mismo lugar del que partimos, *La Galatea*, por cuanto la variable y seductora Rosaura, indignada, después de atender los requiebros de Artandro, al recibir la noticia de que su Galercio se va a desposar con Leopersia, abandona su casa, poniendo en peligro su honra, para exponerle el agravio que le hace, amenazarle e intentar suicidarse si no rechaza a la otra y la acepta de nuevo a ella. Ahora bien, a pesar de estar relacionado reescrituralmente con todas estas variantes cervantinas sobre el mismo asunto, en *La guarda cuidadosa*, los despropósitos del *soldado* difícilmente pueden desembocar en la tragedia, dadas las características y las miras del género llamado menor, sino más bien en la inversión carnavalesca y acaso la ridiculización de tales desmanes.

En efecto, la “guarda cuidadosa” del *soldado* termina por ser la excusa de Cervantes para realizar “un desfile de personajes populares observados con ojo y precisión casi naturalista”, que hacen de *La guarda cuidadosa* “esa maravillosa resurrección de un cuarto de hora de vida de España vista por el ojo empequeñecedor del antejo”<sup>3546</sup>. Es más, su disputa amorosa con Lorenzo Pasillas desemboca en un estrafalario y cómico duelo, en el que las armas no pasan de ser “un tapador de una tinaja y una espada muy mohosa [...] y una vara o palo, atado a él un rabo de zorros” (p. 100), que mucho tiempo después le servirán a Ana Ozores para flagelarse eróticamente sus espaldas, en la magnífica novela de Leopoldo Alas “Clarín”, *La regenta* (1884-1885), y que levantan la graciosa indignación de nuestro milite: “[...] Cobarde, ¿a mí con un rabo de zorra? ¿Es notarme de borracho, o piensas que estás quitando el polvo a alguna imagen de bulto?” (p. 100). En verdad que las bravuconadas de uno y otro rival no llegarán a las manos y se quedarán en mera palabrería. Empero, el revuelo generado en la puerta de la casa de los amos de Cristina sí sirve para despejar todas las dudas y dar por zanjada la cuestión. Antes, sin embargo, hemos podido conocer que este medio ridículo *soldado* no aspira más que a desposarse con la hermosa chiquilla, al relatar sus intenciones y mostrar, no sin exagerar hiperbólicamente, las informaciones por sus muchos servicios prestados al imperio español al *amo* de la fregona, lo cual coadyuva a su dignificación como personaje, al igual que sucede con el sacristán, muy a pesar de sus bravatas.

Con los dos pretendientes delante y con el ánimo de sus amos, Cristina se ve obligada a tener que decantarse entre “mi sacristán y mi soldado” (p. 102), y más tras el susto que se han llevado sus señores con la “deshonra” de la fregona. De nuevo, pero esta vez en público, los dos rivales han de mostrar sus credenciales, al menos el ex combatiente, pues Pasillas ya lo hizo al extender una cédula matrimonial en la que dice “que quiero bien, y muy bien, a la señora Cristina Parraces” (p. 103); en cambio, no menciona el momento en el que se enamoró, como sí relata el *soldado*: “Si voluntades se toman en cuenta, treinta y nueve días hace hoy que, al entrar por la Puente Segoviana, di yo a Cristina la mía” (p. 104). La inocente muchacha, muerta de vergüenza, no acaba por decidirse, lo cual es aprovechado por Cervantes para poner en boca de su señora una sentencia popular que él lleva a la práctica en su obra: “el comer y el casar ha de ser a gusto propio, y no a voluntad ajena” (p. 104). Auspiciada por esta libertad, Cristina, de entre la esperanzas del *soldado* de ser nombrado castellano y la realidad profesional de Pasillas, que le garantiza “ganar de comer como un príncipe” (p. 105), opta por el interés, “escojo al sacristán” (p. 105).

---

<sup>3546</sup>Haciendo nuestras las palabras de F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, pp. 95-96.

Desdeñado, nuestro militar se conforma y su venganza no pasa de cantar el mal gusto de la mujeres, en una época en la que “ya no se estima el valor, / porque se estima el dinero” (p. 106).

En fin, con dos galanes y una sola dama resulta normal que el final sea agridulce, pues, al menos uno de ellos se ha de quedar sin lograr sus objetivos. No obstante, podemos decir que nuestra historia acaba felizmente, como las del Repolido y la Cariharta, Rodolfo y Leocadia, Clori y Rústico y Trampagos y la Repulida.

#### *DON QUIJOTE, II: LA HIJA DE LA DUEÑA RODRÍGUEZ Y EL HIJO DEL RICO LABRADOR.*

La octava historia de amor vulgar que acontece en el discurrir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan la hija de la dueña doña Rodríguez y el hijo del rico labrador en la Segunda parte del *Quijote*, que comprende los capítulos XLVIII, LII, LIV, LVI y LXVI.

Joaquín G. Casalduero<sup>3547</sup> nos decía que Cervantes recurre como técnica compositiva “al paralelismo antitético para conducir la acción” de la Segunda parte del *Quijote*, con el objetivo de “llevar la acción del comienzo al final” y “para acentuarla fuertemente”. Así, por ejemplo, “la novela empieza presentándonos al Caballero en su cama restablecido y pronto para salir de nuevo; termina en el mismo cuarto con el Caballero moribundo...” Pues bien, resulta que la historia de la hija de la dueña tiene su paralelo antitético en la de don Clavijo y la princesa Antonomasia. En paralelo en tanto que una y otra transcurren en la parte central del *Quijote* de 1615, la que se sitúa en torno al palacio o castillo de recreo veraniego de los duques y alrededores; las dos tienen un marcado talante caballeresco, dado que recrean el motivo de la petición de ayuda o demanda de socorro a un caballero andante, a fin de que este los auxilie y resuelva su problema, por cuanto los requerientes se ven imposibilitados por sí mismos para defenderse -habitualmente son mujeres las demandantes, doncellas o viudas, aunque pueden ser niños, huérfanos o toda una colectividad- porque no poseen ningún miembro familiar que haga valer sus derechos; aunque ambas no resulten ser sino una parodia burlesca, pero de diferente signo, por cuanto la parodia a la caballeresca a través del motivo de la demanda se realiza conscientemente en la historia de la Trifaldi y sin querer en la de doña Rodríguez. Tanto en una historia como en la otra la petición la efectúa una dueña de honor, doña Rodríguez y la condesa Trifaldi, *por otro nombre llamada la Dueña Dolorida*<sup>3548</sup>, y se la hacen al mismo caballero, don Quijote, para que solucione, en los dos casos, un conflicto amoroso y social, en el que un gigante, el duque y Malambruno, interviene como antagonista, si bien de diferente forma y desde una perspectiva distinta<sup>3549</sup>. En antítesis por cuanto el resultado es de signo diferente tras el socorro del caballero andante, que en uno y otro caso se aplica en cuerpo y alma, como le corresponde por ser quien es y el mundo al que representa. Pero, sobre todo, porque una historia, la de la hija de la dueña doña Rodríguez, plantea un conflicto verdadero, mientras que la otra, la de la princesa Antonomasia, no pasa de ser una burla más de las muchas que los duques y su séquito gastan a caballero y escudero. Es decir, las dos historias se mueven en distintos planos de ficción, pues dentro del orbe ficticio de la Segunda parte, la demanda de doña Rodríguez pasa por ser

---

<sup>3547</sup> *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 213-214.

<sup>3548</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, capítulo XXXVI, p. 985 (siempre citamos el texto de esta edición, por lo que tan sólo pondremos al lado de la cita la parte, el capítulo y la página).

<sup>3549</sup> Sobre el tema de los gigantes, véase F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 297-311; y “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, en *Trabajos y días cervantinos*, pp. 299-340, sobre todo a partir de la p. 333.

un acontecimiento verdadero, en tanto que la de la Dueña Dolorida es una ficción dentro de la ficción, es una representación fingida. Ahora bien, para don Quijote, que opera siempre como gozne entre la realidad y la ficción, tanto una historia como otra son verdaderas, e incluso, para doña Rodríguez, pues precisamente se anima a solicitar auxilio a nuestro caballero tras la demanda de la condesa Trifaldi, esto es, o no se entera o no quiere enterarse de que la historia de la condesa Lobuna no es sino falsa, una burla que gastan a don Quijote. Sea como fuere, lo cierto es que una, la de don Clavijo y Antonomasia, es el trampolín narrativo de la otra, la de la hija de la dueña, como reza explícitamente en el membrete del capítulo LII: “Donde se cuenta la aventura de la segunda dueña Dolorida o Angustiada, llamada por otro nombre doña Rodríguez” (p. 1113).

Este movimiento pendular entre ficción (condesa Trifaldi) e historia (doña Rodríguez), tan característico de Cervantes, que se da también en la Segunda parte entre el episodio de los acaldes rebuznadores y el mono y el retablo de maese Pedro, remite a la Primera, no sólo por la relación antitética entre la novela de *El curioso impertinente* y el episodio del capitán cautivo, sino, muy especialmente, entre la historia “real” de Dorotea y la que representa, como doncella menesterosa, para don Quijote, bajo la apariencia fingida de la princesa Micomicona. Y es que, como se sabe, de continuo “el segundo libro se mira en el primero”<sup>3550</sup>.

La relación que se establece entre la historia fingida de la condesa Trifaldi y la verdadera de la doña Rodríguez, que no es muy distinta de la de la que suele darse entre una historia de amor y otra que la complementa, ya sea por paralelo o por contraste, nos lleva a detenernos en la primera antes de entrar de lleno en la segunda.

La estancia de don Quijote y Sancho en los dominios ducales (XXXI-LVII) es la parada más importante de su segunda salida juntos, la tercera del caballero. Es, asimismo, el segundo de los tres encuentros que nuestros héroes tienen con personajes de posición social elevada con los que van a pasar unos días en sus posesiones<sup>3551</sup> en la Segunda parte. Es también el segundo encuentro con personajes que han leído la Primera parte del *Quijote*, después de Sansón Carrasco. Y, para don Quijote, los duques y su servidumbre son, junto con Sancho y Sansón Carrasco, los personajes que le van a transformar la realidad en ficción caballeresca -algo privativo de nuestro héroe en la Primera parte- para hacerle creer lo que no es, si bien, en cada caso, más allá del simple juego, las intenciones son de distinta índole, aunque todas, a sabiendas o inconscientemente, se encaminan a la aniquilación del ideal caballeresco de don Quijote<sup>3552</sup>. Se trata de “una perfecta unidad narrativa” en la que Cervantes “pone en juego todos sus recursos y todas sus facultades, y si el *Quijote* es primordialmente un libro imaginativo, el uso de lo imaginario culmina en las acciones y personajes del castillo, hasta el punto de ser difícil el cotejo de cualquier otra obra de la misma naturaleza con esta larga secuencia, sin que la primera empalidezca”, dado que “aquí alcanza su perfección lo “novelesco”, hasta convertirse en modelo”<sup>3553</sup>.

El mundo que los duques van a poner delante de nuestros héroes “es (...) derivado de la lectura y fraguado a partir de ella, en el que la literatura vuelve a transformarse en vida ficticia y burlesca”<sup>3554</sup>. En efecto, no sólo conocen bien la literatura caballeresca, sino que se

---

<sup>3550</sup>Juan C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, p. 245.

<sup>3551</sup>Los otros dos son con don Diego de Miranda, primero, y con don Antonio Moreno, después. Véase A. Redondo, “Texto literario y contexto histórico-social: del *Lazarillo* al *Quijote*”, en *Otra manera de leer el “Quijote”*, Castalia, Madrid, 2005, pp. 23-53, espialmente p. 44 y ss.

<sup>3552</sup>Véase, por ejemplo, E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, pp. 138-141.

<sup>3553</sup>Haciendo nuestras las palabras de Gonzalo Torrente Ballester, *El “Quijote” como juego y otros trabajos críticos*, pp. 187-188.

<sup>3554</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del *Quijote*, pp. I-LXXIII, la cita en la p. LXIV.

han deleitado leyendo la Primera parte de las aventuras de don Quijote y Sancho, de tal modo que, habiéndoles tomado el humor, van a regodearse cruelmente de sus mayores ensueños y aspiraciones poniéndoselas, paradójicamente, por vez primera al alcance de sus manos. A don Quijote le van a dispensar el trato que se otorga a los caballeros andantes en los libros de caballerías; a Sancho le van a proporcionar el ansiado gobierno de una ínsula. Estos frívolos bromistas quieren, ante todo, divertirse a costa de amo y mozo y para ello diseñan un mundo laberíntico<sup>3555</sup> sumamente artificioso y asfixiante en el que hasta el más mínimo detalle está fríamente calculado -aunque en alguna ocasión se cuele la sorpresa-, emulando las fiestas palaciegas características de la corte de Felipe III<sup>3556</sup>, en las que descuellan el ambiente carnavalesco<sup>3557</sup>, la locura<sup>3558</sup> y la risa liberadora. Las burlas de aparato más elaborado y de mayor trascendencia para la historia central son la del desencanto de Dulcinea, la de la condesa Trifaldi, la del gobierno de Sancho y la del atosigamiento amoroso de Altisidora; las dos primeras apuntan a la relación amistosa de caballero y escudero, la tercera persigue la aniquilación del sueño de medro de Sancho y la cuarta destruir el amor puro e ideal de don Quijote. Sin embargo, caballero y escudero, aunque reducidos al papel de bufones -especialmente Sancho<sup>3559</sup>-, saldrán airosos de todas ellas y aun burladores de sus escarnecedores<sup>3560</sup>.

La de la de condesa Trifaldi, que se desarrolla durante los capítulos XXXVI-XLI, está protagonizada, principalmente, y elaborada por el jocoso mayordomo de los duques, quien, auspiciado por estos<sup>3561</sup>, recrea para nuestros héroes, como ya hemos dicho, uno de los motivos literarios más frecuentes e importantes de los libros de caballerías como generador de aventuras: la demanda de socorro. Esta especie de ópera bufa<sup>3562</sup> da comienzo tras una nueva comida ofrecida por los duques a don Quijote y Sancho, cuando “a deshora se oyó el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor” (II, XXXVI, 984). Se trata de una comitiva de personajes que vienen a pedir audiencia a los duques, de entre los que destaca “un personaje de cuerpo agigantado, amantado, no que vestido, con una negrísima loba, cuya falda era asimismo desafortada de grande” (II, XXXVI, 984-985), como hiperbólica es su “longísima barba, blanca como la nieve” (II, XXXVI, 985), quien resulta ser el estrafalario escudero Trifaldín, encargado, como portavoz, de anunciar la llegada de la condesa Trifaldi, que ha realizado un largo viaje “a pie y sin desayunarse desde el reino de *Candaya*”<sup>3563</sup> (II, XXXVI, 985) en busca del caballero manchego. Con la venia de los duques

---

<sup>3555</sup>Véase Juan Diego Vila, “Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 459-473.

<sup>3556</sup>Véase A. Close, “Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*”, en *Actas II*, pp. 475-483.

<sup>3557</sup>Véase A. Redondo, “El *Quijote* y la tradición carnavalesca”, *Anthropos*, XCVIII-XCIX (1989), pp. 93-98.

<sup>3558</sup>Véase F. Márquez Villanueva, “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, en *Trabajos y días cervantinos*, pp. 23-57.

<sup>3559</sup>Véase J. Canavaggio, “Las bufonadas palaciegas de Sancho Panza”, en *Cervantes entre vida y creación*, pp. 235-253.

<sup>3560</sup>Como señalara C. Morón Arroyo, el tema del burlador burlado es uno de los principales de la Segunda parte, en *Nuevas meditaciones del “Quijote”*, pp. 269-270.

<sup>3561</sup>Como dice Juan C. Rodríguez, “la idea de Cervantes parece (...) buenisíma: que esa burla a las caballerías las realizaran los propios “caballeros nobles”. *El escritor que compró su propio libro*, p. 339.

<sup>3562</sup>A. Redondo, en su acostumbrada línea de interpretación crítica, nos dice que “el episodio de la Dueña Dolorida (...) está directamente unido a la tradición carnavalesca (...) y, más allá, a una tradición cazorra, de solapadas y festivas intenciones eróticas.” “De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)”, en *Otra manera de leer el “Quijote”*, pp. 421-438, la cita en la p. 422.

<sup>3563</sup>Para H. Percas de Ponseti, dado que piensa, rizando el rizo, que “los amores entre don Clavijo y Antonomasia son una alegoría enjuiciadora de la mala poesía”, nos dice que el “inexistente reino de Candaya” es “de donde son los transgresores de las leyes protocolarias y poéticas”. *Cervantes y su concepto del arte*, vol. II,



y después de una parsimoniosa ceremonia de aproximación burlescamente grandilocua, se apersona, escoltada por un séquito de dueñas, la condesa Trifaldi, que en realidad se apellida Lobuna, aunque bien pudiera llamarse Zorruna, si en vez de lobos en su lugar hubiera zorros, dado que es “costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan”(II, XXXVII, 991-992); si bien no es más que el mayordomo de los duques disfrazado de mujer<sup>3564</sup>; un travestismo que ya se había encargado de introducir en la Segunda parte del *Quijote* el paje de los duques al corporeizar a Dulcinea encantada y que será un motivo recurrente, como indeterminación sexual y cambio de roles, en varios de los episodios posteriores de la materia interpolada y aun de no pocas historias amorosas de Cervantes dispersadas por sus otras obras<sup>3565</sup>.

Sin embargo, en el intervalo que media entre la embajada de Trifaldín y la llegada de la Dueña Dolorida, al igual que acontece en las bodas de Camacho, don Quijote y Sancho, depositarios de la burla que se rematará en el viaje aéreo sobre Clavileño, muestran sus pareceres, desde su óptica individual, sobre los prolegómenos de la petición de auxilio. El caballero andante, ingenua y confiadamente, se vanagloria de su profesión por cuanto se ve requerido para prestar ayuda y, como en tantas otras ocasiones en la Segunda parte, reitera la diferencia entre él y sus congéneres con los caballeros cortesanos, al mismo tiempo que vitupera al sacerdote de los duques:

Los extraordinariamente afligidos y desconsolados, en casos grandes y desdichas inormes no van a buscar su remedio a las casas de los letrados, ni a la de los sacristanes de las aldeas, ni al caballero que nunca ha acertado a salir de los términos de su lugar, ni al perezoso cortesano que antes busca nuevas para referirlas y contarlas, que procura hacer obras y hazañas para que otros las cuenten y las escriban; el remedio de las cuitas, el socorro de las necesidades, el amparo de las doncellas, el consuelo de las viudas, en ninguna parte se halla mejor que en los caballeros andantes (II, XXXVI, 986-987).

No cabe duda de que la dueña Rodríguez, presente en la conversación, no sólo tomará buena nota de la demanda de la Trifaldi, sino también de estas palabras de don Quijote, al que hará dueño de su secreto y aun de otros sobre los duques y su servicio. Sancho, por su parte, que más mira a su prometido gobierno insular que a las glorias caballerescas, teme que una dueña retrase su deseo y no tiene el más mínimo empacho en mantener el papel de “truhán moderno y majadero antiguo” (II, XXXI, 933) que le asignó su amo<sup>3566</sup> y vuelve a arremeter contra las dueñas, con una finura tal que anticipa parte del cometido que se les asignará en esta aventura-burla: “Con todo eso -replicó Sancho-, hay tanto que trasquilar en las dueñas, según

---

pp. 403 y 404.

<sup>3564</sup>En resumidas cuentas, *condesa Trifaldi* significa lo mismo que *condesa Lobuna*. Si no olvidamos que la condesa no es más que el mayordomo disfrazado y que la *cola* es un símbolo fálico muy corriente, bien se comprenderá que, al denominar la dueña de tal modo, Cervantes quiere poner de relieve la voracidad sexual de esa loba condal.” A. Redondo, “De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)”, p. 432. Véase, además, Jacobo Sanz Hermida, “Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 463-472.

<sup>3565</sup>Los personajes masculinos travestidos de mujer de la obra de Cervantes son los siguientes: aunque momentáneamente, el cura Pero Pérez se disfraza de doncella menesterosa en la Primera parte del *Quijote*; Lamberto/Zelinda en *La gran sultana*; el paje/Dulcinea, el mayordomo/Trifaldi, el hijo de don Diego de la Llana y Gaspar Gregorio en la Segunda parte del *Quijote*; Periandro y Tozuelo en el *Persiles*. Resulta curioso notar que de los disfrazados de mujer o los andróginos se aglutinan en los últimos textos publicados por nuestro autor, especialmente en aquellos que recrean ambientes festivos, burlescos y aun carnavalescos, como el paje, el mayordomo y Tozuelo, y en obras situadas en un espacio lejano y/o ignoto, como Lamberto, Gaspar Gregorio y Periandro. Más difíciles de interpretar es el conato de disfraz del cura y el travestismo del hijo de don Diego de la Llana.

<sup>3566</sup>Durante la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los duques es cuando nuestro héroe, en más ocasiones, hablan sin ambages de lo que uno piensa sincera y realmente del otro.

mi barbero, cuanto será mejor no menear el arroz, aunque se pegue” (II, XXXVII, 989). Y es que el escudero, a veces da también la sensación don Quijote, parece percatarse de que son el hazmerreir de los duques y de las burlas que estos, junto con el mayordomo, les preparan.

Al fin y al cabo, los duques, que únicamente cuentan con la imagen que de ellos se desprende de la Primera parte, piensan que amo y mozo son más tontos de lo que son y sus burlas rayan en algunos momentos la estupidez. Así lo evidencia la absurda conversación que mantienen con la Dueña Dolorida<sup>3567</sup>, dando pie a las intromisiones burlescas de Sancho, como en la que imita paródicamente la reiteración de superlativos de la Trifaldi.

Muy afectada en su comportamiento<sup>3568</sup>, después de alabar a don Quijote y de pedir la mediación de Sancho con su amo para que acepte sus requerimientos, la condesa Lobuna da comienzo a su demanda explicando todo el proceso. Se trata, aunque recordando siempre el carácter ficticio y paródico-burlesco de la historia, de una narración intradiegética efectuada por un personaje-secundario, pues, si bien está por completo involucrado en la trama, no es el actor principal. Su historia versa sobre otros. Este tipo de narrador-personaje, más ligado a la historia que un mero informador, cual hace el cabrero que cuenta a don Quijote y Sancho la peripecia de Cardenio como el loco devenido en salvaje en Sierra Morena, o un narrador testigo, como el cabrero Pedro en la historia de Marcela, no es muy frecuente en la obra de Cervantes hasta la Segunda parte del *Quijote*, como lo muestran las narraciones del licenciado sobre las bodas de Camacho y del mozo que portaba las lanzas y las alabardas sobre el pueblo de los alcaldes rebuznadores, y el *Persiles*, donde, por ejemplo, el anciano escudero de Rosaura (III, XVI) desempeña el mismo papel que aquí la condesa Trifaldi, y, mucho antes, lo había desempeñado Taurisa (I, II), al relatar a Periandro la suerte corrida por Auristela en manos del príncipe Arnaldo. Huelga decir que la historia de don Clavijo y Antonomasia da comienzo *in medias res*, de ahí que sea necesaria la relación de la historia, no sólo para explicar el porqué de su llegada en busca de don Quijote, sino para, lógicamente, proporcionarle la información necesaria del caso en el que se le pide su auxilio. Como no podía ser de otro modo, dado el talente caballeresco de la burla, la acción de la historia se sitúa en un reino imaginario, Candaya, y sus protagonistas son reyes, princesas y gigantes, aunque sus nombres sean tan significativos como paródicos<sup>3569</sup>: el rey Archipiela, la reina doña Maguncia, la princesa Antonomasia, el gigante Malambruno, don Clavijo. Antonomasia, al contrario de lo que les suele acontecer a los personajes femeninos de Cervantes que no tienen vivos a sus dos progenitores, es huérfana de padre, lo cual incide en el hecho de que carezca de un vigilante de su honra, y por eso será el gigante quién castigue el desliz por ella cometido; como veremos, la hija de la dueña se encuentra en una situación parecida a la de la princesa heredera del reino de Candaya. Antonomasia, como las heroínas de los libros de caballerías, aún en su persona todos los vicios de la naturaleza, pues a la realeza de su sangre se le suma su juventud, su belleza y su discreción, aunque el tono en que la describe el jocoso mayordomo de los duques no pueda ser más burlesco, resultando ser una parodia de ellas:

Yendo días y viniendo días, la niña Antonomasia llegó a la edad de catorce años, con tan gran perfección de hermosura, que no la pudo subir más de punto la naturaleza. ¡Pues digamos agora que la

---

<sup>3567</sup>Si bien, como dice Márquez Villanueva, “las burlas de los duques revisten un aspecto como de dilatada *sottie*, donde éstos se ven obligados a hacer también de bufones, y aun de bufones-comparsas”, en “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, p. 39.

<sup>3568</sup>Véase sobre este asunto B. Torres, *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, pp. 110-112.

<sup>3569</sup>Como se ha puesto de relieve, aunque no haya consenso en su interpretación. Véase, por ejemplo, H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. II, pp. 400-406; A. Redondo, “De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)”, pp. 421-438; y J. Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, pp. 339-344.

discreción era mocosa! Así era discreta como bella, y era la más bella del mundo, y los es... (II, XXXVIII, 995).

Con tales dotes, era el blanco amoroso de un sinfín de príncipes, “así naturales como extranjeros” (II, XXXVIII, 995). Hasta aquí, la historia de Antonomasia no es muy distinta de la de Marcela, Dorotea, Zoraida y Leandra en la Primera parte del *Quijote* y Zara en *Los baños de Argel*. No en vano, a todas les saldrá un amante que sale del anonimato, aunque en unos casos elijan ellas, como Zoraida, Leandra y Zara, y en otros elijan ellos, como les ocurre a Marcela, a Dorotea y a Antonomasia. En efecto, de nuestra princesa se fija con más ahínco que nadie “un caballero particular que en la corte estaba, confiado en su mocedad y en su bizarría, y en sus muchas habilidades y gracias, y facilidad y felicidad de ingenio; porque hago saber a vuestras grandezas [...] que tocaba una guitarra que la hacía bailar, y más que era poeta y gran bailarín, y sabía hacer una jaula de pájaros, que solamente a hacerlas pudiera ganar la vida cuando se viera en extrema necesidad” (II, XXXVIII, 995). El retrato de don Clavijo, parodia del héroe caballeresco, siendo, como es, desde el principio un caballero cortesano, nos recuerda al de personajes cervantinos tales como el don Fernando y el Vicente de la Roca del *Quijote* de 1605, el Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, el Marco Antonio de *Las dos doncellas*, el Campuzano de *El casamiento engañoso*, el Rutilio del *Persiles*, pero, sobre todo, al del Loaisa de *El celoso extremeño*. Y es que, como se sabe<sup>3570</sup>, la historia de Antonomasia, don Clavijo y la condesa Trifaldi guarda una estrecha relación de reescritura, aparte de con la de la hija de doña Rodríguez, con la de Carrizales y Leonora, una vez que, desaparecido el viejo celoso de la escena, se inicia el asedio del virote con la tercería de la dueña Marialonso. Pues, efectivamente, el plan diseñado por don Clavijo para auparse como heredero al reino de Candaya consiste en rendir primero a la dueña encargada de la buena crianza de la princesa, que no es otra que la condesa Trifaldi, con el fin de que le deje a su señora en bandeja de plata; siendo seducida, como la dueña Marialonso de Loaisa, por culpa de unos cantares poéticos de él, si bien la tocada de la novela ejemplar no consigue finalmente templar su ardor lascivo, mientras que en nuestro caso “no sabemos a ciencia cierta si el caballero ha satisfecho a la condesa con sus lúbricos cantos o si la cosa ha pasado a más”<sup>3571</sup>. En fin, metida en dibujos, la condesa se enzarza en una fría digresión que no es sino una diatriba condenatoria, sumamente burlesca y con visos de aviso ejemplar, contra el poder seductor de la poesía y de los poetas, “al menos de los lascivos” (II, XXXVIII, 996), que tantas veces sale a relucir más seriamente en otras obras de Cervantes, como, por ejemplo, en *La gitánilla*, donde Preciosa le dice al paje-poeta que “no me deje de dar los romances que dice, con tal condición de que sean honestos”, dado que su virtuosismo es tal que “en su presencia no osaba ninguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos”<sup>3572</sup>. Aunque bien mirado, la condena, más que a los poetas, es, como ella misma ejemplifica, a “las bobas que los creen”, con esos “vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome” con otros imposibles de esa ralea<sup>3573</sup> (II,

---

<sup>3570</sup> Así, por ejemplo, Luis Andrés Murillo nos dice que “el relato de la dueña [Dolorida] es tratamiento cómico y burlesco del asunto narrado en *El celoso extremeño*, en la nota 20 del capítulo XXXVIII (p. 334) de su edición del *Quijote*, Castalia, Madrid, 1978, t. II.

<sup>3571</sup> Haciendo nuestras las palabras de A. Redondo, “De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)”, p. 343.

<sup>3572</sup> Cervantes, *La gitánilla. El amante liberal*, edic. de F. Sevilla y A. Re, pp. 43 y 32.

<sup>3573</sup> Un experimentado, arrepentido y metido a moralista como Guzmán arremete, al igual que la condesa Trifaldi, contra esas que “dan vistas en las iglesias, hacen ventana en sus casas, están de noche sobresaltadas en sus camas, esperando cuando pase quien con el chillido de la guitarrilla las levante. Oye cantar unas coplas que hizo Gerineldos a doña Urraca, y piensa que son para ella. es más negra que una graja, más torpe que tortuga, más necia que una salamandra, más fea que un topo, y, porque allí la pintan más linda que Venus, no dejando cajeta ni valija de donde para ella no sacan los alabastros, carmines, turquesas, perlas, nieves, jazmines, rosas, hasta desclavar del cielo el sol y la luna, pintándola con estrellas y haciéndole de su arco

XXXVIII, 996) y dan con su honra por los suelos. La condesa Trifaldi pertenece, como la dueña Marialonso, a la estirpe de criadas cervantinas que traicionan a sus señoras y las dejan en los brazos de sus amantes, como la doncella de Dorotea, historia que asimismo guarda no pocos puntos de contacto con la de Antonomasia; Cristina, la sirvienta de Marcela en *La entretenida*, o, aunque vecina en vez de criada, la Hortigosa de *El viejo celoso*, por cuanto finalmente ayuda a don Clavijo en sus pretensiones: “Siendo yo la medianera, él se halló una y muchas veces en la estancia de la por mí, y no por él, engañada Antonomasia, debajo del título de verdadero esposo” (II, XXXVIII, 998). Por una situación similar a la de Antonomasia pasan, aparte de la hija de doña Rodríguez, Dorotea en el *Quijote* de 1605, Teodosia en *Las dos doncellas*, Cornelia en *La señora Cornelia*, Clara en *La gran sultana*, Félix Alba, madre de Belica, en *Pedro de Urdemalas* y Feliciano de la Voz y Clementa Cobeña en el *Persiles*. No obstante, podemos cerrar aún más el cerco, en tanto que las continuas entradas y salidas de don Clavijo del aposento terminaron en “no sé qué hinchazón del vientre de Antonomasia” (II, XXXVIII, 998), como les ocurre, de aquellas, a Cornelia, Félix Alba, Feliciano y Clementa Cobeña, a las que cabe añadir las violadas Leocadia y madre de Costanza, en *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*, respectivamente. Es evidente que don Clavijo ni se ha comprometido por amor, como hacen el duque de Ferrara en *La señora Cornelia*, Lamberto en *La gran sultana*, Rosamiro en *Pedro de Urdemalas* y Rosiano y Tozuelo en el *Persiles*, ni se ha guiado por un vehemente deseo lascivo, como el hijo del labrador rico, don Fernando en el *Quijote* de 1605, Marco Antonio en *Las dos doncellas*, Rodolfo en *La fuerza de la sangre* y don Diego de Carriazo en *La ilustre fregona*, ni tan siquiera como una prueba de superación personal, como en el caso de Loaisa en *El celoso extremeño*, no, tan sólo se ha movido por el interés de medro. Su triunfo consiste precisamente en dejar preñada a Antonomasia, de tal modo que la enorme distancia social que media entre ellos queda paliada por la necesidad de casarlos para salvaguardar la honra de la futura reina de Candaya. Por eso, tras sopesar la situación tan embarazosa, entre los dos amantes y la alcahueta deciden hacer públicos sus amores secretos y que “don Clavijo pidiese ante el vicario por mujer a Antonomasia” (II, XXXVIII, 998). Y es que, como ha explicado Agustín Redondo<sup>3574</sup>, tras la celebración del Concilio de Trento,

los matrimonios secretos sobrevivieron durante varias décadas y, todavía en época de Cervantes, los desposorios por palabras de presente o futuro seguidos de cópula tenían muchas veces los mismos efectos prácticos que antes los casamientos clandestinos. Además, en varias diócesis, las curias pugnaron por legitimar tales uniones -a veces oponiéndose a las familias-, porque la honra de la mujer estaba en peligro.”

Dicho y hecho, y después de las diligencias oportunas y de que asienta en casarse Antonomasia en repetidas ocasiones, no sin que se encierre primero a los amantes, como igualmente sucederá en la historia de doña Rodríguez, “el vicario sentenció en favor de don Clavijo, y se la entregó por legítima esposa” (II, XXXIX, 999).

Es evidente la parodia que se hace en la historia de los libros de caballerías, en tanto que los caballeros ya no devienen en reyes o emperadores por la fuerza de su brazo, como Amadís, hijo de rey al fin y al cabo, o Tirante el Blanco, que, aunque noble, no tiene sangre real, sino merced, exclusivamente, al galanteo amoroso, a hacer un matrimonio ventajoso, que es lo que pone en práctica don Clavijo, que no es más que un caballero cortesano de esos contra los que arremete de continuo don Quijote. Es asimismo paródico el hecho de que la lujuriosa Antonomasia ponga sus miras no en alguien de su misma alcurnia social o, en su defecto, y lo

---

cejas...”. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edic. de Francisco Rico, 2ª parte, libro III, cap. III, pp. 785-786.

<sup>3574</sup>“El episodio de Basilio (II, 19-21)”, en *Otra manera de leer el “Quijote”*, pp. 383-401, la cita en la p. 395.

que es más relevante, que sobresalga por su valentía y virtud, sino que quede rendida ante las lindezas de una poetastro, aunque se cuente con el antecedente de la sin par Angélica la Bella que prefiere a un paje afeminado como Medoro antes que a toda la caterva de valientes caballeros que la atosigan, tal y como lo pinta Ariosto en el *Orlando furioso*. A fin de cuentas, en la burla diseñada por el mayordomo se entreteje, degradada y paródicamente, un amor convencional<sup>3575</sup> con elementos propios del módulo caballeresco, como sucederá magistralmente en la historia de la hija de la dueña Rodríguez<sup>3576</sup>. No en vano, el matrimonio forzoso de don Clavijo y Antonomasia, que acaba con la vida de la reina Maguncia, como le pasará al tío de Isabela Castrucho al saber que la locura endemoniada de su sobrina no era más que una treta para casarse a su antojo, en el *Persiles* (III, XXI), es objeto de otro motivo tópico del módulo caballeresco -en general del *romance* o formas de narrativa idealista-: el encantamiento. En efecto, “por castigo del atrevimiento de don Clavijo, y por despecho de la demasía de Antonomasia”, el hermano de Maguncia, el gigante Malambruno, venido encima de Clavileño, “los dejó encantados [...]: a ella convertida en una jimia de bronce, y a él, en un espantoso cocodrilo de un metal no conocido”<sup>3577</sup> (II, XXXIX, 1000), dejando sentenciado, en público padrón, que “no cobrarán su primera forma estos dos atrevidos amantes hasta que el valeroso manchego venga conmigo a las manos en singular batalla, que para solo su gran valor guardan los hados esta nunca vista aventura” (II, XXXIX, 1000). Es más, puesto a pique de cortar la cabeza a la Trifaldi, Malambruno decide castigar la tercería de la condesa de otra forma más original y extiende el encantamiento para dejarla barbada a ella y a todas las dueñas de la joven Antonomasia, de lo que tanto se admiran los circunstantes y se mofa Sancho.

Todo este boato e historia tiene como único fin, más que hacer que don Quijote y Sancho se suban en las duras lomas de Clavileño y hacerlos saltar por los aires, con los petardos que han escondido en la barriga de madera del caballo, aniquilar los ideales caballerescos que sustenta el caballero manchego, en tanto que “la heroica gesta” que se le encomienda “estriba aquí en una pelea por una lujuriosa mona, un cocodrilo y unas dueñas barbadas”<sup>3578</sup>, de lo que se hace eco el propio Sancho: “¡Aquí del rey otra vez! -replicó Sancho-. Cuando esta caridad se hiciera por doncellas recogidas, o por algunas niñas de la doctrina, pudiera el hombre aventura[r]se a cualquier trabajo, pero que lo sufra por quitar las barbas a las dueñas, ¡mal año!” (II, XL, 1008). Es curioso que don Quijote, aunque acepte tomar a su cargo la defensa de su honra, reprenda la liviandad de la hija de la dueña y, sin embargo, nada diga sobre la tercería de la Trifaldi ni de la actitud de los dos encantados amantes. Parece claro que nuestro caballero se ve obligado a proseguir el juego caballeresco de los duques<sup>3579</sup>, pues él no puede faltar ni a sus ideales ni a los preceptos de la profesión que profesa; mantiene a raya su dignidad precisamente asumiendo lo que se le pide en nombre de la caballería andante, aunque no deje de ser una pura befa, de la que puede que esté al tanto, como lo evidencian sus resquemores antes de subir a Clavileño de que el caballo

---

<sup>3575</sup>“La Dueña Dolorida cuenta una historia de tercerías”, nos dijo J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 315.

<sup>3576</sup>Véase Edwin Williamson, “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*”, *Cervantes*, II (1982), pp. 43-67, concretamente p. 61.

<sup>3577</sup>Como “símbolos parlantes de la hipocresía [él] y lujuria [ella]” lo entiende F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, p. 309. Ya advertía Casaldueiro que uno de los motivos que introducía Cervantes en la Segunda parte era el de los animales, según él, para simbolizar que “el hombre cristiano encadenado por las pasiones es una bestia”, en *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 221.

<sup>3578</sup>Apropiándonos de las palabras de A. Redondo, “De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)”, p. 426.

<sup>3579</sup>Véase E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 141.

esconda, como el de Troya, alguna mala sorpresa en el estómago<sup>3580</sup>. La confianza que deposita el caballero en los demás y su carácter de juguetón choca, como en tantas otras ocasiones, con el parecer de Sancho. El escudero, que parece tener entero conocimiento de la burla, dadas las continuas pullas que lanza, sin querer participar en la historia-embuste se ve obligado a hacerlo, no sin antes mostrar sus desavenencias en lo tocante a su compromiso con la andante caballería, pues “¿qué tienen que ver los escuderos con las aventuras de sus señores?” (II, XL, 1007), pero metido a ello, opta por devolver la burla a los duques con todo ese saco de mentiras que inventa y relata sobre el viaje aéreo en la grupa de Clavileño: lo del grano de mostaza terrestre lleno de hombres-avellana, las cabrillas y sus colores con las que pasa hasta tres cuartos de hora y con esa resbaladiza contestación final con que obsequia al duque de que “oí decir que ninguno [cabrón] pasaba de los cuernos de la luna”<sup>3581</sup> (II, XLI, 1021), que le silencia. Unas mentiras que don Quijote acepta con la condición de que “vos [Sancho] me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos”<sup>3582</sup> (II, XLI, 1021).

En fin, don Quijote vence en la aventura paródico-burlesca que se le propone “con sólo intentarla”<sup>3583</sup>, Sancho acentúa su papel de bufón de corte, y los duques, a pesar de que la burla les dio que reír “no sólo en aquel tiempo, sino el de toda su vida” (II, XLI, 1021), salen, como casi siempre, más befados que burladores.

La historia de la hija de la dueña Rodríguez, a diferencia de la de Antonomasia, no sólo es un acontecimiento verdadero, sino que no pertenece, a pesar de la implicación de don Quijote, a la fábula, pues, efectivamente, es uno de los episodios externos de la Segunda parte. Desde esta perspectiva se vincula con la de Leandra y Vicente de la Roca del *Quijote* de 1605 y, en cierto modo, con la del Repolido y la Cariharta de *Rinconete y Cortadillo*.

Se trata del episodio externo mejor ensamblado con la aventuras de don Quijote y Sancho, en tanto que se asemeja “a la acción principal en que los acontecimientos toman apariencia de una parodia de los *romances* de caballerías”<sup>3584</sup>, pues, como ya hemos dicho, recrea una situación típica de este módulo narrativo: la demanda de socorro. Como se sabe, su extraña distribución narrativa se debe a que alterna con otros sucesos acaecidos en el palacio ducal, principalmente los amores de Altisidora para con el caballero manchego y, en menor medida, la correspondencia de la duquesa con la mujer de Sancho, Teresa Panza, pero, sobre todo, con el gobierno insular del escudero, que provoca que Cervantes tenga que recurrir, en función de la separación de amo y mozo, a la técnica narrativa de procedencia medieval del entrelazamiento, que sustenta las ficciones de corte caballeresco, y que Cervantes pudo tomar tanto de los libros de caballerías, quizás del *Amadís de Gaula*, como de la épica culta italiana, especialmente del *Orlando furioso* de Ariosto<sup>3585</sup>. A grandes rasgos, podemos estructurar el

---

<sup>3580</sup>Véase S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, p. 271.

<sup>3581</sup>Un posible significado de alcance histórico es el que conjetura A. Redondo en “El coloquio entre Sancho y el duque a raíz del vuelo de Clavileño (II, XLI)”, *Otra manera de leer el “Quijote”*, pp. 439-452.

<sup>3582</sup>Para J. B. Avalor-Arce este es el momento de “más honda pesadumbre” del *Quijote*, dado que “el caballero quiere ajustar la verdad a un inamovible cambalache. Y él había hecho profesión de imponerla con la punta de su lanza, de ser necesario (...). Pero en la cuesta abajo vital que presenciamos en la segunda parte, don Quijote cree aceptable reducir la verdad al vergonzoso nivel de objeto de trueque. ¡Tristísima situación!”. *Don Quijote como forma de vida*, p. 203, nota 14.

<sup>3583</sup>Véase sobre este asunto, relacionado con la voluntad y el heroísmo barroco, J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 313 y ss.

<sup>3584</sup>E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 127

<sup>3585</sup>Sobre el entrelazamiento narrativo y su utilización en el *Amadís*, véase J. M. Cacho Bleuca, “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Studia in honorem profesor Martín de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, vol. I, pp. 235-271; J. B. Avalor-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990 y, de forma resumida, en la Introducción a su edic. del *Amadís*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, t. I, pp. 9-119. Sobre el *Orlando furioso*, se puede ver ahora la

episodio en torno a tres momentos: los capítulos XLVIII y LII sería el primero, pues se centra en la petición de ayuda de la dueña, lo que le confiere un tono altamente narrativo; los capítulos LIV y LVI conformarían el segundo, en tanto que versa sobre los preparativos del juicio de Dios y la celebración del duelo: se trata de una acción directa acaecida en el tiempo presente de la fábula; la coda final es el encuentro de nuestros héroes con el lacayo Tosilos en el capítulo LXVI, donde se cuenta el desenlace definitivo de la historia.

Una de las diferencias más significativas de la Segunda parte del *Quijote* con respecto a la Primera es que la deuda con los libros de caballerías es mucho menor tanto desde un punto de vista morfológico como temático<sup>3586</sup>. Las causas parecen ser varias, aunque, quizás, las más sobresalientes sean el nuevo modelo técnico-compositivo que utiliza Cervantes, el cambio operado en la locura de don Quijote, sobre todo en lo concerniente a su lectura de la realidad con la que se topa, y, muy especialmente a que, como decía Américo Castro, mientras que “la primera parte emana de los libros leídos por don Quijote; la segunda es (...) emanación de la primera”<sup>3587</sup>. Con todo, como se sabe, no faltan en el *Quijote* de 1615 aventuras típicamente caballerescas: las propiciadas por el propio protagonista central ante un hecho concreto, como la de los leones o la del barco encantado, y las representadas por otros personajes para don Quijote, como los dos enfrentamientos con el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado de caballero andante, o las preparadas para él por los duques en su castillo de recreo. Una de estas últimas, que acaso sea “la más aviesa burla de que don Quijote es víctima en la pervertida corte ducal”<sup>3588</sup>, remeda el motivo de la infanta enamorada del héroe: el amor de Altisidora. Cervantes ya había recreado este tópico caballeresco en la Primera parte en dos ocasiones, y siempre desde la perspectiva de don Quijote, una, de claro signo paródico, durante el encuentro nocturno del hidalgo manchego con Maritornes (I, XVI), la otra, en todo fantástica, en el cuento inventado a la manera caballerisca por nuestro héroe del “Perfecto caballero andante” (I, XXI). Pues bien, la visita a medianoche de doña Rodríguez al cuarto de don Quijote, que marca el inicio de la historia, justo en el momento en el que el caballero más temeroso está de su integridad sexual por culpa de los envites amorosos de la desenvuelta doncella de los duques, apunta tanto a la típica escena nocturna de corte erótico de los libros de caballerías como a la de la moza asturiana de la Primera parte<sup>3589</sup>. Se trata, como en el encuentro con Maritornes, de un sabroso equívoco, sumamente paródico, dada la edad, la facha, la sorpresa y la prevenciones sexuales que adoptan los dos personajes, pero sobre todo, como ha apuntado Riley, porque “se produce la habitual discrepancia entre la escena tal cual es y las expectativas ficticias que don Quijote aporta”<sup>3590</sup>. Lo cierto es que la intempestiva hora elegida por la dueña y su modo de proceder obedecen a otra causa distinta de la erótica, que no es sino la demanda de auxilio a nuestro héroe para que intente resolver

---

Introducción de C. Segre a su edición bilingüe del texto conjuntamente con M<sup>a</sup> de la Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002, t. I, pp. 9-47. Sobre esta técnica en el *Quijote*, si bien aplicada fundamentalmente a los episodios intercalados de la Primera parte, véase David Quint, “Entrelazamientos cervantinos: la “Historia del cautivo”, *En un lugar de La Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, G. Dopico y R. González Echeverría eds., Almar, Salamanca, 1999, pp. 213-228.

<sup>3586</sup>Así, por ejemplo, Celina S. de Cortázar nos dice que “es evidente en la Segunda parte la superioridad de recursos puestos en juego, la riquísima matización, la mayor profundidad significativa y la independencia con respecto a los clichés de la novela de caballerías”. “Para una relectura del *Quijote*”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1987, pp. 25-60, la cita en la p. 48.

<sup>3587</sup>“La palabra escrita y el *Quijote*”, en *EL Quijote*, G. Halley, pp. 55-90, concretamente p. 55.

<sup>3588</sup>Como dice F. Márquez Villanueva en “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, p. 300.

<sup>3589</sup>Como han puesto de manifiesto Márquez Villanueva en el artículo citado y E. C. Riley en *Introducción al “Quijote”*, pp. 160-164.

<sup>3590</sup>*Introducción al “Quijote”*, p. 161.

un conflicto de esos que “vuestra merced suele remediar” (II, XLVIII, 1071), tal y como le ha escuchado decir y como le ha visto emprender tras la demanda de la condesa Trifaldi, y porque tiene como actores implicados a los propios duques. Es evidente que la visita nocturna de doña Rodríguez es una escena paralela, pero por contraste, de la de la llegada de la comitiva de la de la Dueña Dolorida: la noche frente al día, el secretismo frente a lo público, la verdad frente a la mentira representada. Tanto una dueña como la otra son depositarias de una historia que revelan las sordideces de la corte, pero, mientras que Candaya es un reino imaginario y los amores de don Clavijo y Antonomasia no pasan de ser una degradación paródica de los de los libros de caballerías -lo cual no impide que refleje un aspecto del momento: el cambio de una caballería heroico-guerrera a una caballería cortesana-, Madrid y el palacio ducal se asientan en la realidad circunstancial y, por lo tanto, social, en el aquí y el ahora, y la burla que sufre la hija de doña Rodríguez se reviste de un patetismo genuino. Las dos dueñas cuentan los amores de otros, si bien la Trifaldi no sólo ha estado al tanto de ellos, sino que ha obrado de medianera interesada, en tanto que doña Rodríguez no ha sabido evitar -o no ha querido- el *affaire* de su hija con el hijo del labrador rico. En cierto modo, una es el reflejo invertido de la otra.

Alberto Sánchez<sup>3591</sup> ha dicho que “Doña Rodríguez hubo de sufrir los engaños y las malicias de los Duques, como el propio caballero”, amparados en su elevada condición social. Esto es evidente en tanto que doña Rodríguez, de los cuatro sirvientes de los duques que salen del anonimato generalizado -los otros son el mayordomo, el paje y Altisidora-, es el único resentido, el único que se enfrenta abiertamente a ellos, el único que osa criticar su comportamiento y aun revelar y desvelar sus secretos más sórdidos. Pero no sólo, la vida de la dueña es un cúmulo de circunstancias en las que la realidad socioeconómica se ha impuesto siempre. Acaso dándose ínfulas de rancia nobleza, doña Rodríguez da comienzo a su historia diciendo que es “natural de las Asturias de Oviedo” (II, XLVIII, 1074), pero la ruina económica de la familia obligó a sus padres a llevarla a la corte, Madrid, y ponerla “a servir de doncella de una principal señora” (II, XLVIII, 1074); su desamparo es aún mayor tras la muerte de sus progenitores, por cuanto quedó “atenida al miserable salario y a las angustiadas merce[de]s que a las tales criadas se suele dar en palacio” (II, XLVIII, 1074). Así, como no podría ser de otro modo, a la necesidad económica se le une la relación entre las distintas clases sociales. Su roce amoroso con un escudero de casa, hidalgo como ella, obligó a su señora, doña Casilda, a desposarlos “por escusar dimes y diretes” (II, XLVIII, 1075), de cuyo matrimonio nació su única hija, motivo de que esté contando su vida a don Quijote. Aunque el comportamiento de doña Casilda parece haber sido más o menos justo, a diferencia de lo que luego hará el duque, su puntilloso entendimiento de las relaciones sociales acarreará, unida a la necedad del marido de doña Rodríguez, la viudez de la dueña. La anécdota de la muerte del escudero es aprovechada por Cervantes para introducir las calles de Madrid como espacio en el *Quijote*. De nuevo desamparada y con una hija a costas en una sociedad tan misógina como la seiscentista española, doña Rodríguez entró al servicio de la duquesa por su fama de lavandera; lo que nos indica que no siempre desempeñó el cargo de dueña de honor que ostenta en la actualidad. La situación, aunque invertida socialmente, es la misma en la que se encuentran la reina Maguncia y la princesa Antonomasia, dada la viudez y la orfandad de madre e hija, respectivamente. Es más, como la princesa, la hija de la dueña, andando el tiempo, ha devenido en una hermosa y educada joven, en una deliciosa golosina. Cervantes, a lo largo de su obra, nos ha ido mostrando una serie de personajes masculinos que auspiciados y avalados por su condición social y/o económica cometen todo tipo de improperios, como

---

<sup>3591</sup>“Arquitectura y dignidad moral de la Segunda parte del *Quijote*”, AC, XVIII (1979-1980), pp. 2-23, la cita en la p. 15.



don Fernando en la Primera parte del *Quijote*, Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, don Diego de Carriazo en *La ilustre fregona* o Marco Antonio en *Las dos doncellas*. El hijo del labrador rico que se enamora de la hija de la dueña, aunque inferior a aquellos socialmente, pertenece al mismo elenco, por cuanto, amparado en la impunidad que le proporciona, en este caso, su riqueza, bajo la palabra de matrimonio, burló a la hija de doña Rodríguez. De nuevo, como en el caso de las bodas de Camacho, aunque desde una perspectiva distinta, nos la tenemos con una historia entre pobres y ricos<sup>3592</sup>, no muy diferente a la de Leocadia y Rodolfo en *La fuerza de la sangre*; y, de nuevo, nuestra historia es la inversión de la de Antonomasia, en tanto que el hijo del labrador rico y don Clavijo obran de igual manera, guiados por el interés suyo, pero con objetivos distintos. Ante la deshonra, la hija de la dueña, a diferencia de Dorotea y Teodosia, ha dejado que sea su madre la que tercie en su asunto, y doña Rodríguez ha reclamado justicia al duque, su señor, pero este se ha desentendido por completo del asunto, y otra vez por la maldita intromisión de las relaciones sociales: “como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros, y le sale por fiador de sus trampas por momentos, [el duque] no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo” (II, XLVIII, 1077). Si bien la deshonra y la burla del hijo del labrador rico son un hecho, así como el desinterés del duque por solucionarlo, hemos de comentar que nada se nos dice de la participación en los amores de la hija de la dueña. En efecto, no sabemos si se encontró, ante su amante, en un callejón sin salida, como Dorotea en la Primera parte del *Quijote*, y se vio obligada a transigir en sus demandas; o si se enamoró de veras de él, como le ocurre a Teodosia en *Las dos doncellas*; o, dada su posición en el palacio ducal, tuvo a bien acostarse con su burlador porque era la única forma de sellar un matrimonio ventajoso para ella, como hace don Clavijo, teniendo en cuenta, a pesar de las ínfulas de hidalguía que infunde la dueña a su linaje y al de su difunto esposo por el mero hecho de ser los dos montañeses, la enorme riqueza de él, pues, efectivamente, se da entre ellos una diferencia social evidente: la hija de la dueña pertenece al linaje sanchesco del no tener y su amante burlador al del tener. A más que la narradora del caso, recordemos, no es sino la dueña, que no puede ser imparcial en el asunto como madre de la agraviada. Todo el proceso de seducción y caída queda reducido a ese “no sé como ni cómo no, ellos se juntaron” (II, XLVIII, 1076). Este no haberse enterado -o no haber querido- de lo sucedido hasta que ya era un hecho consumado de doña Rodríguez, quien parece haberse esmerado en la educación y en el cariño dispensados a su hija, no es muy distinto de lo que le ocurre a Agi Morato con su hija Zoraida en el *Quijote* de 1605.

Sea como fuere, insistimos, la burla es un hecho, como también lo es la irresponsabilidad moral del duque que, en vez de impartir justicia, lo único que hace es sellar, egoístamente, la alianza que une su sangre con la riqueza. Y si quien tiene que mirar por el bien de sus súbditos no lo hace, qué otro remedio le queda a la ridícula y desamparada doña Rodríguez que solicitar socorro a don Quijote, nacido “para enderezar tuertos y amparar a los miserables” (II, XLVIII, 1077).

A todas luces resulta incuestionable la superioridad moral de don Quijote con respecto al duque, pues nuestro héroe, mantenedor de los ideales de una caballería ejemplar, no se deja corromper, como lo está la nueva caballería cortesana que representa el duque. No obstante, la ironía cervantina no puede llegar más lejos: tras revelar la dueña a don Quijote tanto las necesidades económicas de este gigante por linaje como la podredumbre física de la duquesa y Altisidora, que “dan traslaticia fe de la corrupción moral que una y otra llevan dentro de

---

<sup>3592</sup>Sobre este tema como motivo recurrente en la Segunda parte *Quijote*, véase A. Sánchez, “Temas recurrentes en el *Quijote* de 1615”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 475-492, especialmente p. 488 y ss.

sí”<sup>3593</sup>, y una vez que invaden su cuarto las vilipendiadas ama y criada para castigar con ira y en un “admirable silencio” (II, XLVIII, 1079) a la deslenguada doña Rodríguez, nuestro caballero, tan poco caballerosamente, “no osaba menearse del lecho” (II, XLVIII, 1078) entre tanto que la dueña recibía una turbamulta de alfilerazos, pellizcos y azotes; o sea, de manera cómica Cervantes, y a través del miedo de don Quijote<sup>3594</sup>, nos anticipa la poca ayuda que podrá obtener de él doña Rodríguez en el agravio de su hija.

De todos modos, a pesar de la cobardía mostrada por don Quijote ante la entrada sorpresiva de las vengativas duquesa y Altisidora, el caballero asume a su cargo la defensa de la hija de la dueña, aunque eso le enfrente al duque, como le reconoce a Sancho en la misiva que le envía a Barataria, pues “tengo de cumplir antes con mi profesión que con su gusto” (II, LI, 1109). El pleito se formaliza del todo cuando don Quijote, cansado de la vida regalada en el palacio ducal, iba a pedir licencia para partirse y proseguir sus correrías andantescas. Doña Rodríguez y su hija se apersonan en la sala y aquella, imitando el lenguaje caballeresco y sin pelos en la lengua<sup>3595</sup>, vuelve a pedir, ahora en presencia de los duques, el auxilio de nuestro héroe, “porque pensar que el duque mi señor me ha de hacer justicia es pedir peras al olmo” (II, LII, 1114). Don Quijote acepta ser el defensor en duelo de la honra de la hija de la dueña, no sin antes enjuiciar el comportamiento de la huérfana deshonorada, “a la cual le hubiera estado mejor no haber sido tan fácil en creer promesas de enamorados, las cuales, por la mayor parte, son ligeras de prometer y muy pesadas de cumplir” (II, LII, 1114). Decir que la conmemoración de un juicio de Dios para dirimir la honra de una doncella empareja nuestra historia con las de Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor* y de Renato y Eusebia en el *Persiles*, aunque, como es lógico, en cada caso el procedimiento es distinto: en estas dos la causa del juicio reside en una falsa acusación, pero, mientras que en la primera es efectuada por uno de los dos amantes en colaboración con el otro a fin de impedir que ella sea desposada, contra su voluntad, con un tercero, en la segunda se debe a los celos que ciegan al otro pretendiente de Eusebia, Libsomiro; por su parte, en nuestro caso, ya hemos visto cómo se ha llegado a él.

Aunque desde una perspectiva sumamente distinta, el papel que asume don Quijote es parecido al que adopta doña Estefanía, la madre de Rodolfo, para intentar resolver el agravio sufrido por Leocadia en *La fuerza de la sangre*.

Por lo tanto, el caballero manchego se convierte, de nuevo, en el defensor de los más débiles: si ya tomó partido y medió en favor de Basilio en las bodas de Camacho sin que nadie se lo pidiera, lo mismo hizo en la fingida historia de la condesa Trifaldi frente al poder descomunal del gigante y encantador Malambruno, aunque en este caso la aventura estaba reservada para él. Ahora, ante la acción canalla del hijo del labrador rico y aunque él no esté al tanto, se las tendrá que ver con otro gigante igual de cruel y de mago que el primo hermano de la reina Maguncia: el duque.

En efecto, toda vez que la imploración de auxilio de la dueña a don Quijote ha surtido efecto y ha tomado dimensión pública, el duque, en nombre del retado, al que no osará molestar, acepta el desafío y se hace cargo de los preparativos del juicio de Dios. De ese modo, de manera imprevista, goza de una nueva oportunidad de reírse a costa del caballero manchego, a la par que se le brinda la posibilidad de castigar la osadía de madre e hija. Por lo pronto, dado que el combatiente de don Quijote no podrá ser el burlador por cuanto,

---

<sup>3593</sup>F. Márquez Villanueva, “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, p. 324.

<sup>3594</sup>Sobre la actitud cobarde de don Quijote en esta escena, véase Juan Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, pp. 353-354.

<sup>3595</sup>Márquez Villanueva nos dice que doña Rodríguez es “paradigma de la simpleza”, pero “a su manera heroica”, en “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman”, p. 324.

siguiendo los pasos de don Fernando, Rodolfo y Marco Antonio, ha salido huyendo del lugar con el fin de evitar sus responsabilidades, pero, sorpresivamente, no por la burlada, sino “por no tener por suegra a doña Rodríguez” (II, LIV, 1128), el duque ha decidido que actúe en su lugar uno de sus lacayos: Tosilos, al que alecciona en todo lo que ha de hacer y en cómo ha de batirse con don Quijote, para salir victorioso sin dejarle malherido. A la utilización de un impostor hay que sumar “el espacioso cadahalso” (II, LVI, 1145) que ha mandado construir, diseñado por completo al modo caballeresco, y donde se ha de celebrar el juicio-burla, pues, efectivamente, las fronteras entre el suceso verdadero de la hija de la dueña y la burla o aventura fingida ideada por el duque no sólo se añudan, sino que se anulan. En esto, entonces, consiste la magia del duque, que no pasa de ser un truco: transforma la realidad en una ficticia burla.

Sin embargo, le sale el tiro por la culata. Con el espectáculo preparado y a punto de que se arremetan el uno al otro los dos combatientes, surge el imprevisto: el azar del amor, “que entra y sale por do quiere, sin que nadie le pida cuenta de sus hechos” (II, LVI, 1147). Resulta que Tosilos, al mirar y remirar a la que ya no era doncella y por la que se celebraba aquella batalla, “le pareció la más hermosa mujer del mundo” y la hizo “señora de su voluntad”, hasta detener el combate y darse por vencido, ya que “quiero casarme luego con aquella señora” (II, LVI, 1147). Este súbito enamoramiento de Tosilos, que, aunque descrito bajo la forma de la burla mitológica, parece genuino, y que no falta en la obra de Cervantes, como, por ejemplo, el que padece el Sultán de Constantinopla, Amurates por doña Catalina en *La gran sultana* o el de Rosaura por Croriano en el *Persiles*, deja “suspenso y colérico en extremo” (II, LVI, 1148) al duque y aun en una difícil situación, ya que, al descubrirse el rostro Tosilos delante de la dueña y de su enamorada, se revela la impostura. Menos mal que le echan un cable los encantadores que persiguen de continuo a don Quijote, y salva la acusación de engaño y “de tanta malicia, por no decir bellaquería” (II, LVI, 1148) que efectúa la dueña al seguir los comentarios de nuestro héroe y encerrar a Tosilos durante unos días hasta comprobar de cierto si es o no la figura encantada del hijo del rico labrador. Pero también por la disposición de la hija de la dueña de no saber más que “quiero ser mujer legítima de un lacayo que no amiga y burlada de un caballero” (II, LVI, 1149).

Así, al igual que en la historia de don Clavijo y Antonomasia tenemos encierro y encantamiento, el duque queda más burlado que burlador y don Quijote triunfa con sólo intentarlo. Y si la hija de la dueña no ha podido conseguir desposarse con el que le birló la honra, como sucede en las historias de Dorotea y don Fernando, Rodolfo y Leocadia, Teodosia y Marco Antonio, el duque de Ferrara y Cornelia y Lamberto y Clara, gana, no obstante, la posibilidad de vivir honrada en la sociedad de la única forma posible: aceptando la propuesta marital de Tosilos, similar, aunque esta no haya perdido la virginidad, al caso de Leocadia y don Rafael en *Las dos doncellas*. Un matrimonio más sustentado en la necesidad que en el amor, al menos en lo que afecta a la hija de la dueña, que nos remite, curiosamente, al de su madre, pues termina por aceptar a un hombre, Tosilos, que desempeña una profesión similar a la de su padre: una boda entre iguales que pone fin a unos deseos de encumbramiento social que, a lo mejor, condujeron a la hija de la dueña a aceptar las proposiciones amoroso-sexuales del hijo del labrador rico, imitando, aunque desde ópticas socioestilísticas diferentes, lo que hacen personajes tales como Dorotea, que bien sabe lo que gana con don Fernando, y Clori, la pastora de *La casa de los celos*, con el rico Rústico.

Lo más sorprendente del episodio, en buena medida similar a lo que sucede en la historia-burla de don Clavijo y Antonomasia, es la feliz mescolanza genérica con la que trabaja Cervantes, tal y como ha puesto de relieve Edwin Williamson<sup>3596</sup>:

---

<sup>3596</sup>“Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*”, p. 61.

Much of its interest lies in the way in which the plot of the conventional love-story is so masterfully crossed with such devices of chivalric literature as enchantement and trial by combat (...). Cervantes has cleverly combined the two genres by getting his characters to attempt to resolve a typical problem of the romantic *novella* by means of a classic technique from the chivalric canon.

Empero, Cervantes nos tiene preparada una sorpresa final. Celina Sabor de Cortázar<sup>3597</sup>, comentando la posibilidad de que nuestro autor dejara cerradas todas las historias episódicas de *La Galatea*, aun contando con la promesa de rematarlas en esa segunda parte que nunca llegó a escribir, nos advertía de que el autor del *Quijote* recurre “más de una vez al expediente de los finales dobles, de destinos aparentemente sellados que, sin embargo, se reabren para variar el curso de las vidas”, poniendo como ejemplo el caso de *El curioso impertinente*. Pues bien, esta técnica de los finales dobles es frecuente en las historias de la Segunda parte del *Quijote*, tanto en las episódicas como en algunas de las aventuras de la fábula, tal y como se puede observar en las bodas de Camacho, donde, en primera instancia, triunfa el amor de Basilio sobre la riqueza de Camacho, si bien, a seguida, don Quijote advierte al primero de que exclusivamente de amor no se vive, que aproveche sus muchas habilidades para enriquecerse y poder garantizar una vida digna de casados a Quiteria, y en el perseguiamiento amoroso de Altisidora, que tiene un desenlace cuando don Quijote y Sancho, al abandonar el palacio ducal, son acusados de llevarse los tres tocadores y las ligas de la desenvuelta doncella, y otro, más adelante, tras la fingida muerte de Altisidora. Lo mismo acontece en nuestra historia, ya que, después de este final feliz con el triunfo soberano del amor sobre las pretensiones burlescas del duque y después de la ilusión caballeresca de que don Quijote, con sólo intentarlo, había resuelto de forma satisfactoria la demanda de la dueña, como había sucedido en el caso de don Clavijo y Antonomasia, se desvanecen y se diluyen ante el poder social que ostenta el duque. En efecto, lo que en la ficción representada de la historia-burla de la condesa Trifaldi había triunfado se trastoca en la realidad del aquí el ahora de la acción principal. Y es que, de regreso a la aldea tras la derrota de nuestro héroe en la playa de Barcelona, caballero y escudero se topan con el lacayo Tosilos, el cual les revela cómo él, la dueña y la hija de la dueña fueron castigados cruelmente por el gigante-duque por su mucha osadía:

Así como vuestra merced se partió de nuestro castillo, el duque mi señor me hizo dar cien palos por haber contravenido a las ordenanzas que me tenía dadas antes de entrar en batalla, y todo ha parado en que la muchacha es ya monja, y doña Rodríguez se ha vuelto a Castilla (II, LXVI, 1236).

Por lo tanto, al contrario de lo que ocurre en las bodas de Camacho, el triunfo del amor es cortado de raíz por el poder socioeconómico del duque. Este dramático desenlace empareja nuestra historia, dentro de las de amor vulgar, especialmente con la de Leandra y Vicente de la Roca, dado que ambas heroínas, al igual que Camila en *El curioso impertinente* y Leonora en *El celoso extremeño*, terminan su peripecia amorosa encerradas en un convento, y es una clara anticipación de lo que le ocurrirá a Claudia Jerónima también en el *Quijote*. No podemos olvidar que la *mujer* de *El rufián dichoso* acaba, si no encerrada en un monasterio, sí en la casa de campo de su esposo. Ahora bien, todas estas terminan sus días entre rejas a consecuencia de la aplicación de la justicia poética, incluida la libre elección de Leonora, ¿hemos de entender, por tanto, que también se aplica en el caso de la hija de la dueña? No cabe dudar de que Cervantes quería evidenciar la crueldad del duque y la tremenda injusticia

---

<sup>3597</sup>“Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, la cita en la p. 229. Ver, también, su “Para una relectura del *Quijote*”, pp. 43-44.

que comete al impedir, por escarnio, el enlace de la hija de doña Rodríguez y Tosilos; pero también es cierto que casi siempre se suele poner del lado del más débil, por lo que ¿responderá el encierro de la joven a su responsabilidad en el caso amoroso? ¿La marcha de la dueña a Castilla será el castigo a sus murmuraciones y acaso por su implicación en el asunto? Quién sabe, aunque ni Tosilos, que más allá de los latigazos mantiene su puesto en el servicio del duque, ni el hijo del labrador rico, como don Diego de Carriazo en *La ilustre fregona*, y a pesar de la canallada, reciben castigo.

#### *DON QUIJOTE*, II: CLAUDIA JERÓNIMA Y VICENTE TORRELLAS.

La siguiente historia de amor vulgar -novena en el cómputo global- que nos topamos en el acontecer de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Claudia Jerónima y Vicente Torrellas en el capítulo LX de la Segunda parte del *Quijote*.

Del mismo modo que las historias de Leandra y Vicente de la Roca y la hija de doña Rodríguez y el hijo del labrador rico, la de Claudia y Vicente acontece bajo la forma de un episodio intercalado verdadero. Se trata del más breve del *Quijote* de 1615 junto al de los hijos de don Diego de la Llana (II, XLIX), el cual no pasa de ser un conato de aventura un tanto enigmático en el sentido en el que no se aclara ni se entiende fácilmente el motivo que ha llevado al muchacho a travestirse de mujer para acompañar a su hermana, vestida de hombre, con el fin de calmar su curiosidad de ver mundo, pero que sirve de antesala no sólo de nuestra historia, sino también, como ya vimos, de la de Ana Félix y Gaspar Gregorio. Como todos los episodios de la Segunda parte del *Quijote*, el de Claudia Jerónima, si bien se desarrolla de corrido, presenta dos partes nítidamente diferenciadas: por un lado, un encuentro pretendido y aun ansiado que deriva en una relación intradiegetica, es decir, una parte narrativa, y, por otra, el desenlace, que se desarrolla en forma de acción directa en el presente narrativo de la fábula.

Un aspecto sumamente importante de la Segunda parte del *Quijote* es la progresiva integración de los dos protagonistas centrales en la sociedad de su época<sup>3598</sup>, que incide poderosamente en la narración, en tanto deviene mucho más pausada y demorada que la de la Primera parte, dado que ahora son mayores los encuentros con personajes de todo tipo, las estancias en ventas y sobre todo en casas particulares y, por tanto, se dan más las conversaciones cotidianas y se reduce el número de las aventuras. Dado que, como dijo Francisco Márquez Villanueva<sup>3599</sup>, “Cervantes pone amoroso tino en proteger a su héroe (...) y, en vez de zambullirlo brutalmente en la realidad exterior, cuida de que ésta se le acerque sólo cuando y como convenga”, las causas quizá haya que buscarlas en que el hidalgo manchego no sólo está menos loco que en el *Quijote* de 1605, sino que gradualmente se va aproximando a la cordura final, según se van derrumbando sus ideales y ensueños caballerescos y aumenta su desilusión y desengaño: la cólera de don Quijote, que quería imponer su mirada literaria y caballeresca a todos, se va transformando ahora en una persistente y depresiva melancolía; pero este viraje, asimismo, estriba en buena medida en que amo y mozo son ya personajes famosos e históricos y, así, ya no buscan la aprobación sino el reconocimiento de una sociedad que ha leído y degustado sus aventuras.

Esta progresiva integración en la sociedad se manifiesta muy especialmente en los capítulos finales de la Segunda parte, justo después de la larga parada en el castillo de los duques y de la primera manifestación explícita al *Quijote* de Avellaneda, hasta el punto de

---

<sup>3598</sup>Véase, por ejemplo, el análisis que del *Quijote* de 1615 efectúa J. Casaldueño en *Sentido y forma del “Quijote”*.

<sup>3599</sup>*Personajes y temas del “Quijote”*, p. 231.

que don Quijote y Sancho, aparte de visitar por vez primera una ciudad, que será de amargo recuerdo para ambos, se van a ver envueltos en dos de los asuntos históricos más relevantes de la época en que se desarrolla la acción: la expulsión de los moriscos y el problema del bandolerismo catalán. Es decir, la progresiva integración social de los héroes sirve para enfrentarlos con la Historia de su tiempo. Tanto uno como otro asunto histórico, de forma magistral, van a ser tratados con la mayor objetividad posible para la época, que no es sino desde el parecer de los implicados, merced a dos encuentros fortuitos de nuestros héroes: el tema de la expulsión de los moriscos se recrea en el cruce vital de Sancho con Ricote (II, LIV); el del bandidaje con el de caballero y escudero con Roque Guinart (II, LX); pero, lo más sorprendente, es que cada motivo histórico, cada encuentro, genera o tiene su propia historia, en forma de episodio intercalado: el primero, con la historia de amor de la *morisca* Ana Félix y el *cristiano* Gaspar Gregorio, el segundo, con la trágica relación amorosa de la *nyerra* Claudia Jerónima y el *cadell* Vicente Torrellas. Se trata, en cierto sentido y de manera originalísima, de un replanteamiento del viejo esquema medieval *sententia-exemplum*, pues, al fin y al cabo, la repercusión de uno y otro hecho histórico, planteado no desde la teoría sino desde una circunstancia vital concreta -Ricote, Roque Guinart-, se refleja e incide en las dos historias amorosas, generando una mezcla genérica entre realismo, con evidentes tintes históricos -los encuentros- e idealismo -las historias. Ahora bien, esto mismo, aunque desde otra perspectiva socioestilística y reducido exclusivamente a las historias, se puede observar tanto en las bodas de Camacho, donde se entretiene el mito pastoril con la realidad socioeconómica del momento, como en la historia de la hija de la dueña, donde las alianzas entre la nobleza y la riqueza se tiñen de la burla o la parodia y el *romance* caballeresco.

En el caso concreto de nuestra historia, Cervantes se sirve, como ya destacó Michel Moner<sup>3600</sup>, del argumento de una *novella* trágica de Mateo Bandello, que ya había utilizado, con notables variantes y más desarrollada que la de Claudia Jerónima, en la de Lisandro y Leonida en *La Galatea*. Historias, por lo tanto, que guardan una particular relación de reescritura, como iremos viendo; aunque la de Claudia Jerónima se empareja y se vincula, por diversos motivos y ya sea por paralelo o por contraste, con otras, tales como la de Rosaura y Grisaldo también de la pastoril cervantina; Morandro y Lira de *La Numancia*; Marcela y Grisóstomo, Dorotea y don Fernando y Anselmo y Camila de la Primera parte del *Quijote*; Carrizales y Leonora de *El celoso extremeño*; Teodosia, Marco Antonio, Leocadia y don Rafael de *Las dos doncellas*; el rey y la reina de *Pedro de Urdemalas*, la de los dos capitanes y Taurisa, la boda de la bárbara Constanza y el conde y la de Ruperta y Croriano del *Persiles*; si bien no son las únicas.

Félix Martínez-Bonati<sup>3601</sup> nos ha dicho que “Cervantes marca las transiciones de mundo imaginario con una serie de anticipaciones, o con contrastes violentos”, y, efectivamente, de todo esto participa la historia de Claudia Jerónima. Después del descubrimiento por don Quijote y Sancho de la continuación espuria de Avellaneda, a la altura del capítulo LIX, el caballero manchego decide variar el rumbo de su destino y, en vez de encaminarse a Zaragoza, dirige sus pasos a la ciudad de Barcelona. La inquina de

---

<sup>3600</sup>“On reconnaît ici les prémises de la trame héritée de Bandello et immortalisée par Shakespeare, que Cervanès a déjà exploitée dans la *Galatea* à travers l’histoire de Lisandro et Leonida.” *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989, p. 149. Para más información véase F. López Estrada y M<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Introducción a su edic. de *La Galatea*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 35. Sin embargo, para A. Porqueras-Mayo, la fuente de la historia de Claudia es la de Céfalo y Pocris, en “Claudia Jerónima (*Quijote* II, cap. 60). Celos a través de tradiciones culturales, técnicas pictóricas y emblemáticas”, *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 715-721.

<sup>3601</sup>El “*Quijote*” y la poética de la novela, p. 50.

Cervantes a su encubierto adversario le lleva a silenciar todo el trayecto por las tierras aragonesas de sus protagonistas desde el instante en que se hace explícito el otro *Quijote*: “Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura” (II, LX, 1178). Algo parecido realizará en el *Persiles*, cuando, en su peregrinar por tierras hispanas, el escuadrón de romeros deje tras de sí Villarreal con dirección a la ciudad condal, un trayecto en el que les sucedieron diversos acontecimientos, pero “no de tanta importancia que merezcan escritura”<sup>3602</sup>; antes “no quisieron entrar”<sup>3603</sup> en Valencia y después nada se nos dice de su camino entre Barcelona y Perpiñán; es decir, parece que Cervantes o bien evita repetir el tema del bandolerismo catalán, que había tratado en *Las dos doncellas* y en el *Quijote* de 1615, ambas demasiado próximas en el tiempo al *Persiles*, o bien quería obviar en su novela póstuma el camino espacial en el que se desarrolla buena parte de *El peregrino en su patria* (1604), la bizantina de Lope de Vega, o bien, más pausiblemente, por ambas cosas a la vez.

Ocurre, sin embargo, que al errante manchego, en compañía de Sancho, “yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele” (II, LX, 1178). Allí deciden pasarla y allí, para sorpresa del lector y medio triunfo de los duques, que no habían pretendido con la burla del desencanto de Dulcinea sino destruir la sólida amistad en que se sustenta la relación profesional de don Quijote y Sancho<sup>3604</sup>, nuestros héroes se enzarzan en una violenta disputa física que termina con el caballero por los suelos con la rodilla del escudero en su pecho. Sancho no sólo evidencia su libertad individual, sino que muestra a las claras el deterioro y el lento ocaso de don Quijote, el cual ve como todo su mundo ideal se resquebraja y se vuelve contra él. Pero lo más importante para nuestros propósitos es destacar tanto la violencia de la situación como la rebelión contra el poder establecido que encarna Sancho -“¿Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas?” (II, LX, 1179)-, que marcarán todo el desarrollo posterior del episodio<sup>3605</sup>.

En efecto, apaciguados nuestros héroes, Sancho se topa con un racimo de ahorcados, que le sirve a don Quijote para deducir que son “algunos forajidos bandoleros” ajusticiados, “por donde me doy a entender que debo estar cerca de Barcelona” (II, LX, 1180). El tema del bandolerismo catalán<sup>3606</sup> es frecuente en la obra de Cervantes, y es siempre aprovechado literariamente. Su primer tratamiento se da en *La Galatea*, a través del episodio de Timbrio y Silerio, y sirve como trampolín para que uno de “los dos amigos” se sacrifique por el otro, dado que el primero fue apresado por un grupo de bandoleros y luego confundido por la justicia como uno de ellos, por lo que es condenado a muerte, y el día en que iba a ser ejecutado, el segundo lo impide enarbolando la espada y arriesgando la vida. A destacar la condena cervantina al bandolerismo y, por contra, el encumbramiento de su generoso y cortés superior. Mucho tiempo después, lo vuelve a tratar en una de las *Novelas ejemplares*, *Las dos*

---

<sup>3602</sup>Cervantes, *Persiles y Sigismunda*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro III, cap. XII, p. 360.

<sup>3603</sup>*Ibidem*, p. 359.

<sup>3604</sup>Así lo cree Carrol B. Johnson, *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to don Quixote*, University of California Press, Berkeley, 1983, p. 182.

<sup>3605</sup>Juan Diego Vila, aunque desde una óptica diferente a la nuestra, observa cómo todo el capítulo está dispuesto “en forma concéntrica” en torno a “tres escenas articuladas por la dicotomía “crimen y castigo, vinculadas sutilmente, orquestando, con sugerente lógica, lo que podríamos denominar “una gramática del delito”, en “Claudia Jerónima, mujer que mata: Género y violencia en el final del *Quijote* de 1615”, en *Volver a Cervantes*, pp. 737-751, la cita en la p. 737.

<sup>3606</sup>Sobre el bandolerismo catalán y la figura de Roque Guinart desde una perspectiva histórica, véase J. Salazar Rincón, *El mundo social del “Quijote”*, p. 93 y ss.; E. Martínez López, “Sobre la amnistía de Roque Guinart: el laberinto de la *bandosidat* catalana y los moriscos en el *Quijote*”, *Cervantes*, XI (1991, 2º fall), pp. 69-85.

*doncellas*, y también cumple un papel importante en la ficción, en tanto que una redada de los bandoleros posibilita el encuentro de don Rafael y Teodosia/Teodoro con Leocadia. Ahora, sin mencionar al cabecilla, se refleja el dolor del asaltado ante el ultraje recibido. Antes del *Quijote*, se cuele en el entremés de *La cueva de Salamanca*, donde no pasa de ser un incidente en el viaje del tracista estudiante salmantino Carraolano, asaltado en su regreso a España por los bandoleros. De nuevo, como en los casos anteriores, se critica el pillaje de los forajidos, pero, como en el de *La Galatea*, se alaba la figura del líder, que ahora tiene nombre histórico: Roque Guinarte. Y de un grupo de “más de cuarenta bandoleros vivos” (II, LX, 1181) se ven rodeados don Quijote y Sancho, y aun robados, aunque la llegada de su jefe, el valeroso Roque Guinart, ese que no se encontraba presente cuando se topó con ellos Carraolano, impide no sólo que pasen a más, sino que hace que les devuelvan lo hurtado. El encuentro de don Quijote y Sancho con el famoso bandolero catalán y los días que van a pasar con él son aprovechados por Cervantes para mostrar los entresijos de la vida de los forajidos pormenorizadamente, enjuiciada en términos más o menos parecidos a las de las obras anteriores, pues, aunque parece seducirle en grado sumo la libertad que campea en sus vidas, no vacila en declararla como “miserable y enfadosa” (II, LXI, 1191). Lo cual no es obstáculo, como en los casos anteriores, para que realice un elogio encomiable al histórico personaje, en el cual se refleja don Quijote<sup>3607</sup>, como en la Primera parte hiciera con Cardenio en Sierra Morena, y antes, en la Segunda, con don Diego de Miranda. Y si en el cara a cara con Cardenio, don Quijote veía a un su igual, y con el Caballero del Verde Gabán a su antagonista ideológico y vital, con Roque Guinart, en el declive de su carrera, se ve empujado ante el caballero andante de los tiempos modernos, al igual que antes había sido reducido por Sancho en el cuerpo a cuerpo, un caballero que es, sumido como lo está en el mundo de la insurrección y la violencia de los bandos, inteligente, discreto, valiente, comedido, generoso, y cortés, que vive en perpetuo peligro y se enfrenta a situaciones imprevisibles, que le dan fama y renombre<sup>3608</sup>.

Prueba de ello es la demanda de auxilio que le reclama e implora la impetuosa Claudia Jerónima, que, no en vano, viene en su busca “casi como si se tratara de un famoso “desfador de agravios” de los libros de caballerías”<sup>3609</sup>. Motivo caballeresco que empareja nuestra historia con la burla de la condesa Trifaldi y con la genuina de la dueña doña Rodríguez, sin olvidarnos, claro está, de la de la fingida princesa Micomicona. Curiosamente, en cada caso, en el modo en el que se produce cada solicitud de ayuda, se refleja la personalidad de la demandante. Dorotea muestra su perspicacia y su viva inteligencia para improvisar sobre la marcha una historia que convenza a don Quijote, por mucho que sea un trasunto de la suya propia; el mayordomo/Trifaldi se presenta ante el caballero manchego mediante una ceremonia tan grotescamente burlesca como grandilocuente y absurda; la dueña Rodríguez, personaje ridículo, malicioso y esnob, pero sufrido, nos obsequia y deleita con una de las escenas más divertidas de la novela; Claudia Jerónima, por último, aguerrida, fogosa y

---

<sup>3607</sup>Véase, entre otros, J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 353 y ss.; Martín de Riquer, *Cervantes en Barcelona*, Sirmio, Barcelona, 1989, pp. 53-108; S. Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, pp. 299-318; Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, pp. 113-119; J. C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, pp. 379-384.

<sup>3608</sup>Quisiéramos dejar constancia de que el encendido homenaje que brinda Cervantes a la figura del histórico bandolero Roque Guinart en su obra y, muy especialmente, en el *Quijote*, aún asentándose en una realidad histórica, podría deberse a la influencia de un libro que nuestro autor conocía al dedillo. Nos referimos a la *Historia etiópica* de Heliodoro, en la que el de Émesa dibuja asimismo la estilizada figura de un bandolero (vaquero) generoso, virtuoso, inteligente y discreto, de origen aristócrata, que por diversos motivos se ha visto obligado a vivir de espaldas a la sociedad de la que formaba parte: Tíamis, el hijo del sacerdote y protector de los héroes Calasiris.

<sup>3609</sup>Haciendo nuestras las palabras de H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 115.



alocada, llega de manera briosa e inesperada, a caballo, travestida de hombre y armada:

Sintieron [Roque, don Quijote y Sancho] a sus espaldas un ruido como de tropel de caballos, y no era sino uno solo, sobre el cual venía a toda furia un mancebo, al parecer de hasta veinte años, vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, gueguescos y saltaembarca, con sombrero terciado, a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga y espada doradas, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a los lados (II, LX, 1183)<sup>3610</sup>.

Conviene señalar que si la condesa Trifaldi es la inversión paródica de doña Rodríguez, Claudia Jerónima lo es, pero sin mofa, de Dorotea, pues todo lo fría, calculadora e inteligente que es esta se trastoca en ardiente, irracional y alocada en aquella, de tal forma que cada una obtendrá, ante una situación más o menos similar, lo que se merece. Además de que tanto la Trifaldi como la dueña de honor de los duques reclaman auxilio para terceros, mientras que Dorotea y Claudia Jerónima lo hacen para sí. Por contra, la demanda de Micomicona y la de la Dueña Dolorida no son sino historias fingidas, las de doña Rodríguez y Claudia son genuinas.

Alberto Porqueras-Mayo, a propósito de la llegada intempestiva de nuestra protagonista, se pregunta si “¿no es curioso que algunas de las mujeres fuertes de esta obra emerjan en paisajes accidentados como serían Marcela, Dorotea y Claudia Jerónima?”<sup>3611</sup> Y, desde luego, lo es, pero no son las únicas, pues, sin salir del *Quijote*, igual de espectacular es la aparición de la valiente Ana Félix, vestida nada menos que de arráz moro y pilotando, en vez de un caballo, un bajel turco; y qué decir de la de la cruel Gelasia, “vestida como ninfa cazadora, con una rica aljaba que del lado le pendía y un enorme arco en las manos”<sup>3612</sup>, con un pastor arrodillado a sus pies, un cordel rodeándole el cuello y un cuchillo en las manos, y, más adelante, encaramada en “una pendiente roca que sobre el río caía”, cantando a los cuatro vientos que “libre nascí, y en libertad me fundo”<sup>3613</sup>, o las de Leocadia, atada a un árbol, semi desnuda y vestida de hombre, en *Las dos doncellas*, y Feliciano de la Voz, por el campo en plena noche, llorosa, turbada y a medio vestir, en el *Persiles*; sin olvidarnos de que, a caballo y travestida de varón, se presenta Teodosia en la venta de Castilblanco, en *Las dos doncellas*. Ahora bien, esta manera de irrumpir de Claudia Jerónima en el orbe quijotesco con la que guarda una estrecha semejanza es con la de Ortel Banedre en el *Persiles*, con la salvedad de que el caballero polaco se topa por acaso con Periandro, Auristela y compañía, y lo hace accidentalmente, sufriendo “una gran caída”<sup>3614</sup>. Este paralelismo no es, desde luego, casual, pues, si bien sus historias son radicalmente distintas, su carácter es francamente análogo, en tanto que se dejan arrastrar por sus vehementes pasiones, actúan más por impulso que por el uso del entendimiento y la razón. A más de que los dos, sin que nadie se lo pida, cuentan sus respectivas historias de desafortunado amor.

Para poner en antecedentes a Roque Guinart, e indirectamente a don Quijote y Sancho, o para explicar el porqué de su venida, o para contrarrestar el abrupto comienzo *in medias res* del episodio, Claudia Jerónima, al igual que hicieron Dorotea/Micomicona, la Trifaldi y doña Rodríguez, cuenta su prehistoria -otros personajes femeninos muy emparentados con estos, especialmente con nuestra protagonista y con la historia verdadera de Dorotea, son Cornelia Bentibolli y Feliciano de la Voz, dado que también solicitan ayuda y socorro a terceros-, en

---

<sup>3610</sup>Véase el comentario que le dedica F. Márquez Villanueva a Claudia Jerónima en “La locura emblemática en la Segunda parte del *Quijote*”, *Trabajos y días cervantinos*, pp. 23-57, en concreto p. 38.

<sup>3611</sup>“Claudia Jerónima (*Quijote* II, cap. 60)...”, p. 717.

<sup>3612</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro IV, p. 279.

<sup>3613</sup>*Ibidem*, libro VI, pp. 430 y 431.

<sup>3614</sup>Cervantes, *Persiles y Sigismunda*, libro III, cap. VI, p. 312.

función de narrador intradieético puro. La urgencia con que lo hace, que está en perfecta sintonía con su carácter extremado, la lleva más que a relatar a seleccionar con precisión los datos más significativos de su caso de amor sin entrar en pormenores ni detalles. Lo primero que dice, para que no quepa la más mínima duda de la relación existente entre el bandolerismo catalán, simbolizado en la figura de Roque, y su historia es identificarse como la hija de Simón Forte, “tu singular amigo” (II, LX, 1183) y presentar a Vicente Torrellas como el hijo de Clauquel Torrellas, “el enemigo particular” de su padre, “que asimismo lo es tuyo [de Roque]” (II, LX, 1183). Es decir, como Lisandro y Leonida, ellos dos, Claudia y Vicente, son los vástagos de dos familias enfrentadas: los bandos de los *nyerros* y los *cadells*. Vicente, al igual que su epígono de *La Galatea* de la hermana de Crisalvo, queda flechado de amor al ver a Claudia; si bien, a diferencia del encargado de introducir la violencia, a poco de comenzar, en la pastoril cervantina, no se sirve de intermediarios, sino que él mismo, como tantos otros enamorados masculinos de Cervantes, sirvan de botón de muestra don Fernando, el joven don Luis, Marco Antonio y Amurates, se encarga de seducir y rendir a su amada, que es enemiga de su familia: “Viome, requebróme, excuchéle, enamoréme, a hurto de mi padre [...]. Finalmente, él me prometió de ser mi esposo, y yo le di la palabra de ser suya” (II, LX, 1183). Esta situación todavía se da en el caso de Lisandro y Leonida, aunque el fluir directo de nuestros protagonistas, aun contando con las muchas dificultades en las que se tienen que haber visto para poder tratarse cara a cara, se transforma en *La Galatea* en una comunicación epistolar, a más de la tercería de Silvia, si bien, a pesar de que se han dado la palabra escrita de desposarse, no llegan a celebrar el matrimonio secreto. A partir de aquí, salvo la escena final, la tragedia se consume de forma harto distinta. Por otra parte, a la posición de esposos clandestinos arriban, antes que ellos, Aurelio y Silvia en *El trato de Argel*; Rosaura y Grisaldo en *La Galatea*, Cardenio y Luscinda, Dorotea y don Fernando y Vicente de la Roca y Leandra en la Primera parte del *Quijote*; Marco Antonio con Teodosia y con Leocadia, primero, y esta y don Rafael, después, en *Las dos doncellas*; el duque de Ferrara y Cornelia en *La señora Cornelia*; Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor*; Amurates y doña Catalina, Lamberto y Clara y Madrigal y la mora en *La gran sultana*; Marcela Osorio y don Ambrosio en *La entretenida*; Clemente y Clemencia en *Pedro de Urdemalas*; y Basilio y Quiteria, don Clavijo y Antonomasia y la hija de doña Rodríguez y el hijo del rico labrador en el *Quijote* de 1615. Empero, en cada caso se ha llegado de una forma distinta y la situación planteada se resuelve de manera peculiar, ya triunfe el amor o se muestre su fatalidad más descarnada, pero casi siempre, como en nuestro caso, se produce en medio de circunstancias sociales de la actualidad de la época y aun rigurosamente históricas; y es que, como asegura, entre otros, Francisco Ayala, toda la obra de Cervantes, “desde el principio hasta el final, desde la *Galatea* hasta el *Persiles*, tiene el carácter de experimentación”<sup>3615</sup>, y uno de sus motivos de reescritura más pertinaz es la historia de amor que desemboca en una matrimonio secreto.

Claudia asegura que, a pesar de la celebración de los desposorios, no llegaron a la consumación del coito<sup>3616</sup>, del mismo modo que en los casos de Aurelio y Silvia, Cardenio y Luscinda, Marco Antonio y Leocadia, Dagoberto y Rosamira y Basilio y Quiteria, además del sorprendente caso de Leandra y Vicente y del ambiguo de Rosaura y Grisaldo. El conflicto, entonces, surge por la intromisión paterna en los amoríos, presente en todo momento, como en el caso de Lisandro y Leonida, como una espada de Damocles que pende sobre los amantes, dada la enemistad familiar existente entre ellos, pues, a buen seguro, de hacerlos

---

<sup>3615</sup>“La invención del *Quijote*”, en *Cervantes*, G. Haley ed., Taurus (El Escritor y la Crítica), Madrid, 1980, pp. 177-203, la cita en la p. 189.

<sup>3616</sup>Lo contrario opina Alberto Porqueras-Mayo, art. cit., p. 717.

públicos se opondrían férreamente a su unión amorosa, y se concretiza cuando Claudia se entera de que Vicente “se casaba con otra” (II, LX, 1183). Estamos, por tanto, frente a otro motivo recurrente de la obra de Cervantes, aparte de la intromisión paterna: la aparición de un rival. La reacción de nuestra protagonista, en principio, es similar a la de tantos otros personajes femeninos que se sienten traicionados, especialmente como Rosaura, Dorotea, Teodosia, Leocadia y la *reina*; pero a Claudia se le “turbó el sentido y acabó la paciencia” (II, LX, 1183), y, acostumbrada a vivir en medio de la violencia, la rivalidad de los bandos y las venganzas, se vistió de hombre, se armó hasta los dientes y sin pedir explicaciones de ningún tipo, ante Vicente, “le disparé estas escopetas, y, por añadidura, estas dos pistolas; y, a lo que creo, le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra” (II, LX, 1183-1184). De este modo, se convierte en una mujer asesina<sup>3617</sup>, la segunda de la obra Cervantes después de Dorotea, aunque esta lo haga para mantener su integridad a salvo, luego seguirán sus ejemplos Sulpicia y su escuadrón de Amazonas, que harán una escabechina con los tripulantes del barco que pretendieron deshonrarlas y que mataron a su esposo, y Luisa la talaverana, que matará a su marido, el polaco Ortel Banedre, al darle una puñalada en los riñones, las dos en el *Persiles*. Ahora bien, intentarlo lo intentarán muchas otras, aunque menos aguerridamente o más sibilinamente, como la madre del conde Arnesto en *La española inglesa*, que envenena a Isabela; lo mismo pone en práctica, por desdén, «la dama de todo rumbo y manejo» de *El licenciado Vidriera* con Tomás Rodaja; y Cenotia, al hechizar a Antonio el hijo, la judía Julia, mujer de Zabulón, que, instigada por Hipólita, hace lo propio con Auristela, sin olvidarnos de que Lorena, merced a unas camisas hechizadas, enloquece a Domicio hasta que, cayendo abrazado con Periandro de la torre de la que arrojó a su esposa Claricia previamente, fallece, los tres casos en el *Persiles*. En todos estos ejemplos se entremezclan el desdén con los celos, en unos se intenta conseguir a su amado mediante la muerte de su rival, en otros se trata de una cruel venganza, ya sea premeditada o merced a un arrebató. Claudia lo hace por celos desmesurados; es, efectivamente, el Carrizales femenino de la obra de Cervantes y la inversión contrastiva, por tanto, de Anselmo, y, como ellos, es la destructora de su propia felicidad, la causante de la tragedia. Su talante no dista mucho de la Leocadia de *Las dos doncellas*, aunque esta no llegue a matar, y de la *reina* de *Pedro de Urdemalas*, la cual, si no hubiera sido porque Belica resulta ser su sobrina, la hubiera mandado matar y con ella a los demás gitanos, aunque tiene motivos más sólidos que la *nyerra*; y acaso sea necesario incluir a Auristela, pues, aunque sin extremos, padece también la enfermedad de los celos. Por oposición hemos de destacar a Ruperta, «la bella matadora» del *Persiles*, que trueca su venganza sobre Croriano, el hijo del asesino de su esposo, en amor.

Claudia Jerónima es uno más de los personajes femeninos de Cervantes que, para poder luchar, imponer su voluntad y recalcar su individualidad y libertad, ha de transmutar su condición de mujer por la varonil, ha de adoptar la apariencia fingida de un hombre. El travestismo y el cambio de roles que conlleva es un aspecto importante en la Segunda parte del *Quijote*: tres son las féminas que, por distintas necesidades, se ven obligadas a hacerlo, y hasta cuatro los personajes femeninos que se visten de mujer -el paje, el mayordomo, el hijo de don Diego y Gaspar Gregorio. Ellas, aparte de Claudia, son la hija de don Diego de la Llana y Ana Félix; todas lo hacen por la necesidad de rebelarse ante una sociedad que no respeta ni tiene en cuenta su libertad individual, pues únicamente pueden actuar por sí yendo disfrazadas: la hija de don Diego, vilmente enclaustrada en su casa para seguridad de su padre, se traviste para poder satisfacer su curiosidad ante el mundo que se la niega; la valiente

---

<sup>3617</sup>Véase Juan Diego Vila, “Claudia Jerónima, mujer que mata: Género y violencia en el final del *Quijote* de 1615”, pp. 737-751.

Ana Félix, para poder luchar por su amor e, irónicamente, salvaguardar la integridad sexual de Gaspar Gregorio; Claudia, enajenada por los celos, para poder vengar lo que ella entiende como una afrenta a su honra. Son en los textos cervantinos contemporáneos del *Quijote* de 1615 donde con mayor profusión se da el travestismo, ya sea masculino o femenino. No se da ningún caso ni en *El trato de Argel*, ni en *La Numancia*, ni en *La Galatea*; tan sólo el de Dorotea en la Primera parte del *Quijote*, aparte de la momentánea transformación del cura en doncella menesterosa; y es únicamente en *Las dos doncellas*, de las doce *Novelas ejemplares*, donde se dan los casos de Teodosia y Leocadia. Por contra, mujeres vestidas de hombre aparecen, en *El gallardo español*, Margarita, en *La casa de los celos*, Marfisa, en *El laberinto de amor*, Julia y Porcia, y hombres vestidos de mujeres, Lamberto, en *La gran sultana*, de *Ocho comedias y ocho entremeses, nuevos nunca representados*; en tanto que en el *Persiles* contamos con los casos de Auristela y Ambrosia Agustina y Periandro y Tozuelo, respectivamente. Las causas: el género, que oscila entre el bizantinismo y la caballeresca, seria o burlesca y paródicamente tratada, la novela corta de tipo cortesano y la comedia, y la visión barroca del mundo, donde la confusión, el engaño, las apariencias, la falsedad, la burla, la farsa, el carnaval y el enredo imponen su ley. En lo tocante al travestismo femenino, los motivos se cifran, a grandes rasgos, en los que arrastran y mueven a la hija de don Diego, a Ana Félix y a Claudia; o sea, el encerramiento, como padecen Margarita, Julia y Porcia, la lucha por mantener la integridad y salvar una ardua situación, como Auristela, y la mezcla de venganza, amor, celos y honra, como emprenden Dorotea, Teodosia, Leocadia y Ambrosia Agustina. En todos estos casos, el momentáneo cambio de rol que supone el disfraz varonil conlleva apropiarse de algunos de los rasgos que caracterizan la masculinidad, si bien en distinto grado, dado que, por lo general, algunas de ellas sufren momentos de debilidad, registrados en forma de desfallecimientos, como les ocurre, por ejemplo, a Teodosia y Ambrosia Agustina, o no pueden encubrir la transformación por mucho tiempo, como les pasa a Dorotea, Leocadia y la hija de don Diego, o muestran su condición real ante una situación de riesgo y violencia, como les sucede a Margarita y Auristela; otras logran llevar su juego hasta final, como Julia y Porcia, aunque también es cierto que no se ven en serios apuros; otras revelan su condición únicamente para evitar la muerte, como Ana Félix y Auristela; pero los únicos que, como los hombres, se arman y hacen uso de la violencia son Marfisa y Claudia Jerónima<sup>3618</sup>. Y es que tanto el personaje que Cervantes toma prestado de Boiardo y Ariosto como la *nyerra* simbolizan a la mujer guerrera; la diferencia que media entre ellas es la misma que va de don Quijote a Roque Guinart, pues Marfisa se carga de las armas defensivas y ofensivas típicas del Medievo y sale en busca de aventuras para adquirir fama y renombre, en tanto que Claudia utiliza armas de fuego y, por tanto, modernas, típicas de su tiempo y circunstancia histórica, y lo que la mueve no es el espíritu aventurero sino la rebelión y el deseo de venganza, que la encaminan a la proscripción.

En efecto, podemos decir que Claudia es el reverso femenino de Roque, y si viene en su busca no es tanto por debilidad como por solicitar ayuda para huir, poner tierra de por medio, y especialmente para rogar a Roque que “defiendas a mi padre, porque los muchos [parientes] de Vicente no se atrevan a tomar en él desaforada venganza” (II, LX, 1184), como queda patente en el desenlace del episodio, en el que Claudia “no quiso su compañía” (II, LX, 1186) ni ningún tipo de protección por parte de Roque para irse a Francia.

Finalizada la demanda de auxilio de Claudia, Roque introduce un sesgo de

---

<sup>3618</sup>De Claudia Jerónima, Juan Diego Vila ha dicho que “si es asesina, es porque puede apropiarse de algo más que del simple cuerpo de la víctima; tiene el discurso de un hombre, actúa como tal, y es ese suplemento simbólico el que le permite de un modo u otro matar”, en “Claudia Jerónima, mujer que mata: Género y violencia en el final del *Quijote* de 1615”, p. 744.

racionalidad y convence a nuestra protagonista para asegurarse, antes de tomar cualquier medida, de si Vicente está vivo o muerto. En la mínima transición entre la parte narrativa y la activa de la historia, el papel como caballero errante de don Quijote vuelve a quedar en entredicho ante el bandolero catalán, dado que, a pesar de su ofrecimiento y de la “buena mano de casamentero” (II, LX, 1184) que le atribuye Sancho, ni Roque ni Claudia le hacen el más mínimo caso.

Frente a un moribundo Vicente, Claudia, como Carrizales ante el paroxismo que le sobreviene al ver a Leonora dormida en brazos de Loaisa, y Anselmo ante la ausencia de Camila y Lotario y la confesión de Leonela, cae en su error y en la fatalidad de su precipitada actuación, pues, efectivamente, su amado no sólo no pensaba desposarse con la hija del rico Balvastro (II, LX, 1185), sino que le da toda una lección de confianza, humildad, temple y uso del juicio, no muy distinta de la que recibe Leocadia del también gravemente herido Marco Antonio en *Las dos doncellas*, pues, “para asegurarte desta verdad, [le dice Vicente] aprieta la mano y recíbeme por esposo, si quisieres,, que no tengo otra mayor satisfacción que darte del agravio que piensas que de mí has recibido” (II, LX, 1185).

Ya desposados, Cervantes nos obsequia con un cuadro plástico similar al de la historia de Lisandro y Leonida, en el que “al canto del himeneo, aún no acabado, le sucedió el treno”<sup>3619</sup>:

Apretóle la mano Claudia, y apretósele a ella el corazón, de manera que sobre la sangre y pecho de don Vicente se quedó desmayada, y a él, le tomó un mortal parasismo (II, LX, 1184).

Estas funestas bodas de sangre, aún antes o simultáneas en el tiempo a las de *La Galatea*, aparecen en *la Numancia*, cuando Morandro, como había prometido, le trae un bizcocho a Lira que le dará “triste y amarga comida”<sup>3620</sup>. Mucho tiempo después, hasta en dos ocasiones volverán a producirse, ya en el Persiles: la primera de ellas, tras el duelo a muerte de los dos capitanes que se disputan a una enferma Taurisa, donde el vencedor, “herido en la cabeza [...], puesta su boca con la de su tan caramamente comprada esposa, envió su alma a los aires y dejó caer el cuerpo sobre la tierra”<sup>3621</sup>; la segunda, menos patética y emocionante que la primera, es la boda de Constanza, la hija del español Antonio, con el conde herido mortalmente de bala, pues la pasión amorosa ha sido sustituida por un acto de caridad, es más, la parca no le corta la vida inmediatamente después de los desposorios, sino que, al día siguiente, “recibidos todos los sacramentos, murió el conde en los brazos de su esposa”<sup>3622</sup>. Como inversión de todos estos trágicos desposorios de última hora, en clara función contrastiva, se sitúa el ardid picaresco de Basilio para conseguir a Quiteria como mujer y vencer, merced al ingenio, a las riquezas de Camacho. En dos ocasiones mueren los dos esposos: en los casos de Morandro y Lira y el capitán vencedor y Taurisa; en dos ocasiones muere el marido, en los casos de Claudia y Vicente y el conde y Constanza; y en una muere la esposa, en la historia de Lisandro y Leonida. En todas la tragedia es la consecuencia directa de una acción humana, ya sea mediante un despiadado y frío uso de la razón o, por todo lo contrario, la ausencia de gobierno de las pasiones: el cerco ideado por Escipión en el caso de los arévacos; la mala sangre de Carino y la ira incontrolable de Crisalvo terminan con la vida de Leonida y su amor con Lisandro; el vehemente y cegador deseo amoroso de poseer a una mujer enferma en fase terminal acaba con la vida de los dos capitanes; y una bala perdida de una absurda refriega pone fin a los días del conde. En nuestro caso, la precipitación y la locura de los celos dejan a

---

<sup>3619</sup> Heliodoro, *Teágenes y Cariclea*, edic. de E. Crespo Güemes, libro II, p. 154.

<sup>3620</sup> Cervantes, *La Numancia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada IV, v. 1839, p. 83.

<sup>3621</sup> Cervantes, *Persiles y Sigismunda*, libro I, cap. XX, p. 131.

<sup>3622</sup> *Ibidem*, libro III, cap. IX, p. 337.

Claudia sin lo que más quería: ese es el precio que ha de pagar por su mal amor y falta de gobierno; “pero, ¿qué mucho, si tejieron la trama de su lamentable historia las fuerzas invencibles y rigurosas de los celos” (II, LX, 1186).

Claudia, sabedora de su culpabilidad, volverá, no obstante, a realizar un ejercicio de libre voluntad y resolverá pasar su días enclaustrada en un monasterio, consagrada a un “mejor esposo y más eterno acompañada” (II, LX, 1186). Exactamente el mismo lugar en que acaban recluidas Leandra en la Primera parte del *Quijote*, Marcela Osorio en *La entretenida* y la hija de doña Rodríguez en la Segunda parte. Si bien, más allá de las historias de amor vulgar, la libre elección de Claudia la empareja con la otra gran sufridora de los celos, pero no porque ella esté apretada “desta pasión diabólica”, sino por tener que haber soportado la “muchacha curiosidad impertinente”<sup>3623</sup> de un marido en extremo celoso: la niña Leonora.

## HISTORIAS MATRIMONIALES.

### *DON QUIJOTE*, I: ANSELMO Y CAMILA.

La primera historia matrimonial que nos topamos en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Anselmo y Camila en la novela de *El curioso impertinente*, interpolada en la Primera parte del *Quijote*, en los capítulos XXXIII, XXXIV y parte del XXXV.

*El curioso impertinente* es una de las obras cervantinas que mayor atención ha recibido por parte de los estudiosos de su obra, especialmente, más que por su controvertida inserción en el *Quijote* de 1605, por las críticas metaficcionales que se le dedican a este asunto en el *Quijote* de 1615, censuras que nunca provienen directamente de Cervantes, sino de sus personajes, atendiendo siempre a su propio sentir, como las de uno de sus narradores, Cide Hamete Benengeli, introducido por un impersonal “dicen”<sup>3624</sup>, y de un ambiguo “ponen”<sup>3625</sup> que expresa el bachiller Sansón Carrasco y que sugiere la opinión de algunos de los lectores de la Primera parte de la obra, acaso reales, pero que más bien parecen pertenecer a la propia ironía cervantina<sup>3626</sup>, pues, no olvidemos, que es otro personaje suyo, el cura Pero Pérez<sup>3627</sup>, el primer crítico de *La Galatea*, así como la importancia que tienen los lectores ficticios de la novela de 1605 en la de 1615<sup>3628</sup>. Sea “ocurrencia real o ficción irónica”<sup>3629</sup>, lo cierto es que los quilates que atesora en y por sí mismo “El curioso” han sido motivo suficiente para su continuo análisis, para su publicación en solitario -la primera es la traducción francesa de Nicolás Baudouin de 1608- y para su adaptación a otros géneros literarios -como la comedia de Guillén de Castro, *El curioso impertinente* (1618)-. De este modo, conocemos sus posibles fuentes<sup>3630</sup>, se le ha situado en las coordenadas de la

---

<sup>3623</sup>Cervantes, *La Galatea*. libro III, pp. 207 y 208.

<sup>3624</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XLIV, p. 1036.

<sup>3625</sup>*Ibidem*, cap. III, p. 680.

<sup>3626</sup>Lo cierto es que la tendencia de la época de interpolar todo tipo de digresiones en las narraciones de largo aliento así parece corroborarlo. Véase Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, pp. 186-187; Antonio Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes*, sobre todo pp. 174-177.

<sup>3627</sup>Véase Jorge Luis Borges, “Magias parciales del *Quijote*”, en *El Quijote*, ed. de George Haley, Taurus (El escritor y la crítica), Madrid, 1980, pp. 103-105.

<sup>3628</sup>Véase sobre este aspecto el estudio que le dedicamos a *El curioso impertinente*, en “Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*”, pp. 120-129.

<sup>3629</sup>Avalle-Arce, “El curioso y el capitán”, *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 119-152, p. 121.

<sup>3630</sup>Véase Avalle-Arce, “El cuento de los dos amigos”, *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 155-211; Francisco Ayala, “Los dos amigos”, en *Teoría y crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 695-714; H. P. de

novelística corta europea de los siglos XVI y XVII<sup>3631</sup>, y se le ha estudiado desde múltiples perspectivas.

El aspecto en el que vamos a centrar nuestro análisis, que no es otro que la relación matrimonial de Anselmo y Camila, como es lógico suponer, no ha pasado desapercibido<sup>3632</sup>. Y es que *El curioso impertinente* es la primera de una serie de historias cervantinas que suponen una indagación sobre la cuestión matrimonial, el papel que deben jugar los cónyuges y la importancia que adquieren los padres y/o los hermanos a la hora de concertar el matrimonio, como acontece, siempre desde distintas perspectivas, en *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, la fingida historia de la condesa Trifaldi de la Segunda parte del *Quijote*, *El juez de los divorcios*, *La cueva de Salamanca* o la historia de Ambrosia Agustina del *Persiles*. Esto no quiere decir, desde luego, que el matrimonio no sea un aspecto crucial en los otros tipos de historias amorosas cervantinas, no en vano es una necesidad perentoria en las historias de amor humano y la recompensa más habitual en las historias de amor ideal, e, incluso, la forma legal de satisfacer los apetitos sexuales en alguna historia de amor vulgar. Lo que acontece es que en este tipo de historias se muestra que si “el camino para llegar a él [el matrimonio] puede ser azaroso, el mantenerlo en su integridad espiritual no es aleatorio, sino que depende del buen juicio de los cónyuges”<sup>3633</sup> y de la buena acción de los padres.

La forma elegida por Cervantes para inaugurar las historias matrimoniales -a pesar de ya haber tratado ligeramente el asunto en el desdichado matrimonio de Yzuf y Zahara en *El trato de Argel* que, como sabemos, sirve de contraste a la historia de Aurelio y Silvia- es la de una interpolación; una de las seis que pueblan la Primera parte del *Quijote*<sup>3634</sup>. Sin embargo, *El curioso impertinente* no es un episodio al uso, es decir, no se trata de una historia verdadera que acompaña y complementa a la principal y surge de ella misma, desde su verdad<sup>3635</sup>, en la que, al menos, uno de sus protagonistas interactúa con los de la fábula. Se trata, sin más, de una novela interpolada, o sea, de una ficción para los personajes que se mueven por la trama principal. De esta manera, el modo en el que se integra en la fábula es sumamente superficial<sup>3636</sup>, aunque consigue dotar a la obra de una construcción en profundidad. Responde, por lo tanto, al viejo esquema, tan en boga en la época, de la novela dentro de la novela. Cervantes no elude en ningún momento el carácter metaficcional de *El curioso*; es más, lo potencia deliberadamente, pues como una novela es encontrada por el cura y como una novela es leída a los demás, y, para que no haya ninguna confusión, la acción se sitúa en otro espacio distinto al de la fábula y en otro tiempo<sup>3637</sup>, y arraigada en la más pura

---

Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol I, pp. 193-202; Donald McGrady, “Otra vez las fuentes de *El curioso impertinente*”, en *Homenaje à Robert Jammes*, Anejos de *Criticón*, 1994, pp. 767-772; Antonio Barbagallo, “Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana”, *AC*, XXXII (1994), pp. 207-219; Félix Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, pp. 220-221; Stanislav Zimic, *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, pp. 61-92.

<sup>3631</sup>Véase H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, pp. 69-75.

<sup>3632</sup>Son importantes los estudios de A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, p. 129 y ss.; J. Casaldueiro, *Sentido y forma del “Quijote”*, pp. 154-158; M. Bataillon, “Cervantes y el matrimonio cristiano”, en *Varia lección de clásicos españoles*, pp. 238-255; P. M. Descouzis, “El matrimonio en el *Quijote*. Influjo tridentino”, *La Torre*, LXIV (1969), pp. 35-45.

<sup>3633</sup>Celina Sabor de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, p. 238.

<sup>3634</sup>Véase E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, pp. 92-109.

<sup>3635</sup>Sobre el concepto de “verdad” en Cervantes véase E. C. Riley, “Teoría literaria”, en *Suma cervantina*, pp. 293-332, sobre todo, p. 310 y ss.

<sup>3636</sup>Hasta el punto de ser única en su especie dentro del orbe quijotesco, véase C. Sabor de Cortázar, “Para una relectura del *Quijote*”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1987, pp. 15-65, en concreto pp. 37-44.

<sup>3637</sup>“La acción de la novela se sitúa en Florencia, a principios del siglo XVI”, nos dice Martín de Riquer, *Aproximación al “Quijote”*, p. 106.

tradicción del cuento: “su orbe se representa autónomo”<sup>3638</sup>. De este modo, se busca un contraste premeditado entre la historia de don Quijote y Sancho y la de la novela<sup>3639</sup>. No obstante, como suele ser habitual en nuestro autor, Cervantes rodea la irrupción de la novela de las condiciones mínimas para que se produzca su hallazgo, la envuelve con el episodio de Cardenio y Dorotea, con la fingida historia de la princesa Micomicona, con la aventura quijotesca de los cueros de vino<sup>3640</sup> y con la biografía del capitán Rui Pérez de Viedma<sup>3641</sup>. Más aún, pues, como sabemos, el alcalaíno teje toda una red de vinculaciones tanto formales como temáticas entre la acción principal y las secuencias interpoladas del *Quijote* de 1605. Este hecho, que sea una metaficción *El curioso*, es excepcional en la obra cervantina, únicamente será repetido por nuestro autor en la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*, donde la segunda novela se integra dentro de la primera siguiendo el mismo esquema, con las lógicas variantes y con otras pretensiones.

La historia matrimonial de Anselmo y Camila comienza centrándose en otro asunto, aunque crucial para el desarrollo posterior de los acontecimientos. En efecto, *El curioso impertinente* arranca estableciendo las coordenadas de una historia de amistad: la de Anselmo y Lotario: “En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados”<sup>3642</sup>. En este sentido, la historia de Anselmo y Camila se vincula con todas aquellas historias de amor cervantinas en las que la amistad se inmiscuye en el amor o viceversa. El caso más notorio, dado el comienzo, es la de Timbrio y Nísida de *La Galatea*, pues se centra, asimismo, en la amistad del primero con Silerio, pero también, aunque más matizado, con la de Morandro y Lira en *La Numancia*, donde primero nos enteramos de la amistad que une al numantino con Leoncio que de su historia de amor. Sin desdeñar comienzos como los de *La ilustre fregona* o *La señora Cornelia*, novelas en las que lo primero que ocurre es la presentación de las parejas de amigos de Carriazo y Avendaño y don Juan y don Antonio, respectivamente.

En fin, como buenos amigos, Anselmo y Lotario están igualados en todos los órdenes, hasta el punto de parecerse bastante<sup>3643</sup>, si bien se diferencian en un pequeño matiz: al primero le pierden las faldas, al segundo la caza. Diferencia fundamental para completar el esquema compositivo o el planteamiento de la historia, aunque no sea tajante, pues “dejaba Anselmo de acudir a sus gustos para seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos por acudir a los de Anselmo” (I, XXXIII, 406). Sucede que las inclinaciones de Anselmo se materializan en Camila, “una doncella principal y hermosa de la misma ciudad” (I, XXXIII,

<sup>3638</sup> Avalor-Arce, “El curioso y el capitán”, p. 131.

<sup>3639</sup> Como ya observaran Julián Marías, “La pertinencia del *Curioso impertinente*”, *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1959, III, pp. 306-311, y B. Wardropper, “The Pertinence of *El curioso impertinente*”, *PMLA*, LXII (1957), pp. 587-600. Véase, también, F. Martínez-Bonati, *El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 65 y pp. 223-224.

<sup>3640</sup> Véase H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, pp. 59-63.

<sup>3641</sup> “La comprensión y análisis del puesto del *Curioso* quedarán siempre incompletos mientras no se agrande el enfoque para abarcar también la historia de capitán Rui Pérez de Viedma. A esto nos fuerza la contigüidad de ambos relatos, la cualidad que comparten de ser ambos materia extraña al argumento medular y, sobre todo, la actitud del propio Cervantes, que los hace equiparables”. Avalor-Arce, “El curioso y el capitán”, p. 125. Véase, también, A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, p. 143; y C. Sabor Cortázar, “Para una relectura del *Quijote*”, pp. 42-44.

<sup>3642</sup> Cervantes, *Don Quijote de La Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XXXIII, p. 406 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos al lado de la cita, la parte, el capítulo y la página correspondientes).

<sup>3643</sup> “Un hombre por dentro, pero dos por fuera”, ha dicho H. P. de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, p. 203.



406), hasta el punto de enamorarse perdidamente de ella y hacerla su mujer. Lotario, como buen amigo, se encarga sinceramente de todos los pormenores de la boda, aun de pedirla a los padres de ella por esposa en nombre de su amigo. De este modo, todo fluye perfectamente, sin obstáculos ni trabas de ningún tipo: Anselmo y Camila obtienen la recompensa de su mutuo amor rápidamente en forma de matrimonio, Lotario se comporta como se ha de comportar un buen amigo, los padres de ella hacen lo que tienen que hacer en pos de la felicidad de su hija. Sin embargo, ya sabemos lo que ocurre cuando el amor es correspondido desde el principio o, como en nuestro caso, cuando una obra comienza con bodas. Ahora bien, Cervantes quiere despejar todas las dudas, pues “dos hombres y una mujer” conforman el típico “triángulo del amor adúltero”<sup>3644</sup>, por lo que, después de decirnos los felices que transcurrieron los días posteriores al casamiento, se centra en mostrarnos el ejemplar comportamiento de Lotario para con el matrimonio y su puntilloso miramiento en lo tocante a la honra de un hombre casado como lo es su amigo. La recta actitud de Lotario supone, no obstante, un primer enfrentamiento con Anselmo, el cual está preocupado por el alejamiento silencioso de su amigo, al que no comprende del todo bien, pero la sagacidad de Lotario y sus primeras, aunque piadosas, mentiras dejarán las cosas felizmente en su sitio. Aún así, ya ha quedado bien claro que Anselmo de ninguna manera quiere perder el roce continuo que tenía, antes de sus bodas, con Lotario, pues para él es más importante su amigo que su mujer, pues “si él supiera que el casarse había de ser parte para no comunicalle como solía, que jamás lo hubiera hecho” (I, XXXIII, 407)<sup>3645</sup>. Sea como fuere, lo cierto es que la situación, salvo las dudas de Anselmo, es ideal: un matrimonio feliz, un comportamiento ejemplar de Lotario que sugiere lo poco que le preocupa el amor de su amigo y que no estorbará ni se entrometerá en él, como dice H. J. Neuschäfer, “en *El curioso impertinente* hay un *ménage à trois* que funciona maravillosamente y, sobre todo, que no es resultado de unos ardides, sino que existe de antemano sin complicaciones. Nunca antes, en la historia de la novelística, el amor matrimonial y la firme amistad han estado tan fundamentalmente fuera de dudas”<sup>3646</sup>.

Esta armónica situación es atípica en las historias matrimoniales cervantinas, pues lo normal es que sean ya desde el principio problemáticas por algún lado, bien por la desigualdad de los cónyuges, normalmente reflejada por la diferencia de edad entre el hombre y la mujer, como ocurre en *El amante liberal* con el Cadí de Nicosia y Hamila, en *El celoso extremeño* con Carrizales y Leonora, en *El juez de los divorcios* con Mariana y el Vejete, en *El viejo celoso* con Cañizares y Lorenza, en el *Persiles* con Ortel Banedre y Luisa la talaverana; bien por el rentable negocio económico que supone la boda para los padres de ella, como acontece en *El celoso extremeño* o en la historia meridional del polaco Ortel Banedre; bien por la absoluta falta de amor, por el interés y por el engaño, como ocurre entre el alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo en *El matrimonio engañoso* y en los cuatro casos de *El juez de los divorcios*; bien por las pretensiones de un tercero, como padecen Ruperta y Lamberto tras la intromisión de Claudino Rubicón en el *Persiles*. Esta rara situación, además, se acentúa por el poco peligro inicial que supone Lotario para el matrimonio, pues tendría que ser él el elemento desestabilizador, como lo es don Fernando para con el amor de Cardenio y Luscinda.

<sup>3644</sup>J. Casalduero, *Sentido y forma del “Quijote”*, p. 155.

<sup>3645</sup>¿Qué diremos nosotros de la amistad de Anselmo y Lotario que no se haya dicho ya?”, se pregunta Carrol B. Johnson en “La sexualidad en el *Quijote*”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136, la cita en la p. 127. Lo cierto es que la actitud de Anselmo de colocar la amistad por encima del amor parece albergar un comportamiento homosexual, como, por ejemplo, sugieren F. Ayala, art. cit.; E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 103 y nota 14 de la p. 104; Diana de Armas Wilson, “Passing the Love of Women: The Intertextuality of *El curioso impertinente*”, *Cervantes*, VII (1987), 2º fall, pp. 9-28.

<sup>3646</sup>*La ética del “Quijote”*, p. 64.

Todo cambia por culpa de Anselmo, acaso por un entrevelado comportamiento homoerótico, acaso, sin más, por no permitir el alejamiento de Lotario, acaso por su curiosidad impertinente. Lo cierto es que un día, después de un profundo debate psicológico, Anselmo deja de ser lo que fue para transformarse en otro<sup>3647</sup>, ni su riqueza ni el perfecto comportamiento de Camila ni la fidelidad de Lotario le satisfacen por culpa de una extraña duda que le ha asaltado:

El deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso; y no puedo enterarme de esta verdad, si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro. Porque yo tengo para mí, ¡oh amigo!, que no es una mujer más buena de cuanto es o no es solicitada, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las promesas, a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunaciones de los solícitos amantes (I, XXXIII, 410)<sup>3648</sup>.

De este modo, pretende que Lotario intente seducir a su mujer para mostrar si Camila se corresponde realmente con la idea que sobre ella se ha forjado, quiere llevar a cabo un experimento con su mujer, por ende, con su matrimonio. No puede ser más chocante la idea de Anselmo, pues alguien que es ducho en “los pasatiempos amorosos” (I, XXXIII, 406) debería saber lo que ha de suponer una prueba como la que desea emprender, como así lo conoce el viejo Carrizales de *El celoso extremeño*; quizás, como le dice el propio Lotario, “es que tú no la tienes [a Camila] por la que dices” (I, XXXIII, 413), es decir, no confía lo suficiente en lo que su mujer parece ser, demostrando a las claras una misoginia, que era norma en la época. Pero no sólo atenta contra la institución del matrimonio y contra su mujer, sino que también lo hace contra la amistad, el concepto del honor y del amor. Todo esto se lo explica meridianamente Lotario, quien, dado su ejemplar carácter, se opone rotundamente a materializar los deseos de su desconocido amigo.

No obstante, hemos de destacar del razonado parlamento de Lotario su visión del matrimonio, ya que es una de las definiciones más importantes sobre este tema de la producción literaria cervantina, junto al que emite Tirsi en el famoso debate filigráfico que mantiene con Lenio en *La Galatea* (libro IV), el que le dice don Quijote a Sancho - encuadrado en una circunstancia un tanto ambigua- (II, XIX) y las observaciones y recomendaciones que Periandro hace a Ortel Banedre en el *Persiles* (III, VI). El amigo de Anselmo intenta persuadirle a éste de que si sigue en sus trece atenta deliberadamente contra el concepto del honor si es que Camila cae en algún tipo de deshonor, ya que, al estar casados, la honra de la pareja no es individual, porque el sacramento del matrimonio “tiene tanta fuerza y virtud [...] que hace que dos diferentes personas sean una misma carne; y aún hace más en los buenos casados, que, aunque tienen dos almas, no tienen más de una voluntad” (I, XXXIII, 418); y esto es así desde que Dios extrajo la mujer -Eva- del cuerpo del hombre - Adán-, que es el momento en el que “fue instituido el divino sacramento del matrimonio” (I, XXXIII, 418). Es ésta una definición del matrimonio que se ajusta perfectamente a la establecida por el ideario religioso de la época<sup>3649</sup>, si bien no es, ni mucho menos, la única que brota de la obra cervantina, ya que nuestro autor pone repetidas veces el dedo en la llaga

---

<sup>3647</sup>Véase L. Roux, “Á propos du *Curioso impertinente*”, *Revue des Langues Romances*, LXXV (1963), pp. 173-194, sobre todo p. 177; E. C. Riley, “Quién es quien en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, en *La rara invención*, pp. 31-50, especialmente, p. 44.

<sup>3648</sup>Curiosamente, las palabras de Anselmo guardan un tremendo parecido con las opiniones de Fray Luis de Granada en *Retórica eclesiástica*: “la que tentada no cae, que provocada no es vencida [...]. Así, no es perfectamente honesta la mujer que guarda su honestidad sin haberla nadie provocado, sino la que tentada de muchas maneras, conserva entero y sin mancilla el pudor”. *BAE*, XI, p. 523 (citado por A. Rey y F. Sevilla en la Introducción a su edic. de *El celoso extremeño*, Alianza (Obra Completa, vol. 9), Madrid, p. LII).

<sup>3649</sup>Véase M. Bataillon, “Cervantes y el matrimonio cristiano”, p. 247 y ss.

en la parte más social de la institución del matrimonio<sup>3650</sup>.

Después de escuchar atentamente a su amigo, Anselmo se mantiene firme en su primera resolución, auspiciado en lo que él no duda en catalogar como una enfermedad, y, para convencer a Lotario de que la ponga en práctica, le advierte de que si él no la realiza se lo pedirá a otro. No cabe duda de que Anselmo no sólo se equivoca en lo relativo a su esposa, sino en pretender que su amigo intente seducir a su mujer sin caer en la cuenta de que Lotario se podría enamorar de Camila, en que su comportamiento sea también el ideal de la amistad<sup>3651</sup>. Para ello, para que Lotario inicie el asedio, Anselmo le da a su amigo un manual de seducción, similar al que utiliza don Fernando para rendir a Dorotea también en el *Quijote* de 1605, le dice todo lo que tiene que hacer, y eso que sólo pretende que lo intente “tibia y fingidamente” (I, XXXIII, 419) y que “con sólo que comiences daré por concluida la causa” (I, XXXIII, 420)

Lotario, finalmente, acepta o, más bien, se ve obligado a aceptar el deseo impertinente de Anselmo. Pero su intención no es seducir a Camila, sino hacer creer a su amigo de que así lo hace. De este modo, en las ocasiones en las que se encuentra a solas con ella no hace otra cosa más que dormir. Empero, la enfermedad de Anselmo no abarca únicamente el deseo de que su mejor amigo pruebe la virtud de su mujer, va acompañada de un insano querer ver a los dos en acción. Por ello, también para que se consuma inexorablemente la tragedia, Anselmo espía a la pareja, dándose cuenta del embuste de Lotario, curiosamente el único del que se enterará a tiempo. Pillado en flagrante, Lotario, tan puntilloso en lo relativo al honor, decide firmemente realizar de verdad el experimento. Sin embargo, su voluntad de acción choca frontalmente con el recato de Camila.

En efecto, hasta este instante, Camila ha quedado entre bambalinas, su participación activa en la historia ha sido casi nula, aunque su presencia es permanente. Camila<sup>3652</sup> es el ideal de la mujer: es hermosa, honesta, discreta, noble, rica, o, como le explica el huésped maño a Guzmán, “tiene muchas hermosuras (...). Es hermosa de su rostro (...). Eslo también de linaje (...). También lo es en la riqueza (...). Y sobre toda hermosura es la de su discreción”<sup>3653</sup>. Cabe añadir, no obstante, lo más relevante: que es una esposa amantísima, que está plenamente feliz y satisfecha de su matrimonio y de su marido, al que respeta y obedece, ejemplar, en suma. Y, aparentemente sin merecerlo, ha caído en desgracia, pues su marido no tiene fe ni confianza en que su virtuosismo sea el que parece ser, duda de ella únicamente por el recato en el que siempre ha vivido, por el simple hecho de que no se ha visto en la oportunidad de caer. En las primeras ocasiones en las que Anselmo deja solos a su mujer y a su amigo, Camila se molesta por ello, pero obedece, además el comportamiento de Lotario no es para nada ofensivo. Después de que Anselmo haya descubierto el engaño de Lotario, Camila sigue siendo ejemplar en su comportamiento, así cuando Anselmo le informa de que se va a ausentar y de que va a venir Lotario, “afligióse [...] como mujer discreta y honrada, de la orden que su marido le dejaba, y díjole que advirtiese que no estaba bien que nadie, él ausente, ocupase la silla de su mesa” (I, XXXIII, 424); pero tiene que obedecer y obedece. No obstante, pone todas las prevenciones que están a su alcance para no pasar ni un sólo minuto a solas con Lotario, de ahí que éste no se haya atrevido a iniciar la seducción. Es

---

<sup>3650</sup>Véase F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 63 y ss.

<sup>3651</sup>Así se entiende, por lo menos, desde A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, p. 130.

<sup>3652</sup>En torno a la opinión que se tiene de Camila, a su evolución a lo largo de la novela, ha instituido la estructura de *El curioso* Georges Güntert en “*El curioso impertinente*, novela clave del *Quijote*”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 783-788, especialmente, pp. 784-785. Aunque desde otra perspectiva que agrupa a los tres personajes, lo ha hecho también H. Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, vol. I, pp. 202-220.

<sup>3653</sup>Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edic. de F. Rico, 2ª parte, libro III, cap. I, p. 737.

a partir de este momento de la novela cuando Camila empieza a participar en la acción.

El tremendo recato de Camila, su hermosura, “que pudiera vencer [...] a un escuadrón de caballeros armados” (I, XXXIII, 421), sus virtudes, en suma, provocan lo que ninguno de los dos, pues en este sentido es igual el yerro de Anselmo que el de Lotario, había prevenido que pasara: que Lotario se enamorara. En efecto, Lotario se rinde y lo hace antes que ella, se enamora de la mujer de su amigo, si bien el responsable de ello no es solamente él. Pero una vez que ha caído, su ejemplaridad se esfuma, ya no quiere seducir a Camila para probar su virtud, la quiere seducir porque la ama para sí. Antes, como Anselmo, ha luchado para no traicionar su amistad, pero no es un personaje ideal, como Silerio, su comportamiento es mucho más humano.

Camila, ante los envites amorosos de Lotario, se mantiene incólume, es la única de los tres que continúa siendo moralmente íntegra. No en vano, le advierte, mediante una carta, a su marido del error que está cometiendo. Sin embargo, éste, cegado por su curiosidad impertinente, la obliga a que obedezca. Y ese es el error de Camila, el mismo que cometen Cardenio y Luscinda, su obcecación en la obediencia y en las convenciones sociales de la época. Pero al final, “rindióse Camila, Camila se rindió” (I, XXXIV, 427). El amor de Lotario y Camila se torna en el primer adulterio de la producción literaria de Cervantes, a pesar de las insistencias lascivas de Yzuf y Zahara con respecto a Silvia y Aurelio respectivamente, aunque no será el último, si bien son muy escasos y la mayoría se dan en los *Entremeses*, género en el que, por su condición, son habituales, pero sin olvidar que Cervantes, aunque todos estuvieran escritos con el ánimo de ser representados, finalmente los publicó para ser leídos, lo que los dota de otra dimensión.

A partir de aquí, da un giro radical la narración, “la originaria armonía se transforma en un feo simulacro”<sup>3654</sup> en el que la mentira y el engaño campea a sus anchas. Ahora bien, hemos de insistir en el hecho de que Anselmo, tras la encadenación de mentiras de Lotario sobre el impresionante virtuosismo de Camila, siga queriendo que su amigo la siga incitando, “aunque no fuese más de por curiosidad y entretenimiento” (I, XXXIV, 428-429). ¿Qué oscuro y misterioso pensamiento se esconde en Anselmo, que una vez concluido el experimento desea seguir jugando? Parece evidente que en el fondo desea que su amigo se acueste con su mujer<sup>3655</sup>, ya que si no es así, difícilmente se explica su conducta por muy perturbado que esté.

Como marido burlado y responsable único de su deshonra, Anselmo protagoniza una serie de escenas que lo ridiculizan al máximo sin ser consciente de la verdad o sin quererlo ser o pretendiéndolo ser y, además pensando que está engañando a su mujer con un experimento que ella desconoce, aunque lo está saboreando dulcemente; escenas tales como la de los sonetos de Lotario a Clori. Secuencias que no sirven exclusivamente para empequeñecer a Anselmo, sino también para mostrarnos el desparpajo y la desenvoltura de Camila, cada vez más imponente en su actuación, y el del amigo traidor. Y es que los dos, la esposa y Lotario, cada vez se hacen más acreedores del destino trágico que les espera. Desde otra perspectiva, la necedad de Anselmo y la desenvoltura de Camila se rescribirán en la estulticia de Pancracio y el atrevimiento de Leonarda en *La cueva de Salamanca*.

El adulterio de Camila y Lotario se podría perpetuar en el tiempo, dada la inepticia absoluta de Anselmo, sin embargo, aunque viven casi aislados del mundo<sup>3656</sup>, no están solos,

---

<sup>3654</sup>H. J. Neuschäfer, *La ética del “Quijote”*, p. 65.

<sup>3655</sup>Véase Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva*, p. 139 y ss.; William A. Stapp, “La curiosidad, entrada a lo vedado”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 443-447, especialmente p. 444; y E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 103.

<sup>3656</sup>“La acción misma de esta tragedia requiere un aislamiento extremado de los protagonistas (...). El mundo circundante se retrae para dar lugar, como en un vacío, a la pureza del experimento”. F. Martínez-Bonati,

junto a ellos están los criados de la casa, de entre los que descuella y sale del anonimato Leonela, la criada, amiga y confidente desde la niñez de Camila. Las actuaciones de las criadas cervantinas, como era más o menos usual en la época áurea, es bastante homogénea, en la medida en la que o son confidentes de sus amas o las traicionan, así, a la primera especie, corresponde, por ejemplo, la doncella de la Rosaura de *La Galatea*, aquella que se encargaba de que su ama pudiera encontrarse a solas con Grisaldo en un pasillo de la casa; a la segunda pertenece la criada de la Dorotea del primer *Quijote*, la que facilitó a don Fernando la entrada en el cuarto de su señora, exponiéndola al peligro. Leonela sobresale de entre todas, precisamente, porque camina entre los dos tipos, pues no engaña a Camila, aunque se toma las licencias que le permite el saber el adulterio de su ama, situación que Camila, tan ducha en otros aspectos, no sabe atajar ni a tiempo ni a destiempo. En efecto, no lo hace a tiempo, cuando Lotario, al ver descolgarse a un hombre de un balcón de la casa, traiciona también a su amada sin ningún tipo de miramiento, una ofuscación celosa que le encamina a decir a Anselmo que Camila está a punto de rendirse. En esta ocasión, la discreción de Camila y Leonela salvará a los adúlteros de que Anselmo se entere cabalmente de todo, en la escena más fascinante de *El curioso*, aquella que es “el punto culminante de la novela, constituyendo también el centro del laberinto, en donde -para el que no sepa orientarse- la verdad y la mentira se mezclan de tal manera que es casi imposible distinguirlos”<sup>3657</sup>.

Aparte de la representación de Camila, haciendo magistralmente el papel de dama honrada y virtuosa, que, al fin y al cabo, era lo que había sido hasta el absurdo experimento de su esposo, resulta cuanto menos chocante el comportamiento de Anselmo, quien, escondido tras unos tapices, contempla toda la escena absorto en la representación, incapacitado para actuar, incluso en los momentos en los que, desde su perspectiva, se adivina una tragedia, ya sea por el suicidio de su esposa, ya sea por el asesinato de su amigo. Así, tras la conversación que mantienen Leonela y Camila, suficiente para creer a pies juntillas en la integridad de su esposa, conociendo la determinación de la segunda, el “marido-mirón”<sup>3658</sup>, en vez de descubrirse y terminar con la farsa, decide, sólo por curiosidad, ver en qué para:

Todo lo miraba Anselmo [...], y de todo se admiraba, y ya le parecía que lo que había visto y oído era bastante satisfacción para mayores sospechas; y ya quisiera que la prueba de venir Lotario faltara, temeroso de algún repentino suceso. Y, estando ya para manifestarse y salir, para abrazar y desengañar a su esposa, se detuvo (I, XXXIV, 441).

Peor es aún su curiosidad cuando Camila y Lotario están luchando, según él cree -incluso dudan Leonela y Lotario-, a brazo partido, dado que ella, con una daga en la mano, está intentando escondérsela a su amante y amigo de su esposo en el cuerpo, y él no es capaz de hacer nada, inmovilizado por el espectáculo. Su estupor llega al culmen al contemplar el cuerpo de su esposa tendido en el suelo y bañado en sangre.

La sagacidad de Camila haciendo lo que hubiera hecho ante una situación semejante si su esposo no hubiera dudado de ella, entonces, junto con el saber hacer de Leonela y de Lotario son motivos suficientes para que Anselmo quede “el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo” (I, XXXIV, 446). No obstante, la felicidad de los adúlteros no es completa, su integridad y las personas que eran antes de convertirse en lo que son por culpa de la necedad de Anselmo les impide serlo, como explícitamente se refleja en el caso de Lotario: “Todo lo cual escuchó Lotario sin poder dar muestras de alguna alegría, porque se le representaba a la memoria cuán engañado estaba su amigo y cuán injustamente él

---

*El “Quijote” y la poética de la novela*, p. 224.

<sup>3657</sup>G. Güntert, “*El curioso impertinente*, novela clave del *Quijote*”, p. 786.

<sup>3658</sup>*Ibid.*, p. 787.

le agraviaba” (I, XXXIV, 445); y como se colige de la representación de Camila, que con todas sus fuerzas arremetía contra su amante, aquel que había hecho de ella una esposa adúltera -no olvidemos que ella no está al tanto del experimento de Anselmo, que Lotario le encubrió para que no dudase de la calidad de su amor- como si realmente quisiera deshacer lo que ya resulta imposible.

Tampoco lo hace a destiempo. Y si en la primera ocasión fue Lotario el que vio al amante y esposo secreto de Leonela, será ahora Anselmo el que lo vea y con ello descubra todo el tinglado. Antes, Camila y Lotario tendrán la oportunidad de escapar y, en cierto modo de espiar su culpa, ella recluida en un monasterio donde terminará sus días al saber la muerte de su amante, Lotario peleando gloriosamente, no sin ironía metaliteraria, en el ejército del Gran Capitán. Y Anselmo sólo, “sin mujer, sin amigo y sin criados” (I, XXXV, 453-454). Ahora bien, toda la cordura que le faltó al emprender su desastrosa prueba, le asaltarán de pronto, para poder calibrar, antes de morir, toda su culpa y poder asumir, por tanto, toda su responsabilidad en el adulterio, pero, sobre todo, en la destrucción de dos personas que eran ejemplares en su conducta, una, Lotario, como amigo, la otra, Camila, como esposa. Este será el fin de otros maridos fabricantes de su propia deshonra, como en el caso de Felipo Carrizales en *El celoso extremeño*.

Este trágico desenlace, por otra parte, es parecido al de las historias de Morandro y Lira, Lisandro y Leonida y Grisóstomo y Marcela, si bien por motivos sumamente dispares, aunque en el fondo todos comparten una misma causa: la tragedia se desencadena siempre por culpa del comportamiento de uno de los protagonistas de la historia, por la intervención de terceros o por ambas cosas a la vez; o sea, en todos los casos por cuestiones estrictamente humanas, sin intervención de fuerzas suprasensibles.

En fin, la primera historia matrimonial cervantina no puede resultar peor por culpa de la necesidad de un marido que pretende poner a prueba la virtuosidad de su esposa, ni más pesimista, pues es muy poco el margen que deja Cervantes al ser humano para comportarse de una forma íntegra, dado el resultado del experimento. Pero también, y quizá en mayor medida que por cualquier otro aspecto, por ser un atentado contra el matrimonio.

Las características que aúna la primera historia matrimonial de la obra de Cervantes son las siguientes: 1-la historia se desarrolla en forma de novela corta, aunque intercalada en una narración larga. 2-Anselmo y Camila están igualados en todos los órdenes: son nobles, ricos, hermosos, jóvenes y de un comportamiento ejemplar, reúnen todos los requisitos para ser un matrimonio sumamente feliz. 3-Incluso contando con el inseparable amigo de Anselmo, Lotario, que está fuera de toda duda en cuanto a la posibilidad de terminar rendido ante los encantos de Camila. 4-La fatalidad comienza, tras saborear la felicidad matrimonial de los primeros días, cuando a Anselmo le asalta la duda de si la honradez de su esposa se corresponde con su ideal. 5-Impertinencia que le lleva a pedir a su amigo que seduzca a su mujer, quien se ve obligado a realizarlo, no sin advertirle primero lo absurdo de la prueba, tras una amenaza. 6-Se consuma el adulterio, pues ni el amigo ni la esposa son un ideal, su humanidad ha echado su fidelidad por tierra, por lo que de la verdadera felicidad inicial pasamos al desorden moral, al caos, a la mentira y el engaño constantes. 7-Al final, Anselmo se entera de todo y se desencadena la tragedia con la muerte de los tres, no sin antes haber reconocido su culpabilidad. 8-Por lo tanto, su historia no sobrevive al texto.

#### *EL CELOSO EXTREMEÑO: CARRIZALES Y LEONORA.*

La segunda historia matrimonial de la producción literaria de Cervantes es la que

protagonizan Felipe Carrizales y la joven Leonora en *El celoso extremeño*<sup>3659</sup>.

La historia de Carrizales y Leonora se sustenta sobre tres pilares fundamentales que se repiten constantemente a lo largo y a lo ancho de la producción literaria de Cervantes: los

---

<sup>3659</sup>De *El celoso extremeño*, como es bien sabido, se conservan dos ediciones diferentes: una manuscrita, editada por Isidoro Bosarte en 1788 y perteneciente a la famosa miscelánea compilada por Francisco Porrás de la Cámara para el entretenimiento personal del arzobispo de Sevilla Niño de Guevara entre 1604 y 1606; otra impresa, la que aparece en el séptimo lugar de las *Novelas ejemplares*. Como ya mencionamos en otra parte, a esta novela le acompaña *Rinconete y Cortadillo*, y una tercera, *La tía fingida*, que habitualmente ha sido atribuida a Cervantes, aunque es un problema que aún no se ha resuelto y que tiene pocos visos de serlo a no ser que se descubra algún documento ignorado que lo corrobore. Lo más peculiar es que ambas novelas, *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo*, nos sirven para mostrar cómo Cervantes revisaba y pulía sus textos antes de darlos a la imprenta, al menos en aquellos que le dio tiempo, pues ni el *Quijote* de 1605 ni el *Persiles*, por diferentes motivos, parecen haber sido revisados con calma, dados los muchos errores del primero y el último libro del segundo; además de evidenciar la propia evolución de Cervantes como novelista. En el caso de *Rinconete y Cortadillo*, las variantes de la versión impresa con respecto a la manuscrita no afectan al sentido de la novela ni la modifican sustancialmente. Por contra, en el caso de *El celoso extremeño*, Cervantes varía numerosos aspectos, que parecen mejorar la calidad estética de la obra, si bien uno de ellos resulta de especial relevancia: nos referimos, claro está, al desenlace, entendiendo como tal todo lo que va desde el encerramiento de Leonora con Loaysa en la habitación de la dueña Marialonso hasta el fin de la novela. Las distintas variantes entre los textos manuscritos y los impresos se pueden ver en el trabajo de M. Criado del Val, "Estilística cervantina. Correcciones, interpolaciones y variantes en el *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*", *AC*, II (1951-1952), pp. 231-248 y, centrado en exclusiva en *El celoso extremeño* y clasificadas las variantes por diversas cuestiones, el artículo de Américo Castro, "*El celoso extremeño* de Cervantes", en *Hacia Cervantes*, pp. 420-450. La modificación del desenlace ha sido uno de los aspectos más controvertidos de la crítica cervantina desde que el propio Castro tachara a Cervantes de "ingenio hipócrita" en su fundamental libro *El pensamiento de Cervantes*. Lo cierto es que no hay crítico que haya abordado el estudio de *El celoso extremeño* que no dé su opinión sobre los dos desenlaces. Singularmente importantes sobre esta cuestión, en nuestra opinión, son los trabajos de J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, pp. 167-189; A. Castro, art. cit., y "Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*", *Papeles de Son Armandans*, XLVIII (1968), pp. 205-222; G. Edwards, "Los dos desenlaces de *El celoso extremeño* de Cervantes", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLIX (1973), pp. 281-291; A. F. Lambert, "The two versions of Cervantes' *El celoso extremeño*: ideology and criticism", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1980), pp. 219-235; J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, pp. 1-39; J. B. Avalor-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. II, pp. 36-40; A. K. Forcione, "*El celoso extremeño* and the Classical Novella: The Mystery of Freedom", en *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, pp. 31-92; M. Molho, "Aproximación al *Celoso extremeño*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 743-792; E. Williamson, "EL "misterio escondido" en *El celoso extremeño*", *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 793-815; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El celoso extremeño*, Alianza (Obra Completa, vol. 9), Madrid, 1997, pp. XLVII-LIX. Las notables diferencias en el desenlace entre una versión y otra, así como los cambios nominales de algunos personajes, la eliminación de algunos párrafos y la modificación de otros, provocan que, en cierto sentido, resulten si no dos novelas distintas, al menos muy diferentes. No obstante, el viraje que supone la versión impresa sobre la manuscrita significa la disconformidad de Cervantes con su primer texto de *El celoso*, acaso porque tanto el adulterio de Isabela -el nombre de Leonora en la primera versión- como el destino final del triángulo amoroso era un calco del que acontece en *El curioso impertinente* -como ha demostrado J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, p. 180 y ss.-, por lo cual nuestro autor en la versión definitiva, que es la que se decidió a publicar y no otra, lo modificó para experimentar otra opción distinta; por más que el adulterio del manuscrito Porrás se da, asimismo, en el entremés de *El viejo celoso*, otra alternativa que trataremos en su momento. Con esto queremos decir que en nuestro análisis de la novela no tendremos en cuenta la versión de *El celoso extremeño* del manuscrito Porrás o de la edición Bosarte. Diferente es, a nuestro entender, el hecho de que buena parte de *Los baños de Argel* pueda ser una refundición de *El trato de Argel*. Ahora bien, para Cervantes da la impresión de que son dos obras distintas, por cuanto cita la primera tanto en la Adjunta del *Viaje del Parnaso* -edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), Madrid, 1997, p. 166- como en el Prólogo al lector de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* -edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 13 -*El gallardo español. La casa de los celos*-), Madrid, 1997, p. 13- como obra diferente a la que incluye en el volumen de comedias. Cosa que jamás hizo con *El celoso extremeño* ni mucho menos con *Rinconete y Cortadillo*: las versiones impresas, las de las *Novelas ejemplares*, son los textos definitivos de Cervantes, lo que quiso poner en manos de sus lectores y no las primitivas.

temas del matrimonio, los celos y el viejo y la niña. Obviamente, los tres están interrelacionados entre sí en *El celoso extremeño*, aunque nosotros enfocamos el estudio desde las coordenadas del tema matrimonial, lo que no es óbice para que los otros dos no se acoplen perfectamente en nuestro análisis. Sin embargo, quisiéramos dar una ligeras pinceladas sobre ellos antes de adentrarnos en nuestro propósito.

El asunto de los celos es uno de los temas más recurrentes de Cervantes, presente desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, si bien se queda fuera tanto de las primeras composiciones poéticas de nuestro autor como de las dos piezas teatrales que se nos han conservado de su primera época: *El trato de Argel* y *La Numancia*. De este modo, los celos como motivo literario logran su carta de ciudadanía en la primera obra impresa del alcalaíno: *La Galatea*. En efecto, en la pastoral cervantina tienen una especial relevancia en los dos niveles narrativos de que se conforma: en la fábula, acción principal o trama pastoril los celos son uno de los cuatro tormentos amorosos que escenifican, respectivamente, junto a la ausencia, el desdén y la muerte, Orfenio, Crisio, Marsilio y Orompo en la égloga que sirve para festejar el casamiento de Daranio y Silveria. El pastor Orfenio, en esta disputa por saber quién es el mayor sufridor de los cuatro, denomina a los celos como “sombra oscura que continuo sigues / a mi confusa triste fantasía; / enfadosa tiniebla, siempre fría / [...] monstruo cruel y rigurosa harpía”, un sentimiento que se simboliza en una “morada” sumida en la “oscuridad negra”. El encargado de dirimir cuál de los cuatro es el mayor sufridor, el pastor poeta y cortesano Damón, da la palma como vencedor a Orfenio como “el más penado, pero no el más enamorado, porque no son los celos señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente [...]. Y también el ser celoso es señal de poca confianza del valor de sí mismo”<sup>3660</sup>. En la materia interpolada, los celos se convierten, ahora desde una perspectiva práctica, en el motor del desquite que toma Crisalbo para vengarse de su amada Silvia al creer que le desdeña en favor de Lisandro; llevan a dos hermanas, Teolinda y Leonarda, a declararse la guerra; y es la artimaña de que sirve Rosaura, dar celos, para intentar avivar a Galercio. Aunque no se publicó hasta 1615, en el volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, *La casa de los celos* se suele fechar entre 1585 y 1587<sup>3661</sup>; en ella Cervantes desmitifica el idealizado mundo de la caballerescas y de la pastoril. Como su propio título indica, los celos adquieren una importancia muy significativa, especialmente en los amores de Roldán y Reinaldos por Angélica la Bella, hasta el punto de destruir la amistad que une a los dos primos y paladines franceses, ya que “tal vez la deslealtad / vive en el celoso amante”<sup>3662</sup>. Pero lo más significativo es que en esta comedia se representa, como en la égloga de *La Galatea*, “la morada de los celos”, de la que salen una figuras morales, gracias a la acción mágica de Malgesí, que son el Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación y los Celos. La morada de los celos se describe como una “boca espantosa / [...] horrenda o cueva oscura”<sup>3663</sup>; se vuelve a decir del celoso, como en la novela pastoril, que es un “impertinente curioso”<sup>3664</sup>, y que los celos “amenazan triste suerte, / ciertos y luengos pesares / y, al fin, desdichada muerte”<sup>3665</sup>. En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes se jacta de haber escrito “romances infinitos / y el de *Los celos* es aquel que estimo, / entre otros que los tengo por malditos”<sup>3666</sup>. Dos versiones se conservan de este

---

<sup>3660</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro III, pp. 192, 200 y 207-208.

<sup>3661</sup>Véase Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, p. 22.

<sup>3662</sup>Cervantes, *El gallardo español. La casa de los celos*, jornada I, vv. 633-634, p. 168.

<sup>3663</sup>*Ibidem*, jornada II, vv. 1250 y 1254, p. 193.

<sup>3664</sup>*Ibidem*, jornada II, v. 1286, p. 195.

<sup>3665</sup>*Ibidem*, jornada II, vv. 1325-1327, p. 196.

<sup>3666</sup>Cervantes, *El viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, IV, vv. 40-42, p. 83.



magnífico romance<sup>3667</sup>, el que empieza “Yace donde el sol se pone” y el que lo hace con el verso “Hacia donde el sol se pone”. El segundo de ellos se publicó por vez primera en 1593 en la *Tercera parte de flor de varios romances*, si bien, por el tono, la alegoría y por el personaje de Lauso está plenamente vinculado tanto a *La Galatea* como a *La casa de los celos*<sup>3668</sup>, ya que en él se vuelve a describir la morada de los celos como “una cueva / oscura, lóbrega y triste, / [...] propio albergue de la noche, / del terror y las tinieblas”, capaz de conducir al celoso hasta la muerte: “En pronunciando este mal / cayó como muerto en tierra, / que de memorias de celos / tales sucesos se esperan”<sup>3669</sup>. En la Primera parte del *Quijote* los celos hacen su aparición especialmente en las historias interpoladas. Así, por ejemplo, los celos, aunque imaginarios, y acompañados por el desdén conducen a la muerte al desdichado y fingido pastor Grisóstomo; son utilizados como artimaña amorosa, siguiendo el ejemplo de la Rosaura de *La Galatea*, por la pastora Torralba; aunque brillan por su ausencia, la curiosidad impertinente de Anselmo no dista mucho de los celosos, ya que son tachados con el mismo apelativo; y alguno de los pastores de la fingida Arcadia que alaban o vituperan a Leandra sufre “la rabiosa enfermedad de los celos”<sup>3670</sup>. En las *Novelas ejemplares* suelen ser los celos uno de los motivos que los amantes han de superar para alcanzar el genuino amor, como así le acontece a don Juan/Andrés Caballero en *La gitanilla*, si bien Preciosa se lo deja bien claro desde el principio: “sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada, sin que la ahogue ni turbe la pesadumbre de los celos”<sup>3671</sup>. Son, asimismo, los instigadores de la violencia que Ricardo muestra al ver a su amada Leonisa con Cornelio, pues “me ocupó el alma una furia, una rabia y un infierno de celos”<sup>3672</sup>. Aunque menos apasionados, los celos turban también el sentir de Avendaño cuando escucha las canciones que le dedica don Pedro, el hijo del Corregidor de Toledo, a Constanza, la fregona ilustre. Los celos no sólo acometen a los personajes masculinos, sino que también los sufren los femeninos, como la Dorotea del *Quijote* de 1605 al enterarse de que su amado don Fernando se ha desposado con Luscinda, o a Teodosia en *La dos doncellas* al escuchar la relación amorosa de Leocadia; si bien la más celosa de la obra cervantina es Claudia Jerónima, ya que, por su causa, asesina a su amado Vicente, sumiéndola en una triste desesperación: “¡Oh cruel e inconsiderada mujer -decía-, con qué facilidad te moviste a poner en ejecución tan mal pensamiento! ¡Oh fuerza rabiosa de los celos, a qué desesperado fin conducís a quien os da acogida en su pecho!”<sup>3673</sup>. En fin, por no alargarnos más, diremos que los celos atormentan constantemente a la reina, en *Pedro de Urdemalas*, ante el descaro del rey y Belica; son la base, como su propio título indica, del entremés *El viejo celoso*, y una de las muchas pruebas que sen obligados a superara tanto Periandro como Auristela en el *Persiles*, aunque el héroe sepa y aconseje a una hermosa zagala que “si son celos, ni los pidas ni los des, porque si los pides, menoscabas tu estimación, y si los das, tú crédito; y si es que el que te ama tiene entendimiento, conociendo tu valor, te estimará y querrá bien, y si no lo tiene, ¿para qué quieres que te quiera?”<sup>3674</sup>. Lógicamente, son también, los celos, un asunto importantísimo en los episodios que complementan las aventuras de Periandro y Auristela, como los del rey Leopoldio, Renato y

---

<sup>3667</sup>Que F. Sevilla ha editado en la *Obra Completa* de Miguel de Cervantes, Castalia, Madrid, 1999 (2ª ed.), pp. 1178a, 1178b y 1179a.

<sup>3668</sup>Véase Elías L. Rivers, “Viaje del Parnaso y poesías sueltas”, en *Suma cervantina*, pp. 119-146, sobre todo, pp. 128-129.

<sup>3669</sup>Cervantes, *Obra Completa*, pp. 1178b y 1179a.

<sup>3670</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. LI, pp. 616-617.

<sup>3671</sup>Cervantes, *La gitanilla. El amante liberal*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 59.

<sup>3672</sup>*Ibidem*, p. 123.

<sup>3673</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. LX, pp. 1185-1186.

<sup>3674</sup>Cervantes, el *Persiles*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro III, cap. XII, p. 360.

Eusebia, el polaco Ortel Banedre, Claricia y Dominico, y Ruperta.

No cabe duda, entonces, de la importancia que alcanza el tema de los celos en la producción artística de Cervantes, pues lo trató en todos los géneros y formas literarias posibles, así como la inmensa cantidad de relaciones que se tejen en torno a él. Eso sí, siempre tratado desde una óptica sumamente negativa, como una enfermedad que no sólo es capaz de destruir al que lo sufre, sino también a los que le rodean, especialmente a los amantes. De ahí que la morada de los celos sea lóbrega, oscura y tenebrosa, símbolo de la desesperanza y de la muerte. Pues bien, en esta tupida red de textos, historias y poemas se integra *El celoso extremeño*, quizás la máxima expresión de nuestro autor sobre este asunto: Carrizales es el más celoso de todos sus personajes y su casa es la reconstrucción de esa cueva, casi demoniaca, donde residen los celos y su propia destrucción. No es de extrañar, por lo tanto, que Avalle-Arce dijera que “*El celoso extremeño* es la novela del solipsismo”<sup>3675</sup>.

Aparte de su carácter celoso, Carrizales comete otro yerro de proporciones descomunales para Cervantes: desposarse con una joven, siendo él un anciano. En efecto, *El celoso extremeño* es una versión más del manido tema literario del viejo y la niña. Otro asunto recurrente en la obra literaria del alcalaíno. Su primera manifestación la encontramos en *La Galatea*, al darnos unas pinceladas de la historia de amor del anciano Arsindo y la joven Maurisa. Esta será -al menos en lo concerniente a la primera parte de la novela pastoril, ya que se promete la continuación de este caso de amor para la segunda parte, proyecto que, como se sabe, no llegó a culminar nunca, aunque lo anunció en repetidas ocasiones- la única vez en que esté retratado con buenos ojos, acaso por su recién casamiento con doña Catalina de Salazar. Sea como fuere se le tacha de “milagro” al “ver enamoradas las canas de Arsindo de los pocos y verdes años de Maurisa”<sup>3676</sup>. Tendremos que esperar hasta la Primera parte del *Quijote* para que nuestro autor vuelva a tratar una historia de amor descompensada por la edad; si bien ya no se trata de un viejo y una niña, sino de un hombre maduro y una joven: nos referimos al capitán Rui Pérez de Viedma y la hermosa Zoraida. Tampoco en este caso Cervantes cuestiona la diferencia de edad, aunque el cautivo se haya comportado “hasta agora de padre y escudero, y no de esposo”<sup>3677</sup>. La primera historia negativa es la que protagonizan el cadí de Nicosia y Halima en *El amante liberal*, no sólo porque el viejo turco se enamora de la joven Leonisa, sino porque provoca que su mujer haga lo propio de Ricardo/Mario, ya que “poco contenta de los abrazos flojos de su anciano marido, con facilidad dio lugar a un mal deseo”<sup>3678</sup>. En el entremés del *Juez de los divorcios* Cervantes recrea la historia de Mariana y el Vejete, en la que ahonda, si bien cómica y paródicamente, en la diferencia que va del “invierno de mi marido” a “la primavera de mi edad”<sup>3679</sup>, especialmente por los achaques de salud que conlleva la vejez. Esta misma diferencia de edad, así como las continuas enfermedades que asolan a los mayores y la escasa actividad sexual son las quejas y las controversias entre doña Lorenza y Cañizares en *El viejo celoso*, aparte, claro está, de la condición extremadamente celosa de él. Por último, en el *Persiles* recrea tres historias en las que la diferencia de edad son duramente criticadas por Cervantes: 1-las pretensiones amorosas que despierta Auristela en el anciano rey Policarpo, que le conduce a su destrucción; 2-la pasión del también rey Leopoldio, que le hacen ir tras su joven amada como cualquier gañán, olvidando sus quehaceres de mando; y 3-el súbito enamoramiento de Ortel Banedre de la casquivana Luisa la talaverana, que le conducirá, como en el caso de Policarpo,

---

<sup>3675</sup>Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, p. 31. Siguiendo la pauta que dejó abierta A. Castro en “*El celoso extremeño* de Cervantes”, pp. 438-442.

<sup>3676</sup>Cervantes, *La Galatea*, libro V, p. 346.

<sup>3677</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, cap. XLI, p. 528.

<sup>3678</sup>Cervantes, *La gitanilla. El amante liberal*, p. 147.

<sup>3679</sup>Cervantes, *Entremeses*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 21.

a la muerte. Será en el *Persiles* donde Cervantes introduzca esta severa sanción sobre estos amores seniles tan descompensados:

Los ímpetus amorosos que suelen parecer en los ancianos se cubren y disfrazan de amor con la capa de la hipocresía; que no hay hipócrita, si nos es conocido por tal, que dañe a nadie sino a sí mismo, y los viejos, con la sombra del matrimonio, disimulan sus depravados apetitos<sup>3680</sup>.

Otra forma de relación amorosa y/o sexual entre personajes de edades dispares son las aficiones homosexuales de los trucos con niños o jóvenes cristianos, tratadas con suma crudeza y dureza en *El trato de Argel* y en *Los baños de Argel* y completamente cómica e irrisoria en *La gran sultana*.

Vemos, por tanto, la ingente cantidad de relaciones literarias que se establecen entre *El celoso extremeño* y el resto de la producción artística de Cervantes en torno a los temas de los celos y del viejo y la niña, ambos íntimamente vinculados, especialmente el segundo de ellos, al del matrimonio, tratado como una institución tanto de índole social como religiosa. Ahora bien, no son, estas, las únicas relaciones de nuestra novela. Lógicamente, con el texto que más se ha comparado es con el entremés de *El viejo celoso*, pero también, como ya hemos mencionado -en texto y en nota-, con “El curioso impertinente”<sup>3681</sup>, ya que “el punto de partida es el mismo, como también lo es el calamitoso desenlace”<sup>3682</sup>. Asimismo, estas dos novelas se vinculan con el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*, pues “las tres comparten una fraseología similar en un momento igualmente culminante”<sup>3683</sup>; si bien las relaciones entre este episodio y *El celoso extremeño* son más profundas, por cuanto Silerio y Loaysa, aunque los móviles sean totalmente distintos, rebajan su condición social y se disfrazan con el fin de penetrar en las casas de Nísida y Leonora y poder enamorarlas, el primero para su amigo Timbrio, el segundo para sí, además, una vez dentro, de ellos, de Silerio y de Loaysa, se enamoran o se aficionan Blanca, la hermana menor de Nísida, y Leonora, y las dos, curiosamente, lo hacen a la sorda, en silencio. Por otro lado, aunque sea exclusivamente por figurar en el manuscrito Porras, *El celoso extremeño* también se relaciona con *Rinconete y Cortadillo*, novelas que guardan un parecido estructural, dado que ambas, en su parte central, parecen ser entremeses anovelados<sup>3684</sup>, o, en su defecto, semejan su técnica. El hecho, asimismo, de que Loaysa y Leonora, al final, no consumen el adulterio parece igual de extraño que la conservación de la virginidad de Leandra al ser encontrada desnuda en una cueva y abandonada por Vicente de la Roca en la Primera parte del *Quijote*. Más aún, pues las pretensiones matrimoniales de Rodolfo, el personaje de *La fuerza de la sangre*, son las mismas que las del viejo Carrizales, ya que los dos dicen, el primero a su madre, el segundo a sí mismo, que no pretenden incrementar su hacienda con su mujer, sino satisfacer su gusto personal<sup>3685</sup>.

---

<sup>3680</sup>Cervantes, el *Persiles*, libro II, cap. VII (2), pp. 188-189.

<sup>3681</sup>Un estudio comparativo de los tres textos -*El curioso impertinente*, *El celoso extremeño* y *El viejo celoso*- se puede ver en el estudio de Avalor-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 17-72, especialmente pp. 46-52.

<sup>3682</sup>Haciendo nuestras las palabras de E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 104.

<sup>3683</sup>*Ibidem*, nota 17 de la p. 105. Véase también el art. cit. de Avalor-Arce, nota 37 de la p. 48.

<sup>3684</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 173. Véase, además, Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, p. 19.

<sup>3685</sup>Sobre las posibles fuentes de *El celoso extremeño*, se pueden ver los resúmenes que realizan A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, pp. 234-283; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 222-261; A. Rey y F. Sevilla, *Introducción a su edic. del texto*, pp. XXI-XXV; J. García López, “*El celoso extremeño*” en su edic. de las *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 883-904.

La forma en que Cervantes nos presenta la historia matrimonial de Felipo Carrizales y Leonora no es otra que la de la novela corta, como lo evidencia su incursión en las *Ejemplares*. Por tanto, desde esta perspectiva es otro vínculo más de unión con la de Anselmo y Camila de “El curioso impertinente”. Ahora bien, existe un ligero matiz que las diferencia, ya que, mientras que *El celoso* es un texto independiente, “El curioso” no pasa de ser una interpolación del *Quijote* de 1605; es decir, la segunda aún depende de un fábula o trama argumental mayor que la englobe, mientras que la primera se nos muestra libre ya de ataduras, por más que se pueda vincular con el resto de novelas que conforman el volumen a través del Prólogo que las precede<sup>3686</sup>.

La historia matrimonial de *El celoso extremeño*, como la de *El curioso impertinente*, no sólo nos está contada de manera lineal, o sea, historia y relato coinciden desde el inicio, sino que se ve precedida de una sucinta, pero sumamente significativa, narración de la vida de Carrizales. Más que “la presentación del protagonista”<sup>3687</sup>, lo que acontece es la relación de “la prehistoria de un individuo”<sup>3688</sup>, la información más sobresaliente acumulada sobre su vida antes de decidir casarse con la joven Leonora, de tal modo que queden perfilados los rasgos de su carácter que condicionarán su historia matrimonial. La diferencia entre Carrizales y Anselmo es que él primero siempre está solo, encerrado en sus cuitas y sus continuos soliloquios<sup>3689</sup>, mientras que el segundo es capaz de protagonizar, al menos en principio, uno de los relatos cervantinos de “los dos amigos”; además de que del primero se puede intuir desde el principio el trágico final que le espera, muy al contrario de lo que le sucede al segundo, por lo menos hasta que le asalta su impertinente duda.

De Carrizales se nos dice que es “un hidalgo, nacido de padres nobles”<sup>3690</sup>, que anduvo viajando por buena parte de Europa donde derrochó su dinero y buena parte de su vida, hasta que decidió establecerse en Sevilla y de ahí emprender la aventura de América, pero con la “resolución de mudar de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda [...], y de proceder con más recato con las mujeres” (p. 20). Veinte años después, rico y cargado de años, regresa a España, donde se encuentra totalmente solo, dado que ya han muerto todos sus conocidos, y apesadumbrado con tanto oro, que se torna en la mayor de sus preocupaciones. Decide encaminar sus pasos a Extremadura, su lugar de nacimiento, pero la pobreza imperante en la región se convierte en un serio problema, ya que no le dejarán en paz a él y a su fortuna. Finalmente, se establece en Sevilla, donde no dejará de ser un rico más. De este modo, la ciudad hispalense “es el lugar donde se atan todos los cabos del relato”<sup>3691</sup>. Allí, piensa en casarse, pues “parecíale que aún podía llevar la carga del matrimonio” (p. 22), con el objetivo de tener herederos a los que dejar su mucho dinero, y, en consecuencia, no por amor. Ahora bien, sus terribles celos, que le asaltan “con sólo la imaginación de serlo” (p. 23), le conducen a desechar inmediatamente tal pensamiento. Es evidente, entonces, que nos las tenemos con un ser extraño, experimentado, vividor -como el joven Rodolfo, aunque este se case siendo joven-, derrochador, mujeriego y solitario, al que el tiempo y el dinero le han convertido en un mezquino y desconfiado de todo el mundo, que únicamente parece guiarse

---

<sup>3686</sup>Véase sobre este aspecto de las *Ejemplares*, aunque desde ópticas distintas, Edwin Williamson, “El misterio escondido” en *El celoso extremeño: Una aproximación al arte de Cervantes*, pp. 793-815, y Antonio Rey Hazas, “*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes* (AA. VV.), pp. 173-209.

<sup>3687</sup>Como sugiere Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, p. 1.

<sup>3688</sup>M. Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, p. 747.

<sup>3689</sup>Véase Ruth El Saffar, *Novel to Romance: A Study of Cervantes' "Novelas ejemplares"*, p. 41 y ss.; A. K. Forcione, “*El celoso extremeño* and the Classical Novella: The Mystery of Freedom”, pp. 62-63.

<sup>3690</sup>Cervantes, *El celoso extremeño*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 19 (a partir de aquí siempre citamos por esta edición, por lo que únicamente pondremos la página al lado de la cita).

<sup>3691</sup>M. Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, p. 747.

por sus intereses personales, celoso y dubitativo -como Anselmo: “un ser conflictivo, presa de sus fantasías y temores”<sup>3692</sup>.

Normal que un hombre de tal catadura sea capaz de la ruindad de comprar una chiquilla joven<sup>3693</sup>, para hacerla, a su manera, una perfecta esposa. En efecto, contradiciéndose a sí mismo, un día divisa a una niña “de trece a catorce años” (p. 23) asomada a una ventana, de la que, al parecer, se enamora y decide casarse. Si bien, antes especula y calibra sobre lo que ha visto, llegando a la conclusión de que la chiquilla cumple los requisitos necesarios, ya que da la sensación de ser pobre y, sobre todo, muy joven, además de que él se siente con fuerza para procrear. Dicho y hecho, se informa, como hacen Preciosa y su abuela de don Juan en *La gitanilla*, de que, como la Leocadia de *La fuerza de la sangre*, sus padres, “aunque pobres, eran nobles” (p. 23), por lo que les comunica su intención y la calidad de su rica persona. La compra-venta se fija por un valor de veinte mil ducados. Si exceptuamos la historia de Cardenio y Luscinda, nunca antes en la obra de Cervantes se habían detallado tanto los pormenores preliminares de una boda, después se volverán a repetir en historias matrimoniales tales como las del alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo en *El casamiento engañoso* y Ortel Banedre y Luisa en el *Persiles*. Si bien, en lo tocante al enamoramiento contamos con numerosos antecedentes, incluso con una ventana de por medio<sup>3694</sup>, como en las historias del *Quijote* de 1605 de don Luis y doña Clara de Viedma y de Leandra y Vicente de la Roca, aunque en ninguno, con o sin ventana, se había ignorado por completo al otro, ya fuera amado o amada, con la excepción, insistimos, de lo que lleva a cabo don Fernando con el padre de Luscinda en la historia de Cardenio, un padre tan codicioso como los de Leonora. La relación amor-dinero, aunque sea cuestionable la existencia del primero, que preside la petición de mano de Carrizales, no obstante, no deja de ser una convención social de la época, no en vano todos aquellos personajes cervantinos que declaran su amor a otro no se olvidan jamás de mencionar sus riquezas, sobre todo cuando se desconocen, como por ejemplo hace, muy significativamente, don Juan con Preciosa. Según nos dice J. Casaldueiro, “Cervantes había hablado con frecuencia de las condiciones necesarias para la felicidad del matrimonio, y además de hacer hincapié en que se tuviera en cuenta la voluntad de los hijos y de discutir la conveniencia de la igualdad de linaje y de fortuna y de carácter en los esposos, ridiculizaba la diferencia de edad”<sup>3695</sup>, salvo alguna excepción, como la de Rui Pérez de Viedma y Zoraida. En efecto, este parece ser, más o menos, el ideal de nuestro autor, observable en bastantes de sus historias de amor que tienen como fin, y como premio, el matrimonio y que, por ejemplo, se da en la historia matrimonial de Anselmo y Camila en “El curioso impertinente”, que antecede a la nuestra, y que se repetirá tanto en la de Campuzano y doña Estefanía en *El casamiento engañoso* como en la de Ambrosia Agustina y Contarino de Arbolánchez en el *Persiles*. Es evidente, entonces, que ni Carrizales ni los padres de Leonora tienen en cuenta ninguna de estas recomendaciones, por lo cual vulneran e infligen todas las leyes cervantinas sobre el matrimonio<sup>3696</sup>.

---

<sup>3692</sup>E. Williamson, “El “misterio escondido” en *El celoso extremeño*”, p. 798. “Nunca antes había trazado la literatura, en prosa llana, en serio y con tanta sencillez, el horrendo cuadro de una existencia”, nos dice A. Castro, “*El celoso extremeño* de Cervantes”, p. 440.

<sup>3693</sup>Véase M. Molho, art. cit., p. 753; G. Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993, p. 167; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XXXV.

<sup>3694</sup>Para posibles significaciones de la ventana, véase M. Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, p.p. 751-752.

<sup>3695</sup>*Sentido y forma de las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 169.

<sup>3696</sup>Véase A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 264; M. Bataillon, “Cervantes y el matrimonio cristiano”, en *Varia lección de clásicos españoles*, pp. 238-255; F. Ayala, “El arte nuevo de hacer novelas”, en *Cervantes y Quevedo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, 129-142; S. Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, p. 225.

Empero, Carrizales va mucho más lejos. Nada más concertar su matrimonio, “le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó sin causa alguna a temblar y a tener mayores cuidados que jamás había tenido” (p. 24). Es ahora cuando nuestro personaje se empieza a comportar como Anselmo en *El curioso impertinente*, cuando la duda de que su esposa se comporte como él espera que lo haga se adueña de todo su ser, “aunque la forma que adopta es diametralmente la opuesta”<sup>3697</sup>, por cuanto le encamina a “imponer su voluntad defensiva sobre lo fluido e imprevisible de la vida misma”<sup>3698</sup>, anulando por completo la voluntad de su esposa; se torna en “un técnico del secuestro, un arquitecto del encerramiento”<sup>3699</sup>. Lo primero que hace es comprar los servicios de una niña pobre que le sirve de modelo para regalar un tropel de vestidos a su esposa e impedir, así, que un sastre tome sus medidas, y para hacer más llevadero el matrimonio en que ha metido a Leonora. Ahora bien, su cuidado mayor es construir una casa<sup>3700</sup> a la medida de sus descomunales celos, un espacio capaz de representar físicamente la borrasca interior que lo llevará inexorablemente a la tragedia, la edificación, en suma, de esa lóbrega y oscura “morada de los celos”. En ella recluirá a su esposa-niña y al coro de sirvientas que ha contratado, conformado por esclavas, doncellas y una dueña, Marialonso, que será la responsable del grupo, así como un esclavo negro eunuco, Luis, que será el garante de que nadie entre en la casa, de vigilar y vivir en el zaguán que hay entre las dos puertas de la casa. Sin embargo, su aberración mayor será la de eliminar y prohibir todo aquello que contenga, represente, sea o tenga que ver con el sexo masculino, desde tapices a animales, pasando por consejas o cuentos. En fin, su falta de confianza en el mundo “lo lleva a convertir su casa en un foco de anti-vida”<sup>3701</sup>, el espacio apropiado para controlar y manejar, como un demiurgo<sup>3702</sup>, la vida de Leonora, o, mejor aún, para impedir que su mujer conozca lo que significa la vida real, y hacerla creer, como lo cree “que lo que ella pasaba pasaban todas las recién casadas” (p. 29). De nuevo podemos decir que nunca antes Cervantes nos había descrito con tanta puntualidad los pormenores posteriores a la celebración de una boda, tendremos que esperar hasta la vida de casados del alférez y doña Estefanía para que se vuelva a ahondar tanto en este asunto; aunque el celo que pone Carrizales en que no se le escape ningún pormenor es ciertamente parecido al escrúpulo de Lotario en lo tocante a la honra de un amigo recién desposado, como lo es Anselmo en “El curioso impertinente”, y, salvando mucho las distancias, a los preparativos caballerescos de don Quijote, si bien estos están llenos de expectativas, de luminosidad y de vida.

La abismal diferencia que media entre Carrizales y Leonora en todos los aspectos, se deja sentir, asimismo, en la participación que cada uno tiene en el relato: mientras que él ha acaparado prácticamente toda la narración hasta este instante, ella apenas se ha dejado sentir. Este hecho es similar a lo que acontece entre Anselmo y Camila en “El curioso”, ya que, hasta que el caballero florentino deje el campo libre a su amigo Lotario para que inicie el asedio a su ejemplar esposa, ella, Camila, no actúa en la novela. La única intervención de Leonora ha consistido en estar asomada a la ventana en el momento oportuno para ser divisada por Carrizales, después, ya en la casa-cárcel-fortaleza-convento en la que ha sido encerrada como consecuencia de la codicia de sus padres y de los celos de su marido, la

---

<sup>3697</sup>E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, p. 104.

<sup>3698</sup>E. Williamson, “El “misterio escondido” en *El celoso extremeño*”, p. 798.

<sup>3699</sup>M. Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, p. 752.

<sup>3700</sup>Sobre la casa véase, muy especialmente, M. Mol, Art. Cit., pp. 753-759. Sobre las proyecciones simbólicas de la casa, véase A. Rey y F. Sevilla, *Introducción a su edic. del texto*, pp. XXXVI-XLII.

<sup>3701</sup>Avalle-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, p. 49.

<sup>3702</sup>Carrizales es la “persona que se empuja a usurpar ciertas funciones del poder divino, en este caso la forja de un alma”. Peter N. Dunn, “Las *Novelas ejemplares*”, en *Suma cervantina*, pp. 81-118, la cita en la p. 98. También opina así A. Castro, “*El celoso extremeño* de Cervantes”, p. 443 y ss.

vemos apabullada por su nueva y, aunque ella no lo sepa, triste vida. Su comportamiento no deja de ser el que le corresponde a su tierna edad, y, así, pasa su tiempo en jugar, hacer golosinas, “muñecas y otras niñerías” (p. 27). Ingenua e inocente, es incapaz de darse cuenta de la privación de la vida a la que se ve sometida y su inexperiencia mundana la lleva a no tener curiosidad por lo que hay más allá de las paredes de su casa.

Ahora bien, la minuciosa labor de vigilancia y control de Carrizales y el aislamiento de todo aquello que suene a vida alberga en su interior el germen de su propia destrucción<sup>3703</sup>. Y es que tanto el encierro como la extraña mansión provocan la curiosidad de aquellos que viven fuera de ella, especialmente la del “género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio” (p. 29) en Sevilla: Loaysa y sus secuaces. En efecto, el virote miró y remiró tanto la casa, “supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía en guardarla” que se “le encendió el deseo de ver si sería posible expugnar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada” (p. 30). La aparición de Loaysa, como enemigo de Carrizales, y su intención provocan que la narración de un viraje<sup>3704</sup>: Carrizales pasa a un segundo plano de la narración, si bien está presente constantemente a través de la casa, de tal modo que ahora se centra en Loaysa y en Leonora, con lo cual se inicia el lento proceso de equiparación narrativa entre los dos cónyuges; de forma similar, entonces, a como acontece en *El curioso impertinente*. La diferencia estriba en que Anselmo desaparece de la acción por iniciativa propia, para dejar el camino libre y despejado a su amigo, con el fin de que acometa su deseo; mientras que Carrizales lo provoca indirectamente, sin querer, por no haber respetado las leyes vitales.

No es Loaysa, desde luego, como Lotario, más bien se asemeja, por su condición social y sus dedicaciones, al don Fernando del *Quijote* de 1605, al Rodolfo de *La fuerza de la sangre* y al propio Carrizales cuando joven. Su intento no responde más que a la propia necesidad de satisfacer sus deseos personales, para nada le mueve el intento de entrar en la casa y seducir a Leonora para liberarla de la medio-muerte en la que la tienen puesta, y, sin embargo, será la chispa necesaria para que nuestra heroína comprenda y empiece a tener y a sentir su propia voluntad. Empero, el proceso será gradual, como gradual es la entrada del virote en “la morada de los celos”, y primero tendrán que ir cayendo los que la rodean. No en vano, Loaysa reactiva lo poco de vida que quedaba en los moradores de la casa, empezando por Luis, el esclavo negro eunuco, y su afición a la música, que “será la llave maestra que sirva para abrir aquel reducto, al parecer infranqueable, de la casa del receloso indiano”<sup>3705</sup>, y siguiendo por el séquito de mujeres que rodean a Leonora, especialmente la lascivia de la dueña Marialonso, pues eran estos y no nuestra heroína los que sabían, los que recuerdan lo que es la vida.

Son cinco<sup>3706</sup>, como es de sobra sabido, las noches que tarda en llegar Loaysa hasta la joven Leonora, si exceptuamos las que necesitó para encandilar y seducir al esclavo eunuco. Esta facilidad con la que doblega lo levantado por Carrizales se debe, precisa y paradójicamente, al enclaustramiento de sus habitantes, de tal forma que el más mínimo e insignificante soplo de vida les llega tan adentro, que le ponen a Leonora en bandeja de plata.

A través de las cinco etapas que recorre el virote, Leonora comienza a destacarse como personaje. Primero la vemos comportarse insegura y miedosa ante la novedad, y falta

---

<sup>3703</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El celoso*, pp. XLV.

<sup>3704</sup>Sobre la estructura de *El celoso extremeño*, véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 172-175; A. Castro, “*El celoso extremeño* de Cervantes”, pp. 436-447; Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, pp. 1-39; M. Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, pp. 743-779; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXV-XXXIII.

<sup>3705</sup>A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 247.

<sup>3706</sup>Sobre el asedio de Loaysa, véase M. Molho, p. 763 y ss.

de personalidad al no ser capaz de oponerse a los ruegos de sus compañeras de cautiverio, por lo que “hubo de hacer lo que no tenía ni tuviera jamás en voluntad” (p. 42): desobedecer a su esposo. Después continúa transigiendo y permite la entrada del virote en el interior, lo que la obliga a colaborar y aun a ser ella la que restriegue el unguento en Carrizales para conseguir la llave que de entrada al regocijo, la fiesta, la vida, en suma; normal, entonces, que con la llave en la mano diera “*brincos de contento*” (p. 47), si bien todavía sean ingenuos e inocentes: ni sabe lo que la espera, ni está preparada para hacerlo frente. La impresión que causa Loaysa en ella, tan distinta, por su silencio, al de sus criadas, la va revelando el engañoso matrimonio en que estaba sumida: “Sola Leonora callaba y le miraba [a Loaysa], y le iba pareciendo de mejor talle que su velado” (p. 52). No obstante, ir conociendo el engaño de su marido, la situación ficticia de vida que había creado para ella, no la hace caer en la cuenta del que está perpetuando Loaysa, es la única de la mujeres de su casa que no advierte la pretensión del virote. Una vez más su inexperiencia del mundo la dejan a expensas de lo que dictaminen los demás, y su inocencia la lleva a confiar en ellos, no sabe leer con claridad lo que acontece a su alrededor. Así, la dueña Marialonso, guiada por su lujuria, le dice todo lo bueno que sería gozar de un hombre joven y la lleva a su cuarto a los brazos de Loaysa, rendida y seducida ya. Del encierro de su esposo se ve empujada al encierro de Loaysa Pero ni su esposo ni su seductor ni la dueña Marialonso habían caído en la cuenta de que, finalmente, Leonora poseyera y se la pudiera despertar “la voluntad, el libre albedrío”<sup>3707</sup>. Y como “una voluntad libre no tiene que sucumbir necesariamente al pecado; siempre cabe la posibilidad de que elija el bien en vez del mal (...): la ingenua esposa va a salir venciendo a su seductor”<sup>3708</sup>: “Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más que le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla” (p. 58). Así, entonces, Leonora salva el escollo del adulterio, no cae como Camila en “El curioso impertinente”, a pesar de que tenía todo en su contra. Sin embargo, no podrá excusar que su marido la pille dormida en brazos de Loaysa y que, por tanto, se haga una idea distorsionada de lo que realmente ha sucedido.

En efecto, Carrizales reaparece en la narración, toda vez que ya se ha equilibrado, en cierto modo, la balanza entre él y su esposa, para ver “lo que nunca quisiera haber visto” (p. 58): todos sus cuidados pisoteados y todos sus temores cumplidos, hechos realidad. Como es de suponer, su primera reacción es la de limpiar con sangre la mancha de su honra; pero Cervantes le tenía reservado otro final: darse cuenta en el último momento de que el único responsable del adulterio de su esposa ha sido él mismo, como le sucede a Anselmo, aunque esta vez con la adúltera delante.

No cabe duda de que el desenlace de *El celoso extremeño* es de una complejidad artística impresionante: Cervantes enfrenta a marido y mujer ante una realidad equívoca, pues ni Carrizales sabe que su esposa resistió el adulterio, ni Leonora está al tanto de que su esposo la vio en manos del virote. Esa situación conflictiva nos muestra, no sin ironía, los únicos instantes matrimoniales en los que aparece la ternura y el cariño, justo cuando los dos cónyuges son conscientes de sus pecados: él, de haber violado y ultrajado la voluntad de Leonora, ella, de haber participado en el juego de Loaysa, de haber, por lo tanto, burlado a Carrizales; pero también cuando son libres de su cautiverio: él, del de los celos, ella, del de su esposo. Sin embargo, todo esto no es suficiente ni para salvar un matrimonio que nunca hubo de producirse ni para redimir del todo a Carrizales, que morirá sin ser consciente de la voluntad real de su esposa, que fue, incluso, capaz de resistir lo que parecía irresistible: no

---

<sup>3707</sup>J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, p. 31.

<sup>3708</sup>E. Williamson, “El “misterio escondido” en *El celoso extremeño*”, p. 804. Véase, también, J. Casaldueiro, *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, pp. 186-188.



caer en adulterio, y morirá por sus errores<sup>3709</sup>. Una vez más Cervantes se pone del lado del más débil, y Leonora obtiene, libre ya de su matrimonio, la recompensa de su afirmación como persona, y de la mano de su propia voluntad, acaba sus días en un monasterio: curiosamente, su encierro libre<sup>3710</sup>.

Las características que reúne la segunda historia matrimonial de la obra cervantina son las siguientes: 1-Es Carrizales, como miembro activo de la pareja, al menos hasta el desenlace, el primero en enamorarse y se podemos denominar amor lo que siente por Leonora. 2-Un enamoramiento que no es correspondido, sino impuesto. 3-Por lo tanto, su matrimonio no es motivado por el amor, más bien lo es por los pensamiento del viejo. 4-Un matrimonio en el que, desde el principio, no se tiene, en absoluto, en cuenta la voluntad ni los deseos ni los pensamientos de Leonora. 5-Se trata de un trato, un convenio comercial entre Carrizales y los padres de la joven. 6-De resultas, es un matrimonio completamente desequilibrados en todos los sentidos: hay un aberrante diferencia de edad entre los cónyuges; un abismo en cuanto a la riqueza, que no en el estamento social de cada cual: son nobles de baja categoría, hidalgos; la experiencia frente a la inexperiencia; intereses distintos, si bien Leonora no parece tener ninguno, más que complacer a su esposo, pero no puede dejar de ser niña. 7-Carrizales no tiene ninguna dificultad para poner en práctica sus designios, anulando la voluntad de su mujer, su libre albedrío; lo que le lleva a vivir un periodo de calma y tranquila felicidad. 8-Però la desmesura de su intento provoca su destrucción propia: le sale un competidor, Loaysa, y se despierta la voluntad anulada de Leonora. 9-Loaysa no sólo penetra en la casa y se le pone en bandeja de plata a Leonora, sino que está a punto de seducir completamente a Leonora y termina con todas las precauciones de Carrizales. 10-Carrizales fallece reconociendo su culpa, pero ignorante de la recién voluntad de su esposa. 11-Loaysa, como un nuevo Carrizales, se marcha a América, pero sí conoce bien la voluntad de la joven, no sólo porque se defiende de sus acometidas, sino también porque lo rechaza como posible marido, vulnerando el deseo último de su marido. 12-Leonora, la gran triunfadora moral del relato, al final, libre de su marido celoso y de un amante que intentaron forzar su libertad, acaba sus días como le sale en gana: encerrada en un convento.

#### *EL CASAMIENTO ENGAÑOSO: EL ALFÉREZ CAMPUZANO Y DOÑA ESTEFANÍA DE CAICEDO.*

La tercera historia matrimonial de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan el alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo en *El casamiento engañoso*.

Su ubicación en el oncenno lugar de las *Ejemplares* nos remarca que, como las historias de Anselmo y Lotario y Carrizales y Leonora, su morfología genérica no es otra que la de la novela corta. No obstante, se diferencia por un ligero matiz, aunque de infinitas proporciones poético-literarias, de las otras dos: de *El curioso impertinente* por cuanto es una novela independiente en y por sí misma, no necesita de una fábula mayor que la englobe; es más, pasa de ser el contenido, como lo es *El curioso*, a ser el continente: alberga en su interior un

---

<sup>3709</sup>Véase A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, p. 130.

<sup>3710</sup>Muy sugerente por su extravagancia es la lección que de la lectura del *El celoso extremeño* obtiene el personaje clariniano, Marta Körner: “Como Marta leía muchos libros de literatura española antigua, cosa de moda entre los literatos de su tiempo, ponía por modelo de su teoría a la mujer del *Celoso extremeño*, que sin cometer, lo que se llama cometer, adulterio, había dormido abrazada al gallardo Loaisa, sin pecar sino con el pensamiento. El *Celoso extremeño* había sido tan noble, que se había muerto dejando a su esposa toda su fortuna y el encargo de casarse con su amante; pero como los maridos modernos y de la impura realidad no eran tan generosos como Carrizales, lo que debía de hacer la mujer superior era sacarle el jugo crematístico al esposo lo más pronto que pudiese” (*Su único hijo*, edic. de Juan Oleza, Cátedra, Madrid, 1995 (6ª ed.), cap. XII, pp. 372-373).

episodio metafictivo, *El coloquio de los perros*, que no sólo depende estructuralmente de él, sino que es su efecto, al menos desde un prisma estrictamente literario: es muy posible que si no hubiera habido relación matrimonial entre el alférez y la “tapada”, nunca Campuzano hubiera escrito el diálogo perruno, pues sin sífilis no hay necesidad alguna de hospital, y sin hospital no hubiera conocido a los perros de Mahudes, y sin perros de Mahudes no hay novela, al menos esa, lo cual no quiere decir que el alférez no pudiera haber terminado por escribir otra: *El casamiento* es la causa de *El coloquio*. A su vez, este aspecto diferenciador con *El curioso*, lo es también respecto a *El celoso extremeño*, en tanto en cuanto que de esta novela no depende ninguna otra estructuralmente.

Aunque fraternalmente unida con las historias de Anselmo y Camila y Carrizales y Leonora por su realismo y por el desenlace, consecuencia natural de las actuaciones torcidas de los tres maridos, la de Campuzano y doña Estefanía, en algunas ocasiones muy próxima de la primera, en otras claramente emparejada con la segunda, se diferencia también de las dos que la preceden en el modo en el que comienza, ya que, frente al orden cronológico de los hechos de *El curioso* y de *El celoso*, *El casamiento* empieza por el final, lo hace *in extremas res*. En efecto, la historia matrimonial del alférez y doña Estefanía pertenece al pasado narrativo. Lógicamente, el desorden temporal de los acontecimientos conlleva una morfología específica, una forma narrativa que aumenta la distancia con respecto a las otras dos: debido a que la historia matrimonial del alférez pertenece al pretérito, para ser actualizada será preciso una relación intradiegetica de los hechos, una narración en primera persona que cuenta íntegramente Campuzano; mientras que tanto la de Anselmo y Camila como la de Carrizales y Leonora lo son por un narrador omnisciente en tercera persona de carácter extradiegetico. Más aún, Campuzano se diferencia de sus congéneres en que no gozamos de una biografía que nos dé buena cuenta de su vida, desconocemos completamente su pasado anterior a su encuentro con doña Estefanía, no se convierte en materia novelable hasta entonces, sólo cabe conjeturar su amistad con Peralta y lo que se puede advertir de lo que en él observa el licenciado cuando se topan al inicio de *El casamiento*, recién salido del Hospital de la Resurrección el alférez<sup>3711</sup>.

Al igual que acontece en *El celoso extremeño* con Filipo Carrizales, *El casamiento engañoso* da comienzo con la presentación física del alférez, a cargo de un narrador externo<sup>3712</sup>:

Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillos de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés<sup>3713</sup>.

Pero, aunque tan deleznable parece uno como otro<sup>3714</sup>, Campuzano no es un solitario como

---

<sup>3711</sup>Véase Peter N. Dunn, “Las *Novelas ejemplares*”, en *Suma cervantina*, pp. 115-116. Véase también, aunque desde otros enfoques, J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, p. 39 y ss.; y Edwin Williamson, “El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 183-199.

<sup>3712</sup>Sobre la importancia de ese narrador, véase E. C. Riley, “Cervantes, Freud y la teoría narrativa psicoanalítica”, en *La rara invención*, pp. 255-276; y el magnífico estudio de Antonio Rey Hazas, “Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, pp. 119-144.

<sup>3713</sup>Cervantes, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, pp. 19-20 (siempre citaremos por esta edición, por lo que sólo pondremos la página correspondiente al lado de la cita).

<sup>3714</sup>Frente a la curación espiritual sufrida por Campuzano en el hospital que observan R. El Saffar, *El casamiento engañoso and El coloquio de los perros*, Grant and Cutler, Londres, 1976; Avalle-Arce,

Carrizales<sup>3715</sup>, tiene amigos y, precisamente, con uno de ellos, como hemos dicho, con el licenciado Peralta, se topa a seguida de su salida de curarse la sífilis. Se trata de “una historia de amistad perdida y renovada”<sup>3716</sup>. Es decir, como “El curioso” con la de Anselmo y Lotario, *El casamiento* plantea una historia de amistad nada más comenzar. Un rasgo que comparten ambos textos con otros de la producción cervantina, como sucede con Elicio y Erastro en los albores de *La Galatea* y, después, con la de Silerio y Timbrio, o con Ricardo y Mahamut, Rincón y Cortado, Carriazo y Avendaño, don Juan y don Antonio y Cipión y Berganza en los principios de *Rinconete y Cortadillo*, *El amante liberal*, *La ilustre fregona*, *La señora Cornelia* y *El coloquio de los perros*, respectivamente. Ahora bien, la amistad del alférez y el licenciado<sup>3717</sup> no se inmiscuirá en nada en la historia matrimonial, que será, en cierto modo, la causante del trágico desenlace de “El curioso”, debido, claro está, a que la anécdota central de *El casamiento* sucede en el ínterin en que se mantienen distanciados uno de otro, origen, a su vez, de que Campuzano narre su peripecia matrimonial, pro también a consecuencia de los fines metapoéticos que persigue Cervantes con ella.

Después del pasmo que se lleva Peralta de ver a su, en otro tiempo, bizarro amigo tan desmejorado, acontece entre ellos un sabroso coloquio<sup>3718</sup>. En él, Campuzano le explica al licenciado que su penuria física se debe a las “bubas que me echó a cuestras una mujer que escogí por mía, que non debiera” (p. 20). Es decir, ya desde el principio queda claro que el alférez echa las culpas de su lamentable estado a la que fuera su esposa, se excusa de decir por completo la veracidad de su matrimonio, engañando, en cierto modo, tanto a Peralta como al lector. Casi de la misma enjundia, a no ser que se esconda la ironía en sus palabras, es la aseveración general que realiza el licenciado sobre el matrimonio: “Sería por amores -dijo Peralta-, y tales casamientos traen consigo aparejada la ejecución del arrepentimiento” (p. 21). Si bien el alférez habla de una realidad inequívoca: la mayor parte de los matrimonios de la época eran concertados por los padres, ausentes, casi siempre, tanto la voluntad de los cónyuges como el amor. No distan mucho estas palabras de las que don Quijote le dice a Sancho mientras las bodas de Camacho:

Si los que bien se quieren se hubiesen de casar -dijo don Quijote-, quitaríase la elección y jurisdicción de los padres de casar a sus hijos con quien y cuando deben [...]; que el amor y la afición con facilidad ciegan los ojos del entendimiento, tan necesarios para escoger estado, y del matrimonio está muy a peligro de errarse, y es menester gran tiento y particular favor del cielo para acertarle<sup>3719</sup>.

---

Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. III, pp. 20-23; Alban K. Forcione, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”*, Princeton University Press, Princeton, 1984; y S Zimic, *Las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, pp. 325-385; preferimos la interpretación de E. C. Riley, “La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 83-85; y la de E. Williamson, “El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, pp. 183-199.

<sup>3715</sup>Como ya viera J. Casaldueiro al advertirnos de que “con la excepción de *El celoso extremeño*, en todas las *Novelas ejemplares* nos encontramos con una pareja de personajes”, en *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, p. 31.

<sup>3716</sup>Parafraseando a Peter N. Dunn, “Las *Novelas ejemplares*”, p. 115.

<sup>3717</sup>“Una mínima familiaridad con el ideario cervantino de inmediato nos debería hacer apuntar la imaginación hacia el recurrente tema de su obra de *las armas y las letras*, tema que debe de haber obsesionado al ex combatiente de Lepanto metamorfoseado (¡Gracias a Dios!) en escritor.” Avalué-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, vol. III, pp. 20-21.

<sup>3718</sup>Sobre el diálogo como técnica literaria en el volumen cervantino, véase Pablo Jauralde Pou, “Los diálogos de las *Novelas ejemplares*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, pp. 51-58.

<sup>3719</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XIX, p. 822.

Ahora bien, tanto el caso de Campuzano y doña Estefanía como el de Basilio y Quiteria desmienten a uno y a otro, así como el grueso de la producción literaria del alcaíno. En efecto, el mal del alférez es, precisamente, la falta de amor a la hora de casarse, únicamente sigue su propio interés; en las bodas de Camacho, lo que triunfa, por muy alto que lleguen las palabras de don Quijote, quien, por cierto, cuando tenga que tomar partido, no dudará en desmentir con la acción su arenga teórica, es el amor y no el gusto de los padres. Y es que a lo largo y a lo ancho de la obra de Cervantes siempre se impone el amor como guía que conduce al matrimonio y no el parecer paterno, si bien el equilibrio de posturas entre unos y otros es su ideal. Y cuando se impone el interés, como en la historia de Carrizales y Leonora, el fracaso es estrepitoso y aun trágico.

Sea como fuere, lo cierto es que Campuzano continua su labor de encubrir la verdadera realidad de su *affaire* matrimonial<sup>3720</sup>:

No sabré decir si fue por amores -respondió el alférez-, aunque sabré afirmar que fue por dolores, pues de mi casamiento, o cansamiento, saqué tantos en el cuerpo y en el alma, que los del cuerpo, para entretenerlos, me cuestan cuarenta sudores, y los del alma no hallo remedio para aliviarlos siquiera (p. 21);

pues él sabe bien que no hubo amor en su boda y que su castigo por burlar las leyes del matrimonio cristiano son la sífilis padecida y ese constante hormigueo interno de la burla sufrida por una mujer que fue la suya y a la que no puede perdonar, aun habiendo tenido la misma intención de engañar que ella. No obstante, no adelantemos acontecimientos y dejemos que nos cuente su asunto.

Como destacó Julio Rodríguez-Luis, la anécdota central de *El casamiento*, la historia matrimonial del alférez y doña Estefanía nos está contada desde la perspectiva de él, “narrador y protagonista se funden, pues, en uno, de modo que diálogos y descripciones van a proceder directamente de Campuzano, narrador subjetivo en vez de omnisciente, cuyo punto de vista se halla limitado por su propia experiencia”<sup>3721</sup> y por su dolor sufrido. No cabe duda de que no es esta una novedad en las historias de amor de Cervantes, pues con un sólo punto de vista de los hechos conocimos la de Lisandro y Leonida en *La Galatea* y las de Rui Pérez de Viedma y Zoraida y Leandra y Vicente de la Roca en la Primera parte del *Quijote*; y, aunque moralmente parecen muy superiores tanto Lisandro como el capitán cautivo, narradores de sus casos de amor, el pastor Eugenio, relator del caso de Leandra, por el desdén sufrido, se asemeja bastante a Campuzano, pues resultan poco fiables en su objetividad. Este hecho, que toda la narración de la peripecia matrimonial recaiga en la figura de Campuzano, significa que todo lo que sepamos de doña Estefanía de Caicedo será un conocimiento indirecto, filtrado a través de las palabras de su ex marido. Claro está que es lo mismo que sucedió con Leonida y con Leandra -no con Zoraida, pues al menos participó directamente en

---

<sup>3720</sup>Antonio Rey Hazas explicó meridianamente hacia donde apuntan los falseamientos que de la realidad hace consciente o inconscientemente el alférez cuando dice que “Campuzano relata su peripecia biográfica como si hubiera sido el único engañado, para echar toda la responsabilidad sobre doña Estefanía de Caicedo, pero se cuida mucho de expresar su propia condición de burlador y trampista”: hacia el punto de vista único de la autobiografía literaria que sustenta el módulo picaresco, sobre todo tras el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (la cita está extraída de su reciente trabajo “El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes”, *Atalayas del “Guzmán de Alfarache”*, ed. de P. M. Piñero, Universidad de Sevilla-Diputación Provincial, Sevilla, 2002, pp. 177-217, concretamente, p. 206). En la misma línea interpretativa se sitúa el artículo citado de E. Williamson, aunque ahondando en la no regeneración moral y espiritual del alférez, quien está “profundamente inmiscuido en el embrollo humano, incapaz de juzgar a nadie porque su juicio está demasiado comprometido en la general corrupción de la sociedad [...]; si no es der fiar en el plano moral, tampoco lo será en el literario” (pp. 190-191 y 191).

<sup>3721</sup>*Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, p. 41.

el presente narrativo del *Quijote* de 1605-, y, de entre los personajes masculinos, con Artidoro. Sin embargo, doña Estefanía no quedará tan desdibujada como Leonida y Leandra, sino que, a pesar de lo dicho y de la brevedad tanto de su actuación como de *El casamiento* - al menos en lo tocante a su anécdota central-, se tornará en uno de los personajes femeninos más singulares de la obra de Cervantes, único en su especie<sup>3722</sup>, como iremos viendo.

El alférez da comienzo a su historia justo por el instante en el que él y doña Estefanía se conocieron. Esto es así por varios motivos: 1-porque su narración no persigue otro fin que narrar su aventura matrimonial, responsable única de su deteriorado estado físico y moral; 2-porque no es necesario que narre su vida *a nativitate* por cuanto el licenciado, su interlocutor, como viejo amigo, ya está al tanto de ella, tan sólo desconoce los seis meses que han pasado desde la última vez que se vieron, que es precisamente el tiempo en el que se desarrolló su matrimonio; 3-porque es una necesidad de orden poético para Cervantes, dado el fin que persigue con ella no sólo en lo tocante a *El casamiento*<sup>3723</sup>, sino también en el conjunto de la bilogía que conforma con *El coloquio*<sup>3724</sup>. Resulta, entonces, que un día que Campuzano estaba comiendo con un capitán amigo y camarada suyo en la posada de la Solana, “entraron dos mujeres de gentil parecer con dos criadas” (p. 22). Una se encaminó al capitán, la otra se sentó junto al alférez: se trata de doña Estefanía de Caicedo. Es este el primer contacto que van a mantener los dos personajes. En él, se produce directamente el intento de seducción del uno para con el otro, jugando cada uno sus bazas en función de sus propósitos, sin engañarse por completo en la estimación que el otro le produce, si bien ninguno llegar a interpretar correctamente del todo la realidad. Nos explicamos. Que nuestro personaje-narrador entiende a la perfección la dedicación profesional de doña Estefanía es evidente desde que ella se sienta a su lado y juega con él a enseñar sin dejar ver, a sugerir, como lo muestra su conversación y la visita que conciertan en casa de ella para el siguiente día. Campuzano sabe que le ha gustado a la dama, de ahí la vanidad que muestra en la descripción que hace de su persona: “Estaba yo entonces bizarrísimo, con aquella gran cadena que vuestra merced debió de conocerme, el sombrero con plumas y cintillo, el vestido de colores, a fuer de soldado, y tan gallardo, a los ojos de mi locura, que me daba a entender que las podía matar en el aire” (p. 22); y que tanto contrasta con su estado actual, un cambio que queda registrado en la sorpresa que manifiesta Peralta al encontrarse con él. Seguramente que no es muy distinta la bizarría que él dice poseer y que en él ve doña Estefanía -“todavía, a trueco de ver si responde vuestra discreción a vuestra gallardía, holgaré de que me veáis” (p. 22), le dice ella-, de la que describe Eugenio de Vicente de la Roca y de la que parece ver Leandra en el soldado que tacha por suyo; si bien, aunque ellos se puedan parecer, de Leandra a Estefanía hay un abismo en experiencia y trato con los hombres. Parece claro, asimismo, que la única intención que persigue Campuzano es acostarse con la “tapada”, la misma que sienten don Fernando con Dorotea en la Primera parte del *Quijote*, Rodolfo con Leocadia en *La fuerza de la sangre*, Loaysa con Leonora en *El celoso extremeño*, don Diego de Carriazo con la madre de Costanza en *La ilustre fregona*, Marco Antonio con Teodosia en *Las dos doncellas*, y el hijo del campesino rico que sustenta económicamente al duque con la hija de la dueña Rodríguez en el *Quijote* de 1615; aunque difieran en los modos, que siempre dependen tanto de las circunstancias específicas de cada caso como de la categoría social de sus queridas. Las

---

<sup>3722</sup>Véanse los excelentes comentarios que le dedica Julio Rodríguez-Luis en su análisis de *El casamiento*, en *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, pp. 39-53, sobre todo p. 42 y ss. Importante también es el artículo de Manuel Lloris, “*El casamiento engañoso*”, *Hispanofila*, XXXIX (1970), pp. 115-120.

<sup>3723</sup>Véase A Valle-Arce, Introducción a su edic. de las *Novelas ejemplares*, p. 22.

<sup>3724</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *El casamiento* y *El coloquio*, edic. cit., pp. XXI-LXII.

intenciones de doña Estefanía son mucho más resbaladizas que las de Campuzano, sobre todo por su actuación posterior a esta primera toma de contacto. Es patente su labor de seducción:

La otra se sentó en una silla junto a mí, derribando el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la rareza del manto; y, aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y, para acrecentarle más, o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas (p. 22).

Una labor que no dista mucho de la que hacen otras heroínas cervantinas, aunque sean diferentes los propósitos, como la que llevan a cabo, por ejemplo, Zahara con Aurelio en *El trato de Argel*, Teolinda con Artidoro y Rosaura con Grisaldo en *La Galatea*, la Carducha con don Juan/Andrés en *La gitanilla*, Halima con Ricardo/Mario en *El amante liberal*, la «dama de todo rumbo y manejo» con Tomás Rodaja en *El licenciado Vidriera*, Leocadia con Marco Antonio en *Las dos doncellas* o Altisidora con don Quijote en la Segunda parte. Es evidente, además, que doña Estefanía pretende cebar a Campuzano y por eso no sólo le enseña las joyas de su blanca mano, sino que le deja entrever que posee una casa, lugar en el que conciertan su segundo encuentro. Los motivos iniciales acaso sean los que da más adelante: pescar un marido con el fin de cambiar de vida; pero elige para ello un señor alférez<sup>3725</sup>, cargado de cadenas de oro y mil dijes más.

Durante el segundo encuentro entre Campuzano y doña Estefanía, ambos continúan sus propósitos iniciales: seducido de antemano, ahora doña Estefanía puede mostrarse por entero, ya no necesita encubrirse, pues su “no era en extremo hermosa” y su madurez -“una mujer de hasta treinta años” (p. 23)- se palian con su voz, “tan suave que se entraba por los oídos en el alma” (p. 23) y, especialmente, con “una casa muy bien aderezada” (p. 23). Por su parte, Campuzano no quiere más que satisfacer su lascivia y, para ello, pone en práctica el típico manual de seducción del que se sirvieron otros personajes cervantinos, como don Fernando, Lotario o Marco Antonio: “Pasé con ella luengos y amorosos coloquios, blasoné, hendí, rajé, ofrecí, prometí y hice todas las demostraciones que me pareció ser necesarias para ser bienquisto con ella” (p. 23); pero sin éxito, doña Estefanía, que “estaba hecha a oír semejantes o mayores ofrecimientos y razones” (p. 23), no se deja rendir, como harán otras, sabe bien lo que busca y cómo conseguirlo.

En efecto, pasan los días y ella continúa tan dueña de su casa y él con sus acometidas, hasta que Campuzano mete la directa, auspiciado en su profesión. En ese momento, doña Estefanía le expresa su propósito: casarse. En su declaración de intenciones, ella no oculta lo que no puede ocultar, pues ha sido la premisa utilizada para conducirlo hasta este instante: su turbio pasado: “Señor alférez Campuzano, simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuestra merced por santa: pecadora he sido, y aun ahora lo soy, pero no de manera que los vecinos me murmuren ni los apartados me noten” (p. 23); y se sirve de su mentira, de su engaño, para atraparle: su casa, la cual ofrece como dote: le hace ver que es una cortesana discreta, inteligente, arrepentida y con recursos. Pero hay más, dice ser una mujer sobradamente eficiente en las labores domésticas. No cabe dudar de la agudeza impresionante de doña Estefanía, de lo meditado y estudiado que parece su plan.

Es a partir de aquí cuando el alférez muda su intención primera por otra: ya no pretende tan sólo satisfacer su deseo sexual, ahora ansía, como ella ha buscado, adueñarse de su hacienda, y, como ella quería, él ofrece como dote todas sus joyas y alhajas, incluida la gran cadena de oro.

De este modo, conciertan y acuerdan desposarse y se ponen manos a la obra rápida y

---

<sup>3725</sup>De hecho A. González de Amezúa se cuestiona la verosimilitud de que un alférez elija por mujer a una prostituta, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, pp. 379-380.

atropelladamente: “en los tres días de fiesta que vinieron luego juntos en una Pascua se hicieron las amonestaciones, y al cuarto día nos desposamos, hallándose presentes al desposorio dos amigos míos y un mancebo que ella dijo ser primo suyo” (p. 25).

Cuán diferente son los preliminares matrimoniales de Campuzano y doña Estefanía de los de Anselmo y Camila y Carrizales y Leonora. Con el primero porque en la novela quijotesca se llega al matrimonio mediante el amor y con toda la verdad por delante, se trata, efectivamente, de un matrimonio ejemplar en todos los sentidos; mientras que en *El casamiento* lo que brilla por su ausencia es el amor y la ejemplaridad. Con el segundo porque uno de los cónyuges, Carrizales, no tiene para nada en cuenta ni la opinión ni la voluntad del otro, de Leonora; mientras que en *El casamiento* se llega por mutuo acuerdo. Frente a la igualdad en linaje y riquezas de Anselmo y Camila está la disparidad social de Campuzano, un militar graduado, y doña Estefanía, una prostituta. Frente a la aparente igualdad de edad del alférez y la “tapada” se encuentra la abusiva diferencia existente entre el viejo Carrizales y la niña Leonora. Ahora bien, tanto el matrimonio del alférez y doña Estefanía como el de Carrizales y Leonora, frente al de Anselmo y Camila, suponen la profanación del matrimonio cristiano.

No obstante, el hecho de que nuestros protagonistas se desposen por el interés no es una novedad en la obra de Cervantes. En la segunda parte de *La Galatea*, hipotéticamente, es muy probable que Elicio y Galatea se desposasen, él enamorado, pero ella, más que por amor, acaso lo hiciese por conveniencia y agradecimiento. Más obvios son los paralelismos con la historia del capitán cautivo y Zoraida, dado que deciden casarse, como Campuzano y doña Estefanía, exclusivamente por el interés. Empero, los personajes del *Quijote* de 1605, en el tiempo que media entre su acuerdo y su boda, no sólo se enamoran sinceramente, sino que se tratan sin fingimiento alguno, sin mentiras ni engaños.

Otro aspecto a destacar de los preparativos matrimoniales es que, a pesar de que se dan tiempo para hacerlo, no se informan ninguno de los dos de la vida del otro, como, por ejemplo, se encarga de hacer Carrizales con Leonora en *El celoso* o la abuela de Preciosa con don Juan en *La gitánilla* u Ortel Banedre con Luisa en el *Persiles*. Y no lo hacen por las nocivas intenciones que albergan con su boda, la de ella se evidenciará después, la del alférez la menciona él mismo, aunque sin contar el motivo de esa “intención tan torcida y traidora que la quiero callar; porque, aunque estoy diciendo verdades, no son verdades de confesión, que no pueden dejar de decirse” (p. 25).

Resulta que en las tres historias matrimoniales, después de la boda, se vive un periodo feliz, sin sobresaltos de ningún tipo y sin obstáculos. No obstante, la paz reinante está mucho más detallada en los casos de *El celoso extremeño* y de *El casamiento engañoso* que en el de “El curioso impertinente”, quizá debido a que en esta última novela era eso lo esperable y no en los otros dos. En nuestro caso, además, es sumamente relevante, ya que Cervantes no ha reflejado en su obra ni lo volverá a hacer tan pormenorizadamente la vida de casados. Doña Estefanía, como Camila, se nos muestra como una esposa amantísima y perfecta y hacendosa ama de casa:

Seis días gocé el del pan de la boda, espaciándome en casa como el yerno ruin en la del suegro rico. Pisé ricas alhombros, ahajé sábanas de holanda, alumbréme con candeleros de plata; almorzaba en la cama, levantábame a las once, comía a las doce y a las dos sesteaba en el estrado; bailándome doña Estefanía y la moza el agua delante [...]. El rato que doña Estefanía faltaba de mi lado, la habían de hallar en la cocina, toda solícita en ordenar guisados que me despertasen el gusto y me avivasen el apetito. Mis camisas, cuellos y pañuelos eran un nuevo Aranjuez de flores, según olían, bañados en la agua de ángeles y de azahar que sobre ellos se derramaba (p. 26).

Con una vida de casado feliz, con una esposa semejante, el alférez incluso llega a mudar “en

buena la mala intención con aquel negocio había comenzado” (p. 26).

A su vez, en las tres historias, después del periodo de tranquilidad conyugal, empiezan los problemas. En *El curioso*, por la impertinente locura que le asalta a Anselmo, responsable de la aniquilación de su matrimonio, de su amistad y de la integridad de Camila y Lotario. En *El celoso*, por el intento de Carrizales de aprisionar la vida, hasta eliminarla, de su mujer y el séquito que la rodea, por la descomunal empresa que acomete y que no pasa desapercibida en una ciudad como Sevilla. En *El casamiento* porque el matrimonio está sustentado sobre una frágil torre de mentiras, engaños y apariencias.

La realidad, aún engañosa, empieza a turbar la felicidad del alférez y su mujer cuando se presenta de improviso en la casa Doña Clementa Bueso, con su esposo, don Lope Meléndez de Almendárez y la dueña Hortigosa, los verdaderos propietarios de ella. De esta conflictiva situación, que desconoce tanto Campuzano como el lector primerizo de la historia, sale doña Estefanía mediante su ingenio, gracias a un ardid que consiste en entremezclar la verdad con la mentira, una situación similar a como Camila sale del atolladero en el que se habían metido ella y Lotario por culpa de los celos e inseguridades de este, al revelar a Anselmo que Camila se había rendido a sus ruegos amorosos. En efecto, doña Estefanía le hace creer a Campuzano que va a dejar prestada la casa a doña Clementa para que, ofreciéndola como dote, logre conseguir a don Lope por esposo.

Ahora, viviendo en casa de otra amiga de doña Estefanía, el feliz matrimonio se torna en un infierno, la paz y la calma en peleas y discusiones constantes; hasta que un día la verdad sale a la luz, y el alférez, ignorante de todo, es informado de que su casa lo es realmente de doña Clementa. Es la supuesta amiga de doña Estefanía la que la traiciona, auspiciada en aquel “¡Viva la verdad, muera la mentira!” (p. 29), al igual que hace Leonela en *El curioso* o la prima de Cornelia en *La señora Cornelia*. Como un nuevo Carrizales, burlado y engañado vilmente, sale en busca de su mujer para pagar con su sangre la ofensa recibida y, como un nuevo Carrizales, sufre un paroxismo que le impide ponerlo en práctica<sup>3726</sup>. Más tarde, cuando regresa a casa de la amiga innominada de su mujer, se entera de que doña Estefanía se ha marchado con su amante, aquel primo de ella, y con todos los abalorios suyos, incluida la gran cadena de oro. Para colmo, en ese instante empieza a mostrarse físicamente, a afearle el rostro, la enfermedad que le deja de recuerdo de bodas su esposa: la sífilis. Ahora bien, todo este cúmulo de sinsabores no sirven para purgar la conciencia de Campuzano y reconocer su culpabilidad, como así sucedió en los casos de Anselmo y Carrizales.

En este punto, con el matrimonio deshecho, concluye Campuzano la narración de su aventura con doña Estefanía. Instante que aprovecha Peralta para comentar lo sucedido<sup>3727</sup>. Como es de esperar, el amigo del alférez se duele de que Campuzano haya perdido toda su hacienda por el vil engaño de su mujer. Y es ahora cuando nos enteramos de que el embuste ha sido mutuo, pues las joyas del alférez “con sólo ser de alquimia se contentaron” (p. 31), son tan falsas como la casa que doña Estefanía: “Desa manera -dijo el licenciado-, entre vuestra merced y la señora doña Estefanía, pata es la traviesa” (p. 31).

Sin embargo, el alférez, a pesar de que el engaño ha sido mutuo, no se resigna a su suerte ni perdona a su mujer por lo sucedido, como sí hicieron Anselmo y Carrizales, ya que “ella se podrá deshacer de mis cadenas y yo no de la falsía de su término; y, en efecto, mal

---

<sup>3726</sup>Como ya viera J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, p. 47.

<sup>3727</sup>Sobre las implicaciones poéticas derivadas de la intervención final de Peralta, véase A. Rey Hazas, “El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes”, pp. 206-207. Sin embargo, aparte de la crítica al punto de vista único como pilar básico de la picaresca, *El casamiento engañoso*, a nuestro entender, se vincula con el *Guzmán de Alfarache* en tanto en cuanto que como relato lupanario del burlador burlado, la anécdota central de *El casamiento* guarda un buen número de similitudes con una de las burlas que le gastan las dos damas cortesanías en la ciudad imperial (I, II, VIII).



que me pese, es prenda mía” (p. 31). Es exactamente lo mismo que le ocurrirá a Ortel Banedre en su matrimonio con Luisa la talaverana, por cuanto, como Campuzano, se casa que una mujer “que non debiera” y cuando le traiciona y se escapa con otro, como hace doña Estefanía con su primo, en lo único que piensa es en la venganza. Si Ortel Banedre se salva momentáneamente de cometer un abuso sanguinolento es porque Periandro le hace ver lo poco que ganará con ello, en un razonado discurso sobre el matrimonio y la honra<sup>3728</sup>. Una advertencia que también le expresa Peralta a su amigo: “Dad gracias a Dios, señor Campuzano -dijo Peralta-, que fue prensa con pies [doña Estefanía], y que se os ha ido, y que no estáis obligado a buscarla” (p. 31). Si bien es cierto que Campuzano no la busca, como tampoco lo hace voluntariamente Ortel Banedre, es muy posible que si se topara con ella por acaso le pasaría algo parecido a lo que le ocurre al caballero polaco cuando se encuentra con Luisa en Roma, ya que “sin que la busque, la hallo siempre en la imaginación, y, adondequiera que estoy, tengo mi afrenta presente” (p. 31), o sea, es incapaz de perdonar y de aceptar cabalmente su responsabilidad matrimonial, pues se no se casó por amor, sino por lujuria y codicia, con el ánimo de engañar; aún sabiendo que se desposaba con una prostituta, no quiso ver, en suma, la realidad tal cual era, sino únicamente lo que deseaba ver: tenía cegado el entendimiento, no vio “el engaño a los ojos” y paga por ello.

Otro paralelismo más entre nuestra historia y la del polaco del *Persiles* estriba en que ninguna de las dos esposas, doña Estefanía y Luisa, recibe castigo; aunque no es del todo así, pues tendríamos que ver la expresión de doña Estefanía cuando comprobara el valor de lo hurtado a su marido, al igual que se dice que la talaverana y Bartolomé, su amante, “acabaron mal, porque no vivieron bien”<sup>3729</sup>, que, de seguro, también se podría aplicar a nuestra heroína y su primo. Por lo tanto, no compartimos la opinión de aquellos<sup>3730</sup> que piensan que realmente doña Estefanía quería mantener su vida matrimonial con el alférez, que no pretendía engañarle, sino variar el pernicioso rumbo de su vida mediante la de casada. Y no la compartimos porque, a pesar de su modélico comportamiento matrimonial, nuestra heroína está amancebada con el primo, personaje que ya aparece en la celebración de la boda y con el que huye cuando todo sale a la luz; esto es, no dista mucho en el fondo de lo que hace la Cariharta con el Repolido en *Rinconete y Cortadillo* o la Colindres con el alguacil en *El coloquio de los perros*: mantener a su bravucón con lo que obtiene de su prostitución. Si bien, los métodos de doña Estefanía son más finos, su talento es diferente, por lo pronto, es más inteligente, sagaz y astuta que las otras.

Lo más llamativo de la historia matrimonial de Campuzano y doña Estefanía, la paradoja de *El casamiento engañoso* y donde reside, a nuestro entender, la ironía cervantina, es en el hecho de que la vida de casados era perfecta. Es decir, si el alférez y su mujer, en vez de engañarse mutuamente, se hubieran contado la verdad, quizá habrían sido felices, como lo evidencian los seis días que median entre la celebración de la boda y la llegada de doña Clementa.

Una vez más, en suma, Cervantes pone en tela de juicio el matrimonio cuando no se accede a él mediante el amor, la sinceridad y el conocimiento que del otro han de tener los casados.

---

<sup>3728</sup>Véase el comentario que le dedica M. Bataillon en “Cervantes y el matrimonio cristiano”, *Varia lección de clásicos españoles*, pp. 244-245.

<sup>3729</sup>Cervantes, el *Persiles*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 18), Madrid, 1999, libro IV, cap. XIV, p. 482.

<sup>3730</sup>Como las de A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, vol. II, p. 380; M. Lloris, “*El casamiento engañoso*”, pp. 115-120; J. Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, vol. II, pp. 49-51.

La cuarta historia matrimonial de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan *una dama y su marido* en *El rufián dichoso*.

Con esta nueva historia iniciamos el tratamiento del tema del matrimonio en el teatro de Cervantes, pues, como es sabido, *El rufián dichoso* es uno de los ensayos dramáticos largos que conforman el volumen de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, concretamente el ubicado en el cuarto lugar. Este asunto, capital en la producción literaria del autor del *Quijote*, alcanza un lugar privilegiado en su dramaturgia, por cuanto, aparte de esta historia, aparece retratado en *Pedro de Urdemalas*, *El juez de los divorcios*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, siempre como historias independientes, que no están necesariamente en función contrastiva y de dependencia de otra, como sucede, por ejemplo, con el matrimonio de Curalí y Halima en *Los baños de Argel*, íntimamente relacionado con la historia de amor ideal de don Fernando de Andrada y Costanza. Aunque no la hemos incluido como caso matrimonial, asimismo se podría añadir la de Amurates y doña Catalina de Oviedo en *La gran sultana*, dado que sus nupcias acontecen en el devenir de su periplo amoroso y no como remate de su historia de amor, que es lo que sucede en *El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana* -la historia de Lamberto y Clara- y *El laberinto de amor*. Por otro lado, precisamente por ser el matrimonio el obligado desenlace en el canon teatral lopeveguesco -también es una convención de la novela de la época, como lo evidencian, en la obra de nuestro autor, buena parte de las *Ejemplares*, los episodios intercalados sobre la acción principal de sus narraciones de largo y aliento y el final del *Persiles*-, se torna en uno de los motivos de rechazo y de independencia de la expresión dramática cervantina<sup>3731</sup>, hasta el punto de que dos de sus comedias no terminan con los archimanidos esponsales, dejando constancia explícita de ello: nos referimos, claro está, a *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*.

A diferencia de los tres casos precedentes -los de Anselmo y Camila de *El curioso impertinente*, Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño* y el alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo en *El casamiento engañoso*-, las historias matrimoniales del teatro de Cervantes se singularizan por el hecho de que se obvia todo lo concerniente a las negociaciones pre-matrimoniales, la celebración del connubio y el habitual periodo de felicidad conyugal inmediatamente posterior a los desposorios; es decir, no se recrea el recorrido completo, sino que los diferentes casos que se plantean irrumpen cuando la estabilidad matrimonial está en trance de ser violada y vulnerada, normalmente por la asechanza y/o la consumación del adulterio, o cuando la vida de pareja es una realidad fallida y nefasta, a tenor de la disparidad de edad entre los cónyuges, de su torpeza para sobrellevar con dignidad, sinceridad y cariño la vida en común, del cansancio y el desgaste que supone la rutina matrimonial, de la incompatibilidad de los modos de ser de cada uno de los esposos, de los virajes inesperados de comportamiento y de la necesidad de vivir nuevas experiencias que chocan con las leyes matrimoniales. Por lo tanto, como los casos novelescos, resultan ser casi todos matrimonios fallidos, porque, si difícil y arduo es el camino que conduce a él, igual de

---

<sup>3731</sup>“Si Cervantes aceptó el esquema estructural de los tres actos y prescindió de las artificiosas unidades dramáticas, sobre todo las de lugar y tiempo, y quiso acercarse a los esquemas polimétricos de la comedia nueva lopesca, no es menos cierto que se manifestó plenamente original en los argumentos, la planificación de las situaciones y la caracterización de los personajes. *Evitó los desenlaces tópicos*; suprimió la venganza del honor y dio un sentido humano y nada convencional a los “casos de honra”; incluso matizó con rasgos individuales los tipos genéricos impuestos por la escena de su tiempo.” Alberto Sánchez, “Aproximación al teatro de Cervantes”, en *Cervantes y el teatro. Cuadernos de Teatro Clásico*, VII (1992), pp. 11-30, la cita en la p. 20 (el subrayado es nuestro).

sufrido es mantenerlo con dignidad, pues, al fin y al cabo, “depende del buen juicio de los cónyuges”<sup>3732</sup>, “es una tarea, una prueba y una aventura en que es preciso dar buena cuenta de sí y correr riesgos que pueden ser mortales”<sup>3733</sup>; además de porque los matrimonios felices, como los amores dichosos, carecen de historia literaria.

La historia de *una dama y su marido* de *El rufián dichoso*, efectivamente, irrumpe en el proscenio no sólo cuando su relación matrimonial es una realidad, sino cuando está en pleno conflicto, en trance de caer en su perdición. Que sea así se debe, más que a un desarrollo pormenorizado de la historia en sí misma, a la funcionalidad que la encomendó Cervantes en el todo de la comedia; y es que no pasa de ser un episodio concreto en el proceso psicológico y de evolución individual de Cristóbal de Lugo desde el mundo del hampa hasta su muerte, en olor de santidad, como fray Cristóbal de la Cruz<sup>3734</sup>, una de las pruebas que evidencian “las semillas de santidad que lleva dentro el valentón”<sup>3735</sup> antes de su decisión personal y libre de variar el rumbo de su hasta entonces desencaminada vida. A consecuencia del carácter episódico de la historia matrimonial de la dama y su marido, se la podría vincular, desde una prisma morfológico, con la de Anselmo y Camila, debido a que es esta una de las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*; sin embargo *El curioso impertinente* es un texto completo en sí, relacionado con las aventuras del hidalgo manchego y su escudero, pero independiente de sus peripecias, no en vano es una metaficción, una novela para los personajes que se mueven en el orbe quijotesco, a diferencia de los otros episodios externos que, más o menos, son aventuras verdaderas, sin contar el grado de participación e involucración de amo y mozo. Ahora bien, aun contando que cobra su dimensión cabal y su sentido pleno en el conjunto de la comedia, la historia de *una dama y su marido* no deja de ser un capítulo aislable y perfectamente finiquitado en el texto.

Las ocho comedias del volumen cervantino se pueden agrupar de distintas maneras, según el criterio adoptado, desde su resbaladiza cronología<sup>3736</sup>, su versificación y estructura<sup>3737</sup>, hasta cuestiones de índole temática<sup>3738</sup>, para llegar a la conclusión de que “cada título aporta un enfoque distinto y novedoso para contribuir a un conjunto pluriforme donde sólo impera la preocupación experimental”<sup>3739</sup>, o sea, lo mismo que sucede con el resto de su creación literaria. Pues bien, dentro de esa orquestada polifonía dramática, *El rufián dichoso* descuella por tratarse de una de las comedias cervantinas que giran en torno a un personaje: Lugo/fray Cruz, en el que convergen todas y cada de las cuestiones puestas en escena, que inciden en su compleja evolución psicológica, articulan su profundo debate interno; de tal manera que la particular comedia de santos de Cervantes deviene en el reflejo de la vida de un

---

<sup>3732</sup>Celina Sabor de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, p. 238.

<sup>3733</sup>Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 72.

<sup>3734</sup>Véase A. Rodríguez López-Vázquez, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 1-45, sobre todo p. 20 y ss.; y A. Rey Hazas y F. Sevilla Arrollo, Introducción a su edic. del texto, Alianza (Obra Completa, vol. 14), Madrid, 1998, pp. XXX-LVIII, concretamente p. XXXVI y ss.

<sup>3735</sup>Florencio Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, Castalia, Madrid, 1997, pp. 7-69, la cita en la p. 59.

<sup>3736</sup>Véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, 1977, 18-23.

<sup>3737</sup>Véase, por ejemplo, la propuesta de A. Rodríguez López-Vázquez, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, pp. 36-41.

<sup>3738</sup>Véanse, por ejemplo, las que ofrecen J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 22; y F. López Estrada, “Visión a Oriente: la española en Constantinopla”, *Cervantes y el teatro. Cuadernos de Teatro Clásico*, p. 31.

<sup>3739</sup>Haciendo nuestras las palabras de F. Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, p. 42. Si bien, la catalogación de la dramaturgia cervantina como experimental se debe a B. Wardropper, “Comedias”, en *Suma cervantina*, pp. 147-169; aunque bastante más desarrollado por J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*; y ahora por Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*.

hombre conflictivo, de los diferentes estadios por lo que pasa en su “búsqueda insaciable de lo absoluto”<sup>3740</sup>. Este hecho, lógicamente, se deja sentir poderosamente en la estructura de la comedia<sup>3741</sup> que, Cervantes, antes que nadie, reveló nítidamente al decir de forma explícita que cada jornada de la comedia se corresponde con una de las partes de la vida del personaje central:

Una de su vida libre,  
otra de su vida grave,  
otra de su santa muerte  
y de sus milagros grandes<sup>3742</sup>.

La historia matrimonial de *una dama y su marido* se integra por completo en la primera, en la “de su vida libre”, en la que Lugo es uno de los bravucones más famosos de Sevilla<sup>3743</sup>, destacado por su valentía, su bravura, su generosidad y su deseo de fama y de imponerse, de ser alguien<sup>3744</sup>, en suma. Si bien, debido a su participación en uno de los asuntos más importantes en el proceso de la progresiva espiritualización del protagonista: las tentaciones de la carne, su huella, mediante referencias y anticipaciones, se deja sentir en otros episodios de la comedia<sup>3745</sup>.

En las tres historias precedentes, las experiencias matrimoniales de sus protagonistas han concluido ominosa y aun trágicamente, como consecuencia de las locuras, egoísmos, manías, impertinencias, abusos y torcidas intenciones de los cónyuges masculinos, que, en cierto modo, han abocado a sus mujeres a la consumación del adulterio; aunque no es del todo así, pues doña Estefanía es tan *engañosa* como su marido, y, aunque tiene, como daifa, su protector, no se menciona si en los pocos días que dura su aventura matrimonial mantiene relaciones sexuales con él, si bien no es nada descartable, y la joven Leonora sólo llega a cometer el adulterio con el pensamiento. A la luz de estos datos, nuestra historia se nos presenta por completo novedosa, pues no hay nada en el texto que dé lugar a la hipótesis de que nuestra “tapada” pierda los vientos por el rufián Lugo como resultado de las malas acciones de su esposo, pues no es celoso como Carrizales, impertinente como Anselmo ni taimado como Campuzano: es, simplemente, un confiado y discreto marido, como le dice ella

---

<sup>3740</sup>A. Sánchez, “Aproximación al teatro de Cervantes”, p. 21.

<sup>3741</sup>Sobre la estructura y ordenación del material dramático, véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 104-128; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, p.p. 254-256; J. Talens y N. Spadaccini, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 11-79, concretamente pp. 50-67; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 157-181; G. B. de Cesare, “El rufián dichoso como experimento”, en *La Comedia de Magia y de Santos*, F. J. Blasco y G. B. de Cesare eds., Júcar, Madrid, 1992, pp. 107-121; A. Rodríguez López-Vázquez, Introducción a su edic. de la obra, pp. 20-36; A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. del texto, pp. XXXVI-LII.

<sup>3742</sup>Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, vv. 1293-1296, p. 206 (a partir de aquí siempre citaremos el texto de esta edición, por lo que únicamente pondremos al lado de la cita la jornada, los versos y las páginas correspondientes).

<sup>3743</sup>Sobre la importancia de Sevilla como espacio escénico en la comedia, véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXXIII-XXXVI.

<sup>3744</sup>Sobre este aspecto, en general, véase Leo Spitzer, “Soy quien soy”, *NRFH*, I (1947), pp. 113-127. Sobre esta cuestión en Cervantes, véase J. B. Avalle-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, y “Tres comienzos de novela”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 17-72 y 215-243; y E. C. Riley, “Quién es quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, en *La rara invención*, pp. 31-50. Con respecto a Lugo, véase, sobre todo, J. Talens y N. Spadaccini, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, pp. 58-59.

<sup>3745</sup>“En cuanto a esa insistencia en construir un personaje que vence la tentación de la carne (...) es muy notable: por un lado la figura de la Dama Tapada, de buena familia y malas costumbres, prefigura la de Ana de Treviño; por otro lado, la doble renuncia a gozar de las dos mujeres que se le ofrecen nos prepara para el episodio de la victoria sobre la tentación de las ninfas, ya en México”. A. Rodríguez López-Vázquez, Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, p. 27.

misma a Lugo:

Y, pues, miedo no te alcanza,  
no te le dé mi marido,  
que el engaño siempre ha sido  
parcial de la confianza.  
No llegan de los recelos,  
porque los tiene discretos,  
a hacer los tristes efectos  
que suelen hacer los celos (I, 283-290, 165).

Es ella, por tanto, la que libremente pone en peligro su estabilidad matrimonial, la que, no pudiendo soportar su ímpetu lascivo, busca por su cuenta los amores de su enamorado. Nuestra *dama*, bella, noble y rica, como Camila en *El curioso impertinente*, tiene algunos puntos de contacto con doña Estefanía, aunque sólo sea por presentarse en escena de la misma forma en que esta inicia su rápida seducción del alférez en el mesón: “con manto hasta la mitad del rostro” (I, 163) y decidida a declararle su intento: “una palabra, galán” (I, 238, 163). No obstante, “arrastrada de un deseo” (I, 243, 164), como tantos y tantos personajes cervantinos, se aparta de la discreción y paulatino acercamiento de la protagonista de *El casamiento engañoso*, en tanto que la *dama* le hace una declaración inmediata de intenciones al jaque. Un deseo que la vincula, por otra parte, con la fascinate Arlaxa de *El gallardo español*, dado que las dos se rinden ante la valentía, la gallardía, la virilidad, la bravura y la fama de sus deudos: son dos *Venus* que han encontrado a su *Marte*:

Vuestra rara valentía  
y vuestro despejo han hecho  
tanta impresión en mi pecho,  
que pienso en vos noche y día (I, 259-262, 164),

y lo quieren para sí, aunque la mora se fundamente en una peregrina curiosidad y un ansia de tenerle rendido a sus pies y no en un vehemente deseo erótico, como la *dama*. Ahora bien, con quien guarda un sorprendete parecido es con don Juan de Cárcamo, el enamorado de Preciosa en *La gitanilla*. Hemos de suponer que tanto él como ella, dado que ambos irrumpen en sus respectivas obras ya flechados de amor, se han enamorado de la gitana y del rufián mientras estos lucían sus galas y sus muchos atributos personales en dos populosas ciudades en las que todo vale y todo tiene cabida: Madrid y Sevilla; los dos, antes de decidirse a actuar, han sopesado muy mucho sus sentimientos, han intentado luchar contra ellos, aunque “*sin provecho resistido*” (I, 244, 164), pues son conscientes del abismo social que los separa de una gitana y de un criado rufián -dada la posición social de la *dama* lo más factible es que entrara en conocimiento de Lugo a través de su señor, don Tello de Sandoval, si bien muestra estar al tanto de su gallardía y fama bravucona: “Quítame este pensamiento / pensar en mi calidad” (I, 263-264, 164); los dos, no obstante, se sirven de su posición y de su dinero para conseguir los amoríos que solicitan:

No fea, y muy rica soy;  
sabré dar, sabré querer,  
[...].  
En la tuya o en mi casa,  
de mí y de mi hacienda puedes  
prometerte, no mercedes,  
sino servicios sin tacha (I, 271-282, 164-165);

y los dos, en principio, reciben como respuesta un no olímpico. Lo que los diferencia son los móviles, aparte de su diferente sexo, pues don Juan es un mancebo libre, enamorado sinceramente, dispuesto a hacer, como lo hará, cualquier cosa por su amada, por más que sus pasos se encaminan hacia el matrimonio cristiano; por contra, la dama, hermosa como él, está casada, con lo que no deja de proponer unos amores perniciosos por adúlteros. Las reacciones de Preciosa y de Lugo guardan, asimismo, cierta relación reescritural: con el no que dan por respuesta los dos muestran tener una integridad moral, que, en el caso del rufián, le sitúa muy por encima de su enamorada, invirtiendo por completo las normas literario-sociales del decoro; ninguno de los dos se confunde ni se ciega con el oro que brilla en las propuestas de sus requerientes, es más, les expresan meridianamente el disparate amoroso que buscan, auspiciándose para ello en la enorme disparidad social existente entre ellos:

En admiración me ha puesto  
tu deseo impertinente.  
Pudieras, ya que querías  
satisfacer tu mal gusto,  
buscar un sujeto al justo  
de tus grandes bizzarrías (I, 297-302, 165).

A partir de aquí, las dos historias caminan por senderos diferentes.

El rechazo de Lugo no concluye la historia, como tampoco se detiene aquí la evidencia de las cualidades que luego desembocarán en una santidad forjada en la más desinteresada caridad. Lugo, cuando entra el *marido* en escena, no sólo no acusa a la *dama*, sino que trastoca la realidad, en forma de mentira piadosa, para poner a salvo la integridad y la honra de ella y salvaguardar el matrimonio del desastre: le advierte al ignorante marido del peligro en el que está, no porque su mujer busque el adulterio, sino porque “la hermosura que dar quiso / el cielo a vuestra mujer, [...], ha encendido de manera / de un mancebo el corazón, / que le tiene el hecho carbón / de la amorosa hoguera. / Es rico y es poderoso, / y atrevido de tal modo / que atropella y rompe todo / lo que es más dificultoso”<sup>3746</sup> (I, 351-362, 167). Es más, le hace ver al *marido* -en una situación parecida a la que se encontrará, en el devenir de la obra de Cervantes, Periandro con el caballero polaco Ortel Banedre- que la mejor solución es, siendo su mujer inocente como le asegura y garantiza, la misma que lleva a cabo don Pedro con su hija, Marcela Osorio, en *La entretenida*: ocultarla, sacarla de la ciudad y esconderla en un lugar apartado del trasiego pecaminoso, de la constante tentación que supone la vida licenciosa de la ciudad hispalense:

Retíradla, que la ausencia  
hace, pasando los días,  
volver las entrañas frías  
que abrasa la presencia;  
y nunca en la poca edad  
tiene firme asiento amor,  
y siempre el mozo amador  
huye de la dificultad (I, 419-426, 169).

Así, con su intervención, Lugo supera la tentación de la carne; evita el peligro en el que se quería meter la *dama* por culpa de una pasión descontrolada, por no saber gobernar y domeñar sus ímpetus; aviva la adormilada vigilancia del *marido*, le abre los ojos que la

---

<sup>3746</sup>Decir que el retrato del pisaverde que pinta Lugo bien pudiera ser el don Fernando de la Primera parte del *Quijote*, el Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, y demás personajes de este calibre de la obra de Cervantes.

confianza en su mujer le había llevado a cerrarlos; y salva un matrimonio que estaba a punto de saltar por los aires. Un final feliz, por lo tanto, que separa nuestra historia de las precedentes; si bien, sea dicho, no puede ser más triste la lección que deriva de ella, pues se hace necesario un control permanente de un cónyuge para con el otro con el fin de que la vida matrimonial salga victoriosa de las asechanzas tanto internas como externas que la puedan desestabilizar, en vez del amor, la sinceridad, el respeto y la seguridad mutuos. En fin, un desenlace agrisado que refuerza “el ejemplo claro” de El curioso impertinente de que “sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas”<sup>3747</sup>; más aún, puesto que el hecho de que los dos cónyuges estén innominados, carezcan de un nombre que los individualice, parece apuntar a la universalidad de la situación, a que acontece cotidianamente. Así, las nocivas intenciones de la *dama* la conducen, para su reforma, y no de manera preventiva, como les sucede a casi todas las encerradas de Cervantes, al enclaustramiento, donde “para que el sol la vea, / apenas halla la entrada” (I, 1112-1113, 199).

#### PEDRO DE URDEMALAS: EL «REY» Y LA «REINA».

La siguiente historia matrimonial en acontecer -quinta en el cómputo global- en la obra completa de Cervantes es la que protagonizan *el rey y la reina* en *Pedro de Urdemalas*.

Lo primero que hemos de decir sobre esta nueva y sorprendente historia matrimonial es que, como la de *una dama y su marido* de *El rufián dichoso*, se desarrolla de forma teatral, o, lo que es lo mismo, desde el prisma de los grandes géneros literarios pertenece al dramático, por cuanto *Pedro de Urdemalas* es uno de los ensayos largos que conforman *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*; en contraposición a las de Anselmo y Camila, Carrizales y Leonora y Campuzano y doña Estefanía, que se rigen por los patrones del épico-narrativo.

Como es de sobra sabido, *Pedro de Urdemalas* se conforma por una serie de cuadros o episodios independientes entre sí que tienen “como común denominador”<sup>3748</sup> al personaje central de la comedia, el cual los aúna e hilvana y los da coherencia y unidad, en tanto que forman parte de su experiencia vital, de su peculiar biografía, que no es sino el hilo conductor de la obra, su eje axial, de tal forma que su complejidad estructural se sustenta sobre “el carácter multifacético de Pedro, que es mozo, gitano, ciego, ermitaño, eclesiástico, estudiante y actor. Tal es la clave del arco constructivo de la pieza, tal su centro medular”<sup>3749</sup>. Es decir, la encarnadura morfológica de esta pieza teatral, sin ser una obra picaresca<sup>3750</sup>, recuerda y, en parte, emula la técnica de la progenie novelesca que se inicia con el *Lazarillo de Tormes*<sup>3751</sup>, que, en última instancia, deriva de la épica de aventuras grecolatina en su vertiente heroica -

---

<sup>3747</sup>Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XXXIV, pp. 427-428.

<sup>3748</sup>J. Canavaggio, Introducción a su edic. de las comedias de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Taurus, Madrid, 1992, p. 58.

<sup>3749</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *La entretenida. Pedro de Urdemalas* de Cervantes, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1998, p. XLI.

<sup>3750</sup>Aunque la vida de Pedro de Urdemalas -tanto su historia como su pre-historia- se ajusta al patrón de la picaresca, “combinando (incluso con reminiscencias literales) los esquemas autobiográficos del *Lazarillo* y el *Guzmán*”, como ha observado Francisco Rico en *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1989 (4ª ed.), p. 107, no se puede decir que se trate de una comedia de corte picaresco, como han demostrado Edward Nagy, “La picaresca y la profecía dentro de la visión estética y social cervantina en la comedia *Pedro de Urdemalas*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de M. Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 273-279; y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXXIX-LII.

<sup>3751</sup>Véase Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 283 y ss.

*La Odisea* de Homero-, así como de los textos de transformaciones, al modo de *El asno de Oro* de Apuleyo.

A grandes rasgos, podemos decir que son tres los bloques en los que se subdivide la materia dramática de este magnífico ensayo teatral<sup>3752</sup>: 1-la viñeta pueblerina, en la que se integran los amores de Clemente y Clemencia y de Pascual y Benita, así como todo lo que gira en derredor de la figura de Martín Crespo como alcalde de la aldea: su elección, su audiencia y la danza de mozos que prepara para agasajar al rey; 2-la peripecia vital de Belica, que aúna en sí tanto el mundo de los gitanos y la burla que gasta Pedro a la rica viuda devota y rúcana, que tiene como fin recaudar fondos para aquellos, como la insólita historia del rey y la reina; y 3-la entrada de Pedro en el orbe de los comediantes, que tiene como preámbulo la burla que este segundo Proteo gasta al labrador.

De estos tres bloques más o menos autónomos es el segundo el más desarrollado, especialmente por el hecho de que la trama de Belica, aunque no llega a erigirse en una intriga secundaria plena, paralela e independiente de la Pedro<sup>3753</sup>, sí “es la única que ofrece una continuidad dramática”<sup>3754</sup>, hasta el punto de que la hermosa y egoísta gitana resulta ser una especie de contrafigura de la del de Urdemalas<sup>3755</sup>. Esto es así a consecuencia de la renuncia de Pedro a desposarse con Belica, tal y como le había ofrecido Maldonado, el conde de los gitanos, como moneda de cambio para que ingresase en las filas de su etnia. Una renuncia que no sólo coadyuva “a la existencia” de esta trama, “en tanto historia con desarrollo completo”<sup>3756</sup>, sino que sirve para incidir en la libertad de movimientos de Pedro, a que conserve así “su plena autonomía” y se vea “confirmado en tanto que artífice de un mundo colocado bajo su amparo”<sup>3757</sup>, a la par que quiebra, “desde la falta de seguridad que ofrece la vida real, la estereotipada convención lopesca de la pareja galán-dama, que aquí se ve rota apenas iniciada, y no acaba en matrimonio, ni en reajuste de parejas nuevas, ni en venganza, en contra de los archimanidos clichés de la comedia nueva que imperaban en los corrales de comedias españoles”<sup>3758</sup>. Pues bien, a este bloque, como hemos dicho, pertenece la historia matrimonial del rey y la reina, aunque no llegue a ser del todo un episodio al modo en que lo son las diferentes historietas que conforman la viñeta aldeana, por cuanto está plenamente vinculada a la peripecia vital y biográfica de la gitana, o, si se quiere, la historia de Belica no hace sino integrar en su seno la matrimonial del rey la reina.

Resumiendo, el caso del connubio real no es sino una especie de intriga episódica que depende y está en función de la historia de Belica, que a su vez se integra en la peripecia biográfica de Pedro de Urdemalas, que es el hilo conductor de toda la comedia. Este hecho empareja nuestra historia con la de *una dama y su marido*, por cuanto era asimismo un capítulo en el sendero vital que conduce a Lugo/fray Cristóbal de la Cruz desde el mundo del hampa hasta la santidad. Pero también con la de Anselmo y Camila, pues, a fin de cuentas, *El curioso impertinente* es uno de los varios episodios laterales de la trama principal de la Primera parte del *Quijote*; es más, el vínculo entre nuestra historia y la quijotesca se puede

---

<sup>3752</sup>Sobre este aspecto y las fuentes de los distintos bloques, véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Una théâtre à naître*, pp. 121-128, y su Introducción a *Pedro de Urdemalas*, pp. 51-57.

<sup>3753</sup>Así, por ejemplo, Feliciano Palacios Martínez nos dice respecto a la historia de Belica que “no creemos que se trate de una acción secundaria. Es un episodio más dentro de la trayectoria cambiante de Pedro”. “Teoría y práctica teatral cervantinas”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 673-683, la cita en la p. 680.

<sup>3754</sup>Como quería J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 169.

<sup>3755</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, pp. XXXIX-XLV y XLIX-L.

<sup>3756</sup>Haciendo nuestras las palabras de J. Talens y N. Spadaccini, Introducción a su edic. de las comedias de Cervantes, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, p. 70.

<sup>3757</sup>J. Canavaggio, edic. cit., p. 58.

<sup>3758</sup>A. Rey y F. Sevilla, edic. cit., p. XLII.



estrechar aún más desde una perspectiva estrictamente morfológica, dado que hay quien piensa que la historia de Belica -y, por tanto, la del rey la reina- no responde sino a “la idea de teatro en el teatro”<sup>3759</sup>, como la de Anselmo y Camila lo hace a la de la novela dentro de la novela.

Todo este juego de relaciones estructurales de interdependencia provoca, al igual que en el caso de *El rufián dichoso*, que la historia conyugal de los monarcas de *Pedro de Urdemalas* alcance un escaso desarrollo en el acontecer dramático de la comedia, que se refleja en la poca información que tenemos sobre su controvertida vida de casados, que es nula en lo tocante a su prehistoria. En efecto, el rey y la reina inician su andadura en el texto -y en el proscenio- cuando su matrimonio no es sólo una realidad, sino también una calamidad, motivada por los ímpetus lascivos del monarca y el talante, acaso plenamente justificado, celoso de la reina; es decir, su historia da comienzo *in mediaa res*, a diferencia de las novelescas que la preceden, que lo hacen en un estricto orden lineal o cronológico de los hechos, como en los casos de Anselmo y Camila y Carrizales y Leonora, o *in extremas res*, como acontece en el de Campuzano y Peralta. Asimismo, como sucede con la historia de *una dama y su marido*, que dé comienzo de esa forma no significa que ulteriormente dispongamos de la más mínima relación retrospectiva, ni siquiera meramente informativa, que sirva para paliarlo, para recuperar su pasado amoroso ni la celebración de las nupcias ni aun sobre el tiempo que llevan desposados y si fue el amor lo que les condujo al casamiento. No obstante es este un rasgo que, más allá de las historias matrimoniales, se repite con cierta frecuencia en los casos de amor de la dramaturgia cervantina, como lo corroboran las historias de Clori y Rústico en *La casa de los celos*, don Fernando de Andrada y Costanza en *Los baños de Argel* y Dagoberto y Rosamira en *El laberinto de amor*; un aspecto que se repetirá en algunas de las que acontecen en los *Entremeses*. Aparte del carácter más o menos episódico de la historia en una comedia que se singulariza por ser una sucesión de episodios en sarta, lo cual no impide que se den acciones simultáneas, y por el hecho, precisamente, de ser una pieza teatral -que si bien no influyen en la recuperación de la prehistoria de los amores de Clemente y Clemencia-, los motivos por lo cuales no se palia el comienzo *in medias res* de la historia matrimonial del rey y la reina hay que buscarlos en su relación con la peripecia vital de Belica, en la función que desempeña cada cónyuge en ella, y puede que en alguna intención del dramaturgo de tipo poético, como “el irremediable divorcio entre «el arte nuevo» lopesco y el «arte viejo» cervantino”<sup>3760</sup>; o sea, su pasado es irrelevante tanto por su dependencia de la historia de la gitana como por las intenciones específicas del autor. De nuevo, es esta otra peculiaridad que la empareja con la historia matrimonial de *El rufián dichoso*, con la que, al fin y la cabo, guarda una particular relación de reescritura. Por lo tanto, se hace casi necesario analizar la historia de Belica, pues es en ella donde cobra casi todo su sentido.

Como se sabe, la historia de Belica está poderosa y estrechamente vinculada con la de Preciosa en *La gitanilla*, en tanto que las dos son una recreación de un cuento de rancio abolengo literario y “aprovechado hasta la saciedad por los *novellieri* italianos”, el de la “muchacha de noble estirpe, convertida en gitana sin perder un ápice de su gracia y que, tras varias peripecias, acaba por reunirse con los suyos, recobrando su verdadera identidad”<sup>3761</sup>; si bien, cabe remontarse un poca más hacia atrás en la historia de la literatura para emparejarlo

---

<sup>3759</sup>J. Talens y N. Spadaccini, Introducción a su edic. de *Pedro de Urdemalas*, p. 58.

<sup>3760</sup>Haciendo nuestras las significativas palabras de J. Canavaggio, Introducción a su edic. de *Pedro de Urdemalas*, p. 59. Más adelante, el biógrafo de Cervantes dirá que “no cabe duda de que este rey enamorado de una gitanilla se perfila, en cierta manera, como una contrafigura del monarca justiciero ensalzado por la comedia lopesca” (pp. 62-63, nota nº 136).

<sup>3761</sup>*Ibidem*, p. 52.

con la historia de Cariclea que vertebraba las *Etiópicas* de Heliodoro<sup>3762</sup>. No obstante, los motivos que conducen al desarraigo familiar y social de Belica y el modo en el que se desencadena su agnición guardan bastantes concomitancias con el de Costanza, la fregona ilustre, pues su historia es otra recreación del mismo cuento literario. De este modo, podemos decir que Belica es un cruce literario, aunque el resultado sea original y distinto, de las heroínas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, o bien, son tres variaciones sobre el mismo motivo tradicional. Es más, las historias de las tres muchachas presentan los mismos patrones morfológicos, salvando las distancias genéricas que las separan: inicio de su biografía *in medias res*, desarrollo de los acontecimientos, y, previo al desenlace mismo, recuperación de su pasado merced a la información que proporciona una tercera persona. Cabe añadir, asimismo, dentro de la obra de nuestro autor, el caso de Luisico, el hijo producto de la violación de Rodolfo sobre Leocadia en *La fuerza de la sangre*, dado que, como Belica, nada más nacer, su madre, para salvaguardar la honra y las apariencias de un nacimiento ilegítimo, se ve obligada a confiarle a una familia que lo críe, pero a partir de ahí en poco o en nada se parecen. Además, evidentemente, de los casos de Cornelia y el duque de Ferrara, en *La señora Cornelia*, y de Feliciano de la Voz y Rosiano, en el libro III del *Persiles*.

El encargado de presentar a Belica no es otro que Maldonado<sup>3763</sup>, el conde de los gitanos, quien, para hacer más atractiva la transformación y entrada de Pedro en su etnia, le ofrece a una muchacha “tan bella, / que no halla en qué ponella / la envidia ni aun una tacha”<sup>3764</sup>. Ella no es una gitana de nacimiento, pues fue robada, y, aunque ignoran su procedencia real, “muestra que es de principal / y rica gente engendrada” (I, 583-584, 161). Ante tal golosina, el héroe de la comedia tiene a bien aceptar la propuesta de Maldonado, acaso movido por el hecho de que vea en la gitana un trasunto de su propia historia personal, por cuanto él también desconoce su origen, pero sobre todo porque, según la profecía de un tal Malgesí<sup>3765</sup>, llegará a “ser rey, fraile y papa, y matachín” (I, 750-751, 169), gracias a “un caso que sé decir / que le escucharán los reyes / y le gustarán de le oír” (I, 754-756, 169), del que tendrá entera noticia si se trasmuta en gitano. No cabe duda de que hay un cierto parecido con la historia de Preciosa y don Juan, pues a este también le pintan a las mil maravillas la vida gitanesca y le dan, como regalo de su nueva identidad, a una bella gitana, como es Preciosa, que, al final, resultará ser una noble que había sido hurtada al nacer, aunque los móviles y la transformación de los dos héroes masculinos sean muy diferentes, ya que don Juan lo hace movido por el amor que siente por Preciosa, mientras que Pedro, que ni siquiera conoce todavía a Belica, lo hace por el interés que deriva del cumplimiento de la profecía.

Belica no desconoce su incierto origen, lo que la lleva a vivir en pleno conflicto con su ser actual, a consecuencia de las ensoñaciones que se han arraigado en su alma, que la elevan desde la marginalidad hasta la cúspide social. En efecto, Belica irrumpe en escena en plena conversación con su amiga Inés, quien la reprehende el hecho de que “o tú te sueñas condesa, / o eres del rey amiga” (I, 1055-1056, 179); un espíritu fantástico que también tiene enraizado

---

<sup>3762</sup>Como, por ejemplo, nos advierte Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, p. 312, nota nº 48.

<sup>3763</sup>Como se ha repetido en múltiples ocasiones, la figura de Maldonado es similar a la que aparece en *El coloquio de los perros*, del mismo modo que la perorata sobre el idílico mundo gitano que le echa a Pedro, tan próximo al de la mítica Edad de Oro, lo empareja con el viejo gitano de *La gitanilla*.

<sup>3764</sup>Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada I, vv. 577-579, p. 161 (siempre citaremos el texto de esta edición; al lado de la cita pondremos la jornada, los versos y la página correspondientes).

<sup>3765</sup>Sobre Malgesí y su aparición en piezas tan dispares como *La casa de los celos* y *Pedro de Urdemalas*, véase el trabajo de Antonio Rey Hazas, “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164, concretamente pp. 132-135. Sobre la importancia que adquiere la profecía de Malgesí en contra de la afiliación de Pedro con los pícaros, véase el artículo citado de E. Nagy.

en su ser Preciosa, si bien para la protagonista de *La gitanilla* no supone una pugna interior que la lleva a aborrecer y despreciar su condición gitana y a no colaborar por el bien común del mudalar, como hace Belica, incapaz de aprender a bailar a no ser que sea para moverse delante del soberano: “sólo ha de ser el rey / el que me ha de hacer bailar” (I, 1081-1082, 180), al contrario, Preciosa incluso llega a despreciar a todo un apuesto y rico noble con el fin de poner a buen recaudo su integridad personal, que está muy por encima de cualquier recompensa económico-social. Una, Preciosa, se mueve por la virtud, la otra, Belica, por su insaciable afán de medro. Sin embargo, las dos se parecen en un aspecto de su personalidad: son las dueñas de su destino. En efecto, ninguna de las dos deja que nadie decida por ellas y tanto una como la otra rechazan al hombre al que han sido ofrecidas, Preciosa en pos de su libertad individual, Belica por su aspiraciones, que Pedro no parece estar en condiciones de poder garantizar, como ella misma le expresa a Maldonado: “¿No se te ha ya traslucido / que el que a grande no me lleve / no es para mí buen partido?” (II, 1555-1557, 196). A partir de aquí, sus historias se apartan por completo, caminan por distinto rumbo, al igual que sus caracteres<sup>3766</sup>, a excepción de algunos aspectos de sus anagnórisis finales.

Es cierto, entonces, que el emparejamiento amoroso de Pedro y Belica se ve truncado desde el principio por el desdén de la gitana, pero también porque, como ya dijimos, el de Urdemalas se retira cuando calibra por sí mismo las pretensiones que ella alberga. Sin embargo, Pedro, que maneja a su antojo todos los hilos de la acción dramática, no sólo no osa juzgar, más allá de lo concerniente a su interés personal como posible amante, a Belica, sino que la va a ayudar en la consumación de sus encumbrados deseos; si bien es verdad que, según la profecía de Malgesí, en la satisfacción de las aspiraciones sociales de la gitana estriba buena parte de su definitivo triunfo.

En el complejo universo de personajes creados por Cervantes, descuella un tipo de féminas que se caracteriza por el firme propósito del cumplimiento de sus más arraigados deseos, aún teniendo que vender su belleza como moneda de cambio. A este tipo de personajes pertenecen, por ejemplo, la mora Zoraida del episodio del capitán cautivo de la Primera parte del *Quijote*, Leocadia, la rival de Teodosia en *Las dos doncellas*, doña Estefanía de Caicedo, la esposa del alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*, Arlaxa, la mora de Orán que pierde los vientos por la valentía y la fama de don Fernando en *Los baños de Argel*, Clori, la peculiar pastora que se mueve entre el mundo de los pastores *finos* y el de los rústicos en *La casa de los celos*, Zahara, la otra encarnación ficticia de la hija de Agi Morato en *Los baños de Argel*, Cristina, la fregona de *La entretenida*, o Isabela Castrucho, la endemoniada del *Persiles*. Junto a estas, se sitúan aquellas que, auspiciadas tanto en su belleza como en su constante devaneo con los hombres, juegan con la voluntad de ellos, como Rosaura, la amante de Galercio y Artandro en *La Galatea* y su parodia, la pastora Torralba del cuentecillo de Sancho del *Quijote* de 1605. Sin olvidarnos de los ensueños de medro de la fría e inteligente Dorotea, capaz de hacer firmar a don Fernando una cédula matrimonial ante un callejón sin salida para su integridad y honra personales. A este elenco de personajes femeninos pertenece Belica, bella como casi todas estas, con una firme voluntad de no rendirse hasta conseguir lo que pretende, inteligente y seductora, aunque ingrata, osada y sumamente egoísta. Su oportunidad de evidenciar sus galas la encuentra cuando el soberano se halla cazando en los alrededores de la aldea de Martín Crespo, como ella misma reconoce: “*Hoy subirá mi deseo / de amor la fragosa cuesta*” (II, 1613-1614, 198). En su encuentro

---

<sup>3766</sup>La bajeza moral de Belica frente a la superioridad de Preciosa incide en que “Cervantes hace a ésta protagonista medular de la novela, mientras que la otra es sólo el eje de un episodio de la comedia, aunque sea el episodio central. La importancia literaria del personaje se identifica así con la diferente catadura moral de cada una”. A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Pedro de Urdemalas*, p. XXXVII.

fortuito con el rey, que va tras los pasos de un ciervo herido<sup>3767</sup>, Belica trasmuda la situación hasta convertirse en “el cazador del cazador”<sup>3768</sup>: despliega todo su arsenal de seducción y dispara con las mismas armas que el monarca hasta dejarle herido de un vehemente deseo de lujuria. Es más, Belica no oculta que su jugueteo amoroso no es sino el modo de conseguir lo que quiere:

REY .            ¡Donaire tienes!  
BELICA.            Y tanto,  
                          que, fiada en mi donaire,  
                          mis esperanzas levanto  
                          sobre la región del aire (II, 1675-1678, 199-200).

Lo que diferencia a Belica de los otros personajes femeninos de nuestro autor es que aquellos no se entrometen en historias de casados, no dirigen sus dardos sino hacia personajes masculinos solteros. A Belica le importa un pimiento quebrar la estabilidad matrimonial del monarca para convertirse más que en su amada en su concubina, su comportamiento es diametralmente el opuesto al de doña Catalina de Oviedo ante el Sultán de Constantinopla en *La gran sultana* o al de Auristela ante las pretensiones del viejo rey Policarpo en el *Persiles*. Así, no sólo pregunta al alguacil encargado de los festejos reales sobre la presencia de la reina en la danza que las gitanas van a bailar ante el rey, sino que no entiende que sus intenciones amorosas con un casado puedan turbar a una mujer que está en la cúspide social, pues “¿no la hacen confiada / el ser reina y ser hermosa?” (II, 1718-1720, 201).

Ahora bien, la catadura moral del rey no es, desde luego, la esperada en un monarca literario -al menos el que suele figurar en el canon lopeveguesco- que, además, está casado, pues, aunque Cervantes nos muestra a otros perdidos en sus desaforados deseos, como los ya citados Amurates y Policarpo, a los que se podría añadir la figura de Leopoldio, y aun el príncipe Arnaldo, personajes ambos del *Persiles*, todos ellos o son mancebos solteros o viejos ya viudos, aparte de que ninguno pasa por ser español. Y es que el rey no se enamora como el Sultán de Constantinopla o el príncipe de Dinamarca, sino que sus deseos no pasan de la lujuria, su “amorosa intención” (II, 1748, 202) no va más allá de la fornicación, como el mismo expresa meridianamente: “Mi deseo se empeora, / pasa de lo honesto ya” (II, 1805-1806, 204). Incluso, auspiciado en su realeza, si Belica no está dispuesta a satisfacer su deseo sexual, el rey amenaza con valerse de la fuerza, como le advierte el consejero Silerio a Inés: “Pudiérase usar la fuerza / antes aquí que no el ruego” (II, 1759-1760, 202), de la que ni siquiera se sirven o hacen gala otros personajes de Cervantes que podrían muy bien haber recurrido a ella, como las parejas moras que se enamoran de sus esclavos cristianos en *El trato de Argel*, *El amante liberal*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana* -en esta, el eunuco Rustán le recuerda a Catalina que si Amurates quisiera podría rendirla a la fuerza-. Y este su mal proceder para con su esposa y el matrimonio no es algo que se le oculta, sino que conoce perfectamente, sabe que su vehemente deseo vulnera los principios a los que representa, y que, a pesar de ello, no lo refrena, le sucede, entonces, lo mismo que a la dama de *El rufián dichoso*: “Conozco el mal, y me culpo, / aunque con disculpa tarda / y floja” (II, 1821-1823a, 205).

Decir, sólo por curiosidad, que el papel de consejero y tercero amoroso del rey que desempeña Silerio, aunque los motivos están moralmente a años luz, no dista mucho del otro personaje cervantino que lleva ese mismo nombre, el fiel e inseparable amigo de Timbrio en

---

<sup>3767</sup>“Es el diálogo tan líricamente apasionado, que con gran frecuencia vemos representar por medio del ciervo herido y del cazador”, nos recuerda J. Casaldueño, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 176.

<sup>3768</sup>Haciendo nuestras las palabras de S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 273

### *La Galatea.*

Sin embargo, la reina, aun en el papel de esposa ultrajada, no es tampoco un personaje digno de su categoría social, pues si su marido es incapaz de temprar sus apetitos lascivos, es presa de su concupiscencia, ella está atrapada en las continuas asechanzas que cree observar, su carácter extremadamente celoso -contrario al del *marido* de *El rufián dichoso*- turba su sentido y tino; es el reverso femenino, si bien no tan desarrollado, del viejo Carrizales y, por contraste, de Anselmo; es la hermana de la desdichada Claudia Jerónima de la Segunda parte del *Quijote*. En efecto, aún antes de irrumpir en escena, ya se la destaca por sus recelos continuos, que no son sino de dominio público, como se hace eco Belica en la pregunta que efectúa al alguacil de los festejos: “¿Y es [la reina] todavía celosa, / como suele, y rigurosa?” (II, 1715-1715, 201). Es, en parte por esto, por lo que el rey quiere que el cumplimiento de sus deseos con Belica no pasen del más estricto secretismo, pues teme la más que probable desmedida reacción de su mujer: “Mira que estés prevenido / como a mi gusto conviene; / porque esta mujer es celosa / tiene de lince los ojos” (II, 1824-1828). Lógicamente, ella es consciente de su mal del mismo modo que lo es su marido del suyo, sabe a la perfección que sus celos no dejan de ser una “impertinencia” (II, 1843, 205), como ya advirtiera Damón en *La Galatea* al dirimir quién de los cuatro pastores que representan la égloga con motivo de las celebraciones de las bodas de Daranio y Silveria es el más sufridor, llegando a la conclusión de que el celoso Orfenio es “el más penado, pero no el más enamorado, porque no son los celos señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente”<sup>3769</sup>.

No cabe duda, entonces, de que el matrimonio real es un auténtico desastre en todos los sentidos, al igual que los precedentes, por cuanto la mentira y el engaño imperan sobre la confianza, el amor y respeto mutuos, en el que los dos cónyuges, amén de no dominar sus pasiones -la lujuria, los celos-, temen todo el tiempo la reacción del otro, y se vigilan y espían, él para que ella no se entere de sus devaneos, ella para que sus resquemores no se hagan realidad. La ironía cervantina no puede llegar más lejos, así como la quiebra de la norma del decoro. Y es que parece evidente que su situación matrimonial no difiere mucho de la de Campuzano y doña Estefanía, personajes situados al otro extremo de la pirámide social, donde los dos no hacen lo que dicen a consecuencia de sus torcidas intenciones. Hay que resaltar, asimismo, que hasta ahora en las historias matrimoniales cervantinas era el cónyuge masculino el impertinente -Anselmo-, el celoso -Carrizales-, el torcido -Campuzano- y el confiado -*su marido*-; mientras que ellas eran las sufridoras -al menos Camila y Leonora-, las que estaban a punto de cometer el adulterio -Leonora, *una dama*- o las que lo cometían -Camila, y quizá doña Estefanía-; pues bien, esta situación parece invertirse en nuestro caso, pues el adúltero es el rey y la inoportuna es la reina, y, por lo tanto, del mismo modo que Anselmo y Carrizales terminan por empujar al vacío a sus esposas, ¿hemos de entender que quizá el asfixiante comportamiento de la reina es lo que lleva al rey a pretender los amores de una hermosa gitana?, o ¿son los continuos amoríos del rey los que han desencadenado el perfil celoso de la reina? Más bien da la sensación de que ni lo uno ni los otro, de que la responsabilidad de su mal estado depende de ambos, de que ya no son exclusivamente el “cálculo, egoísmos, apetitos y manías de hombres (siempre hombres) bien hechos y derechos” los responsables de “las tragedias del matrimonio”<sup>3770</sup> en la obra de Cervantes.

Pues bien, es entre la lujuria y los celos donde se entromete Belica, que “está dispuesta

---

<sup>3769</sup>Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro III, pp. 207-208. Fraseología que, además de unir la novela pastoril con *Pedro de Urdemalas*, la empareja con *La casa de los celos*, donde también se define al celoso como un “impertinente curioso”; es más se resalta que “tal vez la deslealtad / vive en el celoso amante” (edic. de F. Sevilla y A. Rey, jornada II, v. 1286, 195 y jornada I, vv. 633-634, p. 168, respectivamente).

<sup>3770</sup>F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 70

a pagar cualquier precio, e incluso prostituirse, con tal de poder encumbrarse en la sociedad”<sup>3771</sup>. Su osadía llega al límite en la danza con la que las gitanas van a agasajar y entretener a los monarcas, pues, conociendo el talante de la reina, no sólo pone en peligro su integridad personal, sino la de todos los gitanos, por culpa de sus ensueños de grandeza, que únicamente tienen de grande la fachada, la riqueza y la posición social a tenor de la moral que demuestran tanto ella como los reyes. A esta “engreída, fatua, presuntuosa, vana y, sobre todo, (...) coqueta”<sup>3772</sup> no se le ocurre otra cosa para terminar de incendiar la lujuria del rey que dejarse caer en sus brazos delante de la celosa reina. En la reacción de los tres se evidencia su bajeza ética: el rey, galán, encumbra a la gitana delante de su esposa; Belica, que no se detiene ante nada, cree “que cabe en la suerte mía / que me hagan cortesía / los reyes” (II2032-2034a, 213); la reina, en vez de dar ejemplo con su trato, no hace sino aprovecharse de su condición social para imponer su autoridad y mandar a los gitanos a prisión.

Si la tragedia no se consuma no es porque el rey se haga cargo de la situación, reconozca su culpa y evite que unos pobres inocentes paguen por sus desmanes, no, la catástrofe se evita porque resulta que Belica es la sobrina de la reina, la hija ilegítima de su hermano Rosamiro y la duquesa Félix Alba. La historia de Belica la revela el anciano caballero Marcelo, dueño del secreto de los amores del hermano de la reina y la duquesa que, como los de Cornelia y el duque de Ferrara y Feliciano de la Voz y Rosiano, terminaron en el alumbramiento de la niña; rescatados del olvido en el presente, como en el caso de Preciosa, para evitar la implacable justicia que se cierne sobre los gitanos. La sorpresa del parto, como en el caso de Cornelia o de Feliciano de la Voz, movió a Félix Alba a confiar el cuidado de su hija al primero que se topó, la puso, como Cornelia en los de don Juan de Gamboa, la innominada madre de Costanza en los del mesonero en *La ilustre fregona* o Feliciano en los del escuadrón de romeros que encabezan Periandro y Auristela, en los brazos de un desconocido: Marcelo. Este, al darse cuenta de lo que se trataba, en vez de asumir la responsabilidad como don Juan de Gamboa o los peregrinos del *Persiles*, escurre el bulto dando la niña a unos gitanos, como hace el dueño del mesón del Sevillano al dar a Costanza a unos campesinos, si bien el personaje de *La ilustre fregona* lo hace siguiendo los designios de la madre ultrajada. La muerte de sobreparto de Félix Alba, como la posterior de la madre de Costanza, evita que la niña recupere su condición prístina, ya que Rosamiro, el hermano de la reina, turbado por el alumbramiento y el fallecimiento, prefiere que Belica viva con los gitanos, conserve las joyas de su madre que garanticen, como prueba feaciente, su nobleza cuando sea necesario, “sin hacerla sabidora, / aunque crezca, de quién es” (III, 2497-2498, 230), aunque sea inexplicable su resolución prolongada durante tanto tiempo. Este no saber Belica su verdadera identidad es lo mismo que padecen Preciosa en *La gitana*, Costanza en *La ilustre fregona* y Luisico en *La fuerza de la sangre*. Así, sin que el padre descubra su secreto, Belica, Isabel en realidad, ha sido criada todos estos años por una gitana -al igual que Preciosa-, que contó el embeleco de que la había hurtado un gitano, cediendo su cuidado, en su muerte, a su hija Inés, la compañera inseparable de Belica a lo largo de la comedia, que, aunque ignorante de la historia real, ha revelado todo al dar las joyas que la duquesa Félix Alba dejó a su hija de herencia a la reina, unas joyas que sirven para reasegurar la anagnórisis, del mismo modo que las que guarda la “abuela” gitana de Preciosa sirven para que sea reconocida por su madre, doña Guiomar de Meneses, y la cadena rota y el papel incompleto para que don Diego de Carriazo identifique en Costanza el producto de su violación; y después que “el semblante / que la de mi hermano parece” (III, 2556-2557, 231) no haya sido suficiente, pues la reina no cayó en el parecido hasta revelada la historia de su

---

<sup>3771</sup>S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 273.

<sup>3772</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de *Pedro de Urdemalas*, p. XLIV.

sobrino, como tampoco se dio cuenta el rey, que ve en Belica/Isabel “de Rosamiro, un traslado” (III, 2611, 2595), o sea, la fuerza de la sangre no funcionó, al igual que en los casos de Cornelia y Feliciano, como en los de Isabela y sus padres, en *La española inglesa*, y en el de Luisico y su abuelo, el padre de Rodolfo.

Que Belica resulte ser Isabel y se convierta en la sobrina de la reina, logra calmar los celos de su tía, que recibe un efecto balsámico en el parentesco sanguíneo que la une con su rival. No así con los fogosos deseos sexuales del rey que, en la caída libre de su bajeza moral, le siguen agobiando, a pesar de que la gitana resulte ser su sobrina; auspiciados, no obstante, por los avisos de su mal consejero, Silerio, que le hace ver, en claro contraste con lo que hace Lugo con el marido en *El rufián dichoso*, “que no es tanto / el parentesco que impida / hallar a tu mal salida” (III, 3112-3114, 250). Como tampoco, toda vez que está en la cumbre de la fortuna que había soñado su imaginación, Belica se transmuta en lo que la demanda su nueva posición social, continúa siendo la antítesis de Preciosa, y, en vez de ser agradecida con aquellos que durante años cuidaron de ella y la protegieron, les obsequia con su más frío y cruel desprecio; y es que “la mudanza de la vida / mil firmezas desbarata, / mil agravios comprende, / mil vivezas atesora, / y olvida sólo en un hora / lo que en siglos aprende” (III, 3130-3135, 251).

Y, así, con el adulterio incestuoso rondando el matrimonio real, sin una resolución definitiva y efectiva en el texto, concluye esta quinta historia matrimonial<sup>3773</sup>, tan nefastamente como todas sus precedentes, con la sola excepción relativizada de la de *una dama y su marido* de *El Rufián dichoso*.

Decir que Cervantes acostumbra a dejar abiertas o truncas varias de las muchas historias que conforman sus textos, como lo evidencian, por ejemplo, las de Elicio y Galatea, don Luis y doña Clara en el *Quijote* de 1605, *Rinconete y Cortadillo*, *La casa de los celos* y el episodio de Ricote, Ana Félix y Gaspar Gregorio en el *Quijote* de 1615. Algunas de las que conforman *La Galatea* quedan sin concluir por la promesa de su continuación; otras, las que están más próximas al realismo que al idealismo, presentan este tipo de final quizá como emulación de la vida misma; en algún que otro caso, el final abierto es casi una necesidad ante la difícil resolución del tema tratado, como puede suceder con el episodio de Ricote<sup>3774</sup>. Que se prolongue más allá del texto la posibilidad del adulterio del rey con su sobrina podría participar de este último modelo, aunque más bien parece deberse al juego ilusionista que se crea entre el teatro y la vida al final de la comedia<sup>3775</sup>, pues, no en vano, tendríamos que esperar a que Pedro de Urdemalas<sup>3776</sup> represente esa que anuncia, “donde por poco precio verán todos / desde principio a fin toda la traza” (III, 3167-3168, 252). No cabe duda de que hay un paralelismo entre lo que anuncia Pedro y lo que pretende Madrigal en el final de *La gran sultana* de escribir y representar una comedia en la que se traten los amores de doña Catalina de Oviedo a su llegada a Madrid, la diferencia estriba en que el periplo amoroso de la española sí manifiesta un desenlace claro en el texto. De todos modos, en ambos casos los insólitos deseos del rey por la gitana y los celos de la reina y los amores del Sultán de

---

<sup>3773</sup>“El reconocimiento de Belica por los reyes, preparado por la relación novelesca de Marcelo, desemboca en un final más abierto del que podía esperarse, puesto que el rey sigue enamorado de la que resulta ser su sobrina.” Jean Canavaggio, Introducción a su edic. de *Pedro de Urdemalas*, p. 59.

<sup>3774</sup>Véase E. C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 126.

<sup>3775</sup>Véase J. Canavaggio, “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro”, en *Cervantes entre vida y creación*, pp. 147-163, especialmente, pp. 149-150 y 155-156.

<sup>3776</sup>Felizmente comparado con Ginés de Pasamonte por Darío Fernández-Morera: “la figura de Ginés de Pasamonte es quizá la creación cervantina más se aproxima a Pedro de Urdemalas”, en “Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia *Pedro de Urdemalas*”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 239-242, la cita en la p. 240.

Constantinopla por una cristiana cautiva ya han quedado poetizados en sendos romances de sabor popular -la primera compuesta por los músicos que acompañan a los comediantes, la segunda por Madrigal.

*EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS: MARIANA Y EL «VEJETE».*

La siguiente historia matrimonial -que haría la sexta en el orden de aparición- de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan Mariana y el *vejete* en *El juez de los divorcios*.

Con en esta nueva historia marital nos adentramos en el fascinante universo de los ensayos dramáticos cervantinos que mayor gloria le han reportado: los *Entremeses*<sup>3777</sup>. Como es de sobra sabido, el autor del *Quijote* no sólo se torna en una de las figuras claves en la consolidación del llamado *género chico*, así como en su encumbramiento y dignificación literarias, sino que dota a estas piezas menores de una densidad y una profundidad en todos los órdenes que desbordan ampliamente sus límites tal y como eran concebidas en su época<sup>3778</sup>.

El entremés en tiempos de Cervantes no era sino “el envés de la comedia, su inversión carnavalesca”<sup>3779</sup>, dada su dependencia de ella, de su intercalación entre los actos en su representación, era, en fin, “esparcimiento entre dos emociones nobles”<sup>3780</sup>. De este modo, el mundo que ponía encima de las tablas no pasaba de ser un mero divertimento intrascendente, en el que tenían cabida todo tipo de libertades tanto temáticas como formales, que le hacían ser, entonces, un “modelo propicio a la transgresión”<sup>3781</sup>, pero sin dolor y sin altas pretensiones. Pues bien, nuestro autor, “resuelto a ser entremesista, no quiso esclavizarse a las limitaciones y comercialismo vigente”<sup>3782</sup> y dotó a sus piezas entremesiles, “tras la comicidad aparente”, de “un pensamiento profundo, serio y de intención ejemplar”<sup>3783</sup>. Como se ha resaltado<sup>3784</sup>, uno de los temas fundamentales es el del matrimonio,

---

<sup>3777</sup>Véanse las páginas que dedica Eugenio Asensio a la huellas que los *Entremeses* cervantinos han ido dejando a lo largo de la historia, en la Introducción a su edic., Castalia, Madrid, 1970, pp. 46-49; y J. Canavaggio, “Brecht, lector de lo entremeses cervantinos: la huella de Cervantes en los *Einakter*”, en *Cervantes entre vida y creación*, pp. 165-173.

<sup>3778</sup>Dan buena fe de ello, por ejemplo, los siguientes panoramas generales: R. Balbín, “La construcción temática de los entremeses de Cervantes”, *RFE*, XXXII (1948), pp. 415-428; A. de Agostini del Río, “Vida, sociedad y arte en el teatro cómico de Cervantes”, *AC*, VIII, (1959-1960), pp. 51-73; E. Asensio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965; Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. 7-49; y “*Entremeses*”, *Suma cervantina*, pp. 171-197; J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, pp. 23-24 y 187-214; H. Recoules, “Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVII”, *BBMP*, XLVIII (1972), pp. 231-291; F. Ynduráin, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pp. 9-27; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*; y la Introducción a su edic. de los *Entremeses*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 7-41; J. C. de Miguel y Canuto, “Los moldes de la tradición oral en los personajes y antropónimos de los *Entremeses* cervantinos”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 695-708; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 26-31 y 291-399; I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 663-665; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. I-LIII; T. J. Kirschner, “Cervantes, director de sus *Entremeses*”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 159-184; J. González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, pp. 199-255.

<sup>3779</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. IX.

<sup>3780</sup>E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 7.

<sup>3781</sup>J. González Maestro, *La escena imaginaria*, p. 208.

<sup>3782</sup>E. Asensio, “*Entremeses*”, p. 175.

<sup>3783</sup>S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 29.

<sup>3784</sup>R. Balbín, “La construcción temática de los entremeses de Cervantes”, pp. 415-428.



que de una forma o de otra se recrea en cinco de los ocho ensayos, a saber: *El juez de los divorcios*, *El rufián dichoso*, *La guarda cuidadosa*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Jean Canavaggio<sup>3785</sup> nos ha dicho que “le thème conjugal, tel que le développe l’intermède cervantin, revêt essentiellement trois formes: le débat amoureux de *La guardia cuidadosa*; la mésentente matrimoniale, sous les quatre visages que lui prête *El juez de los divorcios*; enfin, l’infidélité de l’épouse, telle que la mettent respectivement en scène *La cueva de Salamanca* et *El viejo celoso*”; únicamente cabe añadir la especial relación de la que se lamenta Trampagos en *El rufián viudo* y de la nueva que establece, como antítesis total, por amancebamiento, del matrimonio cristiano. Esto significa que Cervantes trata todas las formas de casamiento que utiliza tanto en su teatro mayor como en sus narraciones, con la sola excepción del connubio como necesidad, como manera de paliar una deshonra cometida, por cuanto tenemos historias matrimoniales -las cuatro de *El juez de los divorcios*, la de Pancracio y Leonarda en *La cueva de Salamanca* y la de Cañizares y doña Leonor en *El viejo celoso*-, la boda como remate de una historia de amor -la de Cristina y el sacristán en *La guarda cuidadosa*-, y matrimonios de espaldas a la realidad social de la época -el que unía a Trampagos con la Pericona, primero, y el que establece, después, con la Repulida-. Si ya las historias matrimoniales de las obras mayores de Cervantes reflejan una realidad marital nefasta, la de los entremeses, como no podía ser de otra manera, merced a su talante cómico-burlesco y folclórico<sup>3786</sup>, no es, por supuesto, mejor y los problemas siguen siendo los mismos: “la excesiva diferencia de edad entre los esposos, notoriamente agravada por el transcurso de los años; la incapacidad de algunos hombres para sobrellevar las obligaciones y cargas de la vida común, o su inhabilidad para buscar los recursos necesarios; la disparidad radical de caracteres, manifestada y creciente tras el deslumbramiento inicial; y la violencia del carácter de cualquiera de los dos cónyuges, disimulada o apaciguada antes de la boda”<sup>3787</sup>; así como la insatisfacción sexual y la consumación del adulterio. Curiosamente, la única relación que parece resistir el yugo del matrimonio es el amancebamiento que se da entre bravucones y daifas en *El rufián viudo*<sup>3788</sup>, no muy lejano al del Repolido y la Cariharta en *Rinconete y Cortadillo* y, aunque contrapuesto por estar fundamentado en un sólido y genuino amor, al del español Antonio con la bárbara Riela en el *Persiles*.

La estructura de *El juez de los divorcios*, como “entremés de figuras”, es muy sencilla, se sustenta sobre el desfile de tres parejas y un hombre solo que platean a un juez la necesidad de divorciarse. Son, por lo tanto, cuatro historias distintas, si bien relacionadas entre sí no sólo por la demanda, sino también por motivos de otra índole, como el tono general, las pretensiones del entremés, quién de los dos cónyuges actúa como solicitante, la participación de uno de los miembros de la pareja en las demandas de las otras, la gradación, la no resolución definitiva de los casos, etc.<sup>3789</sup>. No obstante, las vamos a analizar por separado, pues, más allá de las lógicas relaciones que guardan entre sí, o bien se vinculan con otros casos de la obra de nuestro autor, o bien inauguran una realidad que hasta ahora no había sido

<sup>3785</sup> *Cervantès dramaturge*, p. 149.

<sup>3786</sup> Véase J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 148-171.

<sup>3787</sup> Alberto Sánchez, “Aproximación al teatro de Cervantes”, en *Cervantes y el teatro. Cuadernos de Teatro Clásico*, VII (1992), pp. 11-30, la cita en la p. 23.

<sup>3788</sup> Pues como ha dicho N. Spadaccini, las ninfas de *El rufián viudo*, “dentro de una estructura definida por su marginalidad, son unas “perfectas casadas” que sustentan la sociedad rufianesca”. Introducción a su edic. de los *Entremeses*, Cátedra, Madrid, 1984 (3º ed.), p. 30.

<sup>3789</sup> Un buen panorama de la estructura del entremés es la que ofrecen, J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 187-189; E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. 40-41; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 291-307; y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. XV-XIX.

retratada en las historias precedentes.

Lógicamente, el matrimonio de Mariana y el *vejete* no sólo es una realidad cuando los dos personajes irrumpen en escena, como acontece en las historias de *una dama y su marido* de *El rufián dichoso* y el rey y la reina de *Pedro de Urdemalas*, sino que ya han llegado a un punto en el que la vida marital es del todo insoportable para ambos, aunque sea ella la que arrastre a su esposo a reclamar la separación; un hecho, este, novedoso en la producción literaria de Cervantes, pues en las aventuras de casados precedentes el divorcio no se planteó como posibilidad en ninguna, a pesar de que Camila abandona a su marido para escaparse con Lotario en *El curioso impertinente* y doña Estefanía hace lo propio con Campuzano en *El casamiento engañoso*, y todas ellas acaban, por diferentes y variados asuntos, negativamente, o en un punto trunco de dubitativa felicidad. No cabe dudar, entonces, de que el divorcio, como solución a un matrimonio mal avenido, es una realidad social dolorosa, un auténtico desdoro<sup>3790</sup>, como se deja sentir en la reacción del *vejete* antes de efectuar la demanda: “Por amor de Dios, Mariana, que no almonedes tanto tu negocio: habla paso, por la pasión que Dios pasó; mira que tienes atronada a toda la vecindad con tus gritos; y, pues tienes delante al señor juez, con menos voces le puedes informar de tu justicia”<sup>3791</sup>. Esto, a su vez, nos indica que es ella la demandante, y, por lo tanto, el miembro activo de la pareja, además de que, en cierto modo, ya queda prefigurado su carácter. Y es que, como se ha hecho notar, los personajes del teatro breve se singularizan por su tipicidad -también la comedia lopesca, a la postre, reduce la *dramatis personae* a arquetipos fijos-, si bien “la conciencia reflexiva de Cervantes y su experiencia de la realidad humana, al proyectarse sobre las marionetas del entremés, humaniza sus máscaras y las transforma en criaturas dramáticas de mayor complejidad. Los personajes de los entremeses cervantinos dejan de ser tipos teatrales fijos para convertirse en caracteres cómicos”<sup>3792</sup>; buen ejemplo es el entremés que nos ocupa<sup>3793</sup>, donde salen a escena tipos fácilmente reconocibles por el lector -y el espectador-, como el viejo, el soldado, el cirujano, el ganapán y la verdulera, pero todos resultan individualizados en su ser y en su experiencia.

“Señor, ¡divorcio, divorcio, y más divorcio, y otra mil veces divorcio”(p. 20), reclama Mariana ante el juez. Su demanda conlleva una exposición de los motivos que la fundamentan, lo que supone, más o menos, una recapitulación de su vida de casados; es decir, en cierto sentido se consigue paliar el inicio, más que *in medias res*, *in extremas res* de su historia, como en el caso del alférez y doña Estefanía en *El casamiento engañoso*. En efecto, a través del interrogatorio del juez, el escribano y el procurador los dos cónyuges van desvelando su historia de casados, no en forma de relación intradiegetica, sino mediante breves informaciones puntuales, que, al final, reconstruyen los hitos fundamentales de su peripecia marital, aunque no deje de ser un *diálogo de sordos*<sup>3794</sup>.

---

<sup>3790</sup>Véase Marcel Bataillon, “Cervantes y el matrimonio cristiano”, en *Varia lección de clásicos españoles*, pp. 247-252.

<sup>3791</sup>Cervantes, *Entremeses*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 20 (a partir de aquí siempre citaremos el texto por el de esta edición, por lo que tan sólo pondremos la página correspondiente al lado de la cita).

<sup>3792</sup>F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 124.

<sup>3793</sup>No en vano Eugenio Asensio nos ha dicho que “donde varios personajes están a pique de pasar a personas, a caracteres, es en *El juez de los divorcios*”. Introducción a su edic., p. 44.

<sup>3794c</sup>“La nota más destacada de *El juez de los divorcios* es que apenas hay diálogo entre los personajes, sino apelación o incitación retórica por parte del juez a la exposición monológica del discurso de cada uno de los demandantes.. El juez interroga, no dialoga; los personajes interrogados no se comunican entre sí, hablan sin escucharse, y en todo caso coinciden en la expresión de sus mutuos odios, sin tener en cuenta a su cónyuge como receptor de las réplicas, siempre dirigidas al juez, para cuya enunciación acuden a veces al discurso en aparte.” Jesús González Maestro, *La escena imaginaria*, pp. 226-227 (en la misma página 226 da una definición

La realidad actual de la que parte la pareja evidencia una desavenencia enraizada en la diferente edad de cada cónyuge, documentada muy gráficamente por Mariana, cuando advierte que su petición se debe al “invierno de mi marido y la primavera de mi edad” (21). Ya J. Casaldueiro<sup>3795</sup> relacionó este dispar matrimonio con el de Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño* y con el de Cañizares y doña Lorenza en *El viejo celoso*, al mismo tiempo que manifestó algunas de las diferencias que se dan entre las tres historias, sobre todo el diferente carácter tanto de ella como de él con respecto a sus epígonos, pues Mariana no vive enclaustrada y él no es presa de ningún pensamiento impertinente. Dado que el asunto proviene del manido y anciano tópico literario del viejo y la niña, la relación reescritural de nuestra historia con la obra de Cervantes comprende, además de las dos citadas, las de Arsindo y Maurisa de *La Galatea* y el cadí de Nicosia y Halima de *El amante liberal*, así como las pretensiones amorosas de los seniles reyes Leopoldio y Policarpo del *Persiles*. Ahora bien, cuando los personajes masculinos de estas historias cervantinas se desposan o se enamoran de sus respectivas mujeres la diferencia de edad es abusiva; mientras que en el caso de Mariana y el *vejete*<sup>3796</sup>, aunque existe una diferencia de edad importante, él no era un anciano cuando se celebraron las nupcias, sino un hombre maduro, dado que, como él mismo dice, “veinte y dos años ha que vivo con ella” (p. 22). Por lo tanto, la edad actual de Mariana, por muy joven que sea, está muy lejos de los quince años de Maurisa, de los trece o catorce de Leonora o de los dieciséis de Auristela. Donde queremos llegar es a decir que cuando Mariana y el *vejete* se desposaron, siendo ella joven y él un hombre maduro, su diferencia de edad sería más o menos equivalente a la que se da entre Zoraida y Rui Pérez de Viedma en el episodio del *Quijote* de 1605 y entre Luisa la talaverana y Ortel Banedre en la interpolación del *Persiles*. Es factible, de esta manera, decir que nuestro caso matrimonial podría reflejar la vida del capitán y su joven esposa mora tras más de dos décadas casados o la del caballero polaco y la casquivana talaverana de no haber sido un error su boda desde el principio.

Aunque resulta un tanto difuso, no queda lo suficientemente claro, parece que Mariana y el *vejete* no se unieron por amor -hasta ahora, la única historia en la que se llegó al matrimonio por un deseo mutuo de unión, basado en el respeto y el amor, en el seno de las historias matrimoniales fue la de Anselmo y Camila-, como al final acaece en la historia del capitán -recordemos, no obstante, que su periplo sentimental comienza asentándose en el más puro interés-, sino merced a un concierto pactado, basado en el interés económico, en el que ella aportaba una enjundiosa dote:

MARIANA     ¿Hacienda vuestra? Y ¿qué hacienda tenéis vos, que no la hayáis ganado con la que llevastes en mi dote? (p. 23);

o sea, no fue comprada a sus padres, como hizo Carrizales con Leonora y hará Ortel Banedre con Luisa. Si bien, él dice que “ha veinte y dos años entré en su poder, como quien entra en el de un cómitre calabrés a remar en galeras de por fuerza” (pp. 23-24). ¿Hemos de entender, entonces, que el concierto lo sellaron sus padres, sin tener en cuenta ni el gusto, ni la libertad ni la voluntad de sus hijos? Lo que sí podemos decir es que no fue, casi con toda seguridad, un matrimonio pactado entre ellos dos, como el del alférez y la «tapada».

Sea como fuere, lo cierto es que la vida marital empezó a hacer aguas al poco de comenzar. En la memoria de los cónyuges, a diferencia de los casos de Anselmo y Camila, Carrizales y Leonora y Campuzano y doña Estefanía, sólo descuella la desavenencia y el

---

de lo que entiende como “diálogo de sordos”).

<sup>3795</sup>Sentido y forma del teatro de Cervantes, p. 188.

<sup>3796</sup>Véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 292.

infierno sufrido. La diferencia de edad provocó el desencanto de Mariana, primero porque su marido dejó de satisfacerla sexualmente de forma más o menos inmediata: “Cedacico nuevo, tres días en estaca” (p. 24); después, porque más que ser su compañera de viaje, ha sido su enfermera: “Cuando entré en su poder, me relumbraba la cara como un espejo, y agora la tengo con una vara de frisa encima”, a causa de “quitarme el sueño, por levantarme a media noche a calentar paños y saquillos de salvado para ponerle, ora aquesto, ora aquella ligadura, que ligado le vea yo a un palo por justicia...” (p. 20-21). Sin embargo, la responsabilidad del desastre marital no sólo recae sobre el vejete, sino que Mariana ha colaborado con su carácter poderosamente, le ha hecho la vida imposible hasta convertirle en el mártir del matrimonio, “mártir, sin haber sido jamás confesor de sus insolencias, de sus voces y fantasías, y ya va para dos años que cada día me va dando vaivenes y empujones hacia la sepultura; a cuyas voces me tiene medio sordo, y, a puro reñir, sin juicio” (p. 23); inclusive hasta hacerle equiparar su aventura de casado con el cautiverio y con la cárcel.

Es el primer matrimonio en el que la vida en común se resquebraja por su mutua responsabilidad, en los casos anteriores siempre fue derivada, en principio, de la actuación de uno de los dos cónyuges, quizá con la excepción del rey y la reina de *Pedro de Urdemalas*, pues a la lascivia de él se le une el natural celoso de ella.

Las enormes y patentes divergencias que les impiden seguir soportándose ni siquiera un minuto más se manifiestan asimismo en la forma de buscar una solución. Como ya hemos dicho, ha sido Mariana la que ha decidido reclamar el divorcio, la separación, pero una vez allí, el *vejete* expone la suya, que no consiste sino en que cada uno se retire a un monasterio, donde puedan disfrutar de sus últimos días, por fin, en paz y armonía. Una demanda que parece encubrir ciertos resquemores honrosos, si no algunos celos; pero, desde luego, resulta un tanto egoísta, dada la diferencia de edad de ambos. Normal que Mariana se haga cruces y pronuncie una cadena de improperios. Por más que el convento no deja de ser un tipo de castigo en las obras de Cervantes con ciertos aires trágicos que el entremés no alcanza, a no ser que sea un elección libre, como las de Leonora en *El celoso extremeño* y Leonor en el episodio del portugués Manuel de Sosa Coitiño en el *Persiles*.

Al final y a pesar de haberse mostrado la nefasta y corrosiva vida conyugal que llevan, el juez no otorga el divorcio porque “*quia nullam invenio causam*” (p. 25).

Una vez más, Cervantes se hace eco de lo difícil que resulta sobrellevar una relación de casados cuando los cónyuges se han visto abocados a un matrimonio del que no son responsables, que se ha cimentado en el interés en vez de en el amor, en el que no se da una igualdad en todos los órdenes entre marido y mujer, aquí expresada en la diferencia de edad, por cuanto las pequeñas desavenencias adquieren proporciones insalvables, las rencillas se tornan en acerbadas disputas, en hacerse la vida imposible, en odiarse y despreciarse, en suma. Pero también, si el matrimonio es un lazo social, la sociedad debería tener algún modo de evitar la infelicidad de los malcasados, como expone Mariana con esa su idea de que “en los reinos y las repúblicas bien ordenadas, había de ser limitado el tiempo de los matrimonios, y de tres en tres años se habían de deshacer, o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento; y no que hayan de durar toda la vida, con perpetuo dolor de entrambas partes” (p. 21); y es que, claro, como se sabe, el matrimonio en la época, amén de una institución social, era un sacramento católico, indisoluble hasta la muerte o por una causa mayor.

En definitiva, un nuevo final abierto, como en los casos de *una dama y su marido* de *El rufián dichoso* y del rey y la reina de *Pedro de Urdemalas*, en el que la felicidad brilla por su ausencia, ahora ante la falta de soluciones.

*EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS: DOÑA GUIOMAR Y EL SOLDADO.*

La séptima historia matrimonial en sucederse en el devenir de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan doña Guiomar y el *soldado* en *El juez de los divorcios*.

Dado que es una de las cuatro historias que conforman la encarnadura estructural del entremés cervantino, se vincula poderosamente con la de Mariana y el *vejete*, no sólo por manifestar el mismo patrón morfológico -inicio *in extremas res*; recuperación del pasado merced a la información que exponen ante el juez y sus preguntas; diálogo de sordos; final trunco; la demanda recae en el cónyuge femenino, si bien el masculino se aviene con ella, está conforme con la solicitud, desea también el divorcio-, sino también por tener varios puntos temáticos en común. La forma dramática, aunque el género sea diferente, la aproxima a la de *una dama y su marido* y a la del rey y la reina; al mismo tiempo que la aleja de las pertenecientes a las distintas modalidades del épico-narrativo. No obstante es con una de estas últimas con la que más emparentada está, con la que más lazos reescriturales establece: nos referimos a la del alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo. No en vano ambas son dos “casamientos engañosos”. Ahora bien, otros aspectos los comparte con algunas de las demás historias, para que entre todas y desde todas cada una cobre su cabal sentido y Cervantes pueda mostrar las posibilidades completas que le ofrece su continua experimentación con los mismos temas y poder reflejar una realidad literaria múltiple.

Como responsable de la demanda<sup>3797</sup> -ya hemos visto que a la pasividad de las primeras esposas cervantinas, Camila y Leonora, que estaban, en principio a merced de sus maridos, le ha sustituido la decisión y la actividad de las siguientes, como doña Estefanía, la *dama* y Mariana-, es doña Guiomar la que lleva las riendas de la relación marital. Y esa es, precisamente, la causa que la ha conducido a pedir el divorcio, que su marido es “un leño [...], una estatua, que no tiene más acciones que un madero” (p. 26). Resulta que, al igual que Leonora y Mariana, doña Guiomar no eligió esposo, sino “que a mí me casaron con este hombre” (p. 26). Sin embargo, ella no fue del todo descontenta a su matrimonio, el oropel con el que se cubría el *soldado* la cegó por completo, del mismo modo que la gran cadena de oro, los cintillos y la bizarría del alférez confundieron a una experta en desahucios como doña Estefanía<sup>3798</sup>; ella pensaba que se casaba con un hombre de bien, que soportaría la economía matrimonial de la que ella quiere hacer gala, que la haría feliz, pero no, enseguida se demostró que no daba la talla en la cama, como el *vejete* con Mariana, que no tenía ni oficio ni beneficio ni ganas de tenerlo y, para colmo, “da en ser poeta, como si fuese oficio con quien no estuviese vinculada la necesidad del mundo” (p. 27). Pero si ella se confundió, el *soldado* no le va en zaga y creyó, como el alférez Campuzano, que con doña Guiomar podría gozar de una vida relajada y regalada, que colmara su holgazana existencia; si bien la realidad ha sido muy otra, y su esposa, como el viejo Carrizales, “pide celos sin causa, grita sin porque”, como Mariana, “presume de hacienda, y, como me ve pobre, no me estima en el baile del rey Perico” (p. 29); es decir, “por ser de tan buenos padres nacida” (p. 29) doña Guiomar, el presumido *soldado* pensó que se casaba con la misma riqueza, y no era así. Los dos, entonces, vieron en el otro únicamente aquello que refulgía externa y aparentemente; “se atraparon mutuamente con la tela del engaño que han urdido, debiendo ahora contemplarse de

---

<sup>3797</sup>E. Asensio nos dice que “Cervantes detiene la agitación del diálogo [del caso anterior] para poner en boca de Guiomar una descripción de costumbres que podía llamarse “Día y noche del soldado”. Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 40.

<sup>3798</sup>También la hermosa Leandra se enamoró de lo que aparentaba Vicente de la Roca en el episodio que cierra la materia interpolada de la Primera parte del *Quijote*. Curiosamente, además, los protagonistas masculinos de las historias de Leandra, *El casamiento engañoso* y doña Guiomar son tres recreaciones cervantinas del soldado fanfarrón o del *miles gloriosus*. Otro será la “guarda cuidadosa” de Cristina, aunque parece un poco más digno, más cercano al modelo que representa Rui Pérez de Viedma en el *Quijote* de 1605.

continuo en su pequeñez y radical falsedad<sup>3799</sup>.

Nos la habemos, entonces, con dos medio farsantes que, olvidándose por completo del amor, se casaron con el otro por el más puro y mezquino interés, pero no hicieron bien sus deberes y no se informaron cabalmente de lo que en realidad el otro ocultaba bajo la apariencia. Una vez casados y frente a la realidad, los dos quieren seguir encubriendo ante los demás lo que no pueden esconderse entre ellos: que son pobres. Pero lo más grave, es que ninguno de los dos no sólo no hace nada para salir y paliar la situación en la que viven, sino que se niegan a aceptarla y dan en hacerse la vida imposible. Doña Guiomar -que en cierto modo es el prelude literario lejano de la protagonista de la novela de Galdós, *La de Bringas* (1884)-, presa de unas convenciones sociales pequeño burguesas, considera que la fidelidad, la ostentación, lo que los demás piensen lo es todo en el matrimonio, como le reprocha su esposo:

¡Bueno es que quieran las mujeres que las respeten sus maridos porque son castas y honestas; como si en sólo eso consistiese, de todo en todo, su perfección; y no echan de ver los desagaderos por donde desaguan la fineza de otras mil virtudes que faltan! [...] y andáis siempre rostrituerta, enojada, celosa, pensativa, manirrota, dormilona, perezosa, pendenciera, gruñidora (p. 29).

El *soldado*, por su parte, no se digna a rebajarse a trabajar en el tipo de trabajo que podía haber obtenido: el de comisario, cayendo, incluso, en el desprecio de la clase humilde a la que pertenece, no, él prefiere morir de hambre y vagar con tal de ir “bien aderezado” (p. 25) y lucir sus galas, tan ridículo, en fin, como el escudero del *Lazarillo de Tormes*.

La llegada de nuevos demandantes, deja en suspenso la sentencia. Otro final sin solución. Aunque, a diferencia del caso de Mariana y el *vejete*, esta vez han sido ellos los responsables de meterse en un casamiento engañoso, nacido de la mentira, el engaño y el interés.

#### EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS: EL «CIRUJANO» Y DOÑA ALDONZA MINJACA.

En efecto, la siguiente historia matrimonial, la octava en el cómputo global, de la obra de Cervantes es la tercera en exponer la demanda de separación en *El juez de los divorcios*, que no es sino la que protagonizan el *cirujano* y doña Aldonza de Minjaca.

Evidentemente, esta nueva historia guarda una estrecha relación tanto estructural como temáticamente con las dos casos ya expuestos en el entremés, los de Mariana y el *vejete* y doña Guiomar y el *soldado*. Como sucede con ellas, presenta un inicio, desde la perspectiva de los demandantes, *in extremas res*, dado que consideran finiquitada su aventura matrimonial. Asimismo, entre sus quejas se desgranar algunos de los datos de su historia de casados que justifican su petición, y manifiesta el mismo final trunco, aunque el juez, como en el caso de Mariana y el *vejete* emite si no una sentencia definitiva sí un juicio negativo sobre la solicitud. Sin embargo, como ya observara Joaquín Casaldueiro<sup>3800</sup>, en vez de ser el demandante el cónyuge femenino, como acaecía en las dos anteriores, la presenta ahora el masculino; al mismo tiempo que disminuye bastante la duración de la querrela, de tal modo que la información que se rescata del pasado es mucho menor, con lo cual resulta más difícil delinear con precisión su caso. Por último, hemos de decir que “al tempo demorado, reflexivo, de esos dos esposos malcasados [doña Guiomar y el *soldado*] sucede el torbellino

<sup>3799</sup>S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 295.

<sup>3800</sup>*Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 187. Véase también A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. XV-XIX.

verbal del Cirujano y Aldonza<sup>3801</sup>, similar al de la primera pareja, la de Mariana y el *vejete*.

El fracaso matrimonial del que se parte vincula nuestra historia con la del alférez Campuzano y doña Estefanía de Caicedo, una historia con la que se relaciona por otros motivos, como veremos a continuación. Pero, por eso mismo, nuestra aventura empieza donde concluyen otras experiencias maritales, como las de Anselmo y Camila y Carrizales y Leonora: en el fiasco, si bien, la tragedia se ha trastocado en una vil demanda de divorcio. Una demanda que sería impensable en el matrimonio real de *Pedro de Urdemalas*, a pesar del futuro tan negativo que se les adivina en su vida de casados.

Lo horrible e infernal que ha resultado la vida en común del *cirujano* y Aldonza de Minjaca tiene su origen en el sonoro engaño con el que él aspiró y logró seducirla a ella. En efecto, su caso, al igual que en los del alférez y doña Estefanía y de doña Guiomar y el *soldado*, resulta ser el de un “casamiento engañoso”<sup>3802</sup>. En qué consistió el engaño nos lo deja prefigurado al lector -no aún para el espectador- el propio dramaturgo al indicar en la acotación que marca la irrupción en el proscenio de los nuevos demandantes: “Entra uno vestido a lo médico, y es CIRUJANO, y ALDONZA de MINJACA, su mujer” (p. 30). Y es que nuestro protagonista masculino decidió embellecer su realidad laboral y social con el fin de facilitar la decisión de Aldonza de casarse con él, de coadyuvar; es decir, doró la píldora de acíbar de su profesión, no sólo para darse ínfulas ante los demás, sino para conseguir un casamiento ventajoso, como le explica atropelladamente la vilipendiada al juez: “Fui engañada cuando con él me casé, porque él dijo que era médico de pulso, y remaneció cirujano, y hombre que hace ligaduras y cura otras enfermedades; que va decir desto a médico la mitad del justo precio”<sup>3803</sup> (p. 31). O sea, nos la ha habemos con otro burlador.

Aldonza Minjaca, por su parte, contribuyó lo suyo, al igual que doña Estefanía y doña Guiomar, se cebó en lo que vio o en lo que quiso ver; en vez de hacer las pertinentes diligencias informativas, se dejó engañar, en suma, por una realidad que se acomodaba a sus aspiraciones matrimoniales.

La mentira, el engaño, el interés y las aspiraciones de futuro frustradas inmediatamente, entonces, estigmatizaron un matrimonio que ha resultado, a la postre, insufrible, porque toda vez descubierta la verdad se han hecho la convivencia imposible, hasta el punto de odiarse:

CIRUJANO. [...] no la puedo ver más que a todos los diablos.  
MINJACA. [...] como no le puedo ver, querría estar apartada dél dos millones de leguas” (pp. 30 y 31).

Estamos, por lo tanto, ante otro matrimonio mal avenido porque los cónyuges no se desposaron por amor, después de haberse tratado el tiempo suficiente como para conocerse, tal y como preconiza Cervantes en su ideal del matrimonio cristiano, prefigurado en historias tales como las de Preciosa y don Juan en *La gitanilla* o Periandro y Auristela en el *Persiles*, sino guiados por el interés y sin el más mínimo prejuicio de servirse del engaño y la mentira, en vez de ir con la verdad por delante.

Sin embargo, a pesar de la dura realidad que reflejan las palabras del *cirujano*: “¿Qué mas pruebas, sino que yo no quiero morir con ella, ni ella gusta de vivir conmigo?” (p. 31), el

---

<sup>3801</sup>En palabras de E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses* de Cervantes, p. 41.

<sup>3802</sup>Véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 295-296.

<sup>3803</sup>Tanto en el *soldado* como en el *cirujano* se esconde una crítica, aunque cómica, a la sociedad de la época, en la que ninguno vivía de acuerdo con lo que era, sino que todos querían aparentar más. Un mundo de apariencias, al menos en lo tocante a las grandes urbes, que es duramente criticado en la literatura barroca, desde el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, pasando por Quevedo, hasta el *Criticón* de Baltasar Gracián.

juez no las estima como motivo suficiente para conceder el divorcio, ya que “si eso bastase para descasarse los casados, infinitísimos sacudirían de sus hombros el yugo del matrimonio” (p. 32). Es decir, el caso que exponen el cirujano y Aldonza de Minjaca, al igual que los otros dos anteriores, no hacen sino evidenciar una realidad común de la sociedad española de la época y aún “de presencia intemporal”<sup>3804</sup>: el fracaso del matrimonio como institución. A tenor de esto, entonces, ¿qué a de hacerse, permitir o no el divorcio? El final abierto del caso, como en los dos anteriores y como ocurrirá con el siguiente, el del *ganapán*, deja abierta todas las puertas. Ahora bien, ninguna de las tres parejas que hasta ahora han demandado el divorcio llegaron al matrimonio honrosamente, sino siempre sirviéndose de mentiras, engaños, falsas apariencias, etc., lo cual significa que ellos son los responsables de que su vida marital haya devenido en una situación nefasta, insoportable. Si Cervantes critica que la sociedad de finales del XVI y principios del XVII no permitiera el divorcio cuando el matrimonio había resultado un fracaso absoluto, que careciera de soluciones, también es cierto que todos estos malcasados lo son por su mal hacer, por su propia responsabilidad, por jugar con una institución tanto social como religiosa que dura para toda la vida. Y es que, insistimos, ninguna de las tres parejas se desposó por amor, todo lo contrario, ninguno de los cónyuges fue del todo sincero para con el otro ni su relación se basó en el respeto, sino en las ventajas que podrían alcanzar. Pero Cervantes no carga las tintas exclusivamente en los consortes, puesto que, en muchas ocasiones, no son ellos los que deciden, los que eligen al otro, sino sus propios padres, tal y como parece ser el caso de Mariana y el *vejete*.

#### EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS: «GANAPÁN» Y SU «MUJER ERRADA».

La novena historia matrimonial de la producción literaria de Cervantes es la que protagonizan el *ganapán* y su *mujer errada* en *El juez de los divorcios*.

Este nuevo caso de matrimonio mal avenido es, morfológicamente hablando, diferente no sólo de los otros que conforman el entremés cervantino, sino de todas las historias de casados precedentes, con la salvedad de la de Campuzano y doña Estefanía, en tanto que únicamente disponemos de un punto de vista de los sucesos. Al igual que los otros litigantes de *El juez de los divorcios* y de *El casamiento engañoso*, esta nueva demanda de divorcio, lógicamente, da comienzo, al menos desde la perspectiva del *ganapán*, *in extremas res*, lo que significa que para recuperar su prehistoria matrimonial se hace necesario una relación de los hechos. En el caso de las otras tres parejas que conforman el entremés, como ya hemos notado, esto se solucionaba merced al *diálogo de sordos* en el que los dos cónyuges van dando buena cuenta de las quejas que tenían con respecto al otro, ya fuera por decisión propia, ya fuera ante el interrogatorio del juez, lo que, a su vez, garantizaba que los dos estaban de acuerdo con la separación, dado que su vida en común resultaba del todo imposible. En el caso del *ganapán*, como acontece en *El casamiento engañoso*, no aparece nunca directamente el cónyuge femenino, todo lo que sabemos de ella se cuele en la relación que de la vida de casados pasada efectúa el cónyuge masculino. Ahora bien, el abandono de un hogar que no tienen y del marido que realiza doña Estefanía difiere mucho de la actitud de la mujer del *ganapán*, de la que en ningún momento se dice que esté conforme con la petición de divorcio de su marido. Por su parte, las otras historias matrimoniales, las de Anselmo y Lotario, Carrizales y Leonora, *una dama y su marido* y el rey y la reina, la vida de casados y los errores que les conduce o bien a la desgracia, o bien a un punto de dubitativa felicidad en su proyección hacia un futuro que sobrepasa los límites textuales, se muestran en el devenir de los hechos, en el presente de la acción de sus respectivos textos.

---

<sup>3804</sup>Alberto Sánchez, Aproximación al teatro de Cervantes”, p. 23.



Hasta ahora, hemos visto que el fracaso matrimonial es, con la sola excepción de *El curioso impertinente*, la consecuencia directa de una decisión errada de casarse no por amor sino por otros intereses, generalmente ruines y egoístas. A lo que hay que sumar el hecho de que uno de los cónyuges o los dos -en esto se les une a las otras historias la de *El curioso impertinente*-, una vez casados, vulneran con sus aspiraciones las leyes matrimoniales, independientemente de que provengan del talante maniático de cada uno o de las intenciones torcidas con las que se casó, o por pretensiones amorosas adúlteras. El caso del *ganapán* participa de algunos de estos hechos: su fiasco matrimonial encuentra su primera causa en el modo en el que fue tomada la decisión de casarse: “estando una vez muy enfermo de los vaguidos de Baco, prometí de casarme con una mujer errada” (p. 32). O sea, en vez de meditar con calma una resolución como es la del matrimonio, que ha de ser una carga para toda la vida, el *ganapán* la adopta cuando está ebrio, y, desde luego, no fundamentada en el amor. Aún así, a su mal decisión se le suma su absurdo sentido del deber y de la honra, acaso por tratarse de un “cristiano viejo, y hombre de bien a derechas” (p. 32), que le condujeron a hacer efectiva la promesa: “Volví en mí, sané y cumplí la promesa, y caséme con una mujer que saqué del pecado” (pp. 32-33). La ironía de Cervantes deviene en que la prostituta que toma como mujer -profesión que la empareja con doña Estefanía de Caicedo- no termina por engañarle, no consuma el adulterio, que era quizá lo esperable, sino que sus bodas resultan nefastas por una elemental “incompatibilidad de carácter”<sup>3805</sup>. En efecto, la vida marital del *ganapán* y su esposa se torna infernal, al menos para él, porque su mujer “ha salido tan soberbia y de tan mala condición, que [como placera] nadie llega a su tabla con quien no riña” (p. 33), de tal forma que “yo tengo de tener todo el día la espada más lista que un sacabuche, para defendella” (p. 33).

Por otra parte, este pobre borrachín, que confunde la estupidez con la honra, no efectúa una demanda de divorcio tan enérgica como las de las otras tres parejas, pues con sólo que el juez “le mudase la condición acelerada que tiene [su esposa] en otra más reportada y más blanda” (p. 33) se conformaría, hasta el punto de gratificar -o sobornar- al juez con la promesa de “descargalle de balde todo el carbón que comprare este verano” (p. 33).

En todo caso, al igual que les ocurre a los otros demandantes, su petición se queda en ascuas, sin una resolución definitiva, abocado, por tanto, a tener que sufrir su error hasta el fin de sus días.

Como se ha destacado, las cuatro demandas de divorcio del entremés cervantino no derivan de “la infidelidad conyugal”<sup>3806</sup>, que de una forma u otra, era una de las causas que gravitaban sobre las distintas historias matrimoniales, amén de otro tipo de incompatibilidades entre los cónyuges, a saber: adúltera deviene Camila y están a punto de serlo Leonora, *una dama* y el rey. No, en *el juez de los divorcios*, como en *El casamiento engañoso*, Cervantes carga las tintas sobre otras cuestiones, para advertirnos de que “la estabilidad matrimonial no es sólo una cuestión de honestidad o fidelidad, sino fundamentalmente de convivencia armoniosa, de tolerancia, cariño y respeto mutuos, dado que es su falta lo que deshace los matrimonios y hace insufrible la permanencia de los dos cónyuges bajo el mismo techo”<sup>3807</sup>.

#### LA CUEVA DE SALAMANCA: PANCRACIO Y LEONARDA.

La décima historia matrimonial en acontecer en el devenir de la producción literaria de

---

<sup>3805</sup>Haciendo nuestras las palabras de S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 296.

<sup>3806</sup>*Ibid.*, p. 301.

<sup>3807</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. XVII.

Cervantes es la que protagonizan Pancracio y Leonarda en *La cueva de Salamanca*.

Este nuevo caso marital se relaciona, desde una perspectiva genérica, con los cuatro que conforman *El juez de los divorcios*, ya que todos ellos se desarrollan bajo las características morfológicas del entremés. A su vez, dada su forma dramática, nuestra nueva historia se vincula con las acontecidas en el teatro mayor de Cervantes, que no son sino las de *una dama y su marido* de *El rufián dichoso* y el rey la reina de *Pedro de Urdemalas*. Por contrapartida, se diferencia de las tres que pertenecen a obras narrativas: las de Anselmo y Camila de *El curioso impertinente*, Carrizales y Leonora de *El celoso extremeño* y Campuzano y doña Estefanía de *El casamiento engañoso*.

*La cueva de Salamanca* es uno de los entremeses cervantinos más aplaudidos por la crítica tanto por la materia que expone como por su complejidad, a pesar de ser “en el que Cervantes ha recurrido a un menor número de personajes”<sup>3808</sup>. Ello se debe, en buena medida, a que se trata de un entremés de acción, dado que, a diferencia de el de *El juez de los divorcios*, “presenta una cadena de sucesos causalmente eslabonados, que desembocan en un final festivo (...) y sorprendente”<sup>3809</sup>, otorgando a la piececilla una “absoluta coherencia”, que garantiza su “unidad dramática”<sup>3810</sup>; pero también por la utilización de varios espacios y de una ventana; por la caracterización cómica de los personajes; la utilización, un tanto especial, del teatro dentro del teatro, que consiste en la sonora burla que diseña el estudiante salmantino Carraolano, tramista tan astuto como Pedro de Urdemalas, Madrigal, Corinto o los duques quijotescos, para Pancracio, que hace las veces tanto de burlado como de espectador excepcional de su propio engaño; así como por el magnífico uso del diálogo<sup>3811</sup>.

Que se trate de un entremés de acción posibilita y garantiza que los hechos que se ponen en escena acontezcan de forma lineal, de principio a fin, si bien esto no obstaculiza que, embebidos en los diálogos<sup>3812</sup>, se pueda recuperar o inferir una mínima información de la prehistoria de la acción y de los personajes. Y es que la décima historia matrimonial, al igual que las de *una dama y su marido* y el rey y la reina, se inicia *in medias res*; al contrario, entonces, de los casos de Anselmo y Camila y Carrizales y Leonora, que lo hacen en estricto orden cronológico, y del alférez y doña Estefanía, Mariana y el *vejete*, doña Guiomar y el *soldado*, el *cirujano* y Aldonza de Minjaca y el *ganapán* y su mujer, que dieron comienzo por el final, o sea: *in extremas res*.

En efecto, nuestra historia empieza cuando el matrimonio entre Pancracio y Leonarda es una realidad; de este modo se obvian todos los antecedentes, desde el modo en que se llegó al casamiento hasta el instante en el que se pone en peligro la vida marital, que es, precisamente, lo que se recrea en el entremés. Evidentemente, como en los casos matrimoniales de la dramaturgia mayor del autor del *Quijote*, no se teatraliza todo el proceso, ni siquiera se recupera mediante analepsis completivas, menos algún que otro dato, porque no es pertinente ni para la historia ni para las pretensiones que albergaba el autor con su obra, por más que tampoco tenía cabida “en un juguete de un cuarto de hora”<sup>3813</sup>. Dos son los temas

---

<sup>3808</sup>J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 209.

<sup>3809</sup>Haciendo nuestras las palabras de E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses* de Cervantes, p. 18.

<sup>3810</sup>S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 386.

<sup>3811</sup>Sobre este aspecto, véase J. González Maestro, *La escena imaginaria*, pp. 217-255, sobre todo, pp. 240-246.

<sup>3812</sup>J. González Maestro dice que el entremés de *la cueva de Salamanca* “se articula a lo largo de seis diálogos entre los diferentes personajes, que rematan en una canción final”. *La escena imaginaria*, nota nº 34 de la p. 243.

<sup>3813</sup>Según la definición que del género chico que efectúa E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 41.

que pone en escena Cervantes con este entremés: el matrimonio y la nigromancia<sup>3814</sup>. Tanto uno como otro dependen de la credulidad, la confianza, la necedad y la tontería de Pancracio; es decir, del carácter estúpido del cónyuge masculino, si bien él hace las veces de paciente de la acción, los sujetos de ella, los actantes son Leonarda, primero, y el estudiante Carraolano, después.

Podemos decir, salvando las distancias, que Pancracio es un nuevo Anselmo, al menos desde que el personajes quijotesco, cegado por su impertinente locura, es vilmente engañado por su “ejemplar” mujer, Camila, y su mejor amigo, Lotario. Los dos piensan que tienen una mujer extremadamente fiel, los dos son engañados por su esposas merced a su talante, a los dos se les oculta la verdad mediante un ardid en el que hacen las veces de espectador privilegiado, justo en el instante en el que han estado a punto de descubrir la dolorosa realidad<sup>3815</sup>. Si Anselmo descubre al final el engaño, entona el *mea culpa* y muere, en contraposición a Pancracio, que queda por completo burlado, se debe al distinto alcance de las dos obras<sup>3816</sup>. Asimismo las dos mujeres guardan cierto parecido desde el punto y hora en el que Camila deja de ser una esposa virtuosa y ejemplar para convertirse en una adúltera, ya que las dos se burlan de la necedad de sus propios maridos, las dos los engañan, las dos resultan ser excelentes actrices y las dos tienen como confidentes a sus respectivas criadas: Leonela y Cristina. Decir, por simple curiosidad, que Leonarda, este “personaje animado y lleno de sorpresas”<sup>3817</sup>, no es muy distinta de sus homónimas de *La Galatea* -la hermana de Teolinda- y de *Las dos doncellas* -la rival de Teodosia.

La acción de *La cueva de Salamanca* da comienzo cuando Pancracio ha de marcharse por unos días fuera de su casa para asistir a la boda de su hermana, dejando a su mujer con la sola compañía de su criada, confidente y compañera de planes, Cristina. Es de capital importancia esta parte del entremés<sup>3818</sup>, dado que en ella se perfilan ya los caracteres de los dos consortes: el bobalicón de él y la doble personalidad de ella: esposa amantísima y fiel delante de su marido, al que desprecia y aborrece por la espalda, mostrando ser avisada, taimada y casquivana. Así, ante la inminente partida de Pancracio, Leonarda finge estar sumamente desconsolada: “Enjugad, señora, esas lágrimas, y poned pausa a vuestros suspiros, considerando que cuatro días de ausencia no son siglos”<sup>3819</sup>; hasta el punto de simular un

---

<sup>3814</sup>Pues, como dice M. Molho, “el problema que plantea el entremés es la conexión entre el tema del matrimonio y los cuernos, y el de las artes mágicas”, en su artículo “En torno a *La cueva de Salamanca*”, inserto en *Lecciones cervantinas*, ed. de Aurora Egido, Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, 1985, pp. 31-48, la cita en la p. 44.

<sup>3815</sup>De hecho, el capítulo XXXIV de la Primera parte del *Quijote* se cierra con las siguientes palabras a cargo del narrador extradiegético de *El curioso impertinente*: “Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo” (edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 446). Para Celina S. de Cortázar es este el “final boccaccesco” de la novela interpolada. El otro final, el que acontece en el capítulo siguiente, tras la aventura de los cueros de vino, es el “que exige la justicia poética y la ejemplaridad de la novela” (“Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología* p. 229); véase, asimismo, su acertado y delicioso trabajo sobre la magna obra de cervantes, “Para una relectura del *Quijote*”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, p. 43.

<sup>3816</sup>Véase la tesis de Américo Castro sobre lo que él denomina “la doctrina del error”, en *El pensamiento de Cervantes*, p. 123 y ss.

<sup>3817</sup>E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 22.

<sup>3818</sup>Para J. Casaldueiro el entremés se estructura o divide en cuatro partes, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 210. Más acertada nos parece la división en tres que observan A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. XLVI-XLVII; y César Oliva, “La acción dramática en los entremeses de Cervantes”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 149-157, en concreto p. 156.

<sup>3819</sup>Cervantes, *La cueva de Salamanca*, en *Entremeses*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 153 (todas las citas se corresponden con esta edición; tan sólo pondremos la página correspondiente al lado de la cita).

desmayo; exageración que casi echa por tierra la ida del marido. Toda la escena, excesiva en su efusividad por una cuestión tan nimia, resulta de una comicidad desbordante, que tan sólo pasa desapercibida para el incauto Pancracio, que se va pensando que deja a su ejemplar mujer desconsolada<sup>3820</sup>.

Nada más irse él, Leonarda nos muestra su verdadera faz: todo su desprecio hacia su esposo: “Allá darás, rayo, en cas de Ana Díaz. Vayas, y no vuelvas; la ida del humo” (p. 155); al mismo tiempo que nos revela el porqué de su odio: “Esta vez no os han de valer vuestras valentías ni vuestros recatos” (p. 155). Es decir, Pancracio, además de ser necio, parece algo celoso; defecto, este, típico del marido en las historias matrimoniales de Cervantes, pues así son Carrizales, el *soldado* y el *cirujano*, o, en su defecto, el cónyuge que no deviene en adúltero de los dos, como la reina en *Pedro de Urdemalas*.

A renglón seguido, Leonarda, en su conversación con Cristina, nos revela también su condición de esposa adúltera, pues tiene como amante al sacristán del pueblo: “Es muy cumplido, y lo fue siempre, mi Riponce, sacristán de las telas de mis entrañas” (p. 156).

De este modo, podemos comprobar que la vida de casados de Pancracio y Leonarda es tan nefasta como la de todos los matrimonios anteriores. Ahora bien, la realidad marital es muy distinta según la perspectiva de cada uno de los consortes, pues mientras que para Pancracio su vida en común es perfecta y piensa que tiene una esposa fiel, virtuosa y amantísima, para Leonarda es un calvario debido a las impertinencias de su marido, que sólo se palia con sus devaneos adúlteros con el sacristán. Ella, como el rey de *Pedro de Urdemalas*, finge su desprecio y busca su propia felicidad de espaldas al matrimonio. De lo que no parece haber ninguna duda es que es el carácter de Pancracio lo que ha llevado a Leonarda a la mentira, al engaño y al fingimiento, de forma similar a como acontece en los casos de Anselmo y Camila y Carrizales y Leonora; distinto, entonces, de lo que sucede en los otros matrimonios, en los que se llegó a ellos mediante una realidad aparente que se reveló en toda su cruda verdad con la vida en común, provocando una desavenencias insalvables, que terminan o bien con el abandono, como hace doña Estefanía, o bien con la demanda de la separación, como piden las cuatro parejas que conforman el entremés de *El juez de los divorcios*.

Aunque podemos suponer que la relación de amantes de Leonarda y Riponce no es nueva, al igual que en los casos de Leonora con Loaysa, de la *dama* con Lugo y del rey con Belica, el adulterio no llega a consumarse en escena. En efecto, la noche de refocilamiento y juerga que habían planeado ama y criada con el sacristán y el barbero empieza a turbarse con la inesperada llegada de un estudiante a la casa, que únicamente tiene la intención de refugiarse en “alguna caballeriza o pajar donde defenderme esta noche de las inclemencias del cielo” (p. 157). Su talle, su gracia y su picardía terminan por convencer a las dos mujeres, que tienen a bien darle alojamiento, metiendo, así, a un personaje ajeno a la burla adúltera,

---

<sup>3820</sup>Sobre las fuentes del entremés cervantino, véase W. L. Fichter, “*La cueva de Salamanca* y un cuento de Bandello”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1960, vol. I, pp. 525-528; E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. 19-23; H. Recoules “Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVII”, *BBMP*, XLVIII (1972), pp. 231-291; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, pp. 157 y 167-168; S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 377-387; A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. XLV-XLVI. No obstante, la despedida de Pancracio y Leonarda y la vuelta inesperada de él nos parece que guarda una estrecha relación con el episodio de Astolfo y Iocondo del *Orlando furioso* de Ariosto, interpolado a la altura del canto XXVIII, sobre todo cuando Iocondo se ve obligado a partir del lado de su esposa para personarse, tras la petición de su hermano Fausto, ante el rey de Lombardía, Astolfo, por cuanto su mujer se muestra igual de desconsolada que Leonarda y, nada más partir él, se acuesta con un criado suyo (octavas 10-22); un percance inesperado -aquí el olvido de una joya- provoca el regreso del marido, Iocondo, que, invirtiendo por completo la situación, pilla a su mujer en flagrante con el criado sin que ella se dé cuenta.

que se tornará crucial para el desenlace. Sin embargo, será la inesperada vuelta de Pancracio la que dé al traste con la fiesta. La avispada Leonarda sale momentáneamente del atolladero haciendo esperar a su marido en la puerta con toda una serie de precauciones que proporcionan el tiempo suficiente para que se escondan su amante, el de Cristina y el estudiante. Como acontece en la escena inicial, Pancracio desvirtúa por completo la realidad y en vez de caer en la cuenta de lo que en verdad pasa, piensa que el retardo en abrir evidencia la prudencia honrosa de su «fiel» mujer. De este peculiar modo se acentúa el contraste entre los dos cónyuges. El colmo de la necedad de Pancracio, que “merece lo que le hacen y mucho más”<sup>3821</sup>, acontece cuando el apicarado estudiante, que ya ha tenido tiempo de calibrar su estupidez, decide gastarle una sabrosa burla que propicie tanto la salida airosa de la difícil situación en la que se halla Leonarda como la celebración de la ovípara cena que estaban a punto de engullir, que consiste en hacer aparecer a “dos demonios en figuras humanas, que traigan a cuestas una canasta llena de cosas fiambres y comederas [...]. Digo que saldrán en figura del sacristán de la parroquia, y en la de un barbero su amigo” (pp. 164 y 165). Es ahora cuando el imbécil de Pancracio, símbolo particular de la necedad humana, se torna en el espectador privilegiado de su “engaño a la vista”, su credulidad en las artes mágicas le hacen incapaz de percibir la condición adúltera de su esposa, ya que desea “ver lo que no existe y, a la vez, no puede ver lo que de veras existe, como consecuencia directa e inevitable de la renuncia a la razón”<sup>3822</sup>.

Por lo tanto, al igual que Anselmo recibe el castigo por su impertinente locura, Carrizales por su solipsismo celoso, Campuzano y doña Estefanía por sus aviesas y torcidas intenciones, la dama por no saber gobernar sus deseos lascivos y las cuatro parejas de *El juez de los divorcios* por sus bodas mal avenidas, Pancracio, pariente lejano del personaje de Flaubert, Charles Bovary, como consecuencia de su estulticia, que le hace incapaz de leer adecuadamente la realidad, termina burlado, engañado y deshonorado y con el castigo de continuar siendo un perfecto cornudo, como nos garantiza el final abierto del entremés, en el que el adulterio de su esposa parece proyectarse hacia el futuro. Un final abierto que concuerda con el de las historias del rey y la reina, Mariana y el *vejete*, doña Guiomar y el *soldado*, el *cirujano* y Aldonza Minjaca y el *ganapán* y su *errada mujer*.

#### EL VIEJO CELOSO: CAÑIZARES Y DOÑA LORENZA.

La siguiente historia matrimonial con que nos topamos en el acontecer de la producción literaria de Cervantes -undécima en el cómputo global- es la que protagonizan Cañizares y doña Lorenza en *El viejo celoso*.

Como es bien sabido, *El viejo celos* es el ensayo dramático breve que hace el número ocho del volumen teatral de Cervantes; o sea, es el último de los *Entremeses*, el elegido por el dramaturgo para cerrar el conjunto. Desde un prisma genérico, entonces, se relaciona con las historias matrimoniales que se plasman en *El juez de los divorcios* y con la que protagoniza *La cueva de Salamanca*. Por lo mismo está emparentado, aunque el género chico presente sus propias peculiaridades morfológicas, con las historias que se desarrollan en las comedias de tres actos, como las de *una dama y su marido* de *El rufián dichoso* y el rey y la reina de *Pedro de Urdemalas*. Todas ellas conforman un bloque homogéneo que difiere, siempre desde la óptica de los grandes géneros literarios, con las que pertenecen a las distintas modalidades del épico-narrativo.

Una de las características más sobresalientes de la literatura de Cervantes, como

---

<sup>3821</sup>En palabras de J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 210.

<sup>3822</sup>S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 384-385.

venimos viendo, es la de establecer toda una gama de vinculaciones, bien entre las distintas historias que conforman sus textos o bien entre las distintas piezas que conforman sus volúmenes, de tal forma que unas remitan a otras, que la explicación cabal de unas, sin menoscabar un ápice su autonomía e independencia, adquiera un mayor relieve en comparación con otras, por cuanto a nuestro autor le gusta tratar la diversidad de efectos a una causa única de acuerdo con las perspectivas individuales, esto es, dar soluciones dispares a problemas similares o, al contrario, a problemas distintos encauzarlos y resolverlos de una forma parecida, con el objetivo de dar coherencia, cohesión y unidad a cada libro. Si bien, como ya sabemos, la reescritura no sólo afecta a cada obra en particular sino al conjunto de su producción artística, que, a resultas, deviene en un todo orgánico.

A tenor de lo dicho, *El viejo celoso* ha de manifestar una gama de relaciones reescriturales, en primer lugar, con los otros entremeses, en segundo lugar, con las comedias, y, en último lugar, con el resto de obras de Cervantes. En efecto, desde una perspectiva formal, nuestro entremés se construye en torno a un personaje, Cañizares, del que depende, en buena medida, todo lo que acontece en el texto; un hecho similar a lo que sucede con el soldado protagonista de *La guarda cuidadosa*, con Cristina en *El vizcaíno fingido*, con Pancracio en *La cueva de Salamanca*<sup>3823</sup> y, en cierto sentido, con Trampagos en *El rufián viudo*, si bien, este entremés acaso descuelle más por la visión general y peculiar que se ofrece del mundo hampa. Más allá de los *Entremeses*, pero sin salirnos aún del volumen dramático, el hecho de que *El viejo celoso* se construya en torno a una figura, lo empareja con las comedias de *El gallardo español*, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*. Esta débil conexión de reescritura es extrapolable, lógicamente, a los textos narrativos, pues en torno a un personaje giran, por ejemplo, *La gitanilla*, *El amante liberal*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *La Galatea* y el *Quijote*. Si profundizamos un poco más, *El viejo celoso* termina por ser un entremés de acción<sup>3824</sup>, que deriva en una burla, al igual que acaece en los de *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas* -aquí la burla es a todo un pueblo- y *La cueva de Salamanca*<sup>3825</sup>, pero, dado que se trata de una burla sexual, su relación con el último de los citados es todavía mayor; por más que estos son los dos entremeses que menos personajes ponen encima de las tablas y los dos combinan dos espacios escénicos distintos. Como burlas son las que gasta a diestro y siniestro Pedro de Urdemalas en la comedia a la que da nombre, o las que incesantemente padece don Quijote tanto en la Primera como en la Segunda parte. Desde una óptica temática, *El viejo celoso* se centra en el tema de amplia raigambre literaria del viejo y la niña<sup>3826</sup>, que relaciona nuestra historia con la primera pareja en solicitar la separación en *El juez de los divorcios*, la de Mariana y el *vejete*<sup>3827</sup>; un tema que recorre la obra de Cervantes desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, como lo evidencian, por ejemplo, los casos de Arsindo y Maurisa en la novela pastoril, el cadí de Nicosia y Halima en *El amante liberal*, Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño*, el rey Policarpo y Auristela y el rey Leopoldio de Danea y la doncella de su finada esposa, ambas en el *Persiles*. Los celos que atormentan a Cañizares y que padece doña Lorenza sirven para enlazar nuestra historia con la de doña Guiomar y el *soldado* de *El juez de los divorcios*, con la historia del rey y la reina de *Pedro de Urdemalas*, con la de Carrizales y Leonora de *El celoso extremeño* y un largo etcétera. La insatisfacción sexual de doña Lorenza es parecida a la que sufren Mariana y

---

<sup>3823</sup>Véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 29.

<sup>3824</sup>Véase E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 18.

<sup>3825</sup>Véase J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 23.

<sup>3826</sup>Véase E. Urbina, "Hacia *El viejo celoso* de Cervantes", *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 733-742.

<sup>3827</sup>Véase T. J. Kirschner, "Cervantes, director de sus *Entremeses*", en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, p. 175; y A. Rey Hazas, "Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*", p. 144.

doña Guiomar en *El juez de los divorcios*, Halima en *El amante liberal* y Leonora en *El celoso extremeño*. El adulterio que comete doña Lorenza -y que pretenden, sin llegar a conseguirlo, tantos personajes de Cervantes, como, por sólo citar los femeninos, Zahara en *El trato de Argel*, Halima en *El amante liberal*, Hamila en *Los baños de Argel*, la dama en *El rufián dichoso*- la relaciona con la Leonarda de *La cueva de Salamanca*, Camila de *El curioso impertinente* y Luisa la talaverana del *Persiles*; y eso sin contar con aquellos casos de amancebamiento en los que la mujer se prostituye para sustentar a su valentón, como la Cariharta, la Gananciosa y la Escalanta en *Rinconete y Cortadillo*, la Pericono y la Repulida en *El rufián viudo* y las que se mencionan en la primera jornada de *El rufián dichoso*. Un hecho curioso de reescritura que empareja nuestro entremés con *La entretenida* es el equívoco en que caen, respectivamente, Cristina y el viejo criado Muñoz, que les lleva a negar su involucración en la burla sexual de doña Lorenza y en la impostura de Cardenio, al mismo tiempo que están revelando cada acto, si bien sin consecuencias, pues sólo se dan cuenta los que los protagonizan, Lorenza y Cardenio y Torrente, en cada caso.

Este es, a grandes rasgos, el catálogo de correspondencias literarias, basadas en la intertextualidad, que se puede establecer entre *El viejo celoso* y el resto de la producción artística de Cervantes<sup>3828</sup>. A título particular, no obstante, el último de los entremeses mantiene una particular relación de reescritura con dos de las novelas cortas más conocidas de nuestro autor y que, desde luego, no ha pasado desapercibido para la crítica cervantina. Nos referimos, obviamente, a *El curioso impertinente* y *El celoso extremeño*, pues con los tres textos “queda cerrado el perfecto círculo ideológico que se trazó en diez años de continuo y tenaz avalorar y recrear el mismo problema, los diez años que van de la publicación del *Curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605, a la del *Viejo celoso* en *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615”<sup>3829</sup>. Con la primera mantiene una vinculación basada en el contraste, mientras que con la segunda en la perfecta semejanza, por cuanto “el Anselmo de *El curioso impertinente* es sólo el Carrizales de *El celoso extremeño* vuelto del revés: un caso de obsesión neurótica acerca de la virtud de la esposa que toma formas diametralmente opuestas”<sup>3830</sup>; mientras que “el mismo conflicto central que anima *El celoso extremeño* se nos presenta en más apretado conjunto en el entremés de *El viejo celoso*”<sup>3831</sup>.

Dadas las enormes distancias que median entre la novela y el entremés a la hora de plasmar y recrear un mismo motivo o asunto, entre *El celoso extremeño* y *El viejo celoso* se dan toda un serie de variantes<sup>3832</sup> que, a pesar de la lógica proximidad, les hacen ser un tanto diferentes. Aparte de la distinta catadura moral de cada obra; del tempo lento de la novela con respecto al vertiginoso y apretado acontecer del entremés; del engranaje causal de la

---

<sup>3828</sup>Sobre las fuentes de *El viejo celoso*, véase G. Cirot, “Gloses sur les “Maris Jaloux” de Cervantes”, *Bulletin Hispanique*, XXXI (1929), pp. 1-74; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à nâitre*, pp. 153-171; y S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, pp. 389-399. No obstante, como ha dicho E. Asensio, “la fuente más importante fue, a no dudarlo, Cervantes mismo que repetía al modo cómico la historia de *El celoso extremeño*”, en la Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 25.

<sup>3829</sup>B. Avalle-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, pp. 46-52, en particular p. 52. Véase también, J. Canavaggio, “Del *Celoso extremeño* al *Viejo celoso*: aproximación a una reescritura”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXII (2005), pp. 587-598.

<sup>3830</sup>Haciendo nuestras las palabras de E. C. Riley, “Quién es quién en el *Quijote*. Una aproximación al problema de la identidad”, en *La rara invención*, pp. 31-50, la cita en la p. 49.

<sup>3831</sup>J. B. Avalle-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, p. 50.

<sup>3832</sup>Las distintas variantes que se dan entre la novela ejemplar y el entremés han sido expuestas, entre otros, por J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, pp. 212-214; E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. 25-27; J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, pp. 168-171; M. Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 743-792; y A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. L-LIII.

acción de la novela que se disminuye poderosamente en el entremés; del dispar desenlace; de la reducción de personajes de la pieza dramática con respecto a la narrativa; del desdibujado papel del amante en el entremés, que queda reducido a una “sombra chinesca”<sup>3833</sup>; de la escasa densidad y profundidad psicológica de los personajes entremesiles, que resultan muy desdibujados en comparación con los de la novela ejemplar; del traspaso del enfoque del solipsismo de Carrizales a la súbita curiosidad sexual de doña Lorenza, que contrasta con el progresivo y cándido despertar de Leonora; etc.; lo más significativo, la peculiaridad más divergente entre los dos textos, a nuestro entender, estriba en que *El celoso extremeño* es la recreación de toda una vida, la de Felipe Carrizales, con sus múltiples controversias, que le llevan, cuando es ya un anciano, a cometer un yerro de lesa magnitud, frente al excepcional día que se plasma en el entremés, aquel en el que Cañizares, muy a su pesar, le otorga a su mujer, merced a un descuido sin precedentes, un mínimo de libertad para actuar<sup>3834</sup>. Pero también en el hecho de que *El viejo celoso* podría ser la continuación de *El celoso extremeño* de no haber intervenido Loaisa, de no haberse interpuesto en los planes matrimoniales de Carrizales, pues, efectivamente, antes o después, Leonora, como le acontece a doña Lorenza, tendría que haber caído en la cuenta por sí misma de su desgraciada vida conyugal.

La historia matrimonial de Cañizares y doña Lorenza, al igual que las de *una dama y su marido*, el rey y la reina y Pancracio y Leonarda, da comienzo *in medias res*, justo en ese día aciago para él y de absoluta novedad para ella, como nuestra protagonista le comenta a su vecina y alcahueta Hortigosa:

Milagro ha sido éste, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación. Éste es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona fuera de casa<sup>3835</sup>.

No obstante, a diferencia de estos otros casos, sí se recupera, al menos en parte, su prehistoria marital, no en forma de relación pormenorizada y continua, sino en el fluir de los diálogos, sobre todo en el inicial entre Lorenza, Cristina<sup>3836</sup>, su sobrina, criada y confidente, y Hortigosa y en el posterior entre Cañizares y su *compadre*. Así nos enteramos de que la diferencia de edad entre los cónyuges cuando se celebraron las nupcias es igual de abusiva que la se da entre Carrizales y Leonora: “Señor compadre, señor compadre: el setentón que se casa con quince...” (p. 178); una diferencia que se repetirá en las pretensiones amorosas que alberga el viejo rey Policarpo con la joven Auristela. Evidentemente, en esta disparidad de edades se halla el pecado “contra la ley de la naturaleza que subordina el matrimonio a la conservación de la especie y toma siempre partido por la mocedad”<sup>3837</sup>, que el propio Cañizares observa, aunque sea desde su sufrimiento personal, a diferencia de su epígono novelístico y del rey del *Persiles*; agravada aún más por la impotencia del viejo celoso, incapaz de satisfacer los requerimientos sexuales de su esposa, que “los goza doblados” (p. 179), dado que, como ella misma reconoce, “soy primeriza” (p. 175) en tales menesteres. Normal, entonces, que la “llave loba [...] que se pone entre las faldas de la camisa”, con la que abre y cierra las siete puertas que median entre la calle y el aposento, Lorenza no la haya

---

<sup>3833</sup>M. Molho, “Aproximación al *Celoso extremeño*”, p. 744.

<sup>3834</sup>Véase A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic., p. LI.

<sup>3835</sup>Cervantes, *Entremeses*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, p. 173 (todas las citas remiten a esta edición, por lo que tan sólo pondremos al lado del texto la página correspondiente).

<sup>3836</sup>Curiosamente todas las criadas de los *Entremeses* tienen el mismo apelativo onomástico: Cristina, pues así se llama la fregona protagonista de *La guarda cuidadosa* y la confidente de Leonarda en *La cueva de Salamanca*, que asimismo afecta a las de la comedias en tres actos, como lo evidencia la también fregona de *La entretenida*.

<sup>3837</sup>E. Asensio, “Entremeses”, *Suma cervantina*, pp. 171-197, la cita en la p. 194.



encontrado nunca: “yo duermo con él, y jamás le he visto ni sentido llave alguna” (p. 177). Como ya hemos mencionado, la insatisfacción sexual fue uno de los motivos que empujaron a Mariana a solicitar el divorcio de su *vejete*. No obstante, entre ella, Leonora y Lorenza se da una salvedad que acaso justifiquen sus no pretensiones adúlteras, que a punto está de cometer la heroína de *El celoso extremeño* y que comete la de *El viejo celoso*: la libertad. En efecto, tanto Leonora como Lorenza no sólo han sido casadas a la fuerza sino que sus maridos les han desposeído de su voluntad, de su libre proceder, y las han encerrado en una casa-cárcel-convento, que no es sino un foco de anti-vida en el que se ha eliminado todo aquello que huela a masculinidad. Ya hemos comentado en varias ocasiones lo que deriva de un enclaustramiento injusto e innecesario de la mujer en las obras de Cervantes y quiénes son las que lo padecen y en qué circunstancias específicas se produce; no obstante, por contraste, es necesario destacar el de la *dama* de *El rufián dichoso*, por cuanto en esta comedia se recorre el camino inverso -también, si embargo por otros derroteros muy diferentes, en *El curioso impertinente*- que en nuestro entremés. En efecto, la mucha libertad de la *dama* y la excesiva confianza que su *marido* deposita en ella son los argumentos que la llevan a fijarse más de la cuenta en el brío de Cristóbal de Lugo, un prendamiento que no quiere o no puede gobernar y que termina por empujarla a solicitar amores al bravucón santo, o sea, a cometer adulterio y vulnerar, así, las leyes del matrimonio cristiano. El rechazo de Lugo y su ejemplar proceder le encaminan a aconsejar, aunque trastocando la realidad, al *marido* que encierre a su mujer, quien lo pone inmediatamente en práctica. Es, por lo tanto, el enclaustramiento su castigo. Por contra, en *El viejo celoso* -como en *El celoso extremeño*- el encerramiento de Lorenza es en todo injustificado, dado que nace del resquemor interno de Cañizares, de sus continuos celos e inseguridades, que provocan su falta de confianza en su mujer-niña. Serán la negación de su voluntad y la privanza de su libertad física las causas del odio que profesa a su esposo y lo que la conduzcan al adulterio y la burla, así como su curiosidad sexual, incentivada por los consejos de “la niña perversa”<sup>3838</sup>, su sobrina Cristina, y por la ocasión que le proporciona su vecina Hortigosa la alcahueta. La burla sexual, entonces, será el castigo de Cañizares y el triunfo de doña Lorenza. Como dijo Joaquín Casaldueiro, en *El viejo celoso* “se celebra el triunfo de la juventud sobre la vejez, la victoria del ingenio sobre el espíritu receloso, despótico”<sup>3839</sup>.

De este modo, con la historia de Cañizares y Lorenza nos la habemos, de nuevo, con un casamiento desacertado por la culpa de los padres y por la necedad del cónyuge masculino, que no han tenido en cuenta ni las leyes de la naturaleza ni las del matrimonio cristiano, avalado, en cambio, por la normas sociales de la época, en las que Cervantes carga dura y severamente. Como consecuencia de ello, una pobre niña, como Lorenza, se ve colocada en la tesitura de tener que aguantar las impertinencias de un viejo celoso y padecer los achaques y las enfermedades propias de la vejez -nuestro autor libra a Leonora de llegar a esta situación-; pero, sobre todo, a darse cuenta del enorme desaguizado que se ha cometido con ella y la frustración que le deviene por ello:

CRISTINA [...] ese viejo podrido que tomaste por esposo.

D.<sup>a</sup> LORENZA ¿Yo lo tomé, sobrina? A la fe, díomele quién pudo; y yo, como

muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir; pero, si yo tuviera tanta experiencia destas cosas, antes me tarazara la lengua con los dientes que pronunciar aquel sí, que se pronuncia con dos letras y da que llorar mil años (p. 174).

Un agravio a su persona que la llevan a despreciar cuantos bienes materiales se le ofrecen a

<sup>3838</sup> Así la denomina E. Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, p. 27.

<sup>3839</sup> *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, p. 213.

modo de compensación y a odiar y aborrecer a la persona con la que tiene que pasar su vida. Más aún, a pensar en la posibilidad del suicidio: “Estoy tan aburrida, que no me falta sino echarme una soga al cuello, por salir de tan mala vida” (p. 177). Y hoy, en el día en el que se desarrolla la acción dramática de *El viejo celoso*, se le brinda la oportunidad de gozar de unos minutos de libertad<sup>3840</sup>. Unos minutos que reportan poner en peligro su honra. Doña Lorenza duda, en sentido inverso a como lo hace Anselmo en *El curioso impertinente*<sup>3841</sup>: “Estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra” (p. 175); “Que estas cosas, o yo sé poco o sé que todo el daño está en probarlas” (p. 181). Doña Lorenza manifiesta, aunque aligerada por la premura, una integridad que la colocan en una posición de dignidad muy superior a la de su marido, a quien, a pesar de todo, parece tener, en ciertos compases, un mínimo de cariño y respeto<sup>3842</sup>. Finalmente, “el asedio dialéctico”<sup>3843</sup> al que la somete su sobrina, la ocasión que le proporciona Hortigosa, la curiosidad sexual que su Cañizares no puede enfriar, la posibilidad de estar con “un mozo [que] es como un ginjo verde” (p. 174) la llevan a cometer adulterio, a engañar a su marido y a burlarse en sus narices de sus múltiples defectos, así como de calibrar con la mayor desvergüenza y cinismo del mundo<sup>3844</sup> todo lo que ha dejado de disfrutar sanamente por culpa de haber sido casada con un viejo. Esto es, como antes Camila en *El curioso impertinente* y Leonarda en *La cueva de Salamanca* y como Luisa la talaverana después en el *Persiles*, doña Lorenza, termina por ser, deviene una adúltera complacida y su marido, como Anselmo y Pancracio y como Ortel Banedre, en un cornudo, las protagonistas de las novelas recibirán un castigo que no se infringe a las de los entremeses; del mismo modo que los maridos de las novelas no sólo se enterarán de su deshonra, sino que pagarán con la muerte los desfases cometidos con sus esposas, en contraposición a los de los entremeses, que serán ignorantes de todo y quedarán por completo burlados<sup>3845</sup>.

En resolución, la historia de Cañizares y doña Leonor acaba, como todas las precedentes, de manera nefasta, si bien sin la destrucción del matrimonio, como en los casos de Anselmo y Camila, Carrizales y Leonora y Campuzano y doña Estefanía, sino con su proyección hacia un futuro en el que se agravarán las diferencias o, al menos, continuarán en el mismo ominoso estado, acaso por su indisolubilidad, al igual que en los casos del rey y la reina, Mariana y el *vejete*, doña Guiomar y el *soldado*, el *cirujano* y Aldonza de Minjaca, el *ganapán* y esposa y Pancracio y Leonarda. Únicamente se diferencia, como todas las demás, del desenlace de dubitativa felicidad, aunque sumamente triste, de *una dama y su marido*.

#### EL PERSILES: TRANSILA Y LADISLAO.

La siguiente historia matrimonial, que hace la número doce en el cómputo global, es la que protagonizan Transila y Ladislao en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que comprende los capítulos XII y XIII del libro I.

Después del tratamiento del tema del matrimonio en el teatro cervantino, con la historia de Transila y Ladislao recuperamos de nuevo su examen en el terreno de la prosa

<sup>3840</sup>Véase la interpretación que hacen del entremés cervantino A. Rey y F. Sevilla, en la Introducción a su edic., pp. LI-LIII.

<sup>3841</sup>Véase Avalor-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, pp. 51-52.

<sup>3842</sup>Véase S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, p. 397.

<sup>3843</sup>Avalor-Arce, “Conocimiento y vida en Cervantes”, p. 51.

<sup>3844</sup>“Nunca ha escrito Cervantes con tan desvergonzado cinismo como en esta deliciosa obrita”. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972, p. 135.

<sup>3845</sup>Si bien Bruce Wardropper observa que Cañizares se da cuenta y calla, hipócritamente, su deshonra, en “Ambiguity in *El viejo celoso*”, *Cervantes*, I (1981), pp. 19-27.

narrativa, de modo que, aunque sólo sea desde una perspectiva genérica, esta historia se vincula con las de Anselmo y Camila, Carrizales y Leonora y Campuzano y doña Estefanía.

El *Persiles* se compone de dos niveles narrativos diferenciados, pero perfectamente cohesionados temáticamente, en cuanto que encierra una ponderada unión de las distintas partes que le proporciona una unidad de fin y de sentido. Uno es el que corresponde al viaje de amor y aventuras de Periandro y Auristela, regido según los parámetros que derivan de la novela sofística o helenística, cuyo paradigma es la *Historia etiópica* de Heliodoro, pero remozados y adaptados a la poética de la época y a la ideología y las intenciones cervantinas. Otro el de la materia interpolada, es decir, las historias de algunos de los personajes que se topan en su peregrinación los protagonistas y que pertenecen a distintas modalidades de la prosa de ficción. A este último atañe la historia matrimonial de Transila y Ladislao.

Como se viene destacando, el mundo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, o sea las categorías sintácticas de tiempo y espacio y su unidad de conjunto, el *cronotopo*, manifiesta una dualidad bipolar o está dividido en dos: por un lado, la Europa del norte (libros I-II), espacio semilegendario o zona desconocida que está sembrada de islas que remiten, en sincretismo, a una topografía real, como Ibernia o Golandia, y otras extrañas que pertenecen a la irrealidad o la fantasía, como la isla Bárbara o la del rey Policarpo; por otro lado, la Europa meridional (libros III-IV), que actúa como espacio conocido. Al primero le corresponde una lejanía temporal o una cronología que no se ajusta o no está precisada históricamente, mientras que el segundo se circunscribe en un amplio segmento temporal que oscila entre mediados del siglo XVI y principios del XVII. El elemento totalizador sobre el que se apuntala toda la arquitectura de la obra es el viaje, aunque a cada parte le corresponde uno diferente, por mar a la primera y por tierra a la segunda, pero también un tipo de aventura, un criterio dispar de verosimilitud y aun de tendencia narrativa. Así, en el espacio ajeno la peripecia está motivada por el azar o la ley de la casualidad, abundan los elementos maravillosos que propicia la lejanía espacio-temporal y, por ello, se aviene con los preceptos de la novela idealista o el *romance* y del mito o la leyenda; mientras que en el espacio conocido la aventura proviene del encuentro, la verosimilitud se ajusta al tipismo y la tendencia narrativa se aproxima a la novela realista o contemporánea. En suma, Cervantes opera con un doble *cronotopo*: el de la novela griega y el del camino<sup>3846</sup>. Como ha destacado Cristian Andrés<sup>3847</sup>, entre mundo desconocido y conocido, entre el septentrión y el mediodía se produce un contrapunto respecto a la visión del mundo, pues el primero está aún sumido en la barbarie, mientras que el segundo ha devenido civilizado; puede que esto sea así por el triunfo del catolicismo en el sur europeo. Este hecho, como pasaremos a ver a continuación, repercute ampliamente en la historia matrimonial de Transila y Ladislao.

Pero esta separación de mundos no es total, sino que se interfieren y se interrelacionan continuamente, merced a un hilvanado narrativo hecho de simetrías, paralelismos y de tráfico de personajes de un orbe al otro<sup>3848</sup>. De modo que los desórdenes de todo tipo, especialmente los amorosos<sup>3849</sup>, se dan tanto en uno como en otro mundo y afectan claramente a los

---

<sup>3846</sup>Véase Edward. C. Riley, “Tradicción e innovación en la novelística cervantina”, *Cervantes*, XVII (1997, 1º fall), pp. 46-61; I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*; Emilia I. Deffis de Calvo, *Viajeros peregrinos y enamorados*.

<sup>3847c</sup>Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *AC*, XVIII (1990), pp. 109-123.

<sup>3848</sup>Véase Carlos Romero Muñoz, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. 37-42; A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. XX-XLV.

<sup>3849c</sup>“La pasión amorosa enciende los corazones de los hombres lo mismo en el Norte que en el Sur” (E. Orozco, “Recuerdos y nostalgias en la obra de Cervantes (Una introducción al *Persiles*)”, en *Cervantes y la novela del barroco*, p. 306). Véase, además D. de Armas Wilson, *Allegories of Love. Cervantes’s “Persiles and Sigismunda”*; A. Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, en *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 251-

personajes, que se ven, desde una óptica individual, dolorosamente afectados por los usos y costumbres de los modelos sociales que jalonan el texto. De hecho, el amor de Transila para con su esposo y su defensa de la castidad chocan irremisiblemente con el hábito ancestral de su tierra del *ius primae noctis*, de la misma manera que la honra y el derecho paterno de elegir el cónyuge de los hijos interfieren y se inmiscuyen en los amores de Feliciano de la Voz y Rosanio.

En el *Persiles*, prácticamente se le asigna “una historia a cada uno de los personajes”<sup>3850</sup> que se cruzan en el devenir de los protagonistas principales, Periandro y Auristela, y Transila, la intérprete de los bárbaros, como no podía ser de otro modo, tiene la suya propia. Una historia que, sin embargo, tarda en concretizarse o actualizarse, aun siendo ella el primer personaje episódico que entra en contacto con los héroes, pues antes narran su experiencialismo biográfico el español Antonio, el italiano Rutilio y el portugués Manuel de Sosa, que provocan la entrada del mediodía en el septentrión europeo. Este hecho, entre otros aspectos, sirve tanto para presentar a Transila como para caracterizarla como sujeto.

Los compases iniciales del *Persiles* son de una premeditada extrañeza asombrosa, motivada por el empleo de la técnica o el arte retórica del *ordo artificialis*, según la cual la disposición de la trama no se ajusta al orden normal o cronológico de los hechos, sino que establece la organización del discurso según le conviene al narrador. De este modo, la novela da comienzo por el medio de los hechos y en plena acción, resaltando ya desde el principio el dinamismo que la caracteriza. A lo que hay que sumar la ambigüedad. En efecto, en un mundo regido por la peripecia, Cervantes nos muestra a su héroe masculino abatido, perdido y desprovisto de capacidad anímica, en el que tan sólo predominan la juventud y una extraordinaria belleza con marcados tonos andróginos. Incapacitado para regir su destino, es un juguete en manos de la caprichosa fortuna que, gobernada por la divina providencia, le subviene para salvarle del peligro inicial y para conducirlo a los brazos del más pertinaz e importante rival amoroso que tendrá a lo largo de su peregrinación, el príncipe Arnaldo de Dinamarca. Con él traza un plan con el objetivo de averiguar si su amada Auristela está presa entre los moradores de la isla Bárbara y así poder rescatarla, que consiste en disfrazarse de mujer y ser vendido a los bárbaros, pues estos, para el cumplimiento de una añeja profecía, precisan de la mujer más bella del mundo. La intermediaria en la operación de compra venta no es otra que Transila.

Por norma, los personajes femeninos de Cervantes, en un deliberado contraste barroco pero que se aviene con el neoplatonismo dominante en la época, o son extremadamente hermosos o enormemente feos, sólo doña Estefanía de Caicedo, la protagonista de *El casamiento engañoso*, no se sitúa en uno de los extremos sino que se distingue por su modesta belleza, por su encanto cotidiano. De modo que Transila, en su presentación, destaca por su atractivo físico: “traían sobre los hombros a una mujer bárbara, pero de mucha hermosura”<sup>3851</sup>. Mas no sólo, sino que, más significativo aún, descuella por su don de lenguas. De ahí que, además de ser una de las mujeres en aras de ser la madre del magnífico rey que augura la profecía de los bárbaros, sea su intérprete comercial. Es decir, Transila, innominada todavía, aúna belleza y listeza, atributos característicos de algunos personajes femeninos de Cervantes, tales, por ejemplo, como Dorotea o Preciosa. Su estancia con los bárbaros, por otro lado, significa que tiene una historia que la secunda, pero que no se actualiza porque “estos mis amos no gustan que en otras pláticas me dilate, sino en aquellas

<sup>3850</sup>E. C. Riley, *La teoría de la novela en Cervantes*, p. 199.

<sup>3851</sup>Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, libro I, cap. III, p. 36 (siempre citamos por esta edición, por libro, seguido de capítulo y número de página).

que hacen al caso para su negocio” (I, III, 36-37).

Efectuada la compra y subyugados los bárbaros por la deslumbrante belleza de Periandro travestido, traen inmediatamente a un joven, que no es otro que Auristela vestida de hombre, para sacrificarle y cumplir con el rito de su profecía, propiciando así la anagnórisis de los héroes. A raíz de una disputa entre los bárbaros, originada por una súbita pasión, se inicia un incendio en la isla que amenaza su destrucción. Los dos protagonistas, ayudados por el hijo del español Antonio, logran escapar de una manera sorprendente, puesto que en la huida Periandro, aún vestido de mujer, lleva sobre sus hombros a Auristela, aún vestida de hombre. Se trata de un magnífico juego entre esencia y apariencia que ya no abandonará nunca a los héroes hasta su matrimonio final extramuros de Roma. Pero lo más significativo para nuestro caso es que con ellos se escapa Transila, vestida de mujer, mas con un ropaje, el bárbaro, que no es el suyo, pero que denota su condición, no por falta de maneras cultivadas, sino por su carácter resuelto y fuerte, pues “la intérprete, menos tierna, más animosa, con varonil brío los seguía” (III, IV, 44). De este modo se igualan la mujer vestida de bárbara con el hombre vestido de mujer, con la salvedad de que él, por algo es el héroe de la novela, porta a sus espaldas con la carga de su amada. Este vínculo especular de simetrías que se genera y que da comienzo aquí entre la historia de Periandro y Auristela y la de Transila será constante a lo largo de todo el libro I del *Persiles*, lo que redundará en el hermanamiento de la acción principal y el episodio y, por ello, en la pertinencia de la interpolación.

Por lo tanto, tres son los elementos que configuran el retrato de Transila en su presentación como personaje: la belleza, la listeza y el brío. Los modos son otros y el mundo en el que se mueven no pueden ser más opuestos, pero que Transila y Dorotea se parecen es obvio, aunque no sean ni mucho menos las únicas mujeres fuertes de la obra de Cervantes.

La historia de Transila halla su momento oportuno para ser rescatada en la trama del *Persiles* en la isla-puerto de Golandia<sup>3852</sup>, espacio que se sitúa a medio camino entre la barbarie y el mundo civilizado, entre esa isla Bárbara inicial y las ásperas y sin nombre que la siguen y la del rey Policarpo y el mediodía europeo. Pues, al fin y al cabo, es una isla “de católicos, puesto que estaba despoblada, por ser tan poca la gente que tenía que no ocupaba más de una casa, que servía de mesón a la gente que llegaba a un puerto detrás de un peñón” (I, XI, 85-86). Parece conveniente pensar que no es baladí que sea en esta isla donde se actualice el vivir de Transila, ya que el tema de su historia estriba en esa lucha enconada entre civilización y barbarie.

El episodio de Transila, el cuarto en interrumpir la trama medular de la novela, se estructura en dos partes diferenciadas: por un lado, el encuentro de la intérprete con su padre y su marido, acaecido en el capítulo XII del libro I, o sea, una acción en el tiempo presente del *Persiles*, y, por otro, la narración de su historia, que comprende la parte final del capítulo XII y el XIII y que es actualizada por dos personajes, a saber, Mauricio, su padre, y Transila. De modo que la parte narrativa presenta una doble perspectiva, si bien esta organización no responde a un enfrentamiento de puntos de vista, ya que un relato sucede al otro en la progresión lineal de los acontecimientos, sino que se articula así por otro criterio poético que consiste en pasar de lo universal -narración intradiegética de Mauricio- a lo particular -narración intradiegética de Transila-. Y es que el episodio tiene como motivo argumental central el antiguo rito sexual del *ius primae noctis*<sup>3853</sup>, por lo que su explicación y exposición recae en la figura de Mauricio y su aplicación concreta en la de Transila. No obstante, no se

---

<sup>3852</sup>Sobre esta isla, véase Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 105-108.

<sup>3853</sup>Sobre esta costumbre pagana y las posibles fuentes que baraja Cervantes para su recreación, véase la nota 13 del capítulo XII del libro I de la edición del *Persiles* de Carlos Romero, pp. 207-208, e Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, pp. 140-143.

trata del viejo esquema sentencia / ejemplo, sino que lo que plantea es un enfrentamiento entre individuo y sociedad, la contradicción que se genera entre la vida personal -Transila- y la vida social -la aplicación de la ceremonia sexual-<sup>3854</sup>. Un enfrentamiento que también apunta a la oposición entre civilización y barbarie, entendida esta desde una perspectiva cristiana, puesto que es la responsable de ver ese rito, contrario a su moral, como propio de civilizaciones primitivas y salvajes.

La morfología del episodio de Transila, entonces, se vincula, en estos compases iniciales del *Persiles*, con el del español Antonio en tanto que los dos presentan una estructura dividida en dos partes y que la que es sustancialmente narrativa está contada por dos personajes que no enfrentan su punto de vista de los hechos, sino que los superponen. Este modelo arquitectónico, aunque con ligeras modificaciones, se repite en la historia quijotesca de Ricote y Ana Félix y, ya con un importante rendimiento en el juego de perspectivas, en las de Teolinda y Leonarda y Timbrio y Silerio en *La Galatea* y en la de Cardenio y Dorotea en el *Quijote* de 1605.

Cervantes, en el *Persiles*, muestra toda su pericia narrativa tanto en lo que concierne a la narración de base como a la de la materia interpolada. Buena prueba de ello es la historia que nos ocupa. Después de su presentación y de unir su vivir con el de los héroes principales, Transila se difumina en el grupo que se va conformando a medida que progresa el viaje por mar de isla en isla. También es cierto que su presencia activa en el texto no es necesaria en la medida en la que en las sucesivas islas en las que hacen escalas y donde se actualizan las biografías de otros personajes están despobladas. No así Golandia, de modo que, como experta en lenguas, se erige en la portavoz del grupo o, dicho de otro modo, se focaliza narrativamente su figura, se la va individualizando hasta desembocar en su historia. En efecto, una vez que han entablado contacto con los visitantes ocasionales de la isla-puerto, su llegada a Golandia coincide con la de un navío inglés, del que descienden su padre y Ladislao, su esposo, propiciando la anagnórisis que marca la irrupción del episodio sobre la fábula. Tras la cadena de desmayos que ocasiona el repentino encuentro y tras satisfacer las necesidades primarias, a modo de *sobremesa* y *alivio de caminantes*, Mauricio, sin que nadie se lo pida, da buena cuenta de la historia para aplacar la curiosidad de los circunstantes y la de su propia hija.

Una de las características de la novela moderna, la que deriva del *Lazarillo de Tormes* y del *Quijote*, es la ambigüedad, que suscita interpretaciones diversas y, en ocasiones, contradictorias. El *Persiles*, no en menor medida, presenta este aspecto, sobre todo en lo que concierne a su posible lectura alegórico-simbólica y a su particular idiosincrasia ideológica. Mauricio empieza su relato ubicando su patria en una de las siete islas que circundan Ibernica, esto es, un lugar situado en el espacio desconocido del septentrión europeo que se ajusta a lo que va a contar de seguida, de modo que se establece un vínculo entre historia y espacio al que se la atribuye<sup>3855</sup>. Por lo tanto, el episodio de Transila ya no aporta la entrada del sur en el norte europeo, sino que se centra en él. A diferencia de sus convecinos, Mauricio es católico, “y no de aquellos que andan mendigando la fee verdadera entre opiniones” (I, XII, 91). Esta su condición de católico en una comunidad que no lo es y que es lo que origina el enfrentamiento entre individuo y sociedad, liga el caso de Transila con el de Periandro y Auristela y con el de Ricaredo e Isabela de *La española inglesa*, pero también con aquellas historias cervantinas en las que un personaje femenino de origen árabe profesa en secreto la

---

<sup>3854</sup>“La oposición irreductible entre la vida personal y la vida social, que es la característica constante del mundo cervantino, tiene en Transila una expresión muy acusada” (Luis Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. I, p. 342).

<sup>3855</sup>Véase Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 143.

religión católica, como son los casos de Zoraida en la Primera parte del *Quijote* y de Zahara en *Los baños de Argel*. Ahora bien, Mauricio, a diferencia de estos otros devotos del catolicismo, se jacta de no ocultar su filiación a esta moral religiosa. Nos dice que su formación, como la de tantos personajes cervantinos, proviene del ejercicio de las armas y del estudio de las letras y que su fama deriva de su saber de la astrología judiciaria. Hecho el retrato público de su persona, nos cuenta que contrajo matrimonio con una lugareña de linaje principal, que será la madre de Transila. Y aquí es donde se tornan resbaladizas y esquivas las palabras de Mauricio: “Seguí las costumbres de mi patria, a lo menos en cuanto a las que parecían ser niveladas con la razón, y en las que no, con apariencias fingidas mostraba seguir las, que tal vez la disimulación es provechosa” (I, XII, 91). Ya sabemos, porque Cervantes así nos lo ha mostrado en la bilogía *Casamiento-Coloquio*, que los personajes en funciones de narradores intradiegeticos puros no son del todo fiables, aun cuando su intención no sea la de mentir o engañar o falsear la realidad, puesto que él sabe tan bien lo que le ha sucedido, que a veces no siente la necesidad de contarlo todo, máxime cuando eso supone un desdoro para él en cuanto que lo que revela es una verdad ignominiosa, además de rescatar de su pasado aquello que él considera lo más importante, es decir, opera con el principio de selección. Mauricio vela si en su casamiento se siguió o no la costumbre del *ius primae noctis*, nada dice, tan sólo que, desde su perspectiva de cristiano católico, sigue algunas costumbres de su pueblo y otras no, aunque finge acometerlas. Su condición de cristiano tibio o de puertas para adentro no es sino similar a la que siguen en el Londres isabelino los padres de Ricaredo. En ambos casos, además, tendrán que ser sus hijas, si bien Isabela no sobrepasa la condición de adoptiva, las que se opongan a seguir fingiendo, las que se rebelen, las que luchen en favor de su individualidad en una sociedad hostil.

Luego de su presentación, Mauricio pasa a referir el caso de su hija, su historia matrimonial. Nos dice que cuando Transila alcanzó la edad de contraer matrimonio, le buscó marido, pero eso sí, “tomando consentimiento primero de mi hija, por parecerme acertado y aun conveniente que los padres casen a sus hijas con su beneplácito y gusto, pues no les dan compañía por un día, sino por todos aquellos que les durase la vida; y, de no hacer esto ansí, se han seguido, siguen y seguirán millares de inconvenientes, que los más suelen parar en desastrosos sucesos” (I, XII, 91).

Y qué razón tiene. Sólo hace falta echar un vistazo a las historias matrimoniales que preceden a esta para darnos cuenta del valor de sus palabras. No podemos asegurar que Cervantes hable por boca de Mauricio, pues el pluriperspectivismo de su obra lo desmiente tanto como la reescritura en que se sustenta, que le hacen observar la realidad desde todos los enfoques posibles. Pero, desde luego, esta parece ser su idea seminal sobre el matrimonio, pues siempre que los padres eligen a su voluntad y capricho el casamiento deviene desastroso y aun trágico, lo cual, aunque lo prefiera, tampoco significa que cuando deriva del amor de los contrayentes sea un camino de rosas, ni siquiera cuando se llega a un acuerdo tácito entre padres e hijos, como es el caso de *El curioso impertinente*. De todos modos, la historia de Transila y Ladislao no supone una indagación sobre el matrimonio como institución civil y religiosa, que es lo habitual en estas historias, sino que es la excusa para traer a colación el rito sexual del *ius primae noctis*.

En efecto, toda vez que los esponsales de Transila y Ladislao son un hecho, Mauricio detiene la relación de los acontecimientos para efectuar, a modo de digresión, una exposición de la costumbre, juzgada desde su condición de cristiano,

y es que, concertado el matrimonio y llegado el día de la boda, en una casa principal, para esto diputada, se juntan los novios y sus hermanos, si los tienen, con todos los parientes más cercanos de entrambas partes, y con ellos el regimiento de la ciudad, los unos para testigos y los otros para verdugos, que así los puedo

llamar. Está la desposada en un rico apartamento, esperando lo que no sé cómo pueda decirlo sin que la vergüenza no me turbe la lengua. Está esperando, digo, a que entren los hermanos de su esposo, si los tiene, y algunos de sus parientes más cercanos, de uno en uno, a coger las flores de su jardín y manosear los ramilletes que ella quisiera guardar intactos para su marido: costumbre bárbara y maldita que va contra todas las leyes de la honestidad y del buen decoro; porque, ¿qué dote puede llevar más rico una doncella, que serlo, ni qué limpieza puede ni debe agradar más al esposo que la que la mujer lleva a su poder en su entereza? La honestidad siempre anda acompañada con la vergüenza, y la vergüenza con la honestidad (I, XII, 92).

De nuevo la controversia señorea el discurso de Mauricio en cuanto que su disimulo, que no sabemos si fue suficiente como para refrenar los ímpetus de sus familiares y parientes cuando su boda, de nada sirve en la de su hija con Ladislao, pero lo más sorprendente no es que exponga a su hija ante un rito que abomina, pues al menos dice haber intentado persuadir a su pueblo de abandonar semejante hábito, sino que consienta casarla en su patria sabiendo, como sabe, “que la costumbre es otra naturaleza, y el mudarla se siente como la muerte” (I, XII, 92). Claro que, de no ser así, no habría historia que contar.

Sea como fuere, el hecho es que Transila se ve en la difícil coyuntura de tener que recibir, aguardando en una sala, antes que a su esposo, a los familiares de ambos, y cuando iba a entrar el primero, “veis aquí donde veo salir una lanza terciada en las manos, a la gran sala donde toda la gente estaba, a Transila, hermosa como el sol, brava como una leona y airada como un tigre” (I, XII, 92-93). De modo que, frente a la resignación y el disimulo de Mauricio, Transila, en actitud de heroína, transgrede resueltamente la ley social de su patria.

Según Alban K. Forcione, el primer libro del *Persiles* se concibe “como una continuación del género de la poesía épica clásica”, especialmente porque, de continuo, “el narrador desaparece completamente tras sus diversos personajes, los cuales relatan las historias de sus viajes”<sup>3856</sup>. Pero Cervantes emula también el efecto de recursividad del lenguaje típico de la poesía épica, según el cual el discurso literario propone una serie de determinadas relaciones semióticas entre el emisor y el receptor que se encarnan en unos sujetos ficcionales textualizados, como lo son el paranarrador y el paranarratario. De modo que el proceso de comunicación a distancia que se establece entre el autor y el lector se reproduce, internamente, entre el paranarrador y el paranarratario. Entre otros aspectos, esta relación dialógica permite la programación de los movimientos afectivos del lector, en la medida en que los receptores internos sirven de estímulo, pretenden ser un reflejo, de las reacciones del lector externo. Esa búsqueda del lector modelo o ideal y de su acercamiento al texto se registra, en no pocas ocasiones, en la utilización de deícticos gramaticales, como el *veis aquí* que utiliza Mauricio, pero sobre todo en el poder evocador de la palabra, en la fascinación del proceso verbal, que devuelve la vida a los hechos pasados. Así, en la *Odisea*, mientras que Demódoco canta el adulterio de Afrodita con Ares, “Odiseo se deleitaba en su interior, como también los demás”, pero cuando pone voz a la gesta del caballo y a la destrucción de Troya, “Odiseo se encogía y bañaba con el llanto de sus ojos sus mejillas”<sup>3857</sup>, a diferencia del resto del auditorio que simplemente se complace con el canto del poeta. Este hecho, notado por Alcínoo, provoca que le demande el porqué de su llanto y, en consecuencia, que Ulises se presente y narre, luego del fin de Troya, sus aventuras marinas. Y lo mismo acontece en nuestra historia, puesto que al contar Mauricio la salida de Transila empuñando la lanza suscita que esta reviva el punto de inflexión que articula su peripecia biográfica, aquel acontecimiento que le ha conducido a ser una desterrada, una fugitiva:

---

<sup>3856</sup> Cervantes, *Aristotle and the “Persiles”*, Princeton University Press, Princeton, 1970, pp. 258 y 260.

<sup>3857</sup> Homero, *Odisea*, versión de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2004, canto VIII, pp. 181 y 186. Curiosamente, cuando Eneas relate, a petición de Dido, la destrucción de Troya, se preguntará “¿Quién eso narrando / de los mirmidones o dólopes o del cruel Ulises soldado / contendría las lágrimas” (Virgilio, *Eneida*, versión de Rafael Fontán Barreiro, Alianza, Madrid, 2005, libro II, p. 55).



Aquí llegaba de su historia el anciano Mauricio, escuchándole todos con la atención posible, cuando revistiéndosele a Transila el mismo espíritu que tuvo al tiempo que se vio en el mismo acto y ocasión que su padre contaba, levántandose en pie, con la lengua a quien suele turbar la cólera, con el rostro hecho brasa y los ojos fuego [...], quitándole a su padre las palabras de la boca dijo... (I, XII, 93).

Este hecho, que propicia el cambio de narrador intradieético, ya fue utilizado por Cervantes con anterioridad, si bien con otros propósitos, en la historia de Dorotea, cuando esta menciona a don Fernando y su boda con Lusinda y el narrador extradiegético interrumpe en varias ocasiones la relación de la lista andaluza para anotar las reacciones de Cardenio. Ahora bien, los afectos del receptor y su empatía con el emisor son constantes en las historias interpoladas de todos los textos de nuestro genial escritor, alcanzando su cima, por la diversidad de enfoques, como es bien sabido, en la relación de Periandro en la corte del rey Policarpo<sup>3858</sup>.

El gesto teatral de Transila, en el que reinterpreta el papel que le tocó en la vida, conlleva la repetición de las mismas palabras que profirió entonces y suponen, posiblemente, el mayor canto sobre la defensa de la castidad y de la virtud de la obra de Cervantes, hasta el punto de que eleva al personaje a la dimensión de heroína clásica contra esos que “queréis cultivar los ajenos campos sin licencia de sus legítimos dueños” (I, XIII, 94). Es decir, es una reacción heroica de tipo moral y en defensa de la libertad individual, del triunfo de la civilización, entendida esta desde una perspectiva cristiana, sobre la barbarie. Transila, que sobrepone su honestidad por encima de la felicidad conyugal y de la estabilidad familiar, recuerda un tanto a Gelasia y a Marcela; por su brío a Dorotea cuando, en Sierra Morena, sufre hasta dos intentos de agresión sexual y a Leocadia cuando Rodolfo pretende violarla por segunda vez; pero, sobre todo, será el espejo en el que pueda mirarse Auristela, la campeona de la castidad sin mácula de la producción literaria de Cervantes, si bien, más sibilina, menos fuerte, la amada de Periandro recurrirá al engaño y al disimulo como armas. No podemos olvidar, claro está, ni a Preciosa ni a Constanza, puesto que son tan virtuosas como estas en los ambientes menos propicios para serlo, como lo son, de hecho, el mundo de los gitanos y de los mesones.

De modo que Transila, lanza en ristre, amenaza con la muerte a todo aquel que intente ponerle un dedo encima y, “acompañada de mi mismo enojo” (I, XIII, 94), sale precipitadamente de su casa, se dirige a la marina, donde, sin pensárselo dos veces, se sube en una embarcación y se hace a la mar. Pero su huida no sólo depende de su bravura, en una obra como el *Persiles*, que “mira simultáneamente a Dios y a los hombres”<sup>3859</sup>, esto es, en la que se entrefera la voluntad individual, el forjarse cada uno su propio destino, con los designios divinos, la Providencia viene en su ayuda y, cuando ya la turbamulta se disponía a perseguirla, “avivó y llevó el barco, sin impelerle los remos, mar adentro” (I, XIII, 94). Así comienzan las aventuras viajeras de Transila, su peregrinación por el mundo. Esta vez no es el amor el que impele al desgarramiento social, como a Teolinda en *La Galatea* a Margarita en *El gallardo español* y a Julia y a Porcia en *El laberinto de Amor*, o la reparación de una infamia, como les ocurre a Dorotea en el *Quijote* de 1605 y a Teodosia en *Las dos doncellas*, sino la libertad individual, entendida como una defensa heroica de la castidad, frente a la ley.

La primera peripecia de Transila tiene como protagonistas a unos pescadores. Curiosamente ya no se trata de esos seres idealizados y cándidos que proporcionan cobijo y

---

<sup>3858</sup>Véase Javier González Rovira, “Poética y retórica del relato interpolado”, en las *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, 1998, vol. I, pp. 741-758.

<sup>3859</sup>Haciendo nuestras las palabras de A. Rey y F. Sevilla, Introducción a su edic. del texto, p. XLV.

consuelo desinteresados, como los estilizados pastores de *La Galatea* o los rústicos del episodio de Marcela, ni siquiera obran movidos por el deseo erótico, como los que sufre Dorotea, sino que actúan, como Clori en *La casa de los celos*, por codicia. De modo que, dado que no pueden repartírsela a partes iguales, deciden venderla a unos corsarios.

Es aquí donde su vida errante se asemeja a la de Auristela, pues tampoco los piratas se interesan por ella más que por el rendimiento económico que pueden obtener de su venta a los moradores de la isla Bárbara, por lo que la tratan con camaradería y deferencia. Solamente toman de su ser, como de Zoraida los corsarios franceses, los abalorios y las joyas.

De su estancia con los bárbaros, por fin, nada dice, se lo guarda en el magín para mejor ocasión. Es evidente que obra el principio de selección, pero mucho más la curiosidad, ese deseo acuciante de los personajes cervantinos, por saber cómo su padre y su esposo se han personado, para su asombro, en Golandia. Es ahora cuando Mauricio expone su conocimiento de la astrología judiciaria, sus posibilidades cognoscitivas y su aplicación, como saber profético, a la vida.

A partir de aquí, Transila, Ladislao y Mauricio unen su destino al de Periandro y Auristela y demás gente que se les ha ido uniendo. Como esposos reunidos y felices, Transila y Ladislao se tornan, en adelante, en el reflejo de las aspiraciones de Periandro y Auristela. De modo que Cervantes conforma escenas duales o especulares en las que contrapone el fingido hermanazgo de los héroes centrales, consecuencia directa de su secretismo amoroso, con el amor conyugal de Transila y Ladislao, como cuando se separan los esquifes en los que viajan y cuando a Auristela le sobreviene el ataque de celos al conocer los amores de Sinforosa para con Periandro. Es un juego de simetrías que apunta a la ambigüedad e ironía del texto tanto como a las apariencias que se generan entre lo que parece ser y lo que objetivamente es.

Decir, para concluir, que la historia de Transila y Ladislao la cierra definitivamente en el texto el príncipe Arnaldo, pues, en su papel de hilador de los cabos sueltos de la trama, es el que advierte “cómo Mauricio y Ladislao, su yerno, con su hija Transila, habían dejado su patria y pasádose a vivir más pacíficamente a Inglaterra” (IV, VIII, 457). Por tanto, a diferencia de las demás historias matrimoniales, la de los amantes vecinos de Ibernica termina felizmente.

#### EL *PERSILES*: ORTEL BANEDRE Y LUISA LA TALAVAERANA.

La décimo tercera historia matrimonial de la obra de Cervantes es la que protagonizan el caballero polaco Ortel Banedre y Luisa la talaverana, que se extiende por un amplio número de capítulos de los libros III y IV. A saber, los capítulos VI, VII, XVI, XVIII y XX del libro tercero y el I, el V, el VIII y el XIV del libro cuarto<sup>3860</sup>.

El último texto impreso de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que vio la luz póstumamente en 1617, pasa por ser el más controvertido de su producción artística, debido a su naturaleza genérica, a la complejidad estructural que presenta y a su sentido último. Aspectos que se muestran íntimamente relacionados entre sí, en cuanto que Cervantes, con el *Persiles*, quiso ponerse a la cabeza de la vanguardia literaria de su época (que había visto en la recién exhumada *Historia Etiópica* [s. III] de Heliodoro<sup>3861</sup>, tanto desde

---

<sup>3860</sup>El análisis de esta historia, salvo ligeras modificaciones, coincide con nuestro artículo, “Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*”, *Criticón*, 99 (2007), pp. 125-158.

<sup>3861</sup>Sobre la importancia de la novela de Heliodoro, véase Francisco López Estrada, Introducción a su edición de la traducción de Juan de Mena de la *Historia etiópica* de Heliodoro, RAE, Madrid, 1954, pp. VII-LXXXIII; Emilio Carilla, “La novela bizantina en España”, *Revista de Filología Española*, XLIX (1966), pp.

una perspectiva teórica como práctica, una nueva modalidad de la épica, sólo que amorosa y en prosa) y sentar así las bases de la novela ideal: aquella que fuera perfecta en su forma y ejemplar en su contenido. Para ello, como observó perspicazmente Edward C. Riley<sup>3862</sup>, Cervantes no se conformó con emular, adaptándola a su tiempo, la técnica narrativa y la composición de la novela griega de la segunda sofística, sino que con el *Persiles* efectuó un experimento literario, consistente en combinar esta novedosa variante de la epopeya con su género preferido: la novela corta, pero bajo la forma de episodio<sup>3863</sup>; si bien sin desbordar los márgenes genéricos de la primera.

De modo que la estructura narrativa del *Persiles*<sup>3864</sup> descansa sobre dos niveles narrativos diferentes: por un lado, la historia principal, esto es, el viaje de amor y aventuras que emprenden, obligados por las circunstancias, Periandro y Auristela desde Tule hasta Roma; y por otro, los episodios intercalados, o sea, la actualización de las numerosas historias de algunos de los muchos personajes que se topan los protagonistas en su constante deambular por los mares y tierras de Europa, y que pertenecen a las distintas modalidades genéricas que ofrecía la prosa de ficción áurea, por lo que se ajustan a sus características respectivas. Mas la disposición de la trama se complica todavía más por el empleo del arte retórica del *ordo artificialis*, que propicia la distorsión cronológica, natural o lineal de la historia, y que precisa, para paliar el inicio *in medias res* de la trama, de distintas analepsis completivas, puestas en boca de varios personajes, pero que, además y para mayor dificultad, no se dan concatenadas temporalmente, sino que son fragmentos discontinuos. Para conseguir tamaña demostración de fuerza y pericia narrativa sin quebrar la cohesión formal de una partes con otras, Cervantes hubo de ensayar una amplia gama de modos de engarce o de solapamiento.

No obstante, la unidad de fin y de sentido no se consigue únicamente mediante el sutil hilvanado estructural de los relatos primario y secundario, sino que precisa además de la configuración de una tupida red de relaciones temáticas que vinculen a unos episodios con otros y a estos con la trama primera, ya sea por paralelo o por oposición. Por lo que, en

---

275-287; Antonio Rey Hazas, "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)", *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105; Miguel Ángel Teijeiro, *La novela bizantina*; Ana Luisa Baquero Escudero, "La novela griega: proyección de un género en la narrativa española", *Rilce*, VI (1990), pp. 19-45; Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*; Carlos García Gual, "Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro", *Edad de Oro*, XXIV (2005), pp. 93-105.

<sup>3862</sup> "Tradición e innovación en la novelística cervantina", *Cervantes*, XVII (1997, 1º fall), pp. 46-61. Véase, desde otra perspectiva, el excelente artículo de Ángel García Galiano, "Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*", *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 177-195.

<sup>3863</sup> Sobre la diferencia entre novela corta y episodio en Cervantes, véase A. Rey Hazas, "Novelas ejemplares", en *Cervantes*, (AA. VV.), pp. 173-209, en concreto pp. 173-179; Edward C. Riley, "Cervantes: Teoría literaria", en el Prólogo a la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes a cargo de F. Rico, pp. CXXIX-CXLI, sobre todo pp. CXXXVII-CXXXVIII; J. Blasco, "Novela ("mesa de trucos") y ejemplaridad ("Historia cabal y de fruto")", Estudio Preliminar de la edición de las *Novelas ejemplares* de J. García, pp. IX-XXXIX.

<sup>3864</sup> Sobre la estructura del *Persiles*, véase Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*; J. B. Avallé-Arce, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. 7-27, y "Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional", en *Suma cervantina*, pp. 199-212; Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, y *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*; Diana de Armas Wilson, *Allegories of Love: Cervantes' "Persiles and Sigismunda"*; Stephen Harrison, *La composición de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, Pliegos, Madrid, 1993; Carlos Romero, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. 15-59, Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. I-XLI; Emilia I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*; Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del "Persiles"*; María Alberta Sacchetti, *Cervantes' "Los trabajos de Persiles y Sigismunda". A Study of Genre*; J. Ramon Muñoz, "Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Hesperia*, VI (2003), pp. 147-173.

consecuencia, la unidad vendría dada por la suma de todas las vidas puesta en escena sobre el hilo conductor de los amores de Periandro y Auristela.

En efecto, una de las características más sobresaliente del quehacer literario de Cervantes es su constante preocupación por la elaboración del discurso narrativo, sobre todo aquello que atiende a la disposición de los materiales que componen la fábula o a su estructuración. Más que ningún otro escritor de su tiempo, el autor del *Quijote* reflexiona y experimenta en todos sus textos narrativos sobre la función de los episodios y la relación que han de guardar estos con la fábula que les sirve de soporte estructural, con el objetivo de hallar la fórmula que concuerde con el principio aristotélico de la variedad en la unidad, centro del debate de los preceptistas italianos y españoles de la época, con Tasso y El Pinciano a la cabeza<sup>3865</sup>. Desde una perspectiva morfológica, este hecho se manifiesta con creces en su obra con la multiplicidad y variedad de modos de engarce que Cervantes ensaya en la intercalación de los episodios, que varían desde la suspensión de la fábula para dar entrada a la inserción en bloque de una historia lateral, hasta la disposición fragmentaria de la misma, en la que se compaginan narración y acción.

Ejemplos de uno y otro tipo de intercalaciones se registran ya en el sutil experimento que es *La Galatea*, puesto que el episodio de Lisandro y Leonida no es sino una inserción en bloque “levemente unida a la narración de base por un cordón umbilical”<sup>3866</sup>; mientras que los de Teolinda y Leonarda, Timbrio y Silerio y Rosaura y Grisaldo se insertan *in medias res*, de forma fragmentaria y por entregas, de modo que el desenlace se representa en el plano básico de los acontecimientos generales. Este modelo estructural persiste aún en la conformación de la Primera parte del *Quijote*, ya que al primer modelo responden los episodios del capitán cautivo y del cabrero Eugenio y al segundo los de Marcela, Cardenio y Dorotea y don Luis y doña Clara; mas Cervantes va un paso más allá en lo que respecta a la autonomía del episodio con respecto de la fábula al intercalar *El curioso impertinente*, no ya como una historia verdadera en la que al menos un personaje se mueve en el mismo ámbito de realidad que los de la trama medular, sino como una metaficción, como una novela independiente que es leída en voz alta por el cura a un auditorio. De resultas, es el *Quijote* de 1605 su texto más multiforme morfológicamente hablando, el que presenta la estructura más abierta. Pero es también sobre el texto que con mayor profundidad medita y reflexiona y el que le da las claves de sus futuras creaciones, que orienta en una doble dirección: por un lado la independencia total y absoluta de la novela corta y por otra su erradicación de la narración extensa para conseguir una mayor cohesión de la materia narrativa. Así, libres de ataduras estructurales o de una fábula que las englobe se presentan las *Novelas ejemplares*, si exceptuamos la intercalación de *El coloquio de los perros* en *El casamiento engañoso*, siempre y cuando no se vean sino como dos episodios diferentes de la vida del alférez Campuzano, es decir, como una sola novela dividida en dos partes. Mientras que en la Segunda parte del *Quijote* y en el *Persiles* efectivamente se eliminan las *novelas sueltas* y aquellos episodios sustancialmente narrativos que, por su extensión, quiebran en exceso la fábula, como el de Lisandro en *La Galatea* y en especial el del capitán cautivo en el *Quijote* de 1605, aunque no elimina del todo la inserción en bloque siempre y cuando sea breve, como

---

<sup>3865</sup>Véase Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, 1989, pp. 187-208; Jorge Urrutia, “Sobre la técnica de la narración en Cervantes”, *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 343-353; Anthony Close, “Los episodios del *Quijote*”, *Para leer a Cervantes*, pp. 25-47; Ana L. Baquero Escudero, “Las novelas *sueeltas* y *pegadizas* en el *Quijote*”, *Cervantes y su mundo*, K. Reichenberger y D. Fernández-Mora eds, Reichenberger, Kassel, 2005, t. II, pp. 23-52, y “Narración y personaje en Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XXXVII, pp. 107-125.

<sup>3866</sup>Celina Sabor de Cortázar, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239, p. 237.

era el caso de la de Leandra. De modo que el problema que plantea y soluciona Cervantes no estriba tanto en si es pertinente o no la intercalación de episodios adventicios sobre una fábula como en el modo en el que se engarzan o se imbrican<sup>3867</sup>, y la forma más adecuada es la de la disposición fragmentaria o por entregas, en la que alterna la narración con la acción.

El caso más extremo que responde a este principio compositivo y el más audaz lo hallamos en el *Persiles* con el episodio del caballero polaco Ortel Banedre, Luisa la talaverana y Bartolomé el manchego, puesto que su disposición se disemina por un amplio número de capítulos de los libros tercero y cuarto, a saber: por los capítulos VI, VII, XVI, XVIII y XIX del libro tercero y el I, el V, el VIII y el XIV del libro cuarto. Por lo que aparece y desaparece de la diégesis casi del mismo modo que el escudero Guadiana transformado por Merlín en río,

el cual, cuando llegó a la superficie de la tierra y vio el sol del otro cielo, fue tanto el pesar que sintió de ver que os dejaba, que se sumergió en las entrañas de la tierra; pero, como no es posible dejar de acudir a su natural corriente, de cuando en cuando sale y se muestra donde el sol y las gentes le vean<sup>3868</sup>.

Esta disposición intermitente del episodio no ha pasado desapercibida para los exégetas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Así, Antonio Rey y Florencio Sevilla<sup>3869</sup> han llegado a la conclusión de que esta historia termina por convertirse en una suerte de narración paralela pero degradada de la de Periandro y Auristela, siguiendo la fórmula que había impuesto Lope de Vega en el teatro. De manera que los amores sublimados de los príncipes nórdicos hallan su contrapeso en la historia de amor bajo de los criados, a partir del momento en que Luisa y Bartolomé unen su destino. Este aspecto coadyuva “a dar a esta segunda parte [libros III y IV del *Persiles*] una aire completamente distinto al de la primera [libros I y II], nuevo, mucho más comediesco y realista, en definitiva, pero que implica un remozamiento genérico radical del sustrato básico de la novela bizantina, omnipresente en la primera parte”<sup>3870</sup>.

De hecho, el mismo Lope de Vega, en su intento de aclimatar la novela griega de amor y aventuras al territorio hispánico y a la ideología contrarreformista con *El peregrino en su patria* (1604), había estructurado la trama en torno a una doble historia amorosa, la de Pánfilo y Nise, que hace las veces de principal, y la de Celio y Finea, que le sirve de contrapunto y de complemento. Se trata, como atinadamente ha visto Javier González

---

<sup>3867</sup>Desde la épica homérica hasta la novela del XIX, la narración en prosa se estructura, al menos, en torno a dos niveles narrativos: la fábula y las digresiones narrativas, entre las que se cuentan los episodios novelescos. Y, lógicamente, Cervantes no es una excepción, sino todo lo contrario. Un ejemplo tan gráfico como ilustrativo sobre este modelo morfológico es el que ofrece Laurence Sterne cuando escribía lo siguiente:

“Si el narrador pudiera dirigir su historia como el mulero dirige su mula –todo seguido– de Roma a Loreto, por ejemplo, sin tener que volver la cabeza a uno y otro lado, podría aventurarse a predecir la hora en que rendiría viaje. Pero en la realidad esto resulta imposible. En este caso al menos lo es, pues si el hombre de alguna sensibilidad se desvía cincuenta veces de la línea recta para tomar, sin poder evitarlo, este o aquel andurrial según camina, se tropieza con visiones y perspectivas que de continuo solicitan su atención, sin que pueda negarse a mirarlas. Así pues, se ve precisado a preocuparse de: –Comparar relatos. –Recoger anécdotas. – Interpretar anotaciones. –Tramar historias. – Interpretar anotaciones. –Tamizar consejos. –Invocar personajes. – Hacer panegíricos para propiciar que se le abra tal puerta. –Hacer pasquines para esto o lo otro...” (*Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. de J. A. López de Letona, edic. de F. Toda, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 94-95).

<sup>3868</sup>Cervantes, *Don Quijote de La Mancha II*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. XXIII, p. 863.

<sup>3869</sup>Introducción a su edic. del *Persiles*, pp. I-LXI, sobre todo pp. XXXVIII-XLI (citamos siempre por esta edición, por libro, capítulo y página).

<sup>3870</sup>A. Rey y F. Sevilla, Introducción, pp. XL-XLI.

Rovira<sup>3871</sup>, de “un recurso dramático” que hace del *Peregrino* “una novela bizantina protagonizada por personajes de comedia”.

De resultas, se confirma que una de las funciones básicas del episodio no sería otra que la temática, a consecuencia de la relación de contraste que se genera entre los relatos principal y subordinado, reforzada además por esa disposición fragmentaria e intermitente que le hace aparecer y desaparecer al episodio de la fábula. Máxime cuando, a modo de quiebro metafictivo tan del gusto cervantino, se justifica la incursión del episodio desde tal perspectiva en la propia diégesis textual:

Contad, señor [le ruega Periandro a Ortel Banedre], lo que quisiéredes y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar la gravedad al cuento; que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de fresca, verde y sabrosa ensalada (III, VII, 319).

Al mismo tiempo que se justifica la variedad de registros o los niveles de escritura. Factor decisivo, este, en la conformación de la novela moderna y con el que Cervantes juega a sabiendas, pues, de acuerdo con Francisco Márquez Villanueva<sup>3872</sup>, es él “quien acepta en toda su plenitud el desafío de desenvolverse en una gama virtualmente ilimitada de niveles, lo cual le lleva al abandono de toda técnica rígida y predeterminada (...), como base previa de todo elemento o situación novelística”.

El episodio de Ortel Banedre y Luisa es la última historia matrimonial de la obra de Cervantes. Como en todos los casos anteriores, el escritor no sólo indaga en los pormenores que conducen al connubio y que, de alguna manera, determinan la posterior vida conyugal, sino que precisamente se detiene en describir la vida de la pareja, a fin de demostrar que la celebración del matrimonio no es sólo el punto de llegada, sino también y sobre todo el comienzo de una nueva experiencia que dependerá del comportamiento de los contrayentes y de su compatibilidad en todos los órdenes para que resulte una aventura dichosa o una catástrofe que puede llegar incluso a la tragedia. Es decir, para Cervantes el matrimonio no es una solución, sino un problema de envergadura.

Como enérgicamente ha sostenido Francisco Márquez Villanueva<sup>3873</sup>, el matrimonio “es un tema poco menos que obsesivo para la novelística cervantina”. El origen de esta preocupación parece estribar en el replanteo que del matrimonio cristiano efectúa Erasmo de Rotterdam, tanto como de las disposiciones resultantes del Concilio de Trento (1545-1563), por las que se prohíben los casamientos secretos y en las que se formulan las reglas para llevarlo a la práctica, consistentes en la publicación de tres proclamas, la presencia de testigos

---

<sup>3871</sup> *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 210 y 220. Véase, además, José Lara Garrido, “La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*”, *Edad de Oro*, III (1984), pp. 123-142.

<sup>3872</sup> “Cervantes, libertador libertario”, en *Cervantes en letra viva*, Reverso, Barcelona, 2005, pp. 23-47, en concreto pp. 33-34.

<sup>3873</sup> “Las bases intelectuales”, en *Cervantes en letra viva*, pp. 48-73, la cita es de la p. 54. Sobre la cuestión del matrimonio en la obra cervantina y la posición ideológica que adopta el escritor existe una copiosa y contrastada bibliografía, de la que destacamos los siguientes estudios: Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pp. 376-378; Marcel Bataillon, “Cervantes y el matrimonio cristiano”, en *Varia lección de clásicos castellanos*, pp. 238-255; Robert Piluso, *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*; Paul Descouzis, “El matrimonio cristiano en el *Quijote*. Influjo tridentino”, *La Torre*, LXIV (1969), pp. 35-45; Enrique Moreno Báez, “El perfil ideológico de Cervantes”, en *Suma cervantina*, pp. 233-272; F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, pp. 63-73; Joaquín Casaldueiro, “El desarrollo de la obra de Cervantes”, en *El “Quijote”*, pp. 30-36; Alban K. Forcione, “Cervantes’ *La gitanilla* as Erasmian Romance”, en *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, pp. 93-223; Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, pp. 571-585.

y la obligada intermediación de un clérigo. De manera que se restaura el control familiar y la autoridad del padre en los asuntos matrimoniales, su dimensión social, y la presencia necesaria de la Iglesia católica, su dimensión religiosa o moral.

Curiosamente, Cervantes no describe nunca en las historias matrimoniales la celebración religiosa del sacramento, siempre queda entre bambalinas, y el de Banedre y Luisa no es una excepción. La única ocasión en se llega hasta el altar, más allá de este tipo de historias, es en la de los portugueses Manuel de Sosa y Leonora del *Persiles*, sólo que la escena no culmina en boda, sino que lo que se oficia es la toma de los hábitos por parte de Leonora, su renuncia a la vida social en favor de la monacal que acaba con la de su amante y con la suya propia. Esto de puertas hacia dentro; fuera de la iglesia se offician hasta tres casamientos: el de Daranio y Silveria en *La Galatea*, el de Camacho y Quiteria en la Segunda parte del *Quijote* y los de Carino, Leoncia, Solercio y Selviana en el *Persiles*. Ahora bien, las bodas de *La Galatea* tampoco se registran en la diégesis textual, dado que se celebran mientras que Elicio dialoga con el desdichado Mireno sobre la cruda realidad que le espera como desdeñado, y son, como sostenía Joaquín Casalduero<sup>3874</sup>, “bodas sin historia” porque suponen “el triunfo del oro sobre el amor”. Las otras dos no pueden ser más transgresoras ideológicamente tanto desde una perspectiva social como religiosa. Puesto que las del *Quijote* de 1615 acaban con el engaño de Basilio, con el triunfo del ingenio que le permite desposarse con Quiteria delante de Camacho el rico y de la familia de ella; se asiste, en fin, a la victoria del matrimonio basado en la libre voluntad de los contrayentes, en contra del poder del padre. Las otras, las del *Persiles*, lo son mucho más aún, pues Auristela, cuando se estaba oficiando el sacramento, usurpa el papel del sacerdote y contraviniendo los designios paternos efectúa el trueque de las parejas arguyendo, harto significativamente: “Esto quiere el cielo” (II, X, 205). Por lo tanto, podemos conjeturar que a Cervantes le interesaba poco o nada la católica ceremonia, su interés se centraba más bien en la circunstancia social del matrimonio<sup>3875</sup>.

En el marco del *Persiles*, el tema del matrimonio, que es de capital importancia, se desbroza, como en el resto de la obra de Cervantes, desde múltiples perspectivas. En principio, lo más significativo es que tiene un tratamiento diferente en la acción central que en la materia interpolada. Pues, efectivamente, mientras que en la historia medular, cifrada en el caso de Periandro y Auristela, el matrimonio no es sino el premio con que se recompensa los muchos trabajos que han tenido que sortear los enamorados en su largo y farragoso viaje de perfeccionamiento espiritual, el remate feliz que supone el triunfo del amor honesto y virtuoso<sup>3876</sup>; en las narraciones subordinadas se presenta desde varios enfoques, que, no obstante, se pueden reducir a dos, según la relación de paralelo o de contrapunto que contraigan con la situación vivida por los héroes: 1-si el matrimonio se celebra cuando el amor entre los contrayentes es recíproco y tienen una sincera y genuina voluntad de vida marital obra, en consecuencia, como contraste positivo que realza el de los príncipes escandinavos; mas conviene matizar que sin perder por ello la individualidad específica de cada caso, que es única en su particularidad, en cuanto que el matrimonio es encarado desde presupuestos diferentes en cada historia. A esta primera modalidad pertenece la mayor parte de los episodios que se centran en asuntos amorosos, como los de Antonio y Ricla; Transila y

---

<sup>3874</sup>“*La Galatea*”, en *Suma cervantina*, pp. 27-46, p. 40.

<sup>3875</sup>No en vano, M. Bataillon sostenía que Cervantes siente el matrimonio “más como un hecho social que como sacramento”, en “Cervantes y el matrimonio cristiano”, p. 241. Mucho más radical se muestra Michael Nerlich en *El “Persiles” descodificado o la “Divina Comedia” de Cervantes*, hasta el punto de que llega a sostener que “en realidad, a Cervantes (...) le horrorizaba el ritual tridentino, como demuestra toda su obra” (nota 3 de la p. 573).

<sup>3876</sup>Véase A. Egido, “El *Persiles* o la enfermedad de amor”, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 251-284.

Ladislao; Carino, Leoncia, Solercio y Selviana; Renato y Eusebia; Feliciano de la Voz y Rosanio; Clementa Cobeña y Tozuelo; Ambrosia Agustina y Contarino de Arbolánchez; Ruperta y Croriano e Isabela Castrucho y Andrea Marulo. Si exceptuamos las bodas de Antonio y Ricla, que tienen lugar en un marco geográfico primitivo no civilizado: la isla Bárbara<sup>3877</sup>, en todos los demás casos el matrimonio adquiere una dimensión social, por cuanto se enfrenta la voluntad de los contrayentes con la autoridad paterna (Carino, Leoncia, Solercio y Selviana; Feliciano y Rosanio; Clementa y Tozuelo; Isabela y Andrea), con la norma social imperante, ya esté consignada en una costumbre (el *ius primae noctis* en la historia de Transila y Ladislao) o representada por un personaje (Bernardino Agustín en la de Ambrosia y Contarino y el anciano escudero en la de Ruperta y Croriano), o con un tercero que intenta frustrarla (Libsomiro en la historia de Renato y Eusebia). Aparte de los matrimonios de Transila y Ladislao, de Carino y Leoncia y Solercio y Selviana y de Isabela y Andrea, que se dan el sí quiero públicamente, todos los demás son casamientos secretos al modo pretridentino<sup>3878</sup>, y pueden quedar sellados con la cópula (Antonio y Ricla, Feliciano y Rosanio, Ruperta y Croriano) o no (Renato y Eusebia, Ambrosia y Contarino). La mayor parte de estos casos pone de manifiesto, pues, que para Cervantes el matrimonio no precisa de ceremonia civil ni religiosa si se reúnen estos requisitos entre los esposos, el apretón de manos es suficiente. 2- Pero si el casamiento se oficia en ausencia de algunos de estas condiciones y mediante motivaciones oportunistas, engaños, falsas esperanzas o coacciones se torna en ejemplo negativo del principal. A esta segunda clase responde un solo caso: el de Ortel Banedre y Luisa, como veremos pormenorizadamente en el análisis que sigue.

A pesar de la complejidad morfológica que presenta, la historia de Ortel Banedre y Luisa se puede estructurar en torno a tres momentos. Por un lado, los capítulos VI y VII del libro III, en los que acontece el encuentro fortuito del caballero polaco con el escuadrón de peregrinos, a los que relata extensamente su peripecia biográfica, que gira en torno a dos acontecimientos principales de su vida, siendo uno de ellos, el más importante, su matrimonio con Luisa. Por otro, los capítulos XVI, XVIII y XIX del libro III, en tanto que ahora el personaje focalizado narrativamente, luego de otro encuentro marcado por el azar, es Luisa, quien no sólo confirma ser la esposa del caballero polaco, sino que además cuenta los acontecimientos que le han sucedido desde el fin del cuento de Banedre. Este segundo impulso episódico es más complejo que el primero por cuanto que la narración se entrelaza con la acción: así, una vez que Luisa se integra en la comitiva de romeros que encabezan Periandro y Auristela, seduce a Bartolomé, el bagajero, y se escapa con él. Por último, los capítulos I, V, VIII y XIV del libro IV, en los que acaece, ya en la ciudad de Roma, meta de la novela, el desenlace. Como en las dos partes anteriores, un encuentro supone la irrupción del episodio, sólo que esta vez no es casual, sino provocado o buscado; hay también un relato que actualiza los hechos pasados del episodio, mas ya no es oral, como los dos anteriores, sino epistolar, y el personaje narrador es el tercero en discordia, Bartolomé el manchego. De modo que el episodio se compone de tres encuentros de signo dispar y de tres narraciones intradiegticas a cargo de tres personajes-narradores diferentes; a lo que hay que sumar que cada parte se desarrolla en un espacio geográfico distinto: España, Francia e Italia, respectivamente.

---

<sup>3877</sup>Véase Christian Andrés, “Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 109-123.

<sup>3878</sup>Véase María A. Sacchetti, *Cervantes’ “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”. A Study of Genre*, pp. 74-75.



Como atinadamente ha analizado Isabel Lozano Renieblas<sup>3879</sup>, la construcción de la trama que se desarrolla por los países meridionales del *Persiles* pivota “alrededor del motivo del encuentro”. Lo que supone de continuo, para dar entrada a numerosos episodios, la “interrupción en la narración del viaje para reanudarla posteriormente”. En efecto, luego de su paso por tierras extremeñas y de su implicación en la aventura episódica de Feliciano de la Voz y Rosanio, Periandro, Auristela y la familia del español Antonio, disfrazados con el atuendo de peregrinos, prosiguen su viaje por las tierras de España camino de Roma, previo paso por el Quintanar de la Orden. A la altura de Talavera de la Reina, se topan con un personaje singular y ambiguo donde los haya: la vieja peregrina<sup>3880</sup>, que a la sazón se encuentra descansado en un verde y fresco prado. Convidados por la amenidad de sitio y por la extraña figura, la comitiva de romeros (en este sentido son igual de escudriñadores de vidas ajenas que los pastores de *La Galatea* y sobre todo que los protagonistas del *Quijote*), le preguntan a la vieja peregrina su razón de ser. Ella, sin demora, pasa a referirles su vida de viajera ambulante y ociosa, que le hace ir de romería en romería.

En estas están cuando, de improviso, “vieron venir un hombre a caballo, que, llegando a igualar con ellos, al quitarles el sombrero para saludarles y hacerles cortesía, habiendo puesto la cabalgadura, como después pareció, la mano en un hoyo, dio consigo y con su dueño al través una gran caída” (III, VI, 312). Ya se sabe que Cervantes, como indiscutible maestro del detalle que es, mima la presentación de sus personajes, pues en ella denota parte de su carácter. La tradición literaria constata que cuando un personaje irrumpe en escena cayendo de una montadura significa, entre otros aspectos, que la falta de dominio es uno de sus rasgos etopéyicos, que el apetito le hace las veces a la razón<sup>3881</sup>. Y, en efecto, este, como veremos, es uno de los temas principales de la historia matrimonial. Un asunto que, en el *Persiles*, halla su punto más álgido en el entrelazado que se produce entre el fin de la larga narración de Periandro y el episodio de Renato y Eusebia, en el crepúsculo del libro II. Para que no quepa la menor duda, el caído caballero, luego de haber sido diligentemente socorrido, y sin que nadie se lo pida, haciendo trizas entonces todas las normas retórico-narrativas sobre la intercalación de relatos homodiegéticos<sup>3882</sup>, cuenta su vida:

Quizá, señores peregrinos, ha permitido la suerte que yo haya caído en este llano para poder levantarme de los riscos donde la imaginación me tiene puesta el alma. Yo, señores, aunque no queráis saberlo, quiero que sepáis que soy... (III, VI, 313).

Tanto la violencia de la caída como el ímpetu con que Banedre pasa a relatar su historia, sin contar previamente con el beneplácito de su auditorio, inciden en su carácter entusiasta e impetuoso. No en vano, en el momento de su llegada, se encuentra en plena turbulencia interna, prisionero en la celda de sus pensamientos, sumido en el corazón de sus tinieblas.

Aurora Egido<sup>3883</sup>, no sin razón, nos ha advertido de que “el *Persiles* es una constatación sobre el ejercicio de la memoria y sus funciones en el arte de novelar”, y que uno de sus atributos es que “la memoria es (...) selectiva”, de modo que “el narrador debe (...) omitir

---

<sup>3879</sup> Cervantes y el mundo del *“Persiles”*, p. 64.

<sup>3880</sup> Sobre este personaje, véase ahora Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, pp. 289-318.

<sup>3881</sup> Sirva como botón de muestra la caída de don Fadrique a poco del comienzo de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega.

<sup>3882</sup> Véase Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, pp. 331-335.

<sup>3883</sup> “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 288 y 294. Véase, desde otro enfoque, el excelente artículo de Isabel Lozano Renieblas, “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes*, XXII (2002, 1º fall), pp. 111-126.

todo aquello que no es de sustancia para su objetivo”. Es decir, que cuando un personaje se ve en la tesitura de tener que relatar su peripecia biográfica no cuenta sino aquello que, desde su perspectiva, son los hitos que jalonan su vivir, las aventuras que estima necesarias para valorar su estado presente. Pues bien, el caballero polaco estructura su cuento en torno a dos acontecimientos que considera principales, aunque sólo uno de ellos es el que trae en el pensamiento, a saber: el asesinato en Lisboa del hijo de doña Guiomar de Sosa<sup>3884</sup> y su matrimonio en Talavera con Luisa<sup>3885</sup>.

Antes, sin embargo, de relatar la primera peripecia, Ortel Banedre se presenta como un caballero, polaco de nación. A diferencia de la de los personajes meridionales que acaparan los episodios de la zona septentrional del *Persiles*, que viajan movidos por la necesidad, la presencia en el sur de Europa de Ortel Banedre responde a un deseo de conocer tierras, por lo que de niño se vino para España, aprendió la lengua y, luego de haber servido a varios señores, dirigió sus pasos a la ciudad de Lisboa. Podemos deducir, en consecuencia, que se trata de uno de los muchos personajes viajeros que pululan por la obra de Cervantes, que se lanzan a los caminos en pos de adquirir conocimiento y experiencia en el roce con el mundo. Pero Ortel Banedre es además un buscavidas, como queda patente en la mención de su servicio a varios amos. Es en la ciudad de Lisboa donde padece el primer revés que le depara la fortuna y que le hace variar el rumbo de su vida. Una noche, nada más arribar a la gran urbe lusa y mientras camina por sus rúas, tropieza, más bien colisiona, con un embozado portugués que le empuja. Agraviado, saca la espada, se bate con él en duelo y, de resultas, lo mata. Verdad es que Banedre se siente vejado por el empujón del portugués, al que se conoce por su insolencia, pero su virulenta reacción (“Despertó el agravio la cólera, remití mi venganza a la espada” (III, VI, 314) denota su carácter impulsivo y belicoso, así como la falta de moderación y templanza suficientes como para reflexionar lúcida y fríamente en situaciones límite. Despavorido, huye hasta toparse con la puerta abierta de una casa, donde se cuela en busca de refugio. En una de las estancias, se encuentra con una señora a la que, tras una breve y rápida conversación, demanda auxilio. Ella, auspiciada en la más pura filantropía, le promete cuanto ayuda esté en su mano y, con diligente celeridad, le esconde en el hueco que vela un tapiz. Desde allí observa y escucha cómo un criado porta la mala nueva de que han matado al hijo de la señora, don Duarte, en una refriega y de que su matador ha sido visto entrando en la casa. A renglón seguido, traen al muerto, sobre el que doña Guiomar, su madre, presa de la ira, clama venganza. Justo en ese instante se persona en la casa la justicia y, cuando el polaco esperaba ser descubierto por doña Guiomar, esta, como le había prometido, le salva y exculpa:

Si ese tal hombre ha entrado en esta casa, no a lo menos en esta estancia; por allá lo pueden buscar, aunque plegue a Dios que no le hallen, porque mal se remedia una muerte con otra, y más cuando las injurias no proceden de malicia (III, VI, 315).

Pero no sólo se conforma con eso, sino que, una vez ida la justicia, le facilita la huida y aun le da dinero. Huelga decir, por tanto, que nos la tenemos con una asombrosa historia de perdón, basada en la magnanimidad y en el respeto a la palabra dada de doña Guiomar, en su “nunca visto ánimo cristiano y admirable proceder” (III, VI, 316). Una de las varias que se registran

---

<sup>3884</sup>Sobre sus posibles fuentes, véase Carlos Romero Muñoz, nota 32 de la p. 496 de su edición del *Persiles*.

<sup>3885</sup>En este sentido, el relato de su vida es similar, por ejemplo, a los de Rui Pérez Viedma, Carrizales, Campuzano o el español Antonio, pues todos ellos articulan su discurso sobre dos aspectos cruciales: su vida militar y Zoraida, el primero; su marcha a América y Leonora, el segundo; su matrimonio con doña Estefanía y el coloquio de los perros, el tercero, y el encontronazo con el hidalgo de su pueblo y Ricla, el cuarto.

en el *Persiles*, sobre todo en los libros II y III, y que no apuntan sino a ese amplio humanismo cristiano en el que se mueve la ideología de Cervantes, en su faceta más amable y positiva. Doña Guiomar, pues, le brinda toda una lección de dominio y gobierno de las pasiones más irracionales, de humanismo y de generosidad a Ortel Banedre, “porque –como ella misma expresa- mal se remedia una muerte con otra” y porque “quiero que se opongá mi palabra a mi venganza” (III, VI, 315 y 316). Una lección que el caballero polaco no aprenderá, no hará suya, no meditará, y su no interiorización le conducirá, en parte, a la tragedia.

Pero de todos modos, y de forma inmediata, sí acarrea un viraje importante en el periplo vital de Banedre, pues determina su viaje a las Indias portuguesas, donde se enrola, como soldado, en el ejército, y, tras pasar quince años, regresa rico de experiencias, que se guarda en el magín, y de dineros<sup>3886</sup>.

Ya en suelo español, Ortel Banedre decide visitar las ciudades más importantes antes de retornar a su Polonia natal, sobre todo Madrid, “donde estaba recién venida la corte del gran Felipe Tercero” (III, VI, 317). Pero de camino, se detiene en un mesón vecino de Talavera de la Reina, “que no [le] sirvió de mesón, sino de sepultura” (III, VI, 317). Es así como Ortel Banedre efectúa una llamada de atención sobre sus paranarratarios, y, basándose en la recursividad del lenguaje, sobre el lector, para indicarles que va a contar el otro hito fundamental de su biografía: su matrimonio con Luisa, aquel por el que tiene el alma desgarrada por los demonios. De hecho, a renglón seguido, Ortel, haciendo uso de sus habilidades en el arte retórica, introduce una apelación al público por la cual indica el cambio de tema o de centro de atención de su relato, tanto más cuanto que incide sobre el asunto a tratar; es decir, utiliza, entreveradas, fórmulas de transición y de presentación o deíctica:

¡Oh fuerzas poderosas del amor; de amor, digo, inconsiderado, presuroso y lascivo y mal intencionado, y con cuánta facilidad atropellas disinius buenos, intentos castos, proposiciones discretas! (III, VI, 317).

Como se sabe, el *Persiles* es un libro que se estructura en dos mitades, aun cuando manifiesta una clara unidad de fin y de sentido: por un lado, el viaje por mar de norte a sur, el que se desarrolla en la frías aguas septentrionales del continente europeo; por el otro, el viaje por tierra de oeste a este, el que acontece por los calurosos caminos meridionales. El periplo marino está salpicado, pues, de numerosas islas que lo jalonan, y cada una de ellas contiene su propia historia, que se rescata siempre en forma de relato homodiegético; el recorrido terrestre, lógicamente, se adecua a los condicionantes espaciales, de modo que las islas son sustituidas por casas particulares, mesones y algún que otro centro de devoción cristiana. Pues bien, la venta, el mesón o la posada, en tanto que lugar de paso y de reunión de personajes, se convierten en el espacio lúdico idóneo para el surgimiento de la peripecia y, por su condición libre en que todas las inversiones y transgresiones son posibles, también para el del amor. Buena prueba de ello, aparte del nuestro, son los mesones en los que se desarrollan las historias de Ruperta y Croriano y de Isabela Castrucho y Andrea Marulo.

---

<sup>3886</sup>La biografía del Ortel Banedre, a nuestro parecer, guarda algún que otro punto de contacto con la de Felipe Carrizales, el protagonista masculino de *El celoso extremeño*, en tanto que los dos dedican su juventud al conocimiento del mundo, para después poner rumbo a las Américas y regresar a España cargados de experiencias y de dineros. No obstante, las correspondencias entre estos dos personajes no se agotan con lo dicho, sino que se acentúan aún más, puesto que las circunstancias que rodean sus historias matrimoniales no son sino dos variaciones sobre un mismo tema, de tal forma que podemos decir que presentan una particular relación de reescritura.

Joaquín Casaldueiro<sup>3887</sup> observaba que “para este episodio de la moza de Talavera, Cervantes está pensando en sus dos novelas ejemplares: *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*. En estas dos novelas se había dado forma artística a la confrontación de la coerción y de la libertad como fundamento de la virtud. El encierro había sido la sepultura del honor del celoso extremeño; en cambio, la libertad del mesón era el lugar donde florecía la virtud de la ilustre fregona (...). La manera de expresarse del polaco ya nos muestra la antítesis establecida por Cervantes: mesón-sepultura”. Y, efectivamente, esa dualidad antitética se registra en la historia de Banedre entre los personajes de Luisa, la moza libre, y Martina, la moza encerrada. Al elegir a Luisa, el polaco se distancia de Carrizales, o, dicho de otro modo, es este el motivo que hace variar una historia respecto de la otra, aunque el proceder de ellos sea similar.

Nada más entrar en el mesón de Talavera, Ortel se topa de bruces con Luisa, de la que se enamora fulminantemente, de modo parecido a como le sucede a otro hombre sumamente experimentado, Carrizales, cuando ve a la niña Leonora asomada a una ventana. Sin embargo el polaco no solamente se deleita con la presencia de la joven, que ya no lo es tanto, sino que presencia una escena de amor bajo, en la que la mesonera, a modo de juego sentimental no muy distante del que se da en el patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*, es acoceada por Alonso, su futuro esposo. No es necesario insistir en la forma en la que presenta Cervantes a sus personajes, pero quizá sea conveniente constatar una vez más cómo con dos brochazos caracteriza a Luisa, personaje liviano, juguetón, alegre y vivo. Sin embargo, Banedre no para en mientes, y rápidamente inquiera información sobre la talaverana a otra moza, Martina. Se trata de otro de los recursos poéticos que Cervantes utilizará con bastante frecuencia en los muchos episodios que complementan la trama del libro III: la de un personaje en función de informante de vidas ajenas. Así, lo mismo que Martina harán, por ejemplo, el milite que presenta a Ambrosia Agustina disfrazada de soldado, el anciano escudero de Ruperta, que cuenta la historia de la bellas viuda escocesa, la mesonera que describe con suma gracia al famoso Soldino, o el caminante que informa sobre la dama de verde, Isabela Castrucho. De resultas, el personaje de Luisa es presentado *in absentia*, primero por la escena que describe Banedre en su relato, luego, a modo de caja china, por lo que de ella cuenta la otra mesonera: son dos perspectivas diferentes, anudadas en el relato del polaco, que nos brindan un retrato de la joven pintado desde el sentir de cada uno. Banedre, que mira a Luisa con los ojos de la concupiscencia, sólo ve lo que quiere ver: la fresca y lozana hermosura de la talaverana; Martina, en cambio, apunta a la psicología de Luisa, en marcado contraste consigo misma. En efecto, el polaco cuenta que Luisa “venía en cuerpo y en trenzado, vestida de paño, pero limpiísima, y al pasar junto a mí me pareció que olía a un prado lleno de flores por el mes de mayo, cuyo olor en mis sentidos dejó atrás las aromas de Arabia” (III, VI, 317-318). Martina, luego de haber informado a Banedre de que la moza no está todavía casada, pero que lo estará en breve porque sus padres y los de Alonso tienen concertado el matrimonio, no repara ya en el retrato físico de Luisa, sino que fija su atención en su carácter: “es algo atrevidilla, y algún tanto libre y descompuesta” (III, VI, 318). Su comentario no esconde un juicio de valor negativo sobre la honestidad de Luisa, hecho desde el punto de vista que le ofrece su vida, que, aunque queda en rasguño, sabemos que la ha pasado encerrada, porque su madre “fue persona que no me dejó ver la calle ni aun por un agujero, cuanto más salir al umbral de la puerta” (III, VI, 318). De modo que Martina, frente a la libertad con la que vive Luisa, se hace portavoz de la ideología de la época en lo que respecta a la educación de la mujer, cifrado en tratados como *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León, que aconsejaban su encerramiento como medida cautelar para

---

<sup>3887</sup> *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, p. 158.

salvaguardar su honra, y de la que Cervantes era contrario, pues advierte continuamente en su obra de lo poco eficaces que son estas medidas preventivas (“Madre, la mi madre, / guardas me ponéis, / que si yo no me guardo, / no me guardaréis”<sup>3888</sup>), que tan sólo servían para añadir el aliciente de lo prohibido al deseo natural del amor y a la curiosidad de ver mundo. De hecho, aunque el contraste entre Luisa y Martina es evidente, cabe preguntarse, como el propio Banedre le demanda a su informante: “¿cómo de la estrechez de ese noviciado vino [Martina] a hacer profesión en la anchura de un mesón?” (III, VI, 318). A lo que Martina responde que “hay mucho que decir en eso, y aun yo tuviera que decir de estas menudencias, si el tiempo lo pidiera o el dolor que traigo en el alma lo permitiera” (III, VI, 318). Martina, en consecuencia, se opone radicalmente al modo de vida de Luisa, pero, sin embargo, esconde en su alma un agrio dolor que no osa verbalizar, hacer discurso, y que no es sino el motivo que la ha conducido a servir de mesonera. Tenía razón, entonces, Casaldueiro: la posada de Talavera alberga en su interior a la mujer libre, Luisa, que tiene su propia historia, y la encerrada, Martina, que también la tiene, pero sólo como una posibilidad sugerida.

Mas Banedre no hace caso de las advertencias de Martina sobre el talante de la joven, no se detiene a analizar la situación con la fría razón, sino que actúa bajo la calentura de la pasión:

Fui y vine una y muchas veces aquella noche a pensar en el donaire, en la gracia y en la desenvoltura de la sin par, a mi parecer, ni sé si la llamé vecina moza o conocida de mi huésped. Hice mil disignios, fabriqué mil torres de viento, caséme, tuve hijos y di dos higas al qué dirán; y, finalmente, me resolví de dejar el primer intento de mi jornada y quedarme en Talavera, casado con la diosa Venus, que no menos hermosa me pareció la muchacha, aunque acoceada por le mozo del mesonero. Pasóse aquella noche, tomé el pulso a mi gusto, y halléle tal, que, en no casarme, con ella, en poco espacio de tiempo había de perder, perdiendo el gusto, la vida, que ya había depositado en los ojos de mi labradora (III, VI, 319-320).

No hacer caso de Martina no es, empero, su mayor disparate, sino el que procede de su arrobamiento, que le ciega y que, de nuevo, incide en su falta de dominio y en su carácter impulsivo y poco reflexivo. Una y otra vez Cervantes trata, aunque siempre desde presupuestos distintos o desde perspectivas creadoras diferentes, el combate que se libera en el alma de sus personajes entre la realidad objetiva y la que no es sino un producto de su imaginación, de sus creencias, de su fantasía, de sus sueños. Se complace en mostrar a sus personajes ante situaciones límite en las que han de efectuar una elección o adoptar una determinación. Estos, mediante sus monólogos, escudriñan la situación en la que se hallan y deciden después de razonar. Lo que significa que, en primera instancia, la pasión o la turbación no aniquila del todo la capacidad de enfrentar el hecho con voluntad reflexiva y lúcida. En unos casos, vence la fría razón, siendo quizás el ejemplo más significativo Dorotea, la rica labradora del *Quijote* de 1605. Pero en otros la pasión influye con más fuerza en la decisión que la razón, por lo que el ejercicio de dolorosa autorreflexión al que se someten estos personajes no garantiza una elección feliz, sino todo lo contrario, ya que terminan por suplantar la realidad objetiva por la imaginada o deseada. El amor, los celos y el desdén suelen ser las causas que originan estas controvertidas situaciones; y, en este sentido, el caso más célebre es el del viejo y celoso Carrizales<sup>3889</sup>. Pues bien, es con estos últimos con los que se alinea Ortel Banedre, puesto que su encendido y vehemente deseo ejerce más poder que su entendimiento.

---

<sup>3888</sup>Cervantes, *El celoso extremeño*, *Novelas ejemplares*, edic. de Jorge García, p. 357.

<sup>3889</sup>Las perturbaciones pueden estar ocasionadas por otros estímulos, como la literatura o, más bien, la no diferenciación entre la realidad y la ficción, siendo, qué duda cabe, don Quijote el caso más célebre y más extremo.

Sabemos, desde por lo menos *El pensamiento de Cervantes* (1925) de Américo Castro<sup>3890</sup>, que el autor del *Quijote* “no conoce límites para la libertad de quienes mutuamente se aman”, y que en “ni un solo momento olvida (...) ese dogma del amor libremente correspondido; sus mujeres están protegidas por los más violentos rayos de su pluma contra quienes se empeñan en forzarles la voluntad”. Y este es el máximo error de Banedre en la consecución de su matrimonio, puesto que para conseguir su objetivo se entromete en la relación de Luisa y Alonso, al pedírsela al padre de ella por esposa. Pero no sólo, pues lo que hace, como Carrizales con Leonora, es comprar literalmente a la talaverana:

Atropellando todo tipo de inconvenientes, determiné de hablar a su padre, pidiéndosela por mujer. Enseñele mis perlas, manifiéstele mis dineros, díjele alabanzas de mi ingenio y de mi industria, no sólo para conservarlos, sino para aumentarlos; y, con estas razones y con el alarde que le había hecho de mis bienes, vino más blando que un guante a condescender con mi deseo, y más cuando vio que yo no reparaba en dote (III, VII, 320).

Si nefasto es el proceder de Banedre, lo mismo cabe decir de la actuación del padre de Luisa, que se ciega con el oro del polaco, de forma similar a como les acontece a los padres de Leonora en *El celoso extremeño*. Pero también a los de Silveria en *La Galatea*, a los de Lusinda en la Primera parte del *Quijote* y a los de Quiteria en la Segunda. Son casos todos en los que Cervantes arremete contra la dimensión social del matrimonio postridentino, por el que se restauraba, como hemos dicho, el control de la familia y de la autoridad paterna, en la medida en que esta puede derivar en una tiranía, en un abuso de poder que no responde sino al “imperio de los más fríos materialismos sociales”<sup>3891</sup>.

El resultado no puede ser otro, lógicamente, que el fracaso más estrepitoso. En efecto, a poco de celebrarse la ceremonia, Luisa, despechada, huye con Alonso, habiéndole sustraído primero a su marido una importante cantidad de dinero y dejándole “burlado y arrepentido, y dando ocasión al pueblo a que de su inconstancia y bellaquería en corrillos hablasen” (III, VII, 320).

Son más bien pocas las ocasiones en las que una historia matrimonial de Cervantes desemboca en el adulterio, pues al lado del de Luisa sólo se sitúan el de Camila en *El curioso impertinente*, el de Leonarda en *La cueva de Salamanca* y el de doña Lorenza en *El viejo celoso*; si bien a punto de cometerlo están las amas moras de cristianos de las comedias de cautivos *El trato* y *Los baños de Argel*, de Halima en *El amante liberal*, la niña Leonora de *El celoso extremeño* y la dama de *El rufián dichoso*, aunque no pasan del intento. Se trata, en consecuencia, de una transgresión del matrimonio, pero, si exceptuamos el caso de *La cueva de Salamanca*, no es menos cierto que es el resultado de un pésimo obrar del cónyuge masculino, que de alguna manera es responsable del mismo: a fin de cuentas Camila era una esposa perfecta hasta que Anselmo decide poner a prueba su virtud; y qué decir de doña Lorenza, casada con un viejo que rezuma celos por los cuatro costados y que la enclaustra en una casa hecha a la medida de su aberración.

El adulterio de Luisa, pues, se cohonesta con los errores de Banedre, que no ha atendido a las palabras de Martina, obcecado, como lo estaba, por su deseo de poseer para sí a la talaverana; que no ha tenido en cuenta la libertad ni la voluntad de la joven, habiéndose entrometido y desecho además la relación de esta con Alonso; que ha comprado, auspiciado en la disparidad económica que se da entre él y la familia de su amada, a la joven mesonera, por lo que ha devenido un matrimonio a la fuerza. Una vez más, si hacemos caso de lo que

---

<sup>3890</sup>A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pp. 135 y 131.

<sup>3891</sup>Haciendo nuestras las palabras de F. Márquez Villanueva, *Personajes y temas del “Quijote”*, p. 70.

dice Francisco Márquez Villanueva<sup>3892</sup>, para Cervantes “las tragedias del matrimonio no se originan de los arrojados pasionales de la juventud, sino, por el contrario, del cálculo, egoísmos, apetitos y manías de hombres (siempre hombres)”. De hecho, Banedre consigue hacer, con su intromisión, de Luisa y de Alonso dos criminales.

Dado el contexto geográfico en el que se desarrolla la historia de Ortel Banedre, la villa de Talavera de la Reina, y dado que en la construcción del viaje terrestre de los protagonistas del *Persiles* por los países mediterráneos se produce una relación orgánica entre espacio e historia, es decir, se vincula la historia con el lugar en el que acontece<sup>3893</sup>, no sólo no parece excesivamente aventurado establecer una correspondencia entre el personaje de Luisa y su circunstancia real o anecdótica y el mito de Venus, sino que, debido a ciertas alusiones, es lo que demanda el texto<sup>3894</sup>. Pues, efectivamente, el escuadrón de peregrinos bordea la ciudad castellana justo cuando conmemora “la gran fiesta de la Monda, que trae su origen de muchos años antes que Cristo naciese, reducida por los cristianos a tan buen punto y término, que si entonces se celebraba en honra de la diosa Venus<sup>3895</sup>, ahora se celebra en alabanza de la Virgen de las vírgenes” (III, VI, 309). Esta información extradiegetica sobre los festejos paganos de Talavera es confirmada y corroborada de seguida, desde la diegesis textual, por el personaje estafalario y solitario de la vieja peregrina. Por último, es el propio caballero polaco quien establece la referencia simbólica con el mito, al pintar en su imaginación su boda con la diosa Venus, “que no menos hermosa me pareció la muchacha” (III, VII, 320). De modo que el caso particular de Ortel Banedre y Luisa se proyecta sobre la tradición mítica del matrimonio de Venus con Vulcano y el adulterio de ella con Marte<sup>3896</sup>.

Debido a las múltiples correspondencias que se pueden hallar, parece que Cervantes toma como referencia del mito grecorromano la recreación que efectúa Homero en *La Odisea* (canto VIII). Recordemos que, por boca de Demódoco, cuenta el patriarca de la literatura occidental los amores ilícitos de Venus con Marte, la venganza de Vulcano, la petición de justicia de este a los dioses y la intervención de Neptuno convenciéndole de que deje libres a los adúlteros. La transformación operada por Cervantes en su texto, lógicamente, no sólo se adecua a sus intereses estético-ideológicos, sino también a su época. Banedre, “aterrado y consumido” (III, VII, 321), no puede vengarse del agravio sufrido por Luisa y Alonso hasta que no es informado, como Vulcano por Hermes, de que los adúlteros están presos en la cárcel en Madrid, donde se le espera para “que vaya a ponerles la demanda y a seguir [su] justicia” (III, VII, 320). Encolerizado por la situación ominosa, el polaco, como Vulcano, clama venganza, pero como hijo de su tiempo que es no quiere sino lavar la felonía con la sangre de los tramposos infieles. Y ahí, a Madrid, es donde dirigía sus pasos cuando se topó con Periandro, Auristela, la familia del español Antonio y la vieja peregrina, y es a donde desea encaminarse para desagraviar el ultraje, una vez que ha puesto fin al relato de su caso. Mas Periandro le detiene y le hace reflexionar, le brinda toda una lección de sabiduría. Le hace ver lo inútil que resultan sus pretensiones vengativas, pues lo único que va a conseguir es que la dimensión pública de su deshonor sobrepase las reducidas lindes de Talavera. Pero mucho más importante son sus informaciones sobre lo que es el matrimonio cristiano. En

---

<sup>3892</sup>Personajes y temas del “Quijote”, p. 70.

<sup>3893</sup>Véase Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, p. 124.

<sup>3894</sup>Véase Frederick A. de Armas, “A Banquet of Senses: The Mythological Structure of *Persiles* y *Sigismunda*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX (1993), pp. 403-414.

<sup>3895</sup>En realidad se celebraban en honor de la diosa Citerea, sino de Ceres (véase Carlos Romero, nota 2 del cap. VI del libro III de su edic. del *Persiles*, p. 486).

<sup>3896</sup>Esta posible reminiscencia mítica, tratada irónicamente, puede ser concebida como un rasgo más de unión entre las historias de Banedre y Carrizales, dado que, entre otros, en *El celoso extremeño* se alude al mismo mito (Véase Peter N. Dunn, “Las Novelas ejemplares”, *Suma cervantina*, pp. 81-118).

efecto, Periandro le explica a Banedre que, a diferencia de otros tipos de matrimonios que no son sino un modo de concierto, “en la religión católica, el casamiento es sacramento que sólo se desata con la muerte, o con otras cosas más duras que la misma muerte, las cuales pueden excusar la cohabitación de los dos casados, pero no deshacer el nudo con que ligados fueron” (III, VII, 321-322), por lo que le anima no a que perdone a Luisa, sino a que la abandone a su suerte, la repudie. Sin embargo, la actuación del héroe de la novela como prudente y discreto consejero no acaba ahí, sino que muestra la solidez de sus principios éticos y morales al advertir al colérico caballero polaco lo que este ya debería saber, dado su *affaire* lisboeta (“mal se remedia una muerte con otra”): que “las venganzas castigan, pero no quitan las culpas [...], y finalmente, quiero que consideréis que vais a hacer un pecado mortal en quitarles las vidas” (III, VII, 322). Convencido por Periandro, como Vulcano por Neptuno, Banedre, finalmente, decide dejar a su suerte a Luisa con el intento de regresar a su patria. Es de esta manera como se concluye esta parte primera de la historia.

Es decir, parece que Cervantes usa el mito recreado por Homero como sustrato de su historia, realizando una adecuación de sus características de modo similar a como ha obrado la Iglesia con el paganismo, puesto que si sobre la base pagana del culto a Venus, las fiestas de las Mondas se conmemoran ahora en loor de la Virgen, el adulterio cometido por la diosa del amor se muestra en este tiempo bajo las coordenadas del cristianismo, en las que el matrimonio es un sacramento. Mas la humorada cervantina esconde bajo cuerda una crítica que no puede ser más severa, pues en realidad el matrimonio de Ortel y Luisa no se ajusta para nada a los preceptos religiosos que apunta Periandro, o, al menos, en el texto no se los menciona, sino que, al contrario, lo que se muestra es la operación de compra-venta por la cual el polaco adquiere, por la fuerza del oro y la autoridad paterna, a Luisa como esposa. Lo mismo, en consecuencia, cabe pensar de la decisión de Banedre, que no responde sino a su carácter extremo y sin dominio, ya que el paso de esa venganza en la que tenían que tener cuidado “hasta los mosquitos del aire” (III, VII, 321) y sobre la que los ruegos, dádivas ni demás baratijas iban a tener efecto alguno, a terminar abandonando sin castigo a su mujer no puede ser tomada en serio. De hecho, no veremos a Banedre regresar a su patria, sino que nos lo encontraremos en Roma tras los pasos de Luisa.

Luego de la despedida de Ortel Banedre con la determinación de renegar de Luisa y de regresar a Polonia, la historia queda suspendida y ya no volverá a aparecer hasta que el escuadrón de peregrinos se adentre en suelo francés. Durante este trayecto lo más significativo es que el grupo de protagonistas ve alterada su composición. Pues, efectivamente, a su paso por el Quintanar de la Orden, la patria chica del español Antonio, este y su mujer, Riela, deciden poner fin a su viaje; no así sus hijos, cuyo propósito no es otro que acompañar a Periandro y Auristela, dada la afición que les han cobrado, a la ciudad de Roma. Como compensación, sin embargo, llevan consigo a un criado de la casa, Bartolomé el manchego, para que porte el bagaje. Esto supone la incorporación de un nuevo personaje a la trama medular del *Persiles*. Cabe decir que se trata de un personaje secundario que, en principio, carece de historia propia, por lo que su función se limita a estar al servicio de la narración principal. Mas cuando los viajeros vuelvan a cruzarse con los personajes de la historia matrimonial, el bagajero se desvinculará de la trama medular y de su función primera para desarrollar su propia historia al incorporarse al episodio como amante de Luisa. Este hecho, el que un personaje de la trama principal de un texto se individualice y salga de ella para conformar una historia independiente, no es un aspecto novedoso en la obra de Cervantes, pues lo mismo sucede con doña Rodríguez, la dueña de honor del palacio de los duques, en la Segunda parte del *Quijote*. No obstante, el caso de Bartolomé es diferente y único, en la medida en la que él, a diferencia de la dueña, carece de pasado, no tiene una historia particular que tenga que ser referida y resuelta en el plano básico de los



acontecimientos generales, sino que se suma, como partícipe activo, a una historia adventicia ya en curso. Es, en consecuencia, una ligazón entre relatos primario y secundario que nunca antes Cervantes había puesto en práctica.

Que el *Persiles* es un desafío literario es un aspecto que no cabe poner en duda desde el punto y hora que su autor decide competir con el texto que hacía las delicias de los preceptistas, los moralistas, los escritores y el público lector de la época, la *Historia etiópica* de Heliodoro. Mas Cervantes no se limita a imitar a su modelo, sino que con toda deliberación su intención es superarlo, y a fe que lo consigue, no sólo porque moderniza el género e inaugura nuevas vías de experimentación<sup>3897</sup>, sino porque, sirviéndose del humor, de la ironía y, en menor grado, de la parodia, pone en solfa los parámetros del género, así como los principales aspectos de discusión de la preceptiva de la época, tales como la unidad y la variedad, la invención, la verosimilitud, la legitimidad de la narrativa y la distinción entre poesía e historia, y lo hace en aras de la libertad absoluta del poeta y de la defensa a ultranza de la literatura como un deleite y un goce que alimenta el espíritu<sup>3898</sup>. Lo cual no impide, desde luego, que la literatura no pueda ser entendida como una entidad de conocimiento, sino todo lo contrario, puesto que se convierte en una alternativa de saber en el sentido en el que indaga sobre la situación del hombre en la historia y en la sociedad.

El centro del debate crítico sobre la poética del *Persiles* ha girado fundamentalmente en torno a dos aspectos, íntimamente ligados entre sí, conviene saber, la forma en que se estructura la narración o el principio de la variedad en la unidad, y el poder de persuasión con el que se cuenta y expresa la historia o el criterio de la verosimilitud. Parece que en el *Persiles*, como en la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros*, todo apunta precisamente hacia la exploración de los dominios de la verosimilitud, tensando sus límites al máximo al dar cabida a lo asombroso, lo excepcional y lo maravilloso, o, dicho de otro modo, señalando como se “puede / mostrar con propiedad un desatino”<sup>3899</sup>. Para ello Cervantes establece una dialéctica entre el mundo desconocido y el conocido, de tal forma que la lejanía espacial le permite, por ignoto, dar entrada a lo maravilloso, casi siempre por boca de los personajes; mientras que la proximidad temporal se ajusta a los estrictos parámetros del concepto de la mimesis realista. Sin embargo, una vez que los protagonistas se adentran en Francia, cambia la estrategia que opera sobre el criterio de la verosimilitud, puesto que ahora se insiste en que la realidad a veces supera a la ficción, pero que como la labor del narrador es la de un historiador fiel y puntual, ha de contar todo en pro de la verdad<sup>3900</sup>, y así se hace. Tales estrategias prueban que para Cervantes la verosimilitud es un principio de orden interno y no externo, puesto que no depende de su comparación con la realidad externa del texto, sino que estriba íntegramente de las normas internas de la propia obra, como la ironía, el distanciamiento, la gradación, el perspectivismo, etc.

Buena prueba de ello es el fragmento que abre el capítulo XVI:

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 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:

Las cosas de admiración

---

<sup>3897</sup>Véase el excelente estudio de Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*.

<sup>3898</sup>Véase F. Márquez Villanueva, “Las bases intelectuales”, en *Cervantes en letra viva*, pp. 48-73.

<sup>3899</sup>Cervantes, *Viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, cap. VI, vv. 26-27, p. 82.

<sup>3900</sup>El problema de la *verdad*, estrechamente ligado al de la variedad y la ejemplaridad, es clave en la teoría y la praxis poética de Cervantes, como ha destacado Edward C. Riley en “Teoría literaria”, *Suma cervantina*, pp. 293-322, sobre todo pp. 212 y ss.

no las digas ni las cuentas,  
que no saben todas gentes  
cómo son (III, XVI, 382).

Se podría pensar que la digresión metafictiva del narrador va en contra precisamente de uno de los pilares básicos en los que se asienta la poética de Cervantes, la admiración, pero tal afirmación, escrita a modo de sentencia, queda por completo desmentida por el contexto que la circunscribe, puesto que lo que se ha contado antes es nada más y nada menos que el vuelo de la mujer paracaidista y lo que le sigue es el sorprendente e increíble encuentro del grupo de peregrinos con Luisa la talaverana en un mesón francés<sup>3901</sup>:

La primera persona con quien encontró Constanza [en el mesón] fue con una moza de gentil parecer, de hasta veinte y dos años, vestida a la española, limpia y aseadamente, la cual llegándose a Constanza, le dijo en lengua castellana:

–¡Bendito sea Dios, que veo gente, si no de mi tierra, a lo menos de mi nación: España! ¡Bendito sea Dios, digo otra vez, que oiré decir vuesa merced, y no señoría, hasta los mozos de cocina!

–Desa manera -respondió Constanza, ¿vos, señora, española debéis de ser?

–¡Y cómo si lo soy! -respondió ella; y aun de la mejor tierra de Castilla.

–¿De cuál? -replicó Constanza.

–De Talavera de la Reina -respondió ella.

Apenas hubo dicho esto, cuando a Constanza le vinieron barruntos que debía ser la esposa de Ortel Banedre, el polaco, que por adúltera quedaba presa en Madrid (III, XVI, 382-383).

Si bien, lo admirable no es la concurrencia en sí misma, sino el modo en el que se desencadena esta suerte de anagnórisis entre los personajes centrales y el episódico, toda ella revestida de humor e ironía y toda repleta de dardos envenenados que apuntan a la capacidad de adivinación, sea del signo que sea, aun cuando las astrologías desempeñan un papel tan importante en el *Persiles*.

En efecto, tras el reconocimiento de Luisa por parte de Constanza, la hermana de Antonio conduce a la talaverana ante la presencia de sus compañeros de viaje, a los que exhorta para que vean cómo es capaz de adivinar el pasado de la moza:

Si yo os dijere cosas pasadas que no hubiesen llegado ni pudiesen llegar a mi noticia, ¿qué diríades? ¿Queréislo ver? Esta buena hija que tenemos delante es de Talavera de la Reina, que se casó con un extranjero polaco, que se llamaba, si mal no me acuerdo, Ortel Banedre, a quien ella ofendió con alguna desenvoltura con un mozo de mesón que vivía frontero de su casa, la cual, llevada de sus ligeros pensamientos y en los brazos de sus pocos años, se salió de casa de sus padres con el referido mozo, y fue presa en Madrid con el adúltero, donde debe de haber pasado muchos trabajos, así en la prisión como en el haber llegado hasta aquí (III, XVI, 383-384).

A pesar de la distancia que cabe observar entre la Segunda parte del *Quijote* y el *Persiles*, estos dos textos redactados casi a la par guardan no pocas concomitancias en múltiples aspectos, tanto temáticos como morfológicos. Uno de ellos es el papel de demiurgo adivinador que se otorga Constanza, que no dista mucho, aunque la circunstancia y el alcance son otros, del de Maese Pedro, alias Ginés de Pasamonte, y su mono adivinador, cuando en otra venta vuelve a cruzarse en el devenir vital de don Quijote y Sancho. Si aquí el tema giraba sobre la verdad y la mentira y sobre las apariencias, en nuestro caso, aparte de garantizar la veracidad de lo narrado por Banedre, sirve como excusa para que Luisa relate su

---

<sup>3901</sup> Este hecho, sin embargo, no es nuevo en la producción literaria de Cervantes, pues que la práctica de la narración invierta un juicio aseverativo emitido con anterioridad es algo que ocurre en el comienzo de *La gitanilla* y en el capítulo XVII del libro III del *Persiles*, donde se cuenta la historia de Ruperta. Sobre este segundo caso, véase el magnífico estudio de Alberto Blecua, “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, *Signos viejos y nuevos*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 341-361.

peripecia personal, para que anude su relato con el de su esposo y dé buena cuenta de los sucesos que le han acaecido desde que estuvo presa hasta el momento actual.

Y, efectivamente, lo primero que hace Luisa es hacerse cruces de la sapiencia adivinatoria de Constanza, para, de seguida, confirmar que “yo, señora, soy esa adúltera, soy esa presa y soy la condenada a destierro de diez años, porque no tuve parte que me siguiese” (III, XVI, 384).

Una de las características de los personajes femeninos del *Persiles* es la enorme capacidad sintética con la que narran sus historias. Frente a los personajes masculinos, que son prolijos en su verborrea discursiva, los femeninos van a lo esencial, su economía verbal es en verdad encomiable. Así, Ricla narra de un plumazo su relación amorosa con Antonio, luego de haber referido este extensamente su peripecia biográfica; Transila se deja sin contar no pocas cosas de su vida errabunda, a diferencia de su padre, Mauricio, que es el que se detiene en los pormenores del caso; Auristela, que no cuenta sus aventuras en solitario después de que acabe Periandro la narración de las suyas por no cansar al auditorio de la isla de las ermitas, cuando lo hace, en casa de Diego de Villaseñor, es tan concisa como directa. Lo mismo sucede con Luisa con respecto a Banedre, pues ella reduce al mínimo los datos de su mísera y áspera vida: que en la actualidad está amancebada con un soldado español que le lleva de aquí para allá, “comiendo el pan con dolor, y pasando la vida, que por momentos me hace desear la muerte” (III, XVI, 384); y que Alonso murió en la cárcel, donde la socorrió este de ahora, “que no sé en qué número ponga” (III, XVI, 384).

Aun cuando el contexto en que acontece el encuentro con la talaverana tiene un marcado acento de broma, la relación que hace de su vida no puede ser más triste, desgraciada y desoladora. Una vez más Cervantes presenta lo trágico a través de lo cómico. Luisa es víctima, es el producto resultante del abuso de poder cifrado en el matrimonio, en la medida en que ha sido obligada por la autoridad paterna a casarse por la fuerza con un hombre que la compra a golpe de oro, justo en el momento en el que estaba a punto de desposarse con otro con el que compartía la afición, la edad y el estado social. Como consecuencia de la intromisión de Banedre y la actuación codiciosa del padre, Luisa se ve abocada a la vida marginal de la criminalidad y la prostitución. Cabe matizar que ella es también responsable, dado su carácter casquivano, la huida de su casa y el abandono de su marido. No sabemos cómo hubiera resultado su matrimonio con Alonso de haberse producido, puesto que Cervantes deshecha tal posibilidad narrativa; lo que nos muestra, sin embargo, es el casamiento que la une con Ortel Banedre, que no es sino el conflicto medular de su existencia, el que condiciona su actuación posterior como personaje del *Persiles*. Un conflicto en el que se dirimía su futuro, pero en el que Luisa no pudo mediar, pues fue dejada de lado por su pretendiente y su padre, y ante el que se rebela. De manera que seguir tras los pasos de las compañías de soldados era básicamente el único camino que le restaba a una mujer de su condición social, luego de haber estado presa por adulterio y de haber sido desterrada, y, por lo tanto, desprovista de la oportunidad de poder ejercer el amancebamiento o la prostitución en otro lugar como la corte o un mesón<sup>3902</sup>. Pero lo más dramático es que a ella no se le escapa el ruinoso estado en el que se encuentra, sino todo lo contrario, es plenamente consciente de él, y por eso ruega a los héroes del *Persiles* que la auxilien:

Por quien Dios es, señores, pues sois españoles, pues sois cristianos, y, pues sois principales, según lo da a entender vuestra presencia, que me saquéis del poder deste español, que será como sacarme de las garras de los leones (III, XVI, 384).

---

<sup>3902</sup>Sobre la desdichada situación de las prostitutas en la España de la época y su puesta en relación con la obra de Cervantes, véase Javier Salazar Rincón, *El mundo social del “Quijote”*, pp. 186-187.

Periandro y Auristela, como cabe esperar de ellos, deciden ayudar a Luisa al aceptarla en su grupo, pero eso sí, exhortándola para que de aquí en adelante mude su proceder e intente ser buena.

La incorporación de Luisa al hermoso escuadrón de peregrinos acarrea que por vez primera desde su presentación indirecta a través del relato de Ortel Banedre pueda obrar según el dictamen de su libre voluntad. Pues, efectivamente, la moza de Talavera, como ya hemos mencionado, fue obligada por el poder que representan el dinero del polaco y la autoridad paterna a celebrar las nupcias con el primero; para, después, ya en la prisión de Madrid, venderse o acomodarse por la necesidad con el soldado español que la maltrata y que la lleva a rebufo de su compañía a Italia. Ahora, por fin, tiene la posibilidad de cambiar su mísera existencia itinerante y de hombre en hombre o de proseguir con su vida descarriada y moralmente pernicioso: la una o la otra serán ya su elección<sup>3903</sup>.

“La moza arrepentida de Talavera” (III, XVIII, 395) opta por la segunda, pues nada más concluir su relato conoce a Bartolomé, que viene a invitar a sus amos a ver el espectáculo siniestro de la cuadra en la que se aloja la bella Ruperta y poder contemplar en secreto sus juramentos vengativos e iracundos. De este modo el episodio de la viuda escocesa trunca la progresión de la historia de la talaverana en el plano básico de los acontecimientos generales. Sin embargo, la moza castellana, en el ínterin, no pierde el tiempo, sino que lo aprovecha para seducir al bagajero, puesto que, nada más concluir el estético episodio de Ruperta y mientras el fuego, anunciado por el sabio eremita Soldino, asola el mesón francés, en la huida, la vemos aparecer sujeta “al cinto de Bartolomé y él del cabestro de su bagaje” (III, XVIII, 395) y desaparecer con él, aprovechando la confusión reinante, al no ser invitados por el astrólogo judiciario a entrar en sus dominios:

Viéndose, pues, Bartolomé y la de Talavera no ser de los escogidos ni llamados de Soldino, o ya de despecho, o ya llevados de su ligera condición, se concertaron los dos, viendo ser tan para en uno, de dejar Bartolomé a sus amos, y la moza a sus arrepentimientos; y así, aliviaron el bagaje de dos hábitos de peregrinos, y la moza a caballo y el galán a pie, dieron cantonada, ella a sus compasivas señoras, y él a sus honrados dueños, llevando la intención de ir también a Roma, como iban todos (III, XVIII, 396).

Es a partir de este momento cuando Bartolomé se desvincula de su participación de la narración medular para conformar su propia historia al lado de Luisa. Una trama de amor, en consecuencia, que camina paralela de la de Periandro y Auristela, y que sirve no sólo de contrapunto rebajado de esta, sino que, desde una perspectiva poética, coadyuva a dar un tono más realista a la fábula, propicia “un cambio genérico que adapta la novela bizantina al mundo (...) de la picaresca”<sup>3904</sup>. No obstante, a diferencia de la historia de los amantes nórdicos que, finalmente, alcanzarán la dicha y la merecida vuelta a casa, el viaje de los mozos españoles será un camino sin retorno, una fuga sin fin.

Soldino<sup>3905</sup>, en su labor profética, será el encargado de anunciar al escuadrón peregrino de la huida de Bartolomé y Luisa con el bagaje, así como de advertir, en un papel de informante similar al de Martina, que el carácter de la moza talaverana “es más del suelo que del cielo, y quiere seguir su inclinación a despecho y a pesar de vuestros consejos” (III,

---

<sup>3903</sup>Esta suerte es la misma que corre el personaje de Leonora en *El celoso extremeño*, aunque se deba más a un proceso de evolución psicológica que a otra cosa. Leonora, como Luisa, es casada a la fuerza con el viejo Carrizales, siéndole usurpados sus derechos individuales, que no tienen en cuenta ni sus padres ni su esposo ni sus criadas, pero llegado el caso y cuando nadie lo espera mostrará que tiene carácter y obrará según el dictado de su voluntad.

<sup>3904</sup>Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción a su edic. del *Persiles*, p. XXXIII.

<sup>3905</sup>Sobre Soldino, véase ahora Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, pp. 472-500.

XVIII, 398). La confirmación de Luisa como un personaje alocado y jovial, apegado a los placeres y las miserias más terrenales, al límite de la marginalidad o al margen de la sociedad, de la que se vio escindida, luego del abuso de poder de que fue objeto y por su determinación de soliviantarse de una situación que no había elegido, será la tónica dominante en cada reaparición del episodio, ya sea por boca de Bartolomé, quien a pesar de todo se verá permanentemente arrastrado por la pasión más vehemente sin límite ni reparo, o por la palabra escrita en forma de aforismo o de carta.

De hecho, tras abandonar la cueva de Soldino y siempre camino de Roma siguiendo el itinerario indicado por el sabio astrólogo, el hermoso escuadrón se topa con Bartolomé, que viene en su busca para devolverles el bagaje, del que tan sólo han sustraído dos trajes de peregrinos, uno el que lleva él, “y el otro queda haciendo romera a la ramera de Talavera” (III, XIX, 402); pero también para hacerles sabedores a sus amos de su resolución de seguir tras los pasos de Luisa, “porque no siento fuerzas que se opongan a las que hace el gusto con los que poco saben” (III, XIX, 402). Periandro y compañía intentan persuadir al manchego para que reniegue de su propósito, pero “todo fue, como dicen, dar voces al viento y predicar en desierto” (III, XIX, 402). Máxime cuando sabemos que en el *Persiles* la pasión amorosa es una fuerza todopoderosa que arrastra a los personajes y los lleva a cometer todo tipo de extremos y locuras, es, a fin de cuentas, el motivo mismo que pone en marcha la novela al originar el largo viaje de los amantes nórdicos<sup>3906</sup>, pero mostrado en una variada gama de casos de notable oscilación que va del más virtuoso, aquel que está templado por la razón, hasta el más sensitivo, el que no mira más que a la satisfacción del apetito sexual; de modo que la consecución de la dicha depende del buen uso y del talante de los enamorados. El amor de Bartolomé no dista mucho, en su abrasamiento, del padecido por Ortel Banedre, sólo que ahora es una elección de Luisa y antes fue una imposición. Antonio el hijo, en su papel de castigador y ante lo que estima como una presunción insolente, pretende infligir con sus flechas un severo correctivo a su criado cuando este da la espalda al grupo para reunirse con su amada, mas es disuadido por Feliz Flora al hacerle comprender que Bartolomé “harta mala ventura lleva en ir a poder y a sujetarse al yugo de una mujer loca” (III, XIX, 403). Que su amor por Luisa parece ser la condena del manchego no queda sino confirmado en la siguiente ocasión en que los viajeros peregrinos tienen noticia de la pareja. Esta ya no será de viva voz, como en todos los casos anteriores, sino que se transmitirá mediante la comunicación a distancia de la escritura.

Una de las características fundamentales en el desarrollo y la evolución de la prosa narrativa desde comienzos del Quinientos hasta la época de Cervantes es la paulatina suplantación de la técnica compositiva medieval del entrelazamiento<sup>3907</sup>, según la cual el hilo narrativo no progresa en orden lineal, sino que se entrelazan las secuencias narrativas que protagonizan diversos personajes, en espacios diferentes y en tiempos simultáneos, saltando, con o sin previo aviso, de una a otra; por otra que persigue el orden y la unidad, por lo que se centra en referir los avatares de uno o varios personajes en estricto orden cronológico, a pesar de que la trama pueda empezar *ab ovo* o por el medio o el final de los hechos. De modo que cuando acaecen diversos sucesos a un tiempo, lo que se hace es que se registra uno, el principal, en la diégesis en tiempo presente y los otros se rescatan en forma de narración homodiegética puesta en boca de personajes. Podría ser este uno de los motivos por los que

---

<sup>3906</sup>Véase Aurora Egido, “El *Persiles* y la enfermedad de amor”, *Cervantes y las puertas del sueño*, pp. 251-284.

<sup>3907</sup>Véase el excelente estudio de José Manuel Cacho Bleuca, “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. I, pp. 235-271.

en el Renacimiento la morfología de los textos narrativos se conforma en torno a una trama principal sobre la que se suspenden otras en forma de episodios. Como venimos diciendo, Cervantes se sirve principalmente de esta última, por lo que la variedad es consecuencia de la inserción de historias secundarias que se subordinan a una que hace las veces de principal y de soporte estructural de las otras. No por ello, sin embargo, deja de utilizar en determinadas ocasiones la técnica del entrelazamiento, sobre todo cuando en torno a un mismo espacio se desarrollan un elevado número de intrigas, tal y como sucede en los libros IV y V de *La Galatea*, en la venta de Maritornes cuando se convierte en un nuevo campo de Agramante, en la Primera parte del *Quijote*, y durante la estancia de Periandro y Auristela y sus acompañantes en la isla del rey Policarpo, en el libro II del *Persiles*. Sólo en una ocasión se sirve del entrelazado para contar los sucesos simultáneos que les acontecen a personajes diferentes en espacios distintos, a saber, durante la separación de don Quijote y Sancho en los terrenos ducales, en la Segunda parte del *Quijote*. Por el contrario, lo evita cuidadosamente en el *Persiles*, aun cuando Periandro y Auristela estén por algún tiempo separados el uno del otro; el complutense opta o bien por la recuperación de las aventuras individuales en forma de relato intradieгético puro, o bien por registrar solamente los avatares de uno de ellos (como sucede en los compases finales del libro I). De modo que el hecho de que la historia sentimental de Luisa y Bartolomé se erija en una trama paralela de la principal no conlleva que, para su exposición, Cervantes recurra al entrelazamiento, sino que consigna en el presente narrativo el viaje de Periandro y Auristela y puntualmente, aquí y allá, va registrando los acontecimientos que les ocurren a la talaverana y el bagajero. Lo sorprendente del caso es que en el muestrario sustituye la oralidad, que suele ser el modo en el que se recuperan los hechos acaecidos simultáneamente, por la escritura.

En efecto, ya en tierras italianas, el escuadrón se topa con el curioso poeta español que está compilando la *Flor de aforismos peregrinos*, ese libro en el que sintetizan su vivir los principales personajes del *Persiles*, entre los que se cuentan Bartolomé y Luisa, pues ellos, antes que Periandro y compañía, también han entrado en conocimiento con el escritor. El manchego ha cifrado su andadura por la novela con la sentencia de que “no hay carga más pesada que la mujer liviana” (IV, I, 421), aun cuando siga obcecado en su amor. Mientras que Luisa, que desde la graciosa anagnórisis con Constanza, se debate entre la virtud y el pecado, no deja para la posteridad de la letra impresa sino eso mismo: “más quiero ser mala con la esperanza de ser buena, que buena con propósito de ser mala” (IV, I, 421), es decir, que sigue más apegada al suelo que al cielo. De todos modos, tanto uno como otro, al menos de palabra, albergan el propósito de conseguir una alternativa vital menos descarriada<sup>3908</sup>. Y así es como lo interpretan los que fueron sus amos, sobre todo en lo que se refiere a Bartolomé, dado que su aforismo “les dio que pensar [...] que le debía pesar ya la [carga] que llevaba en la moza de Talavera” (IV, II, 423).

En esta ocasión, sin embargo, Cervantes conjuga aún en mixtura la información que proporciona un personaje oralmente, el poeta –recurso que en la historia de Luisa deviene fundamental-, con lo que ellos dejan por escrito, o mejor dicho, dictan para que otros viertan la tinta en el papel.

El paso definitivo en la sustitución de la palabra hablada por la escrita acaece en la ciudad de Roma, la meta del viaje de los amantes nórdicos, no la de Luisa y Bartolomé. En efecto, un día por la mañana se persona un mensajero en la casa en la que se alojan los peregrinos con una carta para Antonio el hijo. Ella no es sino la relación por escrito del desenlace de la historia de Luisa y de sus compañeros o amantes: Banedre, el soldado y Bartolomé.

---

<sup>3908</sup> Véase Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, p. 342.

La carta<sup>3909</sup> como elemento de orden narrativo, aunque usado ya en la antigüedad grecolatina, cobra un interés inusitado a lo largo del siglo XVI, hasta el punto de que se convierte en una novedosa variedad genérica, bien como molde o recurso axial en el que verter una trama, como sucede en el *Lazarillo de Tormes*<sup>3910</sup>, bien como módulo independiente: las colecciones de letras verídicas, como las *Epístolas censoras* (1540) de Pedro de la Rhúa, de cartas apócrifas, como las celebérrimas *Epístolas familiares* (1539-1541) de fray Antonio de Guevara<sup>3911</sup>, o novelas epistolares, como el *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura<sup>3912</sup>. Pero lo más significativo del caso es que coadyuva, y cómo, a la conformación de la novela moderna, por cuanto que “la mera apariencia epistolar equivalía a una presunción de historicidad, de realidad”<sup>3913</sup>, es decir, conformaba “una fórmula de ficción esencial y deliberadamente *seudohistórica*”<sup>3914</sup>, puesto que en ellas “venían también el ambiente contemporáneo, la perspectiva cotidiana, el tono familiar”, de tal forma que en la paso de las verídicas a las falsas “todo fluía *como si* fuera verdad, por más que uno estuviera convencido de que no lo era”<sup>3915</sup>.

Cervantes apenas participa de esta apoteosis epistolar, que tiene en el medio siglo del quinientos su máxima difusión, ya que no construye ninguno de sus textos bajo este patrón morfológico, sino que, a lo sumo, lo que hace es entreverar de cuando en cuando en sus narraciones alguna que otra carta o billete, especialmente cuando la historia en cuestión se aviene con las normas de la novela sentimental, como es el caso, por ejemplo, de la correspondencia epistolar entre Lisandro y Leonida, en la trágico episodio que inaugura la materia interpolada de *La Galatea*, o en las historias de Cardenio y Luscinda, de *El curioso impertinente* y de Rui Pérez de Viedma y Zoraida, en la Primera parte del *Quijote*, en las que el contenido versa principalmente sobre avisos y asuntos amorosos. Lo cual no impide, lógicamente, que se puedan revestir de otras funciones, como ocurre con la que extrae don Quijote del libro de memorias de Cardenio, que sirve, aparte de configurar los temas del episodio, como pista o indicio de que nos hallamos en el preámbulo de una historia adventicia. Es, sin duda, en el *Quijote* de 1615 donde mayor relieve alcanza la correspondencia epistolar en la obra de Cervantes, no sólo por su cantidad, sino sobre todo por su variedad y alcance. Mientras que en la Primera parte la mayoría de las cartas son elementos narrativos que pertenecen a la materia interpolada, con la salvedad de la misiva que, por influencia de Cardenio, envía don Quijote en embajada a Dulcinea, en la Segunda pertenecen todas básicamente a la narración principal, lo que le confiere a esta parte un ligero tono de literatura miscelánea, especialmente si sumamos los consejos de gobierno que don Quijote da por escrito a Sancho<sup>3916</sup>. El incremento de la correspondencia se debe, principalmente, a la individualización narrativa de Sancho, a su separación de don Quijote para protagonizar su propia aventura: la del gobierno de la Ínsula Barataria, en la que se ve

<sup>3909</sup>Véase Francisco Rico, Introducción a su edic. del *Lazarillo de Tormes*, Cátedra, Madrid, 1992 (8ª ed.), pp. 13\*-127\*, en particular pp. 65\*-77\*.

<sup>3910</sup>Recordemos que como “epístola hablada” es como define Claudio Guillén el *Lazarillo*, en “La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*”, *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 264-279, p. 268.

<sup>3911</sup>Sobe De la Rhúa y Guevara, puede verse Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 187-194.

<sup>3912</sup>Como dice Antonio Rey Hazas, el *Proceso de cartas de amores* es “la primera novela totalmente epistolar de nuestra literatura” (“Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista), *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105, p. 72).

<sup>3913</sup>Francisco Rico, Introducción al *Lazarillo*, p. 75\*.

<sup>3914</sup>Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, p. 197.

<sup>3915</sup>Francisco Rico, Introducción al *Lazarillo*, pp. 76\* y 77\*.

<sup>3916</sup>El mismo que adquiere *El viaje del Parnaso* con la carta de Apolo que entrega Panracio de Roncesvalles a Cervantes y que se recoge en la *Adjunta al Parnaso*.

involucrada su familia. De hecho, tomando como centro el carnavalesco y kafkiano palacio de los duques, se tienden puentes epistolares con la aldea innominada de los protagonistas y con la Ínsula que unen al duque con Sancho, a la duquesa con Teresa Panza, a esta con su marido y a Sancho con don Quijote, que no sólo denotan el mundo al revés en que se configura la trama, sino que, por marcado contraste, resaltan la variedad de sentimientos y aspiraciones entre los nobles bromistas y la familia de Sancho, así como la sinceridad en la relación entre el escudero-gobernador y su amo. En el *Persiles*, sin contar la de Bartolomé, son tres las cartas que se recogen en la narración, las de Periandro a Auristela, Rutilio a Policarpa y Clodio a Auristela, todas ellas, como las de la Segunda parte del *Quijote*, concentradas en el palacio del rey Policarpo y todas ellas amorosas. Curiosamente, sólo la de Clodio llega a su destinatario, puesto que Rutilio en un acceso de lucidez racional romperá la suya y Periandro finalmente suplantarán la palabra escrita por la hablada.

La de Bartolomé es completamente diferente a estas otras; su contenido no sólo es informativo, sino que se trata de una petición de auxilio y de merced. Su tono es decoroso, por cuanto que refleja la condición social del escribiente, más bien dictante, como lo atestiguan su estilo llano y jocoso, su léxico y el uso continuo de refranes. Por el mundo que refleja, se aproxima bastante al orbe de la picaresca y del hampa rufianesco, que en la Roma del *Persiles* cobra una importancia decisiva. De hecho, la carta de Bartolomé, escrita desde la cárcel, manifiesta no pocos puntos de contacto con las epístolas de jaques que se habían puesto de moda a principios del siglo XVII, al calor de la famosas jácaras de Quevedo sobre Escarramán y la Méndez. Moda a la que se había sumado Cervantes con el entremés de *El rufián viudo*<sup>3917</sup>, y también Mateo Alemán<sup>3918</sup> con la misiva que envía la esclava a un Guzmán encarcelado y condenado a galeras, en la novela homónima (parte II, libro III, capítulo 7)<sup>3919</sup>.

La relación escritural de Bartolomé, lógicamente, es una forma de comunicación a distancia, en tanto que se actualiza mediante un acto de lectura: la que realizan Antonio el hijo y Periandro. Se trata de una variación formal no ensayada nunca antes por Cervantes en lo que concierne a la materia interpolada con que complementa sus narraciones de largo aliento, pues la mayor parte de las misivas se relatan de viva voz y mediante un poderoso ejercicio memorístico, si exceptuamos la que encuentra don Quijote en el libro de memorias de Cardenio, sólo que en este caso, a diferencia de la de Bartolomé, los personajes implicados en el proceso comunicativo se desconocen. Los únicos episodios que se actualizan por un acto de lectura son *El curioso impertinente*, magnífico ejemplo de lectura voceada para un auditorio: el que se reúne en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, y *El coloquio de los perros*, leído por medio de ese refinado juego burgués de la intimidad que es el diálogo silencioso con el texto por el licenciado Peralta. Las diferencias entre estas dos novelas y la carta de Bartolomé son más que obvias, máxime cuando son ficciones para sus lectores,

---

<sup>3917</sup>Véase Eugenio Asensio, Introducción a su edic. de los *Entremeses*, pp. 34-37.

<sup>3918</sup>Véase Francisco Rico, nota 26 de la p. 870, del capítulo 7, del libro III, de la parte 2ª de su edic. del *Guzmán de Alfarache* de M. Alemán.

<sup>3919</sup>La carta de la esclava a Guzmán, que no es sino un “*intermezzo* ridículo”, pero que se erige, sin embargo, en el “único oasis en el inmenso yermo del *Guzmán de Alfarache*”, bien podría ser uno de los varios capítulos de intertextualidades que se dan entre Alemán y Cervantes, pues el primero podría haber tenido al segundo como modelo para la redacción de una carta que a su vez podría ser la fuente de la de Bartolomé, como sostiene Francisco Márquez Villanueva en “La interacción Alemán-Cervantes”, *Trabajos y días cervantinos*, pp. 241-297, especialmente pp. 282-293 (las citas pertenecen a la p. 285). En cambio, A. Rey Hazas duda de la posibilidad de que la carta de la esclava fuera un reflejo del quehacer literario cervantino en la obra de Mateo Alemán, véase su trabajo “*El Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes”, en *Atalayas del “Guzmán de Alfarache”*, pp. 177-217, p. 180.



mientras que la carta pasa por ser un retazo de vida auténtica y real, pero, con todo, no son sino un indicio más de literatura dentro de la literatura.

Sea como fuere, lo cierto es que Bartolomé y Luisa han dado con sus huesos en la cárcel y el cómo es lo que explica la carta-relación intradiegetica. Resulta que la pareja de bajas credenciales, a poco de arribar a la anhelada meta del *Persiles*, que parece funcionar como centro magnético al que van a parar todas las vidas, se topa con el soldado que sacó a Luisa de la trena madrileña, el cual, viéndose agraviado en su fuero interno, no pretende sino lavar su deshonra con el uso de la violencia, pero su propósito se vuelve en contra suya y finalmente perece a manos del bagajero. Sin embargo, no es este el único homicidio de la pareja, sino que Luisa hace lo mismo con su esposo Banedre, que por acaso o sin él se hallaba también en Roma:

Estando en la fuga de esta pendencia, llegó otro peregrino, que por el mismo estilo comenzó a tomarme la medida de las espaldas; dice la moza que conoció que el que me apaleaba era un su marido, de nación polaco, con quien se había casado en Talavera; y, temiéndose que, en acabando conmigo, había de comenzar por ella, porque le tenía agraviado, no hizo más de echar mano a un cuchillo, de dos que traía consigo siempre en la vaina, y, llegándose a él bonitamente, se le clavó por los riñones, haciéndole tales heridas que no tuvieran necesidad de maestro (IV, V, 438).

No cabe dudar de la habilidad con la que Cervantes transgrede las normas sociales de la honra y de su uso estipulado en la literatura, por cuanto lo lógico y corriente, luego del adulterio de Luisa, hubiera sido la venganza asesina de su marido, y, sin embargo, lo que sucede es lo contrario. La razón de esta inversión puede residir en lo que Américo Castro<sup>3920</sup> definió como la muerte *post errorem*, “tanto más cuanto que ya aparecía bastante castigado Banedre con la fuga de la moza y la pérdida de sus dineros. Juzgó, empero, necesario [Cervantes] encerrar el episodio dentro de líneas aún más inexorables”. Y, en efecto, el severo castigo que recibe el polaco parece estribar en el cúmulo de errores y abusos que rodean y con los que se consume su matrimonio con la moza, principalmente el de la vulneración de uno de los principios sagrados de Cervantes que consiste en el respecto absoluto a la libertad del otro, y que el polaco ni tiene en cuenta ni sigue, pues como bien dicen Antonio Rey y Florencio Sevilla, en la obra del alcaláino “el amor puede oscilar hasta extremos [...], pero no forzar, ni violentar la independencia de nadie”<sup>3921</sup>. Además, el fallecimiento de Banedre, tanto menos el del soldado, sirve para allanar el camino amoroso de Luisa y Bartolomé, el único que ella eligió libremente y según el dictado de su voluntad, puesto que “la muerte del polaco puso en libertad a Luisa” (IV, VIII, 456)<sup>3922</sup>.

De resultas del doble homicidio, la criminal pareja no sólo fue hecha presa y conducida a la cárcel, sino que está a la espera de su ahorcamiento. Y aquí, más que en la relación de los hechos, es donde se halla el porqué de la carta, que no es otro que una petición de socorro. No sin irónico desgarro, Bartolomé, que sabe que los jueces y funcionarios romanos son igual de corruptos que los de España, esto es, que dictaminan sus sentencias según de donde provenga el brillo del oro<sup>3923</sup>, ruega misericordia a Constanza, a Periandro y a

---

<sup>3920</sup> *El pensamiento de Cervantes*, pp. 123-142, la cita es de la p. 132.

<sup>3921</sup> Introducción a su edic. del texto, p. XLIX.

<sup>3922</sup> La muerte de Banedre, aunque acaecida de forma diferente, cobra un alcance similar a las de Carrizales y Anselmo, con las que se relaciona. Los tres son maridos que juegan con la voluntad de sus esposas; los tres son burlados de pensamiento o de obra; a los tres se les niega la venganza, ya porque reconocen su culpa, ya porque son convencidos; y los tres perecen como castigo poético de sus despropósitos.

<sup>3923</sup> Estas corruptas analogías entre el sistema judicial español y el romano que sirven para subrayar las similitudes existentes entre ellos, a pesar de sus diferencias, no es nuevo en la obra de Cervantes, puesto que ya había sido utilizado, por lo menos, en *El amante liberal*, donde se efectúa un juego de correspondencias

Auristela para que interfieran con sus gracias y dádivas a su favor, si no para librarles de la horca, a lo menos para que su ajusticiamiento, como quiere Luisa, tenga lugar en su tierra, “donde no faltaría algún pariente que de compasión le cerrase los ojos” (IV, V, 439).

Como no podía ser de otro modo, puesto que es norma casi fija de los paranarratorios cervantinos, lo primero que hacen los lectores intradieгéticos es admirar la calidad literaria de la carta, para, de seguida, afligirse por el desgraciado y trágico contenido y ponerse manos a la obra. Son Croriano y Ruperta, que desde su juntamiento viajan con los héroes, los que se hacen cargo del asunto, en función de las buenas relaciones que tienen establecidas en Roma. De modo que “en seis días ya estaban en la calle Bartolomé y la Talaverana: que, adonde interviene el favor y las dádivas, se allanan los riscos y se deshacen las dificultades” (IV, V, 440).

No podía ser de otro modo. Pues, efectivamente, entre otros aspectos, la peripecia vital de Luisa está íntimamente vinculada al poder del dinero y la corrupción que genera, que se cifra en los abusos de poder. No hemos parado de repetir cómo su matrimonio con el polaco no es más que una operación de compra-venta. Y si el oro es el responsable último de su posterior vida en la marginalidad y la criminalidad, es asimismo el que le devuelve la libertad. Es obvio, por lo tanto, que Cervantes dispara un carcaj de dardos envenenados contra estos abusos específicos de la vida social de su tiempo; de aquella que, viciada y pervertida, se había despojado de los valores éticos y morales en favor del dinero, encarnada primero en la autoridad paterna y luego en el quehacer de la justicia romana. La historia de Luisa, en su realismo cotidiano y en el mudo sin valores que representa, semeja pues una visión no muy distinta de la de la picaresca: su vida, de alguna manera, es la historia de un fracaso, la vida de una mujer vencida por el mundo que, víctima de un matrimonio forzoso y de las necesidades y culpable por su liviano talante, ha renunciado a todo con tal de salir a buen puerto. Mas, sin embargo, la ironía y el espíritu sin horizontes de Cervantes no tienen límite, y la salvación de la joven depende de los mismos que la pervierten, aparte, claro está, de que Luisa no es un ser sometido a proceso, sino que es un personaje presentado amable aun a sabiendas de su maltrecha vida y al que se le concede la esperanza de subsistir libremente con el premio del amor y del matrimonio, pero el que se fundamenta en la libertad y en la paridad de los contrayentes y no en el forzoso y el que vulnera las leyes naturales.

Pues, efectivamente, una vez muerto Banedre y habiendo recuperado la libertad, Luisa y Bartolomé participan de esa ley cervantina según la cual el matrimonio es “el remate de los amores dichosos (...). El amor de dos jóvenes acaba por triunfar: ha vencido los obstáculos que le oponían la familia, la sociedad o el destino”<sup>3924</sup>:

Aquella noche la fue la primera vez que Bartolomé y la Talaverana fueron a visitar a sus señores, no libres, aunque ya lo estaban de la cárcel, sino atados con más duros grillos, que eran los del matrimonio, pues se habían casado (IV, VIII, 456).

De hecho, el narrador del *Persiles*, en el momento de cerrar la novela, no se olvida de mencionar a la moza castellana y el bagajero manchego, que, de alguna manera, se suman a esa apoteosis matrimonial y de dicha con que todo se resuelve. Bien es cierto que su destino es diferente al de las otras parejas que se conforman al final del libro: estas pueden regresar a sus casas y a la sociedad de la que se habían desgajado con plenas garantías, su andadura por el *Persiles* es un viaje de ida y vuelta, del que se regresa con una identidad reafirmada, tras la superación y el triunfo de cuantas trabas lo han obstaculizado; mientras que el de Luisa y

---

especulares similar entre el funcionamiento de los imperios Español y Turco (Véase D. y L. Cardillac, M-T Carriere y R. Subirats, “Para una lectura de *El amante liberal*”, *Criticón*, X (1980), pp. 13-29).

<sup>3924</sup>Marcel Bataillon, “Cervantes y el matrimonio cristiano”, p. 253.

Bartolomé es un camino sin retorno, un viaje sin fin, una fuga permanente hacia ningún sitio, en el que se camina hacia un futuro brumoso, repleto de dudas y de intrigas, pero incierto:

Bartolomé el manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice que acabaron mal, porque no vivieron bien (IV, XIV, 482).

Banedre, Martina, Soldino, Bartolomé, Feliz Flora, el poeta castellano, el portador de la carta, todos ellos, siempre desde su visión y conocimiento de los hechos, han juzgado negativamente a Luisa; es más, incluso ella, consciente de sí misma y siguiendo el modelo abierto por doña Estefanía de Caicedo, la protagonista femenina de *El casamiento engañoso*, no ha escondido ni su pasado ni su presente de mujer pecadora. Sólo el narrador, que “es el personaje más importante de todas las novelas (sin ninguna excepción), y del que, en cierta forma, dependen todos los demás”<sup>3925</sup>, es el único que se ha mantenido neutral e impassible y no ha emitido ninguna sentencia sobre la conducta y el carácter de la joven. Ni siquiera esa frase última en la que se deja entrever un posible final funesto para la pareja es suya, puesto que no está garantizada por su omnisciencia de los hechos, sino que se escuda en ese *se dice que*. Como es fácil suponer, este hecho no nos habla sino del perspectivismo del episodio, de la filosofía de los puntos de vista que lo sustenta, de la relatividad individual y de la atomización de la realidad. De este modo el episodio sobrepasa las lindes de los apriorismos, los dogmas y los prejuicios, posibilitando que el personaje puede realizar por cuenta propia su proyecto vital según el dictado de su voluntad. Pues, como sabiamente afirma Francisco Márquez Villanueva<sup>3926</sup>, “lo que a Cervantes le interesaba era la dimensión humana y relativa de los problemas, y no las soluciones de orden doctrinal, con las que nadie ha podido hacer buenas novelas”. Le corresponde, en consecuencia, al lector la tarea de juzgar por sí mismo, de implicarse, como han hecho los personajes, y emitir su propio veredicto.

Cervantes ha conformado una historia, la de Luisa, que lejos de moverse en un plano ideal, como la de los protagonistas del *Persiles*, lo hace en el terreno de la vida, en el que la moral y el vicio quedan subsumidos por la relatividad de los hechos y encuadrados en un mundo depravado e inmoral que tiene como única ley la del dinero. Luisa no es más que el producto del abuso de poder que la conduce a la vida de la marginalidad, la prostitución y la criminalidad y también de su temperamento veleidoso; mas su respuesta, sin embargo, es amable, vital y repleta de esperanza<sup>3927</sup>, y si finalmente acaba mal o no, es una responsabilidad suya que se basa en el ejercicio de su libre voluntad.

En definitiva, la historia de Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé es una respuesta más de Cervantes sobre un tema que le obsesiona y que recorre su obra de cabo a rabo: el del matrimonio cristiano. Para que no haya lugar al equívoco, el autor del *Quijote* encuadra la historia entre dos casamientos, el que acontece al principio y el que la cierra. El primero es un fracaso estrepitoso y trágico a causa de la grave transgresión que comete el marido, en el sentido en el que fuerza la voluntad de su mujer al comprarla literalmente, además de por ser un matrimonio desigual en todos los órdenes, que conduce a Luisa al adulterio y a Banedre a la muerte. El segundo, basado en el deseo libre y recíproco de unión de los dos contrayentes y en la paridad y la aquiescencia<sup>3928</sup>, presenta, no obstante, un desenlace nebuloso por el que el

---

<sup>3925</sup> Mario Vargas Llosa, *Carta a un joven novelista*, en *Obras Completas VI: Ensayos I*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pp. 1293-1388, p. 1322.

<sup>3926</sup> “Erasmus y Cervantes, una vez más”, *Trabajos y días cervantinos*, pp. 59-77, p. 76.

<sup>3927</sup> Una interpretación diferente de la historia puede verse en el tantas veces citado trabajo de Michael Nerlich, *El “Persiles” descodificado*, pp. 343-346.

<sup>3928</sup> Desde esta perspectiva, el episodio de Luisa se distancia del final de *El celoso extremeño*, puesto que en la novela ejemplar Leonora desprecia la oferta matrimonial de Loaisa, ya que no es sino una imposición

escritor nos advierte de que la felicidad de la vida conyugal depende del buen gobierno de la pareja y de su virtuosismo. Tanto uno como otro, por consiguiente, se oponen y contrastan a los casamientos felices que cierran el texto, sobre todo al de Periandro y Auristela ya como Persiles y Sigismunda, puesto que ellos, en su accidentado viaje, han limado todas sus asperezas, han sabido controlar sus pasiones y han hecho del amor y la virtud la base de su unión.

---

más de su marido, que quiere seguir gobernando su destino incluso después de su muerte, su elección libre es el convento. Luisa, en cambio, está demasiado apegada al suelo y en consecuencia opta por la incorporación al ciclo de la vida que supone el matrimonio, y no a su renuncia.

## BIBLIOGRAFÍA:

### -FUENTES DIRECTAS:

- AGUSTÍN, SAN, *Obras completas, I. Escritos filosóficos (I.º)*, edición bilingüe a cargo de Victorino Capánaga, B.A.C., Madrid, 1994 (6ª ed.).
- , *Obras completas, IV. Obras apologéticas*, traducción, introducción y notas de V. Capánaga, et al., B.A.C., Madrid, 1975 (3ª ed.).
- , *Confesiones*, traducción, introducción, notas y anexo de A. Uña Juárez, Tecnos, Madrid, 2006.
- , *La Ciudad de Dios*, Introducción de Francisco Montes de Oca, Porrúa, México, 1990 [10ª ed.].
- ALDANA, F. DE, *Poesías castellanas completas*, edic. de J. Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 2000 (3ª ed.).
- , *Poesía*, edición, introducción y notas de R. Navarro Durán, Planeta, Barcelona, 1994.
- ALEIXANDRE, V., *Poesías completas*, edic. de A. Duque Amusco, Visor, Madrid, 2005 (2ª ed.).
- ALEMÁN, M., *Guzmán de Alfarache*, edic. de J. Mª Micó, Cátedra, Madrid, 1994, 2 vols.
- , *Guzmán de Alfarache*, F. Rico, Planeta, Barcelona, 1999.
- ALIGHIERI, D., *La vida nueva*. CAVALCANTI, G., *Rimas*, Introducción de E. Fenzi, traducciones de J. Martínez Mesanza y J. R. Masoliver, Siruela, Madrid, 2004 (3ª ed.), pp. 9-31.
- ALIGHIERI, DANTE, *Obras completas, I. Divina comedia*, trad. de Ángel Crespo, Aguilar, Madrid, 2004.
- , *Obras Completas, II.*, versión de Nicolás González Ruiz, Madrid, Aguilar, 2006.
- Antología comentada de la Generación del 27*, Introducción de Víctor García de la Concha, Espasa-Calpe, Madrid, 2007.
- APOLONIO DE RODAS, *El viaje de los Argonautas*, trad. de C. García Gual, Alianza, Madrid, 2004.
- , *Argonáuticas*, edic. de M. Valverde, Gredos, Madrid, 1996.
- APULEYO, *El asno de oro*, edic. de L. Rubio Fernández, Gredos, Madrid, 1983 [1ª reimpresión].
- ‘ARABI, Ibn, *Tratado de amor*, versión francesa, introducción y notas de Maurice Gloton, trad. de Alfonso Colodrón, Edaf, Madrid, 2006 (5ª ed.).
- ARCIPRESTE DE HITTA, *Libro de buen amor*, edic. de Alberto Blecua, Cátedra, Madrid, 1992.
- ARIOSOTO, L., *Orlando furioso*, edic. bilingüe de C. Segre y Mª de las Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002, 2 vols.
- ARISTÓTELES y HORACIO, *Artes poéticas*, edic. bilingüe de A. González, Taurus, Madrid, 1991.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, trad., introducción y notas de T. Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1978.
- , *Poética de Aristóteles*, edic. trilingüe de Agustín García Yerba, Gredos, Madrid, 1999.
- , *Metafísica*, edic. de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2007.
- , *Ética*, Introducciones de T. Martínez Manzano y T. Calvo Martínez, traducciones y notas de J. Pallí Bonet y T. Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2007.
- , *Política*, Introducción, trad. de y notas de C. García Gual y A. Pérez Jiménez, Alianza, Madrid, 2005 (5ª reimpresión).
- BÉCQUER, G. A., *Rimas*, edic. de J. L. Cano, Cátedra, Madrid, 1990 (16ª).

- BEMBO, P., *Los Asolanos*, trad. salmantina de 1551, edición, introducción y notas de J. M. Reyes Cano, Bosch, Barcelona, 1990.
- Biblia de Jerusalén*, dirigida por J. Ángel Ubieta López, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1999.
- Biografías literarias latinas*, edic. de Yolanda García López, Gredos, Madrid, 1985.
- BOCCACCIO, G., *Decamerón*, edic. de M. Hernández Esteban, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 9-97.
- BOECIO, S., *Consolación de la Filosofía*, edic. de P. Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2005 (3ª reimpresión).
- BORGES, J. L., *Narraciones*, edic. M. Ricardo Barnatán, Cátedra, Madrid, 1995, (10ª ed.).
- Bucólicos griegos*, Introducciones, traducciones y notas de M. García Teijeiro y Mª T. Tejada, Gredos, Madrid, 1986.
- BURTON, R., *Anatomía de la melancolía*, trad. de A. Sáez Hidalgo, R. Álvarez Peláez y C. Corredor, prólogo y selección de A. Manguel, Alianza, Madrid, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, edic. de Eugenio Frutos, Cátedra, Madrid, 1997 (14ª ed.).
- CAPELLANUS, A., *Tratado sobre el amor*, edic. bilingüe de Inés Creixell Vidal-Quadras, Sirmio, Barcelona, 1990.
- Cartas de Abelardo y Eloísa*, Introducción de P. Rodríguez Santidrián, trad. y notas de P. Rodríguez Santidrián y M. Astruga, Alianza, Madrid, 2007 (1ª reimpresión).
- CARITÓN DE AFORDISIAS, *Quéreas y Calírroe*. JENOFONTE DE ÉFESO, *Efesíacas*. *Fragmentos novelescos*, introducciones de C. García Gual y J. Mendoza, traduc. y notas de J. Mendoza, Gredos, Madrid, 1979.
- CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*, trad. de Juan Boscán, Prólogo de Á. Crespo, Alianza, Madrid, 2008.
- CATULO, *Poemas*. TIBULO, *Elegías*, edic. de A. Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1993.
- , *Poesías*, edic. de A. Ramírez de Verger, Alianza, Madrid, 2006 (4ª ed.).
- CERNUDA, L., *Antología*, edic. de J. Mª Capote, Cátedra, Madrid, 1996 (6ª ed.).
- CERVANTES, M. DE *Obra Completa*, edic. de F. Sevilla, Castalia, Madrid, 1999 (2ª ed.).
- , *La Galatea*, edic. de J. B. Avalle-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- , *La Galatea*, edic. de F. López Estrada y Mª T. López García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1995.
- , *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996.
- , *El trato de Argel*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 2), Madrid, 1996.
- , *La Numancia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 3), Madrid, 1996.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edic. de L. A. Murillo, Castalia, Madrid, 1978, 2 vols.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edic. del Instituto Cervantes, al cuidado de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, 2 vols.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edic. de F. Rico, RAE-Alfaguara, Madrid, 2004.
- , *Don Quijote de la Mancha*, I, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obras Completa, vol. 4), Madrid, 1996.
- , *Don Quijote de la Mancha*, II, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 5), Madrid, 1996.
- , *Novelas ejemplares*, edic. de J. B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1981.
- , *Novelas ejemplares*, edic. de H. Sieber, Cátedra, Madrid, 1995 (16ª ed.), 2 vols.
- , *Novelas ejemplares*, edic. de J. García López, Crítica, Barcelona, 2001.

- , *La gitanilla. El amante liberal*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 6), Madrid, 1996.
- , *Rinconete y Cortadillo*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 7), Madrid, 1996.
- , *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 8), Madrid, 1996.
- , *El celoso extremeño*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 9), Madrid, 1997.
- , *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, edic. de F. Sevilla y A. Rey (Obra Completa, vol. 10), Madrid, 1997.
- , *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 11), Madrid, 1997.
- , *El viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), Madrid, 1997.
- , *El gallardo español. La casa de los celos*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 13), Madrid, 1997.
- , *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, edic. de J. Canavaggio, Taurus, Madrid, 1992.
- , *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 14), Madrid, 1998.
- , *El rufián dichoso*, edic. de F. Sevilla, Castalia, Madrid, 1997, pp. 7-69.
- , *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, edic. de J. Talens y N. Spadiccini, Cátedra, Madrid, 1986.
- , *El Rufián dichoso. El Rufián viudo*, edic. de A. Rodríguez López-Vázquez, Reichenberger, Kassel, 1994.
- , *La gran sultana. El laberinto de amor*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 15), Madrid, 1998.
- , *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1998.
- , *Entremeses*, edic. de E. Asensio, Castalia, Madrid, 1970.
- , *Entremeses*, edic. de F. Ynduráin, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pp. 9-27.
- , *Entremeses*, edic. de J. Canavaggio, Taurus, Madrid, 1981.
- , *Entremeses*, edic. de N. Spadaccini, Cátedra, Madrid, 1983.
- , *Entremeses*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 17), Madrid, 1998.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de J. B. Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1969.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de C. Romero, Cátedra, Madrid, 1997.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 18), Madrid, 1999.
- CICERÓN, *Cartas I. Cartas a Ático (cartas 1-161D)* y edic, introducción y notas de M. Rodríguez-Pantoja Márquez, Gredos, Madrid, 1996.
- , *Cartas II. Cartas a Ático (cartas 162-426)*, edic., introducción y notas de M. Rodríguez-Pantoja Márquez, Gredos, Madrid, 1996.
- , *Cartas III. Cartas a los familiares (cartas 1-173)*, edic., introducción y notas de José A. Beltrán, Gredos, Madrid, 2008.
- , *Cartas IV. Cartas a los familiares (cartas 174-435)*, edic., introducción y notas de A.-I. Magallón García, Gredos, Madrid, 2008.
- , *Defensa de Ligario. Defensa del poeta Arquías*, texto latino con traducción literal y literaria de Antonio Fontán Pérez, Gredos, Madrid, 1993 (1ª reimpresión).

- , *Obras filosóficas*, edic. de Álvaro D'Ors y Ángel Escobar, Gredos, Madrid, 2007.
- , *Disputaciones Tusculanas*, traducción, introducción y notas de A. Medina González, Gredos, Madrid, 2005.
- , *Sobre los deberes*, traducción, introducción y notas de José Guillén Cabañero, Alianza, Madrid, 2006 (2ª reimpresión).
- CLARÍN, *Cuentos*, edic. de Ángeles Ezama, Crítica, Barcelona, 1997.
- , *La regenta*, edic. de Gonzalo Sobejano, Castalia, Madrid, 1989, 2 vols.
- , *La regenta*, edic. de Juan Oleza, Cátedra, Madrid, 1998 (10ª ed.), 2 vols.
- , *Su único hijo*, edic. de Juan Oleza, Cátedra, Madrid, 1995 (2ª ed.).
- COLONNA, F., *Sueño de Polífilo*, edic. de Pilar Pedraza, Acantilado, Barcelona, 1999.
- CONTRERAS, J. DE, de *La selva de aventuras*, edic. de M. Á. Teijeiro, Diputación de Zaragoza-Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.
- DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de los filósofos ilustres*, traducción, introducción y notas de C. García Gual, Alianza, Madrid, 2007.
- El Abencerraje (Novela y romancero)*, edic. de F. López Estrada, Cátedra, Madrid, 1996 (10ª ed.).
- El dulce stil novo*, edic. de C. Alavar, Visor, Madrid, 1984.
- Epicuro, *Obras*, Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 2007.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *El elogio de la locura. Coloquios*, versiones de J. Puyol y A. de Virués, precedidos por el estudio de J. Huizinga, “Erasmus de Rotterdam”, Porrúa, México, 2007 (7ª ed.).
- ESQUILO, *Tragedias*, trad. y notas de B. Perea, Introducción de F. Rodríguez Adrados, Gredos, Madrid, 2006.
- EURÍPIDES *Tragedias I*, edic. de A. Medina González y J. A. López Férez, Gredos, Madrid, 1999 (3ª reimpresión), pp. 7-97.
- , *Tragedias I*, edic. de J. A. López Férez, Cátedra, Madrid, 2005 (8ª ed.).
- , *Tragedias II*, edic. y trad. de J. M. Labiano, Cátedra, Madrid, 2005 (4ª ed.).
- , *Tragedias III*, edic. de J. M. Labiano, Cátedra, Madrid, 2005 (2ª ed.).
- Evangelios de Marcos, Mateo, Lucas y Juan con los Hechos de los Apóstoles y el Libro del Apocalipsis*, versión literaria del griego de J. F. Mira, Edhasa, Barcelona, 2006.
- FERNÁNDEZ DE ANDRADA, A., *Epístola moral a Fabio*, edic. de D. Alonso, Crítica, Barcelona, 1993.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edic. de L. Gómez Canseco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- FICINO, M., *De amore*, edic. de R. de la Villa Ardua, Tecnos, Madrid, 2008 (3ª ed.).
- FIGUEROA, F. DE, *Poesía*, edic. de M. López Suárez, Cátedra, Madrid, 1989.
- FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS, *Obras II*, trad., introducción y notas de N. L. Codero, E. La Croce y Mª I. Santa Cruz de Prunes, Gredos, Madrid, 2006.
- GARCÍA LORCA, F., *Yerma*, edic. de Ildefonso-Manuel Gil, Cátedra, Madrid, 1993 (17ª ed.).
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de soledad*, RAE-Alfaguara, Madrid, 2007.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía castellana completa*, edic. de C. Burell, Cátedra, Madrid, 1993 (17ª ed.).
- GIL DE BIEDMA, J., *Antología poética*, Prólogo de J. Alfaya, selección de S. Mangini González, Alianza, 1994 (6ª reimpresión).
- HEBRERO, L., *Diálogos de amor*, trad. de D. Romano, Introducción y notas de A. Soria Olmedo, Tecnos-Alianza, Madrid, 2002 [2ª ed.]



- HELIODORO, *Historia etiópica*, trad. de Juan de Mena, edic. de F. López Estrada, RAE, Madrid, 1954.
- , *Teágenes y Cariclea*, edic. de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1979.
- HERRERA, F. DE, *Poseía castellana original completa*, edic. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.
- , *Anotaciones a la poseía de Garcilaso*, edic. de I. Pepe y J. M<sup>a</sup> Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.
- HESIODO, *Obras y fragmentos*, introducción, trad. y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Días, Gredos, Madrid, 2006.
- HIPÓCRATES, *Tratados*, trad. y notas de M<sup>a</sup> D. Lara Nava, C. García Gual, J. A. López Férez, B. Cabellos Álvarez, Alicia Esteban y E. García Novo, Gredos, Madrid, 2007.
- HOFMANNSTHAL, H. VON, *Carta de Lord Chandos*, Prólogo y epílogo de Friedrich Th. Widerberg, trad. de Agustín López y María Tabuyo, Olañeta, Palma de Mallorca, 2007.
- HOMERO, *Iliada*, Introducción de J. de Hoz, trad. de L. Segalá y Estalella, Espasa, Madrid, 2006.
- , *Iliada*, edic. de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 2006.
- *Odisea*, edic. de A. López Eire, trad. de Luis Segalá y Estalella, Espasa, Madrid, 1991 (18<sup>a</sup> ed.).
- , *Odisea*, versión de C. García Gual, Alianza, Madrid, 2004.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, edic. bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Cátedra, Madrid, 2007 (5<sup>a</sup> ed.).
- , *Odas. Epodos*, edic. de José Luis Moralejo, Gredos, Madrid, 2008.
- Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. bilingüe de H. Silvestre, Cátedra, Madrid, 2007 (4<sup>a</sup> ed.).
- Sátiras. Epístolas. Arte poética*, edic. de J. L. Moralejo, Gredos, Madrid, 2008.
- HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios*, edic. de G. Serés, Cátedra, Madrid, 1989.
- Humanismo y Renacimiento*, selección y traducción de P. Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 2007.
- IBN HAZM, *El collar de la paloma*, versión e introducción de E. García Gómez, Alianza, Madrid, 2007 (7<sup>a</sup> reimpresión).
- JAYYAM, O., *Robaiyyat*, versión española de Zara Behnam y Jesús Munárriz, Introducción de Sadeq Hedayat, Hiperión, Madrid, 2007 (6<sup>a</sup> ed.), pp. 9-60.
- JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates*, trad. de Juan Zaragoza, Gredos, Madrid, 2007.
- JIMÉNEZ, J. R., *Río arriba (Selección de aforismos)*, selección y prólogo de Juan Varo Zafra, Diputación de Huelva-Visor, Huelva, 2007.
- JUAN DE LA CRUZ, SAN, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1984.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, SOR, *Obras Completas*, Prólogo de F. Monterde, Porrúa, México, 1985.
- KHAYYAM, O., *Rubaiyat*, versión castellana de Esteve Serra sobre la trad. francesa de Franz Toussaint, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2008.
- LACTANCIO, *Instituciones divinas*, Introducción, traducción y notas de E. Sánchez Salor, Gredos, Madrid, 1990, 2 vols.
- Lazarillo de Tormes*, edic. de F. Rico, Cátedra, Madrid, 1992 (8<sup>o</sup> ed.)
- Lazarillo de Tormes*, edic. de Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 2000.
- LEÓN, FRAY L. DE, *De los nombre de Cristo*, edic. de C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1984.
- , *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, edic. de J. M<sup>a</sup> Becerra Hiraldo, Cátedra, Madrid, 2003.
- , *Poesía*, edic. de Antonio Ramajo Caño, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006.
- Libro de Apolonio*, edic. de C. Monedero, Castalia, Madrid, 1987.

- Libro del caballero Zifar*, edic. de C. González, Cátedra, Madrid, 1983.
- LONGO, *Dafnis y Cloe*. AQUILES TACIO, *Leucipa y Clitofonte*. JÁMBLICO, *Babilónicas*, trad. de Máximo Brioso y E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1982.
- LORRIS, G. DE, y MEUN, J. DE, *El libro de la Rosa*, edic. de C. Alvar y J. Muela, Lectura iconográfica de A. Serrano i Donet, Siruela, Madrid, 2003.
- Los estoicos antiguos. Obras*, Introducción general de Francesc Casadesús Bordoy, traducción y notas de Ángel J. Cappelletti, Gredos, Madrid, 2007.
- Los líricos griegos arcaicos*, edic. bilingüe de Juan Ferraté, Acantilado, Barcelona, 2007 [1ª reimpresión].
- LUGO Y DÁVILA, F. DE, *Teatro popular (novelas)*, edic. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1906.
- LUCIANO, *Obras I*, Introducción general J. Alsina, trad. de A. Espinosa Alarcón, Gredos, Madrid.
- MACROBIO, *Comentario al Sueño de Escipión*, edic. de F. Navarro Antolín, Gredos, Madrid, 2006.
- MANN, T., *Carlota en Weimar*, trad. de Francisco Ayala, Edhasa, Barcelona, 2006.
- MARÍAS, J., *Corazón tan blanco*, edic. de Elide Pittarello, Crítica, Barcelona, 2006.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, A., *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edic. de Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1992 (4ª ed.).
- MARTELLI, J., *Tirante el Blanco*, trad. cast. de 1511, edic. de M. de Riquer, Planeta, Barcelona, 1990.
- MELVILLE, H., *Bartleby, el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd*, edic. y trad. de J. Lavid, Cátedra, Madrid, 2004 (6ª ed.).
- MENÉNDEZ VALDÉS, J., *Poesía y prosa*, edic. de Joaquín Marco, Planeta, Barcelona, 1990.
- MOLINA, T. DE, *El burlador de Sevilla. Marta la piadosa*, edic. de A. Prieto, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- MONTAIGNE, M. DE, *Los ensayos*, Prólogo de Antoine Compagnon, edic. y trad. de J. Bayod Brau, Acantilado, Barcelona, 2007.
- MONTEMAYOR, J. DE, *La Diana*, edic. de A. Rallo, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 11-91.  
—, *La Diana*, edic. de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996.
- NERUDA, P., *Residencia en la tierra*, edic. de Hernán Loyola, Cátedra, Madrid, 1997 (4ª ed.).
- NÚÑEZ DE REINOSO, A., *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, edic. de M. Á. Teijeiro, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.  
—, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, traducción, introducción y notas de V. Cristóbal López, Gredos, Madrid, 1989.
- OVIDIO, *Heroidas*, edic. bilingüe de F. Moya del Baño, CSIC, Madrid, 1986.  
—, *Metamorfosis*, edic. de C. Álvarez y R. Mª Iglesias, Cátedra, Madrid, 2001 (4ª ed.).  
—, *Tristes. Pónticas*, introducción, trad. y notas de J. González Vázquez, Gredos, Madrid, 1992.
- PARDO BAZÁN, E., *Los Pazos de Ulloa*, edic. de Ermita Penas, Crítica, Barcelona, 2000.
- PASCAL, B., *Pensamientos*, edic. de Xavier Zubiri, Alianza, Madrid, 2001.
- PAZ, O., *Obras completas VII. Obra poética (1935-1998)*, edic. de Octavio Paz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
- PÉREZ DE AYALA, R., *Belarmino y Apolonio*, edic. de A. Amorós, Cátedra, Madrid, 1996 (9ª ed.).
- PETRARCA, F., *Rime, Trionfi e Poesie latine*, edic. de F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi y N. Sapegno, Riccardo Ricci Editore, Milano-Napoli, 1951.

- , *Prose*, a cargo de G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara y E. Bianchi, Riccardo Ricci Editore, Milano-Napoli, 1955.
- , *Obras I. Prosa*, al cuidado de F. Rico, textos, prólogos y notas de P. M. Cátedra, J. M. Tatjer y C. Yarza, Alfabeta, Madrid, 1978.
- , *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, presentación de Giuseppe Velli, edic. a cargo de Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa y Marco Petoletti, Antenore, Padova, 2006, 2 vols.
- , *Gli uomini illustri. Vita di Giulio Cesare*, a cargo de Ugo Dotti, Einaudi, Torino, 2007.
- , *Rerum memorandarum libri*, edic. de G. Billanovich, Sansoni Firenze, 1943.
- , *Le Familiari*, a cargo de Vittorio Rossi y Ugo Bosco, Sansoni, Firenze, 1933-1942, 4 vols.
- , Petrarca, *Le Familiari*, texto latino de V. Rossi y U. Dotti, introducción general, introducciones parciales, traducción italiana y notas de U. Dotti, Nino Aragno Editore, Torino, 2004-2008, 4 vols.
- , *Le Senili*, texto latino de Elvira Nota, introducción general, introducciones parciales, traducción italiana y notas de Ugo Dotti, Nino Aragno Editore, Torino, 2004-2008, 2 vols.
- , *De ignorantia-Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, edic. bilingüe latín-italiano de E. Fenzi, Mursia, Milano, 1999.
- , *Canzoniere*, Introduzione di R. Antonelli, saggio di G. Contini, note al testo D. Ponchiroli, Einaudi, Torino, 1992.
- , *Cancionero*, edic. de Á Crespo, RBA, Barcelona, 1995.
- , *Cancionero*, edic. bilingüe de J. Cortines, Introducción de N. Mann, Cátedra, Madrid, 2006 [5ª ed.], 2 vols.
- , *Triunfos*, edic. bilingüe de Guido M. Cappelli, trad. de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz, Cátedra, Madrid, 2003.
- , *Secretum-Il mio segreto*, edic. bilingüe latín-italiano de E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992.
- , *Secretum*, edic. bilingüe latín-italiano de U. Dotti, BUR, 2006 (2ª ed.).
- PESSOA, F., *Antología poética*, edic. de Á. Crespo, Espasa Calpe, Madrid, 2007.
- PICO DELLA MIRANDOLA, G., *De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. E scritti vari*, edición de Eugenio Garin, Vallecchi, Firenze, 1942.
- PINCIANO, A. L. EL, *Philosophía antigua poética*, edic. de Antonio Carballo, CSIC, Madrid, 1973.
- PÍNDARO y BAQUÍLIDES, *Odas y fragmentos*, Introducción general de E. Ruiz Yamuza, trad. y notas de A. Ortega, Gredos, Madrid, 2006.
- PLATÓN, *Diálogos I*, Introducción general de E. Lledó, traducciones y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Gredos, Madrid, 1981.
- , *Diálogos II*, Introducciones, traducciones y notas de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Oliveri y J. L. Calvo, Gredos, Madrid, 1982.
- , *Diálogos III*, traducciones, introducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 1986 (4ª reimpresión).
- , *Diálogos IV. República*, Introducción, traducción y notas de C. Eggers Lan, Gredos, Madrid, 2006.
- , *Diálogos V*, traducciones, introducciones y notas de Mª I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero, Gredos, Madrid, 2006.
- , *Diálogos VI*, traducciones, introducciones y notas de Mª Ángeles Durán y Francisco Lisi, Gredos, Madrid, 1992.
- , *Diálogos VII*, traducciones, introducciones y notas de J. Zaragoza y P. Gómez Cardó, Gredos, Madrid, 1992.
- , *Diálogo VIII. Leyes (Libros I-V)*, trad., introducción y notas de F. Lisi, Gredos, Madrid, 2007.

- , *Diálogos IX. Leyes (Libros VI-XII)*, trad., introducción y notas de F. Lisi, Gredos, Madrid, 2007.
- , *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*, edic. de J. Martínez García, Alianza, Madrid, 2005 (2ª reimpresión), pp. 9-38.
- , *Diálogos. Gorgias, Fedón, Banquete*, Introducción de C. García Gual, Espasa, Madrid, 2007.
- , *Fedón. Fedro*, edic. de Luis Gil, Alianza, Madrid, 2005 (5ª reimpresión).
- , *República*, trad. J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Alianza, Madrid, 1992 (3ª reimpresión).
- , *Banquete*, edic. de L. Gil, Tecnos, Madrid, 2006 (2ª ed.).
- , *Leyes*, traducción, introducción y notas de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Alianza, Madrid, 2002.
- PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres*, edic. de Manuela García Valdés, Akal, Barcelona, 1987.
- Poema de Gilgamesh*, edic. de Federico Lara Pintado, Tecnos, Madrid, 2003, (3ª reimpresión).
- Poesía de la Edad de Oro. I: Renacimiento*, edic. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1984.
- Poesía de la Edad de Oro. II: Barroco*, edic. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1984.
- Poesía erótica del Siglo de Oro*, edic. de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, Crítica, Barcelona, 2000.
- Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, edic. de Vicenç Beltrán, Crítica, Barcelona, 2002.
- Poesía lírica del Siglo de Oro*, edic. de Elías L. Rivers, Cátedra, Madrid, 1995 (15ª ed.).
- PROPERCIO, *Elegías*, edic. bilingüe de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire, Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1963.
- , *Elegías*, Introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1989.
- , *Elegías*, edic. bilingüe de F. Baños y A. Ruiz Elvira, Cátedra, Madrid, 2001.
- QUEVEDO, F. DE, *Poesía completa*, edic. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1990 (3ª ed.).
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G., *Amadís de Gaula*, edic. de J. M. Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 2001 (4ª ed.), 2 vols.
- , *Amadís de Gaula*, edic. de J. B. Avalor-Arce, Espasa, Madrid, 1991, 2 vols.,
- , *Las sergas de Esplandián*, edic. de C. Sainz de la Maza, Castalia, Madrid, 2003.
- ROJAS, F. DE, *La Celestina*, edic. de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1991.
- , *La Celestina*, edic. de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Matas, C. Mota y I. Ruiz Arzálluz, Crítica, Barcelona, 2000.
- RUMI, *Poemas sufíes*, versión, selección, introducción y notas de A. Manzano, Hiperión, Madrid, 2008 (4ª ed.).
- SALINAS, P., *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, edic. de M. Escartín, Cátedra, 2005 (7ª ed.).
- SAN PEDRO, D. DE, *Obras Completas, II. La cárcel de amor*, edic. K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1971, pp. 7-66.
- SÉNECA, *Tragedias*, Introducciones, traducciones y notas de J. Luque Moreno, Gredos, Madrid, 2008, 2 vols.
- , *Diálogos*, traducción y notas de Juan Mariné Isidro, Gredos, Madrid, 2008.
- , *Epístolas morales a Lucilio*, Introducción general de Antonio Fontán, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Gredos, Madrid, 2008, 2 vols.

- SHAKESPEARE, W., *Romeo y Julieta*, edic. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1993 (3ª ed.).
- , *Hamlet*, edic. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1994 (3ª ed.).
- , *Othello*, edic. del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1991 (2ª ed.).
- , *El rey Lear*, edic. del Instituto Shakespeare, dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1986.
- , *Macbeth*, edic. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 1992 (3ª ed.).
- , *Antonio y Cleopatra*, edic. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por M. Á. Conejero, Cátedra, Madrid, 2001.
- , *Sonetos*, edic. bilingüe de A. García Calvo, Anagrama, Barcelona, 2007 (7ª ed.).
- SILVA, F. DE. *La Segunda Celestina*, edic. de Consolación Baranda, Cátedra, Madrid, 1988.
- SÓFOCLES, *Tragedias*, trad- y notas de A. Alamillo, Introducción de J. Bergua Cavero, Gredos, Madrid, 2006.
- STERNE, L., *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. de J. A. López de Letona, edic. de F. Toda, Cátedra, Madrid, 1993.
- STEVENSON, R. L., *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*, trad. de J. A. Molina Foix, El gato negro-Valdemar, Madrid, 2006.
- TERENCIO, *Comedias*, Introducción general de G. Fontana Elboj, traducción y notas de C. Cabrillana Leal, 2 vols., Gredos, Madrid, 2007.
- TIBULO, *Elegías*, edic. bilingüe de Hugo Francisco Bauzá, CSIC, Madrid, 1990.
- TORRENTE BALLESTER, G., *La isla de los Jacintos Cortados*, Alianza, Madrid, 1998.
- Tristán e Iseo*, versión de Alicia Yllera, Alianza, Madrid, 2003 (4ª reimpresión).
- TROYES, C. DE, *El caballero de la carreta*, trad. de L. A. de Cuenca y C. García Gual, Siruela, Madrid, 2000.
- , *El caballero del león*, trad. de Mª José Lemarchand, Epílogo de Heinrich Zimmer, Siruela, Madrid, 2001 (2ª ed.).
- , *Li contes de graal (El cuento del grial)*, edic. bilingüe de M. de Riquer, Acantilado, Barcelona, 2003.
- TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, Introducción, trad. y notas de J. J. Torres, Gredos, Madrid, 2006.
- UNAMUNO, *La tía Tula*, edic. de Carlos A. Longhurst, Cátedra, Madrid, 1996 (7ª edic.).
- VEGA, L. DE, *El peregrino en su patria*, edic. de J. B. Avalor-Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, edic. de F. C. Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1990.
- , *Rimas humanas y otros versos*, edic. de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998.
- , *El acero de Madrid* edic. de S. Arata, Castalia, Madrid, 2000.
- , *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, edic. de A. David Kossoff, Castalia, Madrid, 1970.
- , *El villano en su rincón*, edic. de Juan María Marín, Cátedra, Madrid, 1999, [3ª ed.].
- , *La Dorotea*, edic. de E. S. Morby, Castalia, Madrid, 1987.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edic. de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Castalia, Madrid, 2005.
- VILA-MATAS, E., *Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- VIRGILIO, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Introducción general de J. L. Vidal, introducciones, traducciones y notas de T. de la Ascensión Recio y A. Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1990.

- , *Eneida*, trad. y notas de J. de Echave-Sustaeta, Introducción de V. Cristóbal, Gredos, Madrid, 1992.
- , *Eneida*, versión de Rafael Fontán, Alianza, Madrid, 2005.
- , *Eneida*, edic. de J. C. Fernández Corte, trad. de A. Espinosa Pólit, Cátedra, Madrid, 2006 (10ª ed.).

-FUENTES INDIRECTAS:

- ABELLÁN, J. L., “Cervantes y el problema morisco”, *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 297-301.
- Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Societè Editrice Gallo, Nápoles, 1995.
- AGOSTINI, A., “Vida, sociedad y arte en el teatro cómico de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, VIII (1959-1960), pp. 51-73.
- AGÚNDEZ GARCÍA, J. L., “Cuentos de tradición oral (Parte I)”, *Revista de Folklore*, 212, XVIII (1998), pp. 39-47.
- ALARCOS GARCÍA, E., “Cervantes y Boccaccio”, en *Homenaje a Cervantes*, ed. de F. Sánchez-Castañer, Mediterráneo, Valencia, 1950, II, pp. 197-235.
- ALCALÁ GALÁN, M., “La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, *Cervantes*, XIX (1999, 2º fall), pp. 125-139.
- ALLEN, J. J., “*El Cristo de la Vega* and *La fuerza de la sangre*”, *Modern Language Notes*, LXXXIII (1968), pp. 271-275.
- ALLEN, J. J., “Autobiografía y ficción: el relato del capitán cautivo (*Don Quijote*, I, 39-41)”, *Anales Cervantinos*, XV (1976), pp. 149-155.
- , “La Providencia Divina en el *Quijote*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 525-529.
- , “El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 849-856.
- ALONSO, D., “Una fuente de *Los baños de Argel*”, *Revista de Filología Española*, XIV (1927), pp. 275-282.
- , “*Los baños de Argel* y la *Comedia del degollado*”, *Revista de Filología Española*, XXIV (1937), pp. 213-218.
- , “Cancioncillas de amigo mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea)”, *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), pp. 297-349.
- , “La poesía del Petrarca e il Petrarchismo”, *Studi Petrarqueschi*, VII (1961), pp. 73-120.
- , *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1971.
- , “Sancho-*Quijote*; Sancho-Sancho”, en *El Quijote*, ed. de G. Haley, Taurus (El escritor y la crítica), Madrid, 1980, pp. 313-319.
- , *Góngora y el “Polifemo”*, Gredos, Madrid, 1994.
- ALSINA, J., “Eurípides y la crisis de la conciencia helenística”, *Estudios Clásicos*, VII (1962-1963), pp. 225-253.

- , Introducción general a Luciano, *Obras I*, trad. de Andrés Espinosa Alarcón, Gredos, Madrid, 1981, pp. 7-70.
- , “Algunos esquemas narrativos y semánticos en *La ilustre fregona*”, *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, 1983, pp. 199-206.
- ALVAR, C., Introducción a G. de Lorris y J. de Meun, *El libro de la Rosa*, trad. de C. Alvar y J. Muela, Lectura iconográfica de A. Serrano i Donet, Siruela, Madrid, 2003, pp. 9-29.
- ALVAR EZQUERRA, A., “La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto”, en *Historia de la literatura latina*, C. Codoñer coord., Cátedra, Madrid, 1997, pp. 191-212.
- AMEZCUA, J., *Libros de caballerías hispánicos*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1973.
- ANDRÉS, C., “Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 109-123.
- , “Fantasías bruñeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes”, en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 527-540.
- , “Erotismo bruñeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 165-177.
- ANDRIST, D. A., “Male Versus Female Friendship in *Don Quijote*”, *Cervantes*, III (1983, 2º fall), pp. 149-149.
- ANTONELLI, R., Introducción a Petrarca, *Canzoniere*, edic. de G. Contini, Einaudi, Torino, 1992, pp. V-XXV.
- ARBOLEDA, C., *Teoría y forma del metateatro de Cervantes*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.
- ARCAZ POZO, J. L., “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica*, XXII (1989), pp. 249-286.
- ARCE, J., *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Espasa Calpe, Madrid, 1982.
- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.
- ARGULLOL, R., *Enciclopedia del crepúsculo*, Acantilado, Barcelona, 2005.
- , *El Héroe y el Único*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- ARMAS, F. A. DE, “Classical Tragedy and Cervantes’ *La Numancia*”, *Neophilologus*, LVIII (1974), pp. 34-40.
- , “Los excesos de Venus y Marte en *El gallardo español*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 249-259.
- , “A Banquet of Senses: The Mythological Structure of *Persiles y Sigismunda*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX (1993), pp. 403-414.
- ARMAS DE WILSON, D., “Passing the Love of Women: The Intertextuality of *El curioso impertinente*”, *Cervantes*, VII (1987, 2º fall), pp. 9-28.
- ARMAS DE WILSON, D., *Allegories of Love: Cervantes’ “Persiles and Sigismunda”*, Princeton University Press, Princeton, 1991.
- ASCUNCE ARRIETA, J. Á., “De Alonso Quijano a Dulcinea del Toboso: historia de un amor imposible”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 663-671.
- ASENSIO, E., “El erasmismo y las corrientes espirituales afines (conversos, franciscanos, italianizantes)”, *Revista de Filología Española*, XXXVI (1952), pp. 31-99.
- , *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965.
- , Introducción a Cervantes, *Entremeses*, Castalia, Madrid, 1970.
- , “Entremeses”, en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Books,

- Londres, 1973, pp. 171-197.
- , “Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV (1975), pp. 219-234.
- Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla-Diputación Provincial, Sevilla, 2002.
- AUDEN, W. H., *Trabajos de amor dispersos*, reconstrucción y edición de A. Kirsch, trad. de G. G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2003.
- AUERBACH, E., *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. de Jorge Seca, Acantilado, Barcelona, 2008.
- AVALLE-ARCE, J. B., “On *La entretenida*”, *Modern Language Notes*, LXXVIII (1958), pp. 418-421.
- , Introducción a Cervantes, *Persiles*, Castalia, Madrid, 1969, pp. 7-27.
- , Introducción Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 9-38.
- , “Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*”, en *Suma cervantina*, Avalle-Arce y Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 199-212.
- , *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974.
- , *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975.
- , *Don Quijote como forma de vida*, Castalia, Madrid, 1976.
- , Introducción a Cervantes, *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, 1982, 3 vols.
- , Introducción Cervantes, *La Galatea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 5-48.
- , *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- , “Cervantes entre pícaros”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 591-603.
- , Introducción a G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Espasa, Madrid, 1991, 2 vols., t. I, pp. 9-119.
- , “El bachiller Sansón Carrasco”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 17-25.
- , “Los pastores y su mundo”, Estudio Preliminar a la edic. de *La Diana* de Montemayor de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, pp. IX-XXIII.
- , *La novela y sus narradores*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2006.
- AYALA, F., “Los dos amigos”, *Teoría y crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 695-714.
- , “El arte nuevo de hacer novelas”, en *Cervantes y Quevedo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- , “La invención del *Quijote*”, *Cervantes*, G. Haley ed., Taurus, Madrid, 1980, pp. 177-203.
- , *La invención del “Quijote”*, Punto de lectura, Madrid, 2005.
- BAENA, J., “Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*: La utopía del novelista”, *Cervantes*, VIII (1988, 2º fall), pp. 127-140.
- , “Trabajo y aventura: el criterio del caballo”, *Cervantes*, X (1990, 1º fall), pp. 51-57.
- BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Seix-Barral, Barcelona, 1974.
- , *Teoría y estética de la novela*, trad. española, Taurus, Madrid, 1989.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. española, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (1ª reimpresión).
- BALBÍN, R., “La construcción temática de los entremeses”, *Revista de Filología Española*, XXXII (1948), pp. 415-428.
- BANDERA, C., *Mimesis conflictiva*, Gredos, Madrid, 1975.



- BAQUERO ESCUDERO, A. L., “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *Rilce*, VI (1990), pp. 19-45.
- , “Tres historias intercaladas y tres puntos de vista distintos en el primer *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 417-423.
- , “Personaje y relato en el *Persiles*”, *Lectures d’une oeuvre. “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” de Cervantes*, J.-P. Sánchez ed., Editions du Temps, Nantes, 2003, pp. 219-247.
- , “Narración y personaje en Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XXXVII (2005), pp. 107-125.
- , “Las novelas *sueltas* y *pegadizas* en el *Quijote*”, *Cervantes y su mundo*, K. Reichenberger y D. Fernández-Mora eds, Reichenberger, Kassel, 2005, 3 vols., t. II, pp. 23-52.
- BARAS ESCOLÁ, A., “Una lectura erótica del *Quijote*”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 79-89.
- BARBAGALLO, A., “Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana”, *Anales Cervantinos*, XXXII (1994), pp. 207-219.
- BARON, H., *Petrarch’s “Secretum”. Its Making and Its Meaning*, The Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.), 1985.
- BARRENECHEA, A. M<sup>a</sup>, “*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina”, *Filología*, VI (1961), pp. 13-32.
- BATAILLON, M., *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1998 (6ª reimpresión).
- , *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964.
- , “Relaciones literarias”, en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Book, Londres, 1973, pp. 215-232.
- , *Erasmus y el erasmismo*, trad. de C. Pujol, Nota previa de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1983.
- BAUZÁ, H. F., “Características de la elegía latina”, *Anales de Filología Clásica*, XI (1986), pp. 5-23.
- , Introducción a Tibulo, *Elegías*, CSIC, Madrid, 1990, pp. VII-XXXII.
- BELTRÁN, V., “Vida poética y tradición crítica”, Prólogo a *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 9-78.
- BICKEL, E., *Historia de la literatura romana*, trad. de José M<sup>a</sup> Díaz-Regañón, Gredos, Madrid, 1982.
- BILLANOVICH, G., Introduzione a Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, edic. de G. Billanovich, Sansoni Firenze, 1943, pp. XI-CXLIII.
- , *Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1947.
- , “Dalle prime alle ultime letture del Petrarca”, *Il Petrarca ad Arquà. Atti del Convegno di studi nel VI Centenario (1370-1374)*, a cargo de G. Billanovich y G. Frasso, Antenore, Padova, 1975, pp. 13-50.
- , *La tradizione del testo de Livio e le origine dell’umanesimo. I: Tradizione e fortuna di Livio tra medioevo e umanesimo*, Antenore, Padova, 1981.
- , *La tradizione del testo de Livio e le origini dell’umanesimo. II: Il Livio del Petrarca e del Valla: British Library, Harleian 2493, riprodotto integralmente*, Antenore, Padua, 1981.
- , *Petrarca e il primo umanesimo*, Antenore, Padova, 1996.
- BLANCO, M., “Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Società Editrice Gallo, Nápoles, 1995, pp. 623-633.

- BLANCO AGUINAGA, C., “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342.
- , “«Cerrar podrá mis ojos...» Tradición y originalidad”, *Filología*, VIII (1962), pp. 57-78.
- BLASCO, J., “Novela (“mesa de trucos”) y ejemplaridad (“historia cabal y de fruto”)”, *Estudio Preliminar a Cervantes, las Novelas ejemplares*, edic. de J. García, Crítica, Barcelona, 2001, pp. IX-XXXIX.
- , *Cervantes, raro inventor*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2005.
- , *Cervantes: un hombre que escribe*, Difácil, Valladolid, 2006.
- BLECUA, A., “Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIV (1971-1972), pp. 147-239.
- , “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, en *Lecciones cervantinas*, A. Egido ed., Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Zaragoza, 1985, pp. 131-147.
- , Introducción a Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *El libro del buen amor*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. XIII-CV.
- , *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Crítica, Barcelona, 2006.
- BLOOM, H., *Shakespeare. La invención de lo humano*, trad. de T. Segovia, Anagrama, Barcelona, 2002.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> C., *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993.
- BORGES, J. L., “Magias parciales del *Quijote*”, en *El Quijote*, ed. de George Haley, Taurus, Madrid, 1980, pp. 103-105.
- , *Arte poética*, introducción de Pere Gimferrer, trad. de Justo Navarro, edición y notas de C.-A. Mihailescu, Crítica, Barcelona, 2005.
- BOSCO, U., *Francesco Petrarca*, Laterza, Bari, 1965 (3<sup>a</sup> ed.).
- BOWRA, C. M., *Historia de la literatura griega*, trad. de Alfonso Reyes, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.
- , *La Atenas de Pericles*, trad. de A. Yllera, Alianza, Madrid, 2003.
- BRANCAFORTE, B. “Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos”, en *Atalayas del Guzmán*, ed. de Pedro M. Piñero, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 219-240.
- BRITO GARCÍA, C., “Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”, *Cervantes*, XIX (1999), pp. 145-164.
- BÜCHNER, K., *Historia de la literatura latina*, trad. de E. Valentí y A. Ortega, Labor, Barcelona, 1968.
- BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. de T. Blanco, F. Bouza y J. Barja, Prólogo de F. Bouza, Akal, Madrid, 2004 (2<sup>a</sup> ed.).
- BURCKHARDT, T., *Introducción al sufismo*, trad. de A. López Tobajas y M. Tabuyo, Paidós, Barcelona, 2006.
- BURKE, P., *El Renacimiento italiano*, trad. de Antonio Feros, Alianza, Madrid, 2001 (2<sup>a</sup> ed.).
- CACHO BLECUA, J. M., *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Cupsa, Madrid, 1979.
- , “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, t. I, pp. 235-271.
- , Introducción a Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Cátedra, Madrid, 2001 (4<sup>a</sup> ed.), 2 vols., t. I, pp. 19-206.
- CALCATERRA, C., *Nella selva del Petrarca*, Cappelli, Bologna, 1942.
- CALCRAFT, R., “Structure, Symbol and Meaning in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), pp. 197-204.
- CAMAMIS, G., “El hondo simbolismo de “la hija de Agi Morato”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCXIX (1977), pp. 71-102.

- CANAVAGGIO, J., “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, VII (1958), pp. 13-108.
- , *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, París, 1977.
- , “Los disfrazados de mujer en la comedia”, *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, G.E.S.T.E., Toulouse, 1978, pp. 133-145.
- , Introducción a Cervantes, *Entremeses*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 7-41.
- , “La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*”, *Cervantes*, I (1981), pp. 29-41.
- , Introducción a Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 9-65.
- , “Juan Rufo, Agustín de Rojas y Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito”, *La comedia*, ed. de J. Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp., 245-256.
- , *Cervantes*, trad. de M. Armiño, Espasa, Madrid, 1997.
- , *Cervantes entre vida y creación*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2000.
- , “L’Espagne du *Persiles*”, *Langues Néo-latines*, 327 (2003), pp. 21-38.
- , “Del *Celoso extremeño* al *Viejo celoso*: aproximación a una reescritura”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXII (2005), pp. 587-598.
- , *Don Quijote, del mito al libro*, trad. de M. Armiño, Espasa, Madrid, 2006.
- CAPELLE, W., *Historia de la filosofía griega*, trad. de E. Lledó, Gredos, Madrid, 1972.
- CAPPELLI, G. M., *El Humanismo italiano*, Alianza, Madrid, 2007.
- CARDILLAC, D. y L., CARIERE, M.-T., y SUBIRATS, R., “Para una nueva lectura de *El amante liberal*”, *Críticón*, X (1980), pp. 13-29.
- CARILLA, E., “La novela bizantina en España”, *Revista de Filología Española*, XLIX (1966), pp. 275-287.
- , “Cervantes y la novela bizantina”, *Revista de Filología Española*, L (1968), pp. 155-167.
- CARRASCO URGOITI, M<sup>a</sup> S., “Cervantes en *El laberinto de amor*”, *Hispanic Review*, XLVIII (1980, 1<sup>o</sup>), pp. 77-90.
- CASADESÚS BORDOY, F., Introducción general a *Los estoicos antiguos. Obras*, Introducción general de Francesc Casadesús Bordoy, traducción y notas de Ángel J. Cappelletti, Gredos, Madrid, 2007.
- CASALDUERO, J., *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 1966.
- , *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Gredos, Madrid, 1969.
- , *Sentido y forma del “Quijote”*, Ínsula, Madrid, 1970 (3<sup>a</sup> ed.).
- , “*La Galatea*”, en *Suma cervantina*, J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, pp. 27-46.
- , *Sentido y forma de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Gredos, Madrid, 1975.
- , “El desarrollo de la obra de Cervantes”, en *El “Quijote”*, ed. de G. Haley, Taurus, Madrid, 1980, pp. 30-36.
- CASTRO, A., *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967.
- , “Cervantes se nos desliza en *El celoso extremeño*”, *Papeles de Son Armandans*, XLVIII (1968), pp. 205-222.
- , *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972.
- , *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza-Alfaguara, Madrid, 1974.
- , *España en su historia*, Crítica, Barcelona, 1983.
- , *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002.
- CASTRILLO GONZÁLEZ, C., “Elegía”, en *Géneros literarios latinos*, C. Codoñer ed., Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987, pp. 87-113.
- CÁTEDRA, P. M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.

- Cervantes* (AA. VV.), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995.
- Cervantes and the Pastoral*, Penn State University-Behrend College Cleveland State University, Cleveland, 1986.
- Cervantes and the Renaissance*, M. D. McGaha ed., Juan de la Cuesta, Newark, 1980.
- Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994.
- Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981.
- Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su época*, Catherine Poupeney, Alfredo Hermenegildo y César Oliva coords., Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
- Cervantes y su mundo*, K. Reichenberger y D. Fernández-Mora eds, Reichenberger, Kassel, 2005, 3 vols.
- CESARE, G. B. DE, “*El rufián dichoso como experimento*”, en *La Comedia de Magia y de Santos*, F. J. Blasco y G. B. de Cesare eds., Júcar, Madrid, 1992, pp. 107-121.
- CHAUCHADIS, C., “Los caballeros pícaros: contexto e intertexto en *La ilustra fregona*”, en *lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 191-197.
- CHEVALIER, M., “Huellas del cuento folklórico en el *Quijote*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6; Madrid, 1981, pp. 881-893.
- , “El Cautivo entre cuento y novela”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), pp. 403-411.
- , “*El licenciado Vidriera y sus apotegmas*”, en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi coords., Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 35-38.
- CHITTICK, W. C., *La doctrina sufí de Rumi*, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2008.
- CIROT, G., “*Gloses sur les “Maris Jaloux” de Cervantes*”, *Bulletin Hispanique*, XXXI (1929), pp. 1-74.
- CLOSE, A., “Characterization and Dialogue in Cervantes’s ‘Comedias en prosa’”, *Modern Language Review*, LXXVI (1981), pp. 338-356.
- , “La sexualidad del *Quijote*”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136.
- , “Fiestas palaciegas en la segunda parte del *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 475-483.
- , “A Poet’s Vanity: Thughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire”, *Cervantes*, XIII (1993), pp. 31-63.
- , “Cervantes: pensamiento, personalidad y cultura”, en el Prólogo a Cervantes, *Don Quijote*, edic. del I. Cervantes a cargo de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. LXVII-LXXXVI.
- , “Los episodios del *Quijote*”, en *Para leer a Cervantes*, Alicia Parodi y Juan Diego Vila editores, Eudeba, Buenos Aires, 1999, pp. 25-47.
- , *La concepción romántica del “Quijote”*, traducción de G. G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2005.
- COLLINS, M., “Entre el apetito y la razón: El poder de la confesión en *Las dos doncellas*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 779-783.
- , “El poder del discurso confesional en *Las dos doncellas*”, *Cervantes*, XXII (2002, 2º fall), pp. 25-48.
- COMBET, L., *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Presses Universitaire de la France, Lyon, 1980.
- CONTINI, G., “Preliminari sulla lingua del Petrarca”, en Petrarca, *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1992, pp. XXVII-LV.

- COPLESTON, F., *Historia de la Filosofía. 1: Grecia y Roma*, trad. de J. M. García de la Mora, Ariel, Barcelona, 2004 (7ª ed.).
- CORNFORD, F. M., *Principium Sapientiae: a Study of the Origins of Greek Philosophical Thought*, Cambridge, 1952.
- , *La filosofía secreta*, trad. de A. Pérez Ramos, Ariel, Barcelona, 1974.
- CORTÁZAR, C. S. DE, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, XV (1971), pp. 227-239.
- , “Para una relectura del *Quijote*”, en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1987, pp. 25-60.
- COURCELLE, P., *La “Consolation de la philosophie” dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Etudes Augustiniennes, París, 1967.
- CRESPO, Á., Introducción a Petrarca, *Cancionero*, RBA, Barcelona, 1995, pp. 5-110.
- , Introducción a Dante, *Obras completas, I. Divina Comedia*, Aguilar, Madrid, 2004, pp. 9-141.
- CRiado DEL VAL, M., “Estilística cervantina. Correcciones, interpolaciones y variantes en el *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*”, *Anales Cervantinos*, II (1951-1952), pp. 231-248.
- CRISTÓBAL, V., “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *Estudios Clásicos*, XCIV (1988), pp. 43-61.
- , Introducción a Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Gredos, Madrid, 1989, pp. 7-186.
- , Introducción a Virgilio, *Eneida*, trad. y notas de J. de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid, 1992.
- , “Sobre el amor en las *Odas* de Horacio”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, VIII (1995), pp. 111-127.
- , “Héleno y Andrómaca en la *Eneida* (III, 289-507): prospección y retrospección”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, XIV (1998), pp. 83-91.
- , *Virgilio*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2000.
- CROS, E., “*Guzmán de Alfarache* y los orígenes de la novela moderna”, en *Atalayas del Guzmán*, ed. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla-Diputación Provincial, Sevilla, 2002, pp. 167-176.
- CRUZ, A. J., “La desaparición de don Quijote: unidad estructural y transformación de personajes en el *Quijote*”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 367-374.
- CRUZ CASADO, A., “Una revisión del desenlace del *Persiles*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 719-726.
- , “Auristela hechizada: Un caso de *maleficia* en el *Persiles*”, *Cervantes*, XII, (1992, 2º fall), pp. 91-104.
- , “Periandro/Persiles: Las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes”, *Cervantes*, XV (1995, 1º fall), pp. 60-69.
- CUEVAS, C., Introducción fray Luis de León, *De los nombre de Cristo*, Cátedra, Madrid, 1984.
- CULIANU, I. P., *Eros y magia en el Renacimiento*, trad. de N. Clavera y H. Rufat, Siruela, Madrid, 2007.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (3ª reimpresión), 2 vols.
- DAMIANI, B., “Death in Cervantes’ *Galatea*”, *Cervantes*, IV (1983), pp. 53-78.
- , “The Rhetoric of Death in *La Galatea*”, en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, Avallé-Arce ed., Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985, pp. 53-70.

- , “El Valle de los Cipreses en *La Galatea*”, *Anales de Literatura española*, V (1986-1987), pp. 39-51.
- , y B. Mújica, *Et in Arcadia Ego. Essays on Death in the Pastoral Novels*, University Press of America, Lanham, Maryland, 1990.
- DÉBAX, M., “Ser y parecer”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 163-170.
- DESCOUZIS, P. M., “El matrimonio en el *Quijote*. Influjo tridentino”, *La Torre*, LXIV (1969), pp. 35-45.
- DEFFIS DE CALVO, E. I., “Las historias intercaladas en la novela bizantina: de Lope a Cervantes”, *Filología*, XXII (1985), pp. 19-35.
- , “El cronotopo de la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 99-108.
- , *Viajeros, peregrinos y enamorados*, Eunsa, Pamplona, 1999.
- DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>, “Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XI (1972), pp. 113-128.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., y AGUIRRE DE CÁRCER, L., “Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca en el *Persiles*”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 33-62.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2004.
- DÍAZ MINGOYO, G., “La ficción cordial de *El amante liberal*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV (1987), pp. 129-150.
- DÍEZ TABOADA, J. M<sup>a</sup>, “La estructura de las *Novelas ejemplares*”, *Anales Cervantinos*, XVIII (1979-1980), pp. 87-105.
- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, trad. de M. Araujo, Alianza, Madrid, 2006 (3ª reimpresión).
- DOTTI, U., *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- , *La città dell’uomo. L’umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Editori Riuniti, Roma, 1992.
- , *Vita di Petrarca*, Laterza, Bari, 2004 (2ª ed.).
- , “L’uomo di Petrarca”, Introducción a Petrarca, *La Familiari*, Nino Aragno Editore, Torino, 2004, t. I, pp. VII-XXVIII.
- , “Il vecchio Petrarca”, Introducción a Petrarca, *Le Senili*, Nino Aragno Editore, Torino, 2004, t. I, pp. VII-XX.
- , Introducción a Petrarca, *Secretum*, edic. bilingüe latín-italiano de U. Dotti, BUR, 2006 (2ª ed.), pp. 5-20.
- DOVER, K. J., *Homosexualidad griega*, Prólogo de M. Foucault, trad. de F. Martos y J. L. López, El Cobre, Barcelona, 2008.
- DRONKE, P., *Medieval Latin and the rise of European love-liryc*, Oxford University Press, Oxford, 1968, 2 vols.
- , *La lírica en la Edad Media*, trad. de J. M. Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- , *La individualidad poética en la Edad Media*, Prefacio de F. Rico, Alhambra, Madrid, 1981.
- , *Verse with Poetry from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1994.
- , *Poetry and Philosophy in the Middle Age*, Brill, Boston, 2001.
- DROYSSEN, G. J., *Alejandro Magno*, trad. de W. Roces, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2001.
- DUBY, G., “El modelo cortés”, en *Historias de las mujeres en Occidente*, Georges Duby y Michelle Perrot coords., Taurus, Madrid, 1992, pp. 301-319.
- DUMÉZIL, G., *Mito y epopeya*, trad. de Eugenio Trías, Seix Barral, Barcelona, 1977.

- DUNN, P., “Las *Novelas ejemplares*”, en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973, 81-118.
- DURÁN, A., *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, Madrid, 1973.
- ECO, U., *Sobre literatura*, trad. de H. Lozano Miralles, Debolsillo, Madrid, 2005.
- EDWARDS, G., “Los dos desenlaces de *El celoso extremeño* de Cervantes”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLIX (1973), pp. 281-291.
- , en “La estructura de *Numancia* y el desarrollo de su ambiente trágico”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 293-301.
- EGIDO, A., “La Universidad de amor y *La dama boba*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV (1978), pp. 351-371.
- , “*Sin poética hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, XXX (1985), pp. 43-77.
- , “Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro”, en *Edad de Oro*, III (1984), pp. 67-95.
- , *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990.
- , *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU, Barcelona, 1994.
- , “Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma, 1998, pp. 13-41.
- , *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Abada, Madrid, 2003.
- , *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2005.
- EISENBERG, D., “El *Bernardo* de Cervantes fue su libro de caballerías”, *Anales Cervantinos*, XXI (1983), pp. 103-117.
- , *Estudios cervantinos*, Sirmio, Barcelona, 1991.
- El descubrimiento del amor en Grecia*, M. Fernández Galiano, J. S. Lasso de la Vega y F. Rodríguez Adrados eds., Madrid, 1959.
- El Quijote*, G. Haley ed., Taurus, Madrid, 1980.
- EL SAFFAR, R., *Novel to Romance. A Study of Cervantes' "Novelas ejemplares"*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- , *El casamiento engañoso and El coloquio de los perros*, Grant and Cutler, Londres, 1976.
- , “La función del narrador ficticio en *Don Quijote*”, en *El Quijote*, G. Haley ed., Taurus, Madrid, 1980, pp. 288-299.
- , “Periandro: Exemplary Character-Exemplary Narrator”, *Hispanófila*, LXIX (1980), pp. 9-16.
- , *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, University of California Press, Berkeley, 1984.
- , “Voces marginales y la visión del ser cervantino”, *Anthropos*, 98/99 (1989), pp. 59-63.
- ELIADE, M. *El mito del eterno retorno*, trad. de R. Anaya, Alianza, 2004 (3ª reimpresión).
- En un lugar de La Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, G. Dopico y R. González Echeverría eds., Almar, Salamanca, 1999, pp. 213-228.
- ESCOBAR SOBRINO, H., *La Biblioteca de Alejandría*, Gredos, Madrid, 2001.
- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, D. N., “Dido: Historia de un abandono”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, VIII (1995), pp. 89-110.
- Estudios sobre el mundo helenístico*, José Alsina ed., Universidad de Sevilla, Sevilla, 1971.
- FEBRES, E., “*La ilustre fregona*: configuración de la balanza en su forma y contenido”, *Anales Cervantinos*, XXXII (1994), pp. 137-155.

- FENZI, E., Introducción a Dante Alighieri, *La vida nueva*. Guido Cavalcanti, *Rimas*, traducciones de J. Martínez Mesanza y J. R. Masoliver, Siruela, Madrid, 2004 (3ª ed.), pp. 9-31.
- , Introduzione a Petrarca, *Secretum-Il mio segreto*, edic. bilingüe latín-italiano de E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992, pp. 5-77.
- , Introduzione a Petrarca, *De ignorantia-Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, edic. bilingüe latín-italiano de E. Fenzi, Mursia, Milano, 1999, pp. 5-104.
- FERNÁNDEZ, J., “Grisóstomo y Marcela: Tragedia y esterilidad del individualismo”, *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), pp. 147-155.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C., “La novela latina como género literario: Las «Metamorfosis» de Apuleyo”, en *Géneros literarios latinos*, C. Codoñer ed., Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987, pp. 41-55.
- , “Catulo y los poetas neotéricos”, *Historia de la literatura latina*, C. Codoñer coord., Cátedra, Madrid, 1997, pp. 109-122.
- , Introducción a Virgilio, *Eneida*, trad. de A. Espinosa Pólit, Cátedra, Madrid, 2006 (10ª ed.), pp. 9-108.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M., “Epicuro y su jardín”, en *Historia de la ética I*, V. Camps ed., Crítica, Barcelona, pp. 248-281.
- FERNÁNDEZ-MORENA, D., “Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia *Pedro de Urdemalas*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 239-242.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., “Los autores ficticios del *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 47-66.
- FESTUGIÈRE, A. J., *Contemplation et vie contemplative chez Platon*, Vrin, París, 1959 (2ª ed.).
- FICHTER, W. L., “La cueva de Salamanca y un cuento de Bandello”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1960, vol. I, pp. 525-528.
- FINLEY, M. I., *La Grecia antigua: economía y sociedad*, trad. de T. Sempere, Crítica, Barcelona, 2000.
- FLACELIERE, R., *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, trad. de C. Crespo, Temas de Hoy, Madrid, 1996 (5ª ed.).
- FLECNIAKOSKA, J. L., “Quelque propos sur la *Comedia famosa de La entretenida*”, *Anales Cervantinos*, XI (1972), pp. 17-32.
- FLORES, A., “Elementos autobiográficos y estructura narrativa en *El amante liberal*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 31-42.
- FORCIONE, A. K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- , “Cervantes and de Freedom of de Artist”, *Romance Review*, LXI (1970), 243-255.
- , *Cervantes’ Christian Romance: A Study of “Persiles y Sigismunda”*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- , A. K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four “Exemplary Novels”*, Princeton University Press, Princeton, 1982.
- , *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”*, Princeton University Press, Princeton, 1984.
- , “Cervantes en busca de una pastoral auténtica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), 2, pp. 1011-1043.
- FOSTER, K., *Petrarca. Poeta y humanista*, trad. de H. Valentí, Crítica, Barcelona, 1989.



- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, trad. de J. Varela y F. Álvarez-Uría, Siglo XXI, Madrid, 2006.
- , *Historia de la sexualidad. 3. El cuerpo de sí*, trad. de J. Varela y F. Álvarez-Uría, Siglo XXI, Madrid, 2006.
- FOX, R. L., *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, trad. de T. de Lozoya y J. Rabasseda-Gascón, Crítica, Barcelona, 2007.
- , *Alejandro Magno. Conquistador del mundo*, trad. de Maite Solana, Acantilado, Barcelona, 2007.
- FRIEDMAN, E. H., “La casa de los celos: Cervantes’ Dramatic Anomaly”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de M. Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 281-289.
- FUCILLA, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, *Revista de Filología Española. Anejo LXXII*, CSIC, Madrid, 1960.
- FUSILLO, M., *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Marsilio Editore, Venecia, 1989.
- GARCÍA, F., “Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 785-795.
- GARCÍA BORRÓN, J. C., “Los estoicos”, en *Historia de la ética I*, V. Camps ed., Crítica Barcelona, 2006, pp. 208-247.
- GARCÍA CALVO, A., “Pequeña introducción a la prosodia latina”, *Estudios Clásicos*, II (1953-1954), pp. 117-130, 166-178, 234-258.
- , *Virgilio*, Júcar, Madrid, 1976.
- , Introducción a W. Shakespeare, *Sonetos*, Anagrama, Barcelona, 2007 (7ª ed.), pp. 7-29.
- GARCÍA DEL CAMPO, Mª J., “Elementos bizantinos en tres novelas ejemplares de Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 609-619.
- GARCÍA CARCEDO, P., *La Arcadia en el “Quijote”*, Beitia, Bilbao, 1996.
- GARCÍA FUENTE, Mª C., “La elegía de la época de Augusto”, *Cuadernos de Filología Clásica*, X (1976), pp. 33-62.
- GARCÍA GALIANO, Á., “Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 177-195.
- , *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberger, Kassel, 1998.
- GARCÍA GARCÍA, J., “Intención crítica del *Viaje del Parnaso*”: en torno a la adulación y a la vanagloria”, *Anthropos*, 98/99 (1989), pp. 81-85.
- , “*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 333-348.
- GARCÍA GÓMEZ, E., “La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica”, *Al-Andalus*, XXI, 2 (1956), pp. 303-338
- , *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1965.
- , Introducción a Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, Alianza, Madrid, 2007 (7ª reimpresión), pp. 31-92.
- GARCÍA GUAL, C., “Idea de la novela entre los griegos y los romanos”, *Estudios Clásicos*, LXXIV-LXXVI (1975), pp. 111-144.
- , *Primeras novelas europeas*, Istmo, Madrid, 1990 (3ª ed.).
- , *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1991.
- , *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda. Análisis de un mito literario*, Alianza, Madrid, 2003.
- , Introducción a Homero, *Odisea*, Alianza, Madrid, 2004, pp. 7-36.
- , “Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXIV (2005),

- pp. 93-105.
- , “Platón”, en *Historia de la Ética I*, V. Camps ed., Crítica, Barcelona, 2006, pp. 80-135.
- , *Historia, tragedia y novela*, Alianza, Madrid, 2006.
- , Introducción a Hipócrates, *Tratados*, trad. y notas de M<sup>a</sup> D. Lara Nava, C. García Gual, J. A. López Férez, B. Cabellos Álvarez, A. Esteban y E. García Novo, Gredos, Madrid, 2007, pp. 9-32.
- , Introducción a Epicuro, *Obras*, Introducción, Gredos, Madrid, 2007, pp. 9-77.
- , Introducción a Platón, *Diálogos. Gorgias, Fedón, Banquete*, Espasa, Madrid, 2007, pp. 9-35.
- , e IMAZ, M<sup>a</sup> J., *La filosofía helenística: éticas y sistemas*, Cincel, Madrid, 1986.
- GARCÍA LORENZO, L., “La Gran Sultana de Miguel de Cervantes. Adaptación y puesta en escena”, *Anales Cervantinos*, XXXII (1994), pp. 117-136.
- , “Los desenlaces de *La Gran Sultana*”, en *Cervantes y la puesta en escena de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 139-147.
- GARCÍA SALINERO, F., “Dos perfiles paralelos de *Pedro de Urdemalas*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, pp. 229-234.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J., “Finales de novelas en las *Ejemplares*”, *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp. 185-192.
- , “*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca”, *Cervantes*, XIX (1999, 2<sup>o</sup> fall), pp. 113-124.
- , Introducción a Cervantes, *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. XLIII-CX.
- GARIN, E., *La cultura filosófica del Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze, 1961.
- , *Il Rinascimento italiano*, Cappelli, Firenze, 1980.
- , *Medioevo y Renacimiento*, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1983 (1<sup>a</sup> reimpresión).
- , *La revolución cultural del Renacimiento*, trad. de Domènec Bergadá, Prólogo de Miguel Á. Granada, Crítica, Barcelona, 1984 (2<sup>a</sup> ed.).
- , *Ciencia y vida civil en el Renacimiento italiano*, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1986.
- GARROTE PÉREZ, F., “Universo supersticioso cervantino: su materialización y su función poética”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 59-74.
- GENDREAU-MASSALOUZ, M., “Los locos de amor en *El Quijote*. Psicopatología y creación cervantina”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 687-691.
- Géneros literarios latinos*, C. Codoñer ed., Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987.
- GENETTE, G., “Discours du récit”, *Figures III*, Seuil, París, 1972, pp. 62-282.
- , *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- GERLI, E. M., “Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8-9”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 629-634.
- , “La religión de amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, XLIX (1981), pp. 65-86.
- GIL, L., “La épica helenística”, en *Estudios sobre el mundo helenístico*, José Alsina ed., Universidad de Sevilla, Sevilla, 1971.
- , Introducción a Platón, *Fedón. Fedro*, Alianza, Madrid, 2005 (5<sup>a</sup> reimpresión), pp. 9-30.
- , Introducción a Platón, *Banquete*, Tecnos, Madrid, 2006 (2<sup>a</sup> ed.), pp. IX-XXVI.
- , *Censura en el mundo antiguo*, Alianza, Madrid, 2007 (3<sup>a</sup> ed.).
- GILMAN, S., *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, El Colegio de México,

- México, 1951.
- , “Los inquisidores literarios de Cervantes”, en *El Quijote*, G. Haley ed., Taurus, Madrid, 1980, pp. 122-141.
- , *La novela según Cervantes*, trad. de C. Ávila, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- GILSON, É., *El espíritu de la Filosofía Medieval*, Rialp, Madrid, 2004 (2ª ed.).
- , *La filosofía en la Edad Media*, trad. de A. Palacios y S. Caballero, Gredos, Madrid, 2007 (2ª ed.).
- GITLITZ, D. M., “Symmetry and Lust in Cervantes’ *La fuerza de la sangre*”, en *Studies in Honor of E. W. Hesse*, University of Nebraska, Lincoln, 1981, pp. 113-122.
- GÓMEZ, J., “*Don Quijote* y el diálogo de la novela”, *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 35-44.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J., *Introducción a la Grecia antigua*, Alianza, Madrid, 1998.
- GONZÁLEZ, A., “Doble espacio teatral en *El gallardo español*, de Cervantes”, en *El escritor y la escena. Actas del I Coloquio de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglo de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-103.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, A., *Cervantes, creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid, 1956-1958, 2 vols.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., “Dido y Eneas en la literatura española del Siglo de Oro”, *Criticón*, XLIV (1988), pp. 25-54.
- GONZÁLAZ MAESTRO, J., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2000.
- , “La risa en el *Persiles*”, *Lectures d’une oeuvre. “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” de Cervantes*, J.-P. Sánchez ed., Editions du Temps, Nantes, 2003, pp. 157-201.
- GONZÁLEZ ROVIRA, J., “La «escuadra de peregrinos» en el *Persiles*”, *Studi Ispanici*, 1991-1993, pp. 9-17.
- , *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- , “Poética y retórica del relato interpolado”, en las *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, 1998, vol. I, pp. 741-758.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., Introducción a Ovidio, *Tristes. Pónticas*, Gredos, Madrid, 1992, pp. 7-69.
- GREEN, O. H., en *El amor cortés en Quevedo*, Librería General, Zaragoza, 1955.
- , *España y la tradición occidental*, trad. española, Gredos, Madrid, 1969, 4 vols.
- GRILLI, G., *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2004.
- GRIMAL, P., *El helenismo y el auge de Roma*, trad. de Marcial Suárez, Siglo XXI, Madrid, 1976.
- GRIMAL, P., *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, trad. de H. F. Bauzá, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1987.
- , *El Imperio romano*, trad. española, Crítica, Barcelona, 2000.
- , *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 2006.
- GUILLÉN, C. “La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*”, *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 264-279.
- , *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988.
- , “Cauces de la novela cervantina: perspectivas y diálogos”, en Cervantes, *Quijote*, edic. de F. Rico, RAE-Alfaguara, Madrid, 2004, pp. 1145-1155.
- , *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, Barcelona, 2005.

- GUILLÉN PÉREZ, M. G., “El concepto de Pater en Virgilio y la dimensión religiosa y política de su pensamiento”, en *Simposio virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 309-320.
- GÜNTERT, G., “La gitanilla y la poética de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, LII (1972), pp. 107-134.
- , “El curioso impertinente, novela clave del Quijote”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 783-788
- , “Discurso social y Discurso individual en *La gitanilla*”, *Actas del I Consejo Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 249-257.
- , *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill, Barcelona, 1993.
- GUERREAU, A., *El feudalismo. Un horizonte teórico*, trad. de Joan Lorente, Crítica, Barcelona, 1984.
- GUTHRIE, W. K. C., *Historia de la Filosofía Griega, IV. Platón. El hombre y sus diálogos de primera época*, trad. A. Campos Vallejo y A. Medina González, Gredos, Madrid, 1990; tomo V:
- , *Historia de la Filosofía Griega, V. Platón. Segunda época y la Academia*, trad. de A. Medina, Gredos, Madrid, 1992.
- GUTIÉRREZ, M. C., “Ironía, poeticidad y decorum en el *Viaje del Parnaso*”, *Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 1043-1049.
- HÄGG, T., *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Estocolmo, 1971.
- HALEY, G., “El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro”, en *El Quijote*, G. Haley ed., Taurus, Madrid, 1980, pp. 269-287.
- HARRISON, S., *La composición de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Pliegos, Madrid, 1993.
- HART, T. R., Y RENDALL, S., “Rhetoric and Persuasion in Marcela’s Adresse to the Sheperds”, *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 287-298.
- HART, T. R., “La ejemplaridad de *El amante liberal*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), pp. 303-318.
- HASBROUCK, M. D., “Posesión demoniaca, locura y exorcismo en el *Quijote*”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 117-126.
- HATHAWAY, R. R., “Dorotea, or the Narrator’s Art”, *Cervantes*, XIII (1993, 2º fall), pp. 109-126.
- HEDAYAT, S., Introducción a Omar Jayyam, *Robaiyyat*, versión española de Zara Behnam y Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 2007 (6ª ed.), pp. 9-60.
- HERCZEG, G., “Struttura delle antitesi nel *Canzoniere petrarchesco*”, *Studi petrarcheschi*, VII (1961), pp. 195-208.
- HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973.
- , “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su época*, Catherine Poupene, Alfredo Hermenegildo y César Oliva coords., Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 77-92.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., “Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor”, *Cervantes*, XIV (1994, 2º fall), pp. 155-156.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M., Introducción a G. Boccaccio, *Decamerón*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 9-97.
- HERRERO, J., “Arcadia’s Inferno: Cervantes Attack on Pastoral”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), pp. 287-298.
- HERRERO GARCÍA, M., “Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*”, *Revista Nacional de Educación*, XCVI (1950), pp. 33-37.

- HETAHER, P., *La caída del imperio romano*, trad. de T. Fernández Aúz y B. Equibar, Crítica, Barcelona, 2006.
- Historia de la ética. I. De los griegos al Renacimiento*, V. Camps ed., Crítica Barcelona, 2006.
- Historia de la literatura latina*, Carmen Codoñer coord., Cátedra, Madrid, 1997.
- Historia Universal de la Edad Media*, Vicente Ángel Álvarez Palencia coord., Alianza, Madrid, 2002.
- Homenaje a Cervantes*, ed. de F. Sánchez-Castañer, Mediterráneo, Valencia, 1950, 2 vols.
- HUERTA CALVO, J., *El mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, J. J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.
- HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, trad. de José Gaos, Alianza, Madrid, 2005 (4ª reimpresión).
- HUTCHINSON, S., “Haga lo que en mí es”: Preciosa como “encarnación del valor”, *Volver a Cervantes. Actas del IV Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 809-822.
- HUTTON, L. J., “El enamorado portugués en el *Persiles* de Cervantes”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 465-469.
- IGLESIAS, R. M<sup>a</sup>, Introducción a Ovidio, *Metamorfosis*, Cátedra, Madrid, 2001 (4ª ed.), pp. 9-144.
- IMMERWAHR, R. L., “Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One”, *Comparative Literature*, X (1958), pp. 121-135.
- INAMOTO, K., “Cervantes y Lope de Vega (En torno a *La ilustre fregona*)”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 259-264.
- ISSACHAROFF, D., “Imágenes manieristas en *La Galatea* de Cervantes”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 327-336.
- IZQUIERDO VALLADARES, R., “La función del aparte en el teatro de Cervantes. La comedia de *La entretenida*”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 121-138.
- JAEGER, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. de J. Xirau y W. Roces, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000 (9ª reimpresión).
- , *Aristóteles*, trad. de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 2002 (7ª reimpresión).
- , *Cristianismo primitivo y paideia griega*, trad. de E. Cecilia Frost, F.C.E., Madrid, 2004 (2ª reimpresión).
- JAURALDE, P., “Los diálogos de las *Novelas ejemplares*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. de J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 51-58.
- , “El *Quijote*, II, 9”, *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), pp. 177-191.
- , “«Cerrar podrá mis ojos la postrera...»”, *Revista de Filología Española*, LXXVII (1997), pp. 89-117.
- JOHNSON, C. B., “Organic Unity in Unlikely Places: *Don Quijote*, I, 39-41”, *Cervantes*, II (1982), 2º fall, pp. 133-154.
- , *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to don Quixote*, University of California Press, Berkeley, 1983.
- , “Ortodoxia y anticapitalismo en el siglo XVII: el caso del morisco Ricote”, *Hispanic Studies in Honour of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Delaware, 1988, pp. 285-296.
- , “La sexualidad en el *Quijote*”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 137-148.

- , “Cómo se lee hoy el *Quijote*”, en *Cervantes*, VV. AA., C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 335-348.
- JOLY, M., “El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-136.
- , “Erotismo y marginación social en la novela cervantina”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 7-19.
- JORDÁN MONTES, J. F., y PÉREZ SÁNCHEZ, F., “Las influencias del Epicureísmo en las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio. Estudio de la *Égloga II*”, *Simposio Virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 369-377.
- JOSET, J., “Amor de mujer noble: una grieta en el baluarte aristocrático de la sociedad estamental”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 149-157.
- JURADO SANTOS, A., *Tolerancia y ambigüedad en “La gran sultana” de Cervantes*, Reichenberger, Kassel, 1997.
- , “Silencio/Palabra: Estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, *Cervantes*, XIX (1999, 2º fall), pp. 140-153.
- KIRSCHNER, T. J., “Cervantes, director de sus *Entremeses*”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 159-184.
- KRISTELLER, P. O., *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Sansoni, Firenze, 1953.
- , *El pensamiento renacentista y las artes*, trad. de Bernardo Moreno Carrillo, Taurus, Madrid, 1986.
- , *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. de Federico Patán López, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993 (1ª reimpresión).
- , *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, trad. de María Martínez Peñaloza, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996.
- KRISTEVA, J., “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239 (1967), pp. 438-465.
- , *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969.
- La comedia*, ed. de J. Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995.
- La elegía*, Begoña López Bueno ed., Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.
- La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, Avalue-Arce ed., Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985.
- La novela española del siglo XVI*, (AA. VV.) Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2001.
- LAFFRANQUE, M., “Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el siglo de oro. *La gitanilla* de Cervantes”, en *Actas del V Coloquio Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, vol. II, pp. 549-561.
- LAMB, R. S., “Las mujeres en el *Quijote*: contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 767-772.
- LAMBERT, A. F., “The two versions of Cervantes’ *El celoso extremeño*: ideology and criticism”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1980), pp. 219-235.
- LAPESA, R., “*La española inglesa* y el *Persiles*”, *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 242-263.
- LARA GARRIDO, J., “Entre Paquino, Góngora y Cervantes. Texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*”, *Homenage à Robert Jammes*, PUM, Toulouse, 1994, pp. 643-654.
- , Introducción a F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Cátedra, Madrid, 2000 (3ª ed.), pp. 13-114.
- LAZAR, M., *Amour courtois et «fin’ amors» dans la littérature du XIIIe siècle*, Klincksieck,

- París, 1964.
- LÁZARO CARRETER, F., “Las voces del *Quijote*”, Estudio Preliminar a la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes, al cuidado por F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. XXI-XXXVII.
- , *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Alianza, Madrid, 2002.
- LE GENTIL, P., *La poésie lyrique espagnole e portugaise à la fin du Moyen Âge*; Philon, Rennes, 1949, 2 vols.
- LE GOFF, J., *La baja Edad Media*, trad. de L. Ortiz, Siglo XXI, Madrid, 2002 (14ª ed.).
- Lecciones cervantinas*, A. Egido ed., Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Zaragoza, 1985.
- Lectures d'une oeuvre. “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, J.-P. Sánchez ed., Editions du Temps, Nantes, 2003.
- Lenguaje, ideología y organización textual de las “Novelas ejemplares”*, ed. de J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983.
- LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, trad. de J. Mª Díaz Regañón y B. Romero, Gredos, Madrid, 1983, 2 vols.
- , *La tragedia griega*, trad. de Juan Godó, Acantilado, Barcelona, 2001.
- LÉVÊQUE, P., *El mundo helenístico*, trad. de Juliá Jódar, Paidós, Barcelona, 2005.
- LEWIS, C. S., *La alegoría de amor*, trad. de Delia Sampietro, Eudeba, Buenos Aires, 1953.
- LIDA DE MALKIEL, Mª R., “Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*”, *Romance Philology*, IX (1956), pp. 156-162.
- , *Estudios de literatura española comparada*, Eudeba, Buenos Aires, 1966.
- , *Dido en la literatura española*, Tamesis Book, Londres, 1974.
- , *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.
- , *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*, José Porrúa Turanzas, 1978.
- LIMAT-LETELIER, N., “Historique du concept d'intertextualité”, en *L'intertextualité*, N. Limat-Letelier y M. Miguet-Ollagnier eds., Les Belles Letres, París, 1998, pp. 17-64.
- LOKOS, E. D., *The Solitary Journey: Cervantes's “Voyage to Parnassus”*, Peter Lang, Nueva York, 1991.
- , “Clausura y final de *La fuerza de la sangre*”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 509-517.
- LÓPEZ ALFONSO, F. J., “*La entretenida*, parodia y teatralidad”, *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 193-205.
- LÓPEZ-BARALT, L., *San Juan de la Cruz y el Islam*, Hiperión, Madrid, 1990 (2ª ed.).
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Estudio crítico de “La Galatea” de Miguel de Cervantes*, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1948.
- , Introducción a Heliodoro, *Historia etiópica*, trad. de Juan de Mena, RAE, Madrid, 1954, pp. VII-LXXXIII.
- , “La leyenda de la morisca garrida de Antequera en la poesía y en la historia”, *Archivo Hispalense*, LXXXVIII-LXXXIX (1958), pp. 1-91.
- , *Los libros de pastores en la literatura española. I. La órbita previa*, Gredos, Madrid, 1974.
- , “Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. de J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 59-68.
- , “Vista a Oriente: la española en Constantinopla” *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*, VII (1992), pp. 31-46.
- , y LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, Mª T., Introducción Cervantes, *La Galatea*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 11-107.

- LÓPEZ FÉREZ, J. A., Introducción a Eurípides, *Tragedias I*, Cátedra, Madrid, 2005 (8ª ed.), pp. 9-66.
- LORENZO, VÉLEZ, A., “Blancaflor la hija del diablo (Notas sobre un cuento maravilloso español)”, *Revista de Folklore*, 27, III, (1983), pp. 88-99.
- LOWE, J., “The Structure of Cervantes’ *La española inglesa*”, *Romance Notes*, IX (1968), pp. 287-290.
- , *Cervantes: Two Novelas ejemplares: “La Gitanilla”, “La ilustre fregona”*, Grant and Cutler, Londres, 1971.
- , “A Note on Cervantes’ *El amante liberal*”, *Romance Notes*, XII (1971), pp. 400-403.
- LOZANO RENIEBLAS, I., *Cervantes y el mundo de “Persiles”*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1998.
- , “Los relatos orales del *Persiles*”, *Cervantes*, XXII (2002, 1º fall) pp. 111-126.
- , *Novelas de aventuras medievales: género y traducción en la Edad Media hispánica*, Reichenberger, Kassel, 2003.
- LOZANO VELILLA, A., *El mundo helenístico*, Síntesis, Madrid, 1986.
- LUCK, G., *La elegía erótica latina*, trad. de A. García Herrera, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993.
- LUTTIKHUIZEN, L. F., “Verdad histórica y verdad poética en *La señora Cornelia*”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 265-269.
- , “Tolerancia e intolerancia en *El amante liberal*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 823-826.
- LYNE, R. O. A. M., “The Neoteric Poets”, *Classical Quarterly*, XXVIII (1978), pp. 167-187.
- LLEDÓ ÍÑIGO, E., Introducción general a Platón, *Diálogos I*, Gredos, Madrid, 1981, pp. 7-135.
- , *La memoria de la ética*, Taurus, Madrid, 1995 (2ª ed.).
- , *La memoria del Logos*, Taurus, Madrid, 1996 (4ª ed.).
- , *El epicureísmo*, Taurus, Madrid, 1996.
- , *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 2000.
- , “El mundo homérico”, *Historia de la Ética I*, V. Camps ed., Crítica, Barcelona, 2006, pp. 14-34.
- , “Aristóteles y la ética de la «polis»”, *Historia de la Ética I*, V. Camps ed., Crítica, Barcelona, 2006, pp. 136-207.
- , *Elogio de la infelicidad*, Cuatro, Madrid, 2006 (6ª ed.).
- LLORÉNS, V., “Historia y ficción en el *Quijote*”, *El Quijote*, G. Halley ed., Taurus (El Escritor y la Crítica), Madrid, 1980, pp. 253-265.
- LLORIS, M., “*El casamiento engañoso*”, *Hispanófila*, XXXIX (1970), pp. 115-120.
- MADARIAGA, S., *Guía del lector del “Quijote”*, Espasa-Calpe, 1978 (2ª ed.).
- MANN, N., Introducción a Petrarca, *Cancionero* edic. bilingüe de J. Cortines, Cátedra, Madrid, 2006 [5ª ed.], 2 vols., t. I, pp. 19-120.
- MANN, T., “A bordo con *Don Quijote*”, *Cervantes, Goethe, Freud*, traducción de R. de la Serna y F. Jiménez, Losada, Madrid, 2004, pp. 23-82.
- MARASSO, A., *Cervantes y Virgilio*, Instituto Cultural Joaquín V. González, Buenos Aires, 1937.
- MARAVALL, J. A., *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1966.
- , *Utopía y contrautopía en el “Quijote”*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.
- , *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2000 (8ª ed.).



- MARÍAS, J., “La pertinencia del *Curioso impertinente*”, *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1959, III, pp. 306-311.
- MARKALE, J., *El amor cortés o la pareja infernal*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Olañeta, Palma de Mallorca, 1998.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973.
- , *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975.
- , *Trabajos y días cervantinos*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995.
- , *Cervantes en letra viva*, Reverso, Barcelona, 2005.
- MARTELLOTTI, G., *Scritti petrarcheschi*, Antenore, Padova, 1983.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona, 2005 (6ª ed.).
- MARTÍN MAESTRO, A., “Conjunciones y disyunciones en *La ilustre fregona*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, 1983, pp. 69-79.
- MARTÍN MORÁN, J. M., *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Edizione Dell’Orso, Turín, 1990.
- MARTINELLI, B., *Petrarca e il Ventoso*, Minerva Italica, Bérgamo, 1977.
- MARTÍNEZ-BONATI, F., *El “Quijote” y la poética de la novela*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1995.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J., Introducción a Platón, *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*, Alianza, Madrid, 2005 (2ª reimpresión), pp. 9-38.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, E., “Sobre la amnistía de Roque Guinart: el laberinto de la *bandosidat* catalana y los moriscos en el *Quijote*”, *Cervantes*, XI (1991, 2º fall), pp. 69-85.
- MAS, A., *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d’Or*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967, 2 vols.
- McGAHA, M. DE, “Cervantes and Virgil”, *Cervantes and the Renaissance*, M. D. McGaha ed., Juan de la Cuesta, Newark, 1980, pp. 34-50.
- MCGRADY, D., “Otra vez las fuentes de *El curioso impertinente*”, en *Homenaje à Robert Jammes*, Anejos de *Criticón*, 1994, pp. 767-772.
- MEDINA GONZÁLEZ, A., y LÓPEZ FÉREZ, J. A., Introducción a Eurípides, *Tragedias I*, Gredos, Madrid, 1999 (3ª reimpresión), pp. 7-97.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía árabe y poesía romance*, Espasa-Calpe, Madrid, 1941.
- MEREGALLI, F., “De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*”, en *Homenaje a Casaldueiro*, R. P. Siegle y G. Sobejano eds., Gredos, Madrid, 1972, pp. 395-409.
- , *Introducción a Cervantes*, Ariel, Barcelona, 1992.
- MICÓ, J. Mª, Introducción a Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Cátedra, Madrid, 1994, 2 vols., t. I, pp. 15-78.
- Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna*, *Anthropos* 98/99 (1989).
- MIGUEL Y CANUTO, J. C. DE, “Los moldes de la tradición oral en los personajes y antropónimos de los *Entremeses* de Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, *Anthropos*, Barcelona, 1991, pp. 695-708.
- MILA Y FONTANALS, M., *De los trovadores en España*, edic. de C. Martínez y F. R. Manrique, con Nota preliminar de Martín de Riquer, CSIC, Barcelona, 1966.
- MIRALLES, C., *La novela en la antigüedad clásica*, Labor, Barcelona, 1964.
- MOLHO, M., *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.
- , “En torno a *La cueva de Salamanca*”, *Lecciones cervantinas*, ed. de Aurora Egido, Caja de Ahorros de Zaragoza, Zaragoza, 1985, pp. 31-48.

- , “Aproximación al *Celoso extremeño*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 743-792.
- , “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Quijote*”, *Cervantes*, XI (1991), 1º fall, pp. 87-98.
- , “El sagaz perturbador del género humano”: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, *Cervantes*, XII (1992, 2º fall), pp. 21-32.
- , “Sobre un soneto de Quevedo: Cerrar podrá mis ojos la postrera. Ensayo de una lectura literal”, *Compás de Letras*, I (1992), pp. 124-140.
- , “Préface” a Cervantes, *Les travaux de Persille et Sigismonde. Histoire septentrionale*, José Corti, París, 1994, pp. 7-69.
- MOLINIÉ, G., *Du roman grec aun roman baroque*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1982.
- MONEDERO, C., Introducción a su edic. del *Libro de Apolonio*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 9-63.
- MONER, M., *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.
- MONTERO, J., Prólogo a Jorge de Montemayor, *La Diana*, Crítica, Barcelona, 1996, pp. XXVIII-XCIII.
- MONTERO REGUERA, J., “Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, XXXII (1994), pp. 97-116.
- , “Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*”, *Revista de Filología Románica*, X (1993), pp. 337-359.
- , *El “Quijote y la crítica contemporánea*, C.E.C., Alcalá de Henares, 1997.
- , “Los preliminares del *Persiles*: estrategia editorial y literatura de senectud”, *Lectures d’une oeuvre. “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, J.-P. Sánchez ed., Editions du Temps, Nantes, 2003, pp. 65-78.
- , “Edward C. Riley o el honor del cervantismo”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI (2004), pp. 415-424.
- MORANT, I., *Discursos de la buena vida. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Cátedra, Madrid, 2002.
- MORENO, I., *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro*, Tesis Doctoral, UAM, 1998.
- MORENO, J., “La mujer en la *Eneida*”, *Simposio Virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 395-404.
- MORENO, M<sup>a</sup> P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, PPU, Barcelona, 1986.
- , *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, PPU, Barcelona, 1987.
- MORENO BÁEZ, E., “El perfil ideológico de Cervantes”, en *Suma cervantina*, J. B. Avall-Arce y E. C. Riley, eds., Tamesis Book, Londres, 1973, pp. 233-272.
- MORÓN ARROYO, C., *Nuevas meditaciones del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1976.
- , “La historia del cautivo y el sentido del *Quijote*”, *Ibero*, XVIII (1983), pp. 91-105.
- MOSSE, C., *La mujer en la Grecia clásica*, trad. de Celia M<sup>a</sup> Sánchez, Nerea, Madrid, 1995 (3ª ed.).
- MOYA DEL BAÑO, F., “Virgilio y la *Appendix Vergiliana*”, en *Simposio Virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 59-99.
- , Introducción a Ovidio, *Heroidas*, CSIC, Madrid, 1986, pp. VII-LXXXI.
- , y PUCHE, C., Introducción a Propertio, *Elegías*, edic. bilingüe de A. Ruiz de Elvira y F. Moya, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 9-102.

MUÑOZ SÁNCHEZ, J. R., “Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*”, *Revista Lengua y Literatura Españolas*, Asociación de Profesores de Español “Francisco de Quevedo” de Madrid, VII (2000), pp. 95-154.

—, “La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Epos*, XVII (2001), pp. 141-163.

—, “*Casamiento-Coloquio*: la novela dentro de la novela”, *Revista de Lengua y Literatura Españolas*, Asociación de Profesores “Francisco de Quevedo” de Madrid, VIII (2003), pp. 109-137.

—, “Hacia una nueva visión de la estructura de *La Galatea*”, *Epos*, XIX (2003), pp. 89-101.

—, “Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio en *La Galatea*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI (2003), pp. 279-297.

—, “Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI (2003), pp. 146-173.

—, “El juego de la literatura o la literatura como juego”, en *Revista de Lengua y Literatura Españolas. Curso de novela contemporánea*, A. Rey Hazas y J. de la Cruz Martín eds., Asociación de Profesores “Francisco de Quevedo”, Madrid, 2004, pp. 425-441.

—, “El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII (2004), pp. 29-44.

—, “Lecturas del *Quijote*”, *4 siglos os contemplan. Cervantes y el “Quijote”*, Eneida, Madrid, 2006, pp. 125-145.

—, “El discurso literario como proceso de conocimiento en la novela española contemporánea”, *Epos*, XXII (2006), pp. 133-159.

—, “Tradición en innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXXXVII (2007), pp. 103-130.

—, “Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*” *Criticón*, 99 (2007), pp. 125-158.

—, “«Los vírgenes esposos» del *Persiles*: el episodio de Renato y Eusebia”, *Anales Cervantinos*, XL (2008), pp. 205-228.

—, “La novela de Cervantes y los inicios de la «picaresca»”, *Actas del Coloquio Internacional: La novela picaresca y sus proyecciones europeas (un género a debate)*, en prensa.

MURILLO, L. A., Introducción a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1978, t. I.

—, Introducción a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1978, t. II.

—, “La espada de don Quijote (Cervantes y la poesía heroica)”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 667-680.

—, “Time and Narrative Structure in *Galatea*”, en *Hispanic Studies in Honour of Joseph Silverman*, ed. de J. V. Ricapito, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1990, 305-317.

NAGY, E., “La picaresca y la profecía dentro de la visión estética y social cervantina en la comedia *Pedro de Urdemalas*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de M. Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 273-279.

NAVARRO, D., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.

NAVARRO ANTOLÍN, F., Introducción a Macrobio, *Comentario al “Sueño de Escipión”*, Gredos, Madrid, 2006, pp. 7-113.

NAVARRO GONZÁLEZ, A., *Las dos partes del Quijote. Analogías y diferencias*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.

—, “*La Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y*

- Sigismunda de Cervantes”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 63-82.
- NELLI, R., *L'Érotique des troubadours*, Bibliothèque Méridionale, Tolosa, 1963.
- NERLICH, M., *El “Persiles” descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*, trad. de J. Munárriz, Hiperión, Madrid, 2005.
- NEUSCHÄFER, H.-J., *La ética del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1999.
- NIELSEN, S. L., “El simbolismo de la cruz en *La fuerza de la sangre*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 629-632.
- NOFERI, A., “Da un commento al *Canzoniere* del Petrarca: lettura del soneto introduttivo”, *Lettere italiane*, XXVI (1974), pp. 165-179.
- NOLHAC, P. DE, *Pétrarque et l’humanisme*, 2 vols., H. Champion, París, 1907.
- NÚÑEZ, M., y LÓPEZ, M., “Una historia sefardí como posible fuente de *la española inglesa* de Cervantes”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 621-628.
- OLEZA, J., “Hipótesis sobre la formación de la comedia barroca”, *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 9-44.
- , “El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión”, en *La comedia*, ed. de J. Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 181-226.
- , Introducción a Clarín, *La regenta*, Cátedra, Madrid, 1998 (10ª ed.), pp. 11-113.
- OLIVA, C., “La acción dramática en los entremeses de Cervantes”, en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pp. 149-157.
- OLIVER ASÍN, J., “La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII (1947-1948), pp. 245-339.
- OROZCO DÍAZ, E., *Cervantes y la novela del barroco*, edic. de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, Granada, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del “Quijote”*, Cátedra, Madrid, 1995.
- , Prólogo a la edic. de E. García Gómez de Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, Alianza, Madrid, 2007, pp. 9-27.
- OSUNA, R., “Cervantes y Tirso de Molina: se aclara un enigma del *Persiles*”, *Hispanic Review*, XLII (1974), pp. 359-368.
- PABÓN, C., “La unión de los mundos secular y religioso en los protagonistas varones de *La fuerza de la sangre* de Cervantes y *All’s Well That End Well* de Shakespeare”, *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 827-834.
- PABÓN, T. A., “Secular Resurrection through Marriage in Cervantes’ *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas* y *La fuerza de la sangre*”, *Anales Cervantinos*, XVI (1977), 119-124.
- , “Viajes de peregrinos: la búsqueda de la perfección moral en *El amante liberal*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 371-375.
- , “«Estimar lo inestimable». Un estudio del autodomínio de Ricardo, *El amante liberal*”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 835-839.
- PABST, W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos, Madrid, 1972.
- PALACIOS MARTÍNEZ, F., “Teoría y prácticas teatrales cervantinas”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 673-683.
- PALOMO, R., “Una fuente española del *Persiles*”, *Hispanic Review*, VI (1938), p. 57-68.
- PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. de Mª Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 2006 (3ª reimpresión).

- , *Estudios sobre iconografía*, Prólogo de E. Lafuente Ferrari, trad. de B. Fernández, Alianza, Madrid, 2006 (16ª ed.).
- Para leer a Cervantes*, Alicia Parodi y Juan Diego Vila editores, Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- PAREDES NÚÑEZ, J., “Los cuentos del *Quijote*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 411-416.
- PARODI, A., “El episodio del cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 433-441.
- PARKER, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española entre 1480-1680*, versión española, Cátedra, Madrid, 1986.
- PARR, J., “*Don Quijote*”: *An Anatomy of Subversive Discourse*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1988.
- PAULINO, J., “El espacio narrativo en *La ilustre fregona*”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 93-108.
- PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (3ª ed.).
- , *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (3ª ed.).
- PEDRAZA, P., Introducción a F. Colonna, del *Sueño de Polífilo*, Acanalado, Barcelona, 1999, pp. 19-59.
- PENTON, E., “El *Quijote*, monumento folklórico”, en *Cervantes. Su obra u su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 895-900.
- PERCAS DE PONSETI, H., *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, 2 vols. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004.
- PÉREZ VELASCO, A., “El diálogo verso-prosa en *La Galatea*”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 487-493.
- PERRET, J., *Virgile: l’Homme et l’oeuvre*, París, 1952.
- PERRY, B. E., *The Ancient Romances, a Literaty-historical Account of their Origins*, University of California Press, Berkeley, 1967.
- PILUSO, R., “*La fuerza de la sangre*: análisis estructural”, *Hispania*, XLVII (1964), pp. 485-496.
- , *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, Las Américas, Nueva York, 1967.
- PIÑON, N., “Dulciana, la agonía de lo femenino”, *Aprendiz de Homero*, trad. de Montserrat Mira, Alfaguara, Madrid, 2008, pp. 11-21.
- PONTE, G., “Nella selva del Petrarca: la discussa data del *Secretum*”, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXVII (1990), pp. 1-63.
- POPE, R. D., “The Autobiographical Form in the *Persiles*”, *Anales Cervantinos*, XIII-XIV (1974-1975), pp. 93-106.
- «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Christophe Couderc y Benoît Pellistrandis coords., Casa de Velázquez, Madrid, 2005.
- PORQUERAS-MAYO, A., “Claudia Jerónima (*Quijote* II, cap. 60). Celos a través de tradiciones culturales, técnicas pictóricas y emblemáticas”, *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 715-721.
- POZUELO YVANCOS, J. Mª, “La recepción de Virgilio en la teoría literaria española del siglo XVI”, *Simposio Virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 467-479.

- PRIETO, A., *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975.
- QUÉRILLACQ, R., “Los moriscos de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XXX (1992), pp. 77-98.
- QUINT, D., “Entrelazamientos cervantinos: la “Historia del cautivo”, *En un lugar de La Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, G. Dopico y R. González Echeverría eds., Almar, Salamanca, 1999, pp. 213-228.
- RALLO, A., “Los Coloquios matrimoniales de Pedro de Luján (mujer y espacio privado en el siglo XVI)”, *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1987.
- , Introducción a Jorge de Montemayor, *La Diana de Montemayor*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 11-91.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. DE, “Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia”, *Estudios clásicos*, XC (1986), pp. 69-83.
- RAMÍREZ DE VERGER, A., Introducción a Catulo, *Poesías*, Alianza, Madrid, 2006 (4ª ed.), pp. 11-41.
- RAUHUT, F., “Consideraciones sociológicas sobre *La Gitanilla*”, *Anales Cervantinos*, III (1950), pp. 143-160.
- REARDON, B. P., *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J. C.*, Les Belles Lettres, París, 1971.
- RECOULES, H., “Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVII”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII (1972), pp. 231-291.
- REDONDO, A., “Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, LXXX (1978), pp. 39-70.
- , “El *Quijote* y la tradición carnavalesca”, *Anthropos*, 98/99 (1989), pp. 93-98.
- , “Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social”, en *Cervantes* (AA. VV.), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 257-293.
- , “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”, *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 49-62.
- , A, *Otra manera de leer el “Quijote”*, Castalia, Madrid, 2005 (2ª ed.).
- REDONDO, A., y SÁINZ, C., “La ilustre fregona: cuatro cuartos y una cola”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, 1983, pp. 1771-177.
- REY HAZAS, A., “Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela”, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las “Novelas ejemplares”*, ed. de J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 119-144.
- , “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista), en *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105.
- , “Cervantes, *El Quijote* y la poética de la libertad”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 369-380.
- , “Las comedias de cautivos de Cervantes”, *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*, Actas de las XVI Jornadas del Teatro Clásico de Almagro, Ciudad Real, 1994, pp. 29-56.
- , “*Novelas ejemplares*”, en *Cervantes* (AA VV), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 173-209.
- , “El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna”, *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 141-160.

- , “Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*”, *Criticón*, LXXVI (1999), pp. 119-164.
- , Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal”, *Príncipe de Viana*, LXI (2000), pp. 239-260.
- , “El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones de Cervantes”, en *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, ed. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla-Diputación Provincial, Sevilla, 2002, pp. 177-217.
- , *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003.
- , *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005.
- REY HAZAS, A., y SEVILLA ARROYO, F, *Cervantes. Vida y literatura*, Alianza, Madrid, 1995.
- , Introducción a Cervantes, *La Galatea*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 1), Madrid, 1996, pp. I-XLIV.
- , Introducción a Cervantes, *El trato de Argel*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 2), Madrid, 1996, pp. I-XL.
- , Introducción a Cervantes, *La Numancia*, Alianza (Obra Completa, Vol. 3), Madrid, 1996, pp. I-XXXV.
- , Introducción a Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 4), Madrid, 1996, pp. I-LXXIII.
- , Introducción a Cervantes, *La gitanilla. El amante liberal*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 6), Madrid, 1996, pp. I-LXVIII.
- , Introducción a Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 7), Madrid, 1996, pp. I-L.
- , Introducción a Cervantes, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 8), Madrid, 1996, pp. I-LIX.
- , Introducción a Cervantes, *El celoso extremeño*, Alianza (Obra Completa, vol. 9), Madrid, 1997, pp. I-LXIV.
- , Introducción a Cervantes, *La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia*, Alianza (Obra Completa, vol. 10), Madrid, 1997, pp. I-LXXIII.
- , Introducción a Cervantes, *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 11), Madrid, 1997, pp. I-LXII.
- , Introducción a Cervantes, *Viaje del Parnaso*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 12), Madrid, 1997, pp. I-XXXVII.
- , Introducción a Cervantes, *El gallardo español. La casa de los celos*, Alianza (Obra Completa, vol. 13), Madrid, 1997, pp. I-XLVII.
- , Introducción a Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, Alianza (Obra Completa, vol. 14), Madrid, 1998, pp. I-LVIII.
- , Introducción a Cervantes, *La gran sultana. El laberinto de amor*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 15), Madrid, 1998, pp. I-XLV.
- , Introducción a Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 16), Madrid, 1998, pp. I-LIV.
- , Introducción a Cervantes, *Entremeses*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 17), Madrid, 1998, pp. I-LIII.
- , Introducción a Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edic. de F. Sevilla y A. Rey, Alianza (Obra Completa, vol. 18), Madrid, 1999, pp. I-LXI.
- , Introducción a Cervantes, *Novelas ejemplares (La gitanilla. Rinconete y Cortadillo. El casamiento engañoso. El coloquio de los perros)*, edic. de A. Rey y F. Sevilla, Espasa, Madrid, 2002 (2ª ed.), pp. 9-47.

- REY HAZAS, A., y MUÑOZ SÁNCHEZ, J. R., *Cervantes y el "Quijote" en el siglo XVIII*, Verbum, Madrid, 2006.
- RICAPITO, J. V., "Cervantes y Mateo Alemán de nuevo", *Anales Cervantinos*, XXIII (1985), pp. 85-95.
- , "En la mente de Mateo Alemán", *Atalayas del Guzmán*, Pedro M. Piñero edit., Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 113-139).
- RICCIARDELLI, M., *Originalidad de "La Galatea" en la novela pastoril española*, Imprenta García, Montevideo, 1966.
- RICO, F., "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro del buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), pp. 301-325.
- , "Petrarca y el *De vera regilione*", *Italia Medioevale e Umanistica*, XVII (1974), pp. 313-364.
- , *Vida u obra de Petrarca, I. Lectura del "Secretum"*, Antenore, Padova, 1974.
- , "«Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». Para el título y el primer soneto del «Canzoniere»", *Medioevo Romano*, III (1976), pp. 101-138.
- , Introducción a Petrarca, *Obras I. Prosa*, Alfaguara, Madrid, 1978, pp. XV-XXXIV.
- , "Precisazioni di cronologia petrarchesca: le *Familiars* VIII, 2-5 e i rifacimenti del *Secretum*", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLV (1978), pp. 481-525.
- , "De Garcilaso y otros petrarquismos", *Revue de Littérature Comparée*, LII (1978), pp. 325-338.
- , *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.
- , "Temas y problemas del Renacimiento español", *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de Oro: Renacimiento*, a cargo de Francisco López Estrada, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 1-97.
- , *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1989 (4ª ed.).
- , Introducción a su edic. del *Lazarillo de Tormes*, Cátedra, Madrid, 1992 (8º ed.), pp. 13\*-127\*.
- , Introducción a Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Planeta, Barcelona, 1999, pp. 7-79.
- , *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Destino, Barcelona, 2002.
- , *Estudios de literatura y otras cosas*, Destino, Barcelona, 2002.
- , *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Destino, Barcelona, 2005 (3ª ed.).
- , *El texto del "Quijote"*, Destino, Barcelona, 2005.
- , "Humanismo y ética", en *Historia de la ética I*, V. Camps coord., Crítica, Barcelona, 2006, pp. 507-540.
- RIQUER, M. DE, *Nueva aproximación al "Quijote"*, Teide, Barcelona, 1989 (7ª ed.).
- , *Cervantes en Barcelona*, Sirmio, Barcelona, 1989.
- , *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Ariel, Barcelona, 2001 [4ª ed.], 3 vols.
- , *Para leer a Cervantes*, Acantilado, Barcelona, 2003.
- RILEY, E. C., "Episodio, novela y aventura en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, V (1955-1956), pp. 209-230.
- , "The «Pensamientos escondidos» and «Figuras morales» of Cervantes", en *Homenaje a W. L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, p. 623-631.
- , "Teoría literaria", en *Suma cervantina*, J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Book, Londres, 1973, pp. 293-322.
- , *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. de C. Sahagún, Taurus, Madrid 1989 (3ª reimpresión).



- , “La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 83-85.
- , “El *Viaje del Parnaso* como narración”, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 491-507.
- , “Tradición e innovación en la novelística cervantina”, *Cervantes*, XVII (1997, 1º fall), pp. 46-61.
- , “Cervantes: Teoría literaria”, en el Prólogo a la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes a cargo de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. CXXIX-CXLI.
- , *Introducción al “Quijote”*, trad. de E. Torner Montoya, Crítica, Barcelona, 2000.
- , *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, trad. de Mari Carmen Llerena, Crítica, Barcelona, 2001.
- RIVERS, E. L., “*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas”, *Suma cervantina*, J. B. Avalor-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Book, Londres, pp. 119-146.
- , “Pastoral, Feminisme and Dialogue in Cervantes”, en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, Avalor-Arce ed., Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985, pp. 7-15.
- , “¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?” en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 105-116.
- , “Cervantes poeta serio y burlesco”, en *Cervantes* (VV. AA.), C.E.C., Alcalá de Henares, 1995, pp. 211-224.
- ROBIN, L., *La théorie platonicienne de l’amour*, Alcan, Paris, 1933.
- ROCA MUSSONS, M., “Alma, aire, bocas: El beso de Auristela en el *Persiles*”, *Cervantes*, XIX (1999, 2º fall), pp. 154-166.
- RODRÍGUEZ, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Akal, Madrid, 1990.
- , *La norma literaria*, Debate, Barcelona, 2001.
- , *La literatura del pobre*, Comares, Granada, 2001 (2ª ed.).
- , *El escritor que compró su propio libro*, Debate, Barcelona, 2003.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Lírica griega arcaica (Poemas modales monódicos, 700-300 a. C.)*, Gredos, Madrid, 1980.
- , *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Alianza, Madrid, 1995.
- , *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Alianza, Madrid, 1997.
- , *La democracia ateniense*, Alianza, Madrid, 2007 (7ª reimpresión).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., Introducción a Cervantes, *El Rufián dichoso. El Rufián viudo*, Reichenberger, Kassel, 1994.
- RODRÍGUEZ-LUIS, J., *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1980, 2 vols.
- ROMERA CASTILLO, J., “De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyeron sus *Gitanillas* (Notas sobre la intervención de los “actores”)”, *Lenguaje, ideología y organización textual de las “Novelas ejemplares”*, ed. de J. J. Bustos Tovar, Universidad Complutense, Madrid, 1983, pp. 145-158.
- ROMERO MUÑOZ, C., *Introduzione al “Persiles” di Miguel de Cervantes*, C.N.R., Venecia, 1968.
- , “La invención de Sansón Carrasco”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp., 27-69.
- , Introducción a Cervantes, *Persiles*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 15-59.
- ROSALES, L., *Cervantes y la libertad*, Cultura Hispánica, Madrid, 1985, 2 vols.
- ROSSI, R., *Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico*, Ámbito, Valladolid, 1988.
- ROSSI, V., *Studi sul Petrarca e sul Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1930.

- , “Sulla formazione delle raccolte epistolari petrarchesche”, *Annali della cattedra petrarchesca*, III (1932), pp. 55-63.
- , “Introduzione” a Petrarca, *Le Familiari*, a cargo de Vittorio Rossi y Ugo Bosco, Sansoni, Firenze, 1933-1942, 4 vols., t. I, pp. X-CLXXII.
- ROSTOVTZEFF, M., *Historia social y económica del mundo helenístico*, trad. del inglés de F. J. Presedo Velo, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, 2. Vols.
- ROUBAUD, S., “Los libros de caballerías”, Prólogo a Cervantes, *Quijote*, edic. del I. Cervantes, al cuidado de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, pp. CV-CXXVIII.
- ROUGEMONT, D. DE, *El amor y Occidente*, trad. de Antonio Vicens, Kairós, Barcelona, 1978.
- ROUX, L., “À propos du *Curioso impertinente*”, *Revue des Langues Romances*, LXXV (1963), pp. 173-194.
- RUBIO, L., “Virgilio en el Medioevo y el Renacimiento español”, *Simposio Virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 27-57.
- RUIZ CONDE, J., *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid, 1948.
- RUIZ DE ELVIRA, A., “Dido y Eneas”, *Cuadernos de Filología Clásica*, XXIV (1990), pp. 77-98.
- RUIZ PÉREZ, P., “Dramaturgia, teatralidad y sentido en *La casa de los celos*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 657-672.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza, Madrid, 1967.
- RULL, E., “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 931-946.
- RUSSEL, B., *Historia de la filosofía occidental*, trad. de J. Mosterín, Espasa, Madrid, 2007 (11ª ed.).
- RUTA, C., “Zoraida: Los signos del silencio en un personaje cervantino”, *Anales Cervantinos*, XXI (1983), pp. 119-133.
- RUVIERA, J., “Algunos aspectos de la construcción del espacio teatral en tres comedias de cautivos: *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 1021-1034.
- SACCHETTI, M. A., *Cervantes’ “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*. *A Study of Genre*, Tamesis, Londres, 2001.
- SACIDO ROMERO, A., “Oralidad, escritura y dialogismo en el *Quijote* de 1605”, *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 39-60.
- SALAZAR RINCÓN, J., *El mundo social del “Quijote”*, Gredos, Madrid, 1986.
- SALINAS, P., *Obras completas II. Ensayos completos*, Cátedra, Madrid, 2007.
- SÁNCHEZ, A., Arquitectura y dignidad moral de la Segunda parte del *Quijote*, *Anales Cervantinos*, XVIII (1979-1980), pp. 2-23.
- , “Temas recurrentes en el *Quijote* de 1615”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 475-492.
- , “Los sonetos de *La Galatea*”, en *La Galatea de Cervantes. Cuatrocientos años después*, Avalue-Arce ed., Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1985, pp. 17-36.
- , “Aproximación al teatro de Cervantes”, en *Cervantes y el teatro. Cuadernos de teatro clásico*, VII (1992), pp. 11-30.

- , SANTAGATA, M., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del "Canzoniere" di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 2004 (2ª ed.).
- SANZ HERMIDA, J., "Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre", en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 463-472.
- SAVATER, F., *La tarea del héroe*, Destino, Barcelona, 2004.
- SCHEVILL, R., "Studies in Cervantes. I. *Persiles y Sigismunda*. II. The Question of Heliodorus", *Modern Philology*, VI (1906-1907), pp. 677-704.
- , "Studies in Cervantes. I. *Persiles y Sigismunda*. III. Virgil's *Aeneid*", *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, XIII (1908), pp. 475-548.
- , SCHWARTZ, L., "Entre Propertius and Persius: Quevedo, poeta erudito", *La Perinola*, VII (2003), pp. 367-396.
- "Las elegías de Propertius y sus lectores áureos", en *Edad de Oro*, XXIV [2005], pp. 323-350.
- SERÉS, G., Introducción a Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 13-122.
- La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
- SEVERA BAÑO, J., "El paisaje soñado en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 295-305.
- SEGRE, C., "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*", en *El buen amor del texto*, Destino, Barcelona, 2004, pp. 101-145.
- , Introducción a su edición bilingüe con M<sup>a</sup> de la Nieves Muñiz de L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Cátedra, Madrid, 2002, 2 vols., t. I, pp. 9-47.
- SELIG, K. L., "Concerning the Structure of Cervantes' *La Gitanilla*", *Romanistisches Jahrbuch*, XIII (1962), pp. 273-276.
- SERGEANT, B., *La homosexualidad en la mitología griega*, trad. de A. Clavería, Alta Fulla, Barcelona, 1986.
- SEVILLA, F., Introducción a su edic. de *El rufián dichoso*, Castalia, Madrid, 1997, pp. 7-69.
- SHEPARD, S. y M., "Death in Arcadia. The Psychological Atmosphere of Cervantes' *Galatea*", en *Cervantes and the Pastoral*, Penn State University-Behrend College Cleveland State University, Cleveland, 1986, pp. 157-168.
- SIEBER, H., "Society and Pastoral Vision in the Marcela-Grisóstomo Episode of *Don Quijote*", en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a H. Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Hispam, Barcelona, 1974, pp. 185-194.
- , Introducción a Cervantes, *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid, 1995 (16ª ed.), 2 vols. *Simposio Virgiliano*, F. Moya del Baño ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1984.
- SINCLAIR, R. K., *Democracia y participación en Atenas*, trad. de M.-M. Rubio Esteban, Alianza, Madrid, 1999.
- SLIWA, K., *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Reichenberger, Kassel, 2005.
- SNELL, B., *El descubrimiento del espíritu*, trad. de J. Fontcuberta, Acantilado, Madrid, 2007.
- SOBEJANO, G., "El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes", *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 25-41.
- , "De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo", en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, Murcia, 1976-1977, t. II, pp. 713-729.
- , "Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*", *Hispanic Review*, XLVI (1978), pp. 65-75.
- SOLÉ-LERÍS, A., *The Spanish Pastoral Novel*, Twayne Publishers, Boston, 1980.
- SOLER RUIZ, A., Introducción a Catulo, *Poemas*, en Catulo, *Poemas*. Tibulo, *Elegías*, Gredos, Madrid, 1993, pp. 10-51.

- SORIANO, C., “Los trabajos de Persiles y Sigismunda: tiempo mítico y tiempo histórico”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 307-313.
- SPADICINI, N., Introducción a Cervantes, *Entremeses*, Cátedra, Madrid, 1983.
- SPITZER, L., *L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, University Press of North Carolina, Chapel Hill, 1944.
- , “Soy quien soy”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), pp. 113-127.
- , *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955.
- STAGG, G. “The Composition and Revision of *La española inglesa*”, en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1989, pp. 305-321.
- STAMM, J., “*La Galatea* y el concepto del género”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 337-343.
- STAPP, W. A., “*El gallardo español*. La fama como arbitrio de la realidad”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. de Criado del Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 261-272.
- , “La curiosidad, entrada a lo vedado”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 443-447.
- STEGMANN, T. D., *Cervantes’ Musterroman “Persiles”*, Harmut Lüdke Verlag, Hamburgo, 1971.
- STROUD, M. D., “*La Numancia* como auto secular”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, M. Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 303-307.
- Suma cervantina*, J. B. Avalu-Arce y E. C. Riley eds., Tamesis Books, Londres, 1973.
- SYME, R., *La revolución romana*, trad. de Antonio Blanco Freijeiro, Taurus, Madrid, 1989.
- TALENS, J., y SPADICINI, N., Introducción a Cervantes, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 11-79.
- TAYLOR, A. E., *Plato, the Man and his Work*, Londres, 1949 (6ª ed.).
- , *Platón*, trad. de C. García Treviño, Tecnos, Madrid, 2005.
- TEIJEIRO, M. Á., *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988.
- , Introducción a Jerónimo de Contreras, de *La selva de aventuras*, Diputación de Zaragoza-Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991, pp. VII-XLIV.
- , Introducción a A. Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991, pp. 7-61.
- , “Las historias de Feliciano de la Voz y de Cornelia Bentibolli en el discurso narrativo de Cervantes”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IV (2001), pp. 161-175.
- THOMPSON, J., “The Structure of Cervantes’ *Las dos doncellas*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 144-150.
- TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de S. Delpy, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- , *Crítica de la crítica*, trad. de José Sánchez Lecuna, Paidós, Barcelona, 2005.
- TOFFANIN, G., *Historia del humanismo desde el siglo XIII hasta nuestros días*, trad. de B. Carpineti y L. M. de Cádiz, Nova, Buenos Aires, 1953.
- TOGEBY, K., *La estructura del “Quijote”*, edic. de A. Rodríguez Almodóvar, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977.
- TORO-GARLAND, F. DEL, “Aproximación a lo sexual en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Criado del Val ed., Edi-6, Madrid, 1981, pp. 365-370.
- TORRENTE BALLESTER, G., *El “Quijote” como juego y otros trabajos críticos*, Destino, Barcelona, 1984.
- TORRES, B., *Cuerpo y gesto en el “Quijote” de Cervantes*, C.E.C., Alcalá de Henares, 2002.
- TOVAR, A., *La vida de Sócrates*, Alianza, Madrid, 1999.

- TOVAR, A., y BELFIORE, M<sup>a</sup> T., Introducción a Proporcio, *Elegías*, Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1963, pp. IX-XXXIX.
- TRAMBAIOLI, M., “La utilización de las funciones poéticas en *La Galatea*”, *Anales Cervantinos*, XXXI (1993), pp. 51-73.
- URBINA, E., “Hacia *El viejo celoso* de Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 733-742.
- URRUTIA, J., “Sobre la técnica de la narración en Cervantes”, *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 343-353.
- VALERA, J. L., “Realismo en *Rinconete*”, en *La transfiguración literaria*, Prensa Española, Madrid, 1970, pp. 53-89.
- VALVERDE, M. Introducción a Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 7-90.
- VARGAS LLOSA, M., *Carta a un joven novelista*, en *Obras Completas VI: Ensayos I*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pp. 1293-1388.
- VERNET, J., *Lo que Europa debe al Islam de España*, Acantilado, Barcelona, 1999.
- , *Literatura árabe*, Acantilado, Barcelona, 2002.
- VEYNE, P., *La elegía erótica romana*, trad. de J. J. Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- VIDAL, J. L., Introducción general a Virgilio, *Bucólicas, Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Gredos, Madrid, 1990, pp. 106-133.
- VILA, J. D., “Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 459-473.
- , “Claudia Jerónima, mujer que mata: Género y violencia en el final del *Quijote* de 1615”, en *Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001, pp. 737-751.
- VILANOVA, A., *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989.
- VILLA ARDUA, R. DE LA, Introducción a M. Ficino, *De amore*, Tecnos, Madrid, 2008 (3<sup>a</sup> ed.), pp. XI-XLII.
- Volver a Cervantes. Actas del IV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2001.
- WALTHAUS, R., “Contrapunto, distancia, aislamiento: *La entretenida* de Cervantes como drama barroco”, en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 447-462.
- WARDROPPER, B., “The Pertinence of *El curioso impertinente*”, *PMLA*, LXII (1957), pp. 587-600.
- , “Comedias”, *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, Tamesis Book, Londres, 1973, pp. 147-169.
- , “Ambiguity in *El viejo celoso*”, *Cervantes*, I (1981), pp. 19-27.
- , “La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, vol. I, pp. 153-169.
- WEBER, A., “Padres e hijas: una lectura intertextual de *La historia del cautivo*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 425-431.
- WHINNOM, K., Introducción a Diego de san Pedro, *Obras Completas, II. La cárcel de amor*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 7-66.
- WILKINS, E. H., *Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*, trad. italiana de R. Ceserani, Feltrinelli, Milano, 1970 (2<sup>a</sup> ed.).
- WILLIAMSON, E., “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quijote*”, *Cervantes*, II (1982, 1<sup>o</sup> fall), pp. 43-67.

- , “EL “misterio escondido” en *El celoso extremeño*”, *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 793-815.
- , “El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantitas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 183-199.
- , “*La Gran Sultana*: una fantasía política de Cervantes”, *Donaire*, III (octubre de 1994), pp. 52-54.
- WOODWARD, L. J., “*La Gitanilla*”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*; Criado del Val ed., Edi-6, 1981, pp. 445-451.
- Carlos Yarza, “Vida de Petrarca”, *Obras I. Prosa*, Alfaguara, Madrid, 1978, pp. XLIII-LXXII.
- YNDURÁIN, F., Introducción a Cervantes, *Entremeses*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pp. 9-27.
- YNDURÁIN, D., “*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela”, *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 321-333.
- , “Enamorarse de oídas”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, vol. II, pp. 589-603.
- , *Humanismo y Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid, 1994.
- , *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid, 2006.
- ZIMIC, S., “El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas historias cervantinas”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XL (1964), pp. 361-387.
- , “El *Persiles* como crítica de la novela bizantina”, *Acta Neophilologica*, III (1970), pp. 49-64.
- , “*Leucipa y Clitofonte* y *Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XIII-XIV (1974-1975), pp. 37-58.
- , *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992.
- , *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996.
- , *Los cuentos y las novelas del “Quijote”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1998.

