

TEMAS DEL BARROCO HISPÁNICO

EDICIÓN DE IGNACIO ARELLANO
Y EDUARDO GODOY

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available in the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano la colaboración para la edición de este libro.

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2004
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2004
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 84-8489-158-5 (Iberoamericana)
ISBN 3-86527-143-X (Vervuert)

Depósito Legal: M. 30.894-2004

Cubierta: Juan M. Escudero

Impreso en España por: Imprenta Fareso, S. A.
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

EL *PERSILES* DE CERVANTES, PARADIGMA DEL ARTE NARRATIVO BARROCO

Carlos Mata Induráin
GRISO-Universidad de Navarra

1. PRELIMINAR

Si *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* ha sido, durante mucho tiempo, uno de los libros menos estudiados y peor entendidos de Cervantes, en las últimas décadas el panorama crítico ha cambiado notablemente, hasta el punto de poder afirmarse que la novela póstuma del ingenio complutense goza hoy día de una excelente salud. Recordemos que, si bien la obra alcanzó un rotundo éxito —superior incluso al del *Quijote*— en el momento de su aparición (con seis ediciones en 1617 y varias traducciones en los años inmediatos), más tarde cayó en un profundo olvido que duraría siglos¹. El interés por ella empezó a recuperarse en el siglo xx: hitos importantes fueron la edición de 1914 de Schevill y Bonilla dentro de las *Obras completas* de Cervantes y la de Avalle-Arce en Castalia en 1969²; desde entonces, el interés se ha intensificado y hoy contamos con una exhaustiva edición crítica —la de Carlos Romero, en Cátedra, con un buen arsenal de notas y apéndices, que ha alcanzado ya una tercera edición en 2003—, a lo que debemos añadir la publicación en los últimos años³ de varias mono-

¹ Ver Osuna, 1968.

² Otros trabajos importantes de esas fechas fueron Romero, 1968; Forcione, 1970 y 1972; Avalle-Arce y Riley, 1973; y Casalduero, 1975.

³ Ver, sobre todo, Wilson, 1991; Orozco, 1992; Harrison, 1993; Egido, 1994; Williamsen, 1994; Baena, 1996; Lozano Renieblas, 1998; Sacchetti, 2001; Pelorson, 2003; y Sánchez, 2003.

grafías. Como último detalle de ese renovado interés podemos mencionar la reciente celebración, en septiembre de 2003 y en Lisboa, del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, con el *Persiles* como tema central. En definitiva, parece claro que estamos asistiendo a una profunda revalorización de la obra que pudiéramos considerar el *testamento literario* de Cervantes, y este trabajo quiere insistir en esa revalorización, poniendo de manifiesto su riqueza y también su complejidad narrativa.

En este sentido, al hablar del *Persiles* como paradigma del arte narrativo barroco, pretendo destacar la compleja construcción levantada por Cervantes, haciendo gala de su maestría narrativa, que se manifiesta en un hábil manejo de numerosos recursos técnicos y estructurales: no en balde en esta su última novela intenta llevar a la práctica su particular teoría narrativa, concretada en una novela de aventuras ideal. Suele repetirse, y con toda razón, que Cervantes se convierte con el *Quijote* en el creador de la novela europea moderna. Sin embargo, a ese proceso de renovación del género novelístico contribuye también el *Persiles*, una pieza que probablemente se ha ido escribiendo, en distintos periodos, coincidiendo o alternando con la redacción de la primera parte del *Quijote*, las *Ejemplares* y la segunda parte del *Quijote*, en esa década prodigiosa que va de 1605 a 1615. El *Persiles* es una obra rica en contenido ideológico, pero no menos rica también en su expresión artística; y aunque en cualquier obra literaria el fondo y la forma sean en última instancia inseparables, en este trabajo quisiera destacar algunos aspectos de la complejidad narrativa de la obra.

2. EL PROPÓSITO DEL «PERSILES» Y SUS PRINCIPALES INTERPRETACIONES

Antes de entrar en materia, tal vez no sea ocioso recordar la altísima estima en que Cervantes tuvo esta obra, el «gran *Persiles*», como la denominó en un par de ocasiones; una novela que nacía con voluntad de obra maestra, de immortalizar a su autor, aunque la posteridad haya decidido que la obra verdaderamente imperecedera de Cervantes no fuera esta, sino el *Quijote*. Sería precisamente en la dedicatoria al conde de Lemos de la segunda parte donde escribió:

Con esto [...] me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses,

Deo volente, el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad posible (*Quijote*, ed. Rico, p. 623).

La intención declarada de la obra fue «competir con Heliodoro»⁴, el autor de las *Etiópicas o Teágenes y Cariclea*; pero podríamos imaginar que, junto a ese propósito explícito, hay otro latente: competir con Lope de Vega, el gran rival literario, que en 1604 había dado a las prensas *El peregrino en su patria*⁵. Cervantes, ninguneado por sus contemporáneos como poeta; Cervantes, que hubo de ver cómo el Fénix de los Ingenios se alzaba con el cetro de la monarquía cómica y cerraba el paso a su producción dramática, no podía consentir que se le arrebatase también la gloria de ser el primer narrador de España, y para ello no le bastaba con el éxito cosechado con una obra narrativa eminentemente cómica, paródica, provocante a risa. Cervantes debía batirse también en el terreno de la narrativa seria que tomaba como modelo la novela griega. No olvidemos la gran estimación que de este género se tenía en la época, cuando los preceptistas (por ejemplo el Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* de 1596) equiparan estas novelas de aventuras con la epopeya clásica, es decir, vienen a aceptar que es posible cultivar una épica en prosa⁶.

Precisamente es éste, como estudiara Riley, uno de los principios básicos sobre los que se asienta la teoría de la novela de Cervantes. Esta consideración nos ayuda a entender mejor las esperanzas depositadas por el ingenio alcalaíno en su *Persiles*. Es casi un lugar común recordar asimismo el célebre pasaje de *Quijote*, I, 47 en el que el canónigo toledano esboza su idea —la idea de Cervantes, si consideramos aquí al personaje portavoz del escritor— de lo que había de ser la novela ideal de caballerías: una novela que, despojada de las exage-

⁴ «Los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza» (prólogo a las *Novelas ejemplares*).

⁵ Recordemos también el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso y la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras. Para el contexto de la novela griega, ver Vilanova, 1949; Zimic, 1970; Teijeiro Fuentes, 1988; Deffis de Calvo, 1990; y González Rovira, 1996.

⁶ Ver Riley, 1962, p. 94.

raciones y extravagancias del género caballeresco, conservara sin embargo todos sus atractivos, ofreciendo al escritor un amplio campo para el desarrollo de su imaginación creadora (lo maravilloso) y manteniendo los principios de verosimilitud, unidad dentro de la variedad, decoro y ejemplaridad. Merece la pena recordar ese pasaje:

... y dijo que, con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. [...] 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 agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso (*Quijote*, ed. Rico, pp. 549-507).

Simplificando mucho, podríamos afirmar que hay dos grandes líneas de interpretación del *Persiles* por parte de la crítica, que —en teoría— no son necesariamente excluyentes o contradictorias: por un lado, están aquellos estudiosos que consideran el *Persiles* un libro serio, moralizante, portavoz de la ideología contrarreformista, los cuales insisten fundamentalmente en sus valores alegóricos (Casalduero, Vilanova, Avalle-Arce...); en el extremo contrario se sitúan los que consideran que se trata de un libro de entretenimiento⁸. Estos críticos po-

⁷ Ver Forcione, 1970, p. 169.

⁸ Así lo calificó el propio Cervantes, circunstancia que Riley explica así: «Lo llama obra de "entretenimiento", pues aunque con él trató de dignificar la novela, pre-

nen de relieve lo que hay en la novela de construcción narrativa, de juego, de distanciamiento, de ironía (en definitiva, se centran en el *Persiles* como taller de escritura similar al *Quijote*).

3. EL TALLER NARRATIVO DEL «*PERSILES*»

Pues bien, consideremos ahora el *Persiles* como un amplio y complejo taller de escritura. La primera idea que convendría destacar es que nos encontramos ante una novela perfectamente unificada tanto estructural como semánticamente, ante un relato complejo, sí, pero en el que todas sus partes se integran literariamente, según la idea clásica de unidad dentro de la variedad. ¿Cómo consigue Cervantes que esto sea así?

3.1. *Palabras clave y ejes estructurantes*

Tenemos en el *Persiles* una serie de palabras clave imprescindibles para entenderlo mejor: *trabajos, amor, celos, deseo*... Detengámonos en este último elemento. Hay un momento, en el libro II, capítulo 4, cuando los personajes se hallan en el palacio del rey Policarpo, en el que el narrador afirma: «Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos: condición de la naturaleza humana, que, puesto que Dios la crió perfecta, nosotros, por nuestra culpa, la hallamos siempre falta, la cual falta siempre la ha de haber mientras no dejáremos de desear» (p. 729b⁹). Estas palabras las debemos poner en relación con el aforismo que stampa Diego de Ratos en el libro del español: «No desees, y serás el más rico hombre del mundo» (p. 804b). Pero esto es algo difícil de cumplir porque los deseos son infinitos, como en otro lugar se explicita: «En esta vida, los deseos son infinitos, y unos se encadenan de otros, y se eslabonan, y van formando una cadena que tal vez llega al cielo, y tal se sume en el infierno» (p. 817b). Para la pareja protagonista, el deseo más importante es el de llegar a Dios: «Como están nuestras almas siempre en continuo movimiento, y no pueden

tendía, además de esto, que su último libro fuese una obra de alcance popular. El *Persiles* es una obra bizantina de ambiente contemporáneo y un libro de caballerías actualizado» (Riley, 1962, p. 96).

⁹ Todas las citas del *Persiles* serán por la edición de F. Sevilla Arroyo: Miguel de Cervantes, *Obras completas*, Madrid, Castalia, 1999.

parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas, no es maravilla que nuestros pensamientos se muden» (p. 760b). Esta idea agustiniana se repite como un *leit motiv* a lo largo de la novela; en sentido similar se expresa Auristela en IV, 10, en conversación con Periandro: «Nuestras almas, como tú bien sabes, y como aquí me han enseñado [se refiere a la doctrina católica recibida en Roma], siempre están en continuo movimiento y no pueden parar sino en Dios, como en su centro» (p. 817b). El peregrinaje de los cuerpos ha llevado a los protagonistas a Roma; el movimiento de las almas los conduce a Dios¹⁰. El deseo, en sus distintas acepciones, es uno de los temas estructurantes del *Persiles*.

Otro de los ejes de la novela sería el binomio barbarie / civilización, bien estudiado por la crítica. Remito para este asunto al reciente estado de la cuestión establecido por Pelorson¹¹.

3.2. Un laberinto de historias intercaladas

Cervantes, que siempre elogia la liberalidad, se nos muestra en el *Persiles* liberal de palabras, pródigo de historias. Ese caudal de historias, de peligros y de muertes que va enhebrando en la narración como en un rosario viene a demostrar su increíble capacidad fabuladora. A veces los personajes se dejan llevar por el puro placer de contar (y también de escuchar lo contado por otros), de forma que el libro se convierte en un verdadero laberinto de historias y de lenguas. Así, cuentan sus historias Antonio (y la continúa su esposa Ricla), Rutilio, Mauricio, Periandro y, en general, cada nuevo personaje que se va incorporando al grupo. Con relación a las novelas intercaladas, parte de la crítica ha entendido que se trata de un retroceso estético, al considerar que Cervantes vuelve a un procedimiento del *Quijote* de 1605 que había quedado desestimado en la segunda parte de 1615. Sin embargo, todas estas historias intercaladas no son gratuitas, sino que ofrecen variaciones sobre los temas centrales (amor, matrimonio, celos, religión...) y presentan ejemplos que imitar o ejemplos que rechazar. En suma, contribuyen al perspectivismo de la novela.

¹⁰ Para más detalles, ver Pelorson, 2003, pp. 59-74.

¹¹ Ver Pelorson, 2003, pp. 49-58.

El mejor ejemplo de esto lo tenemos en la historia de Periandro, dilatada a lo largo de varios capítulos del segundo libro, que genera comentarios diversos entre sus oyentes. En II, 14 Mauricio opina que se extiende mucho contando «su extraña peregrinación», y argumenta respecto a sus digresiones que «los episodios que para ornato de las historias se ponen no han de ser tan grandes como la misma historia; pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras» (p. 747b). Transila, por su parte, opina que «ora se dilate o se sucinte en lo que dice, todo es bueno y todo de gusto» (p. 747b). Al final de ese capítulo Mauricio insiste en sus quejas:

Apostaré [...] que se pone agora Periandro a describirnos toda la celeste esfera, como si importase mucho a lo que va contando el declararnos los movimientos del cielo. Yo, por mí, deseando estoy que acabe... (p. 749a).

Y los comentarios similares continúan en II, 15: para Transila «prosigue bien su cuento» (p. 750a), mientras que el narrador señala que las razones «cuando son largas, aunque sean buenas, antes enfadan que alegran» (p. 750a); y el propio Periandro comenta: «El gusto de lo que soñé [...] me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada» (p. 751a). Por ello, dado que algunos de sus oyentes se cansan, decide seguir su plática abreviándola. También en el diálogo final del capítulo II, 16 se ponderan los rodeos de la historia¹²:

—¡Válame Dios —dijo Rutilio en esto—, y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a enga[r]zar la peregrina historia tuya, oh Periandro!

—Por lo que debes al deseo que todos tenemos de servirte —añadió Sinforosa—, que abrevies tu cuento, ¡oh historiador tan verdadero como gustoso!

—Sí haré —respondió Periandro—, si es posible que grandes cosas en breves términos puedan encerrarse (p. 752a).

¹² Al final de II, 19 Periandro sigue «su tantas veces comenzado y no acabado cuento» (p. 757b). Y en II, 20 se explica que las pláticas largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas» (p. 759a).

En I, 16 los viajeros, después de sortear diversos peligros en alta mar, encuentran un patrón que les ofrece hospedaje. Este asilo, y más tarde otros lugares de reposo como el palacio del rey Policarpo, o los mesones de la Europa meridional en los que se albergan, van a desempeñar una función similar a la de las ventas en el *Quijote*: allí se reúnen los personajes dispersos o se les suman otros nuevos, y allí les suceden fantásticas aventuras; así, al aludir a uno de estos mesones en IV, 1, el narrador subraya que es un lugar «adonde siempre les solía acontecer maravillas» (p. 803b). Un buen ejemplo de cómo se encadenan o arraciman las historias lo tenemos en II, 14, donde se da el procedimiento de la narración dentro de la narración: la historia de Sulpicia se incorpora al relato general de Periandro. No es sólo que unas historias secundarias se engargen con otras, sino que a veces determinados personajes reaparecen o sus casos se retoman al cabo de cierto tiempo: así, en el caso del portugués Manuel de Sosa Coitiño, primero se cuenta su historia y muerte (I, 11), y más tarde, cuando los peregrinos están en Lisboa (III, 1), tienen ocasión de ver su epitafio y se añaden nuevos detalles sobre el desenlace...

3.3. *La admiración, la verosimilitud y lo maravilloso*

Tres aspectos esenciales dentro de la teoría de la novela cervantina son la admiración, la verosimilitud y lo maravilloso, puestos de relieve por varios comentarios metaliterarios que Cervantes introduce por boca del narrador o de sus personajes. El autor debe despertar la *admiratio*¹³ de los lectores, que es al mismo tiempo la admiración de los personajes de la novela. Se podrían multiplicar hasta la saciedad las citas que hablan de cómo quedan admirados todos cuantos contemplan la belleza, la nobleza, la virtud y la discreción del «hermoso escuadrón» de peregrinos (en particular las de Auristela y Periandro, capaces de conmover a los más bárbaros). Así, tras su llegada a tierras portuguesas leemos:

Ya salía de Belén el nuevo escuadrón de la nueva hermosura: Ricla, medianamente hermosa, pero estremadamente a lo bárbaro vestida; Constanza, hermosísima y rodeada de pieles; Antonio el padre, brazos y

¹³ Ver Riley, 1963.

piernas desnudas, pero con pieles de lobos cubierto lo demás del cuerpo; Antonio el hijo iba del mismo modo, pero con el arco en la mano y la aljaba de las saetas a las espaldas; Periandro, con casaca de terciopelo verde y calzones de lo mismo, a lo marinero, un bonete estrecho y puntiagudo en la cabeza, que no le podía cubrir las sortijas de oro que sus cabellos formaban; Auristela traía toda la gala del setentrión en el vestido, la más bizarra gallardía en el cuerpo y la mayor hermosura del mundo en el rostro. En efecto, todos juntos y cada uno de por sí, causaban espanto y maravilla a quien los miraba; pero sobre todos campeaba la sin par Auristela y el gallardo Periandro (p. 761b).

En III, 16 se describe un aposento todo de luto, y un caballero anciano de lo mismo, formando «la más extraña visión que habréis visto en vuestra vida» (p. 793b). El anciano les anuncia que pronto verán una gran maravilla: se refiere a Ruperta, mujer del conde Lamberto de Escocia, asesinado por el desdeñado Claudino Rubicón. Ruperta, que conserva y lleva consigo la cabeza descarnada de su esposo en una caja de plata, ha jurado sobre ella vengar su muerte; y hasta que no consiga su objetivo, su vestido, su aposento y todos sus objetos son de color negro¹⁴, resolución que deja admirados a todos.

Dos capítulos después aparece una dama toda vestida de verde, con un antifaz también verde. Se trata de Isabela Castrucho, que finge estar endemoniada para evitar el casamiento no deseado que su familia ha dispuesto y poder unirse a su verdadero amado, Andrea Marulo (que, a su vez, se finge igualmente loco para rehuir el matrimonio señalado por sus padres). Más tarde se descubre que los únicos demonios que poseen a Isabela son sus amorosos pensamientos. Su historia, de nuevo, pone admiración en el alma de todos los circunstantes.

Asimismo, causa admiración la historia del aventurero Ortel Martín Banedre, quien indica en III, 6: «me han sucedido cosas de que quizá pudieran hacer una gustosa y verdadera historia» (p. 774b). En III, 7 los peregrinos le piden que refiera sus hechos con todas las mentiras, porque eso acrecienta la gravedad del cuento. Así¹⁵ lo hace el

¹⁴ Como vemos, causan admiración tanto la belleza y nobleza de los protagonistas como las historias que se van intercalando en el relato.

¹⁵ Antes se había indicado que «la salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga» (p. 775a). Por supuesto, en este apartado de la admiración habríamos de añadir todas las aventuras y sucesos extraordinarios propios

polaco, dejando a todos «admirados de sus sucesos y del buen donaire con que los había contado» (p. 776a).

Abundan en el *Persiles* los comentarios metaliterarios sobre diversas cuestiones relacionadas con la verosimilitud. Así, sobre el binomio verdad / imaginación se reflexiona al final del libro I:

En el cual punto deja el autor el primer libro desta grande historia, y pasa al segundo, donde se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos (p. 724a).

En II, 15 se habla de las fuerzas de la imaginación y de mentiras que parecen verdades (p. 750b). En III, 10 se introduce un nuevo comentario a propósito de la verdad y la verosimilitud:

... porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se 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 pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía (p. 781a).

En III, 12, Ambrosia Agustina, tras contar su historia, advierte a sus oyentes:

Esta es, amigos míos, mi historia: si se os hiciere dura de creer, no me maravillaría, puesto que la verdad bien puede enfermar, pero no morir del todo. Y, pues que comúnmente se dice que el creer es cortesía, en la vuestra, que debe de ser mucha, deposito mi crédito (p. 788a).

Asimismo, del vuelo desde la torre de la mujer de Domicio, que aterriza ilesa merced a que sus vestidos amortiguan la caída, se afirma que es caso «más para ser admirado que creído» (p. 792b), aunque ya se señaló antes que era «cosa posible sin ser milagro» (p. 790b). Con

del molde de la novela griega: tormentas, naufragios, asaltos y combates, profecías, elementos de magia y superstición, uso de disfraces, etc.

frecuencia suele recordarse, a este respecto, una cita del comienzo de III, 16:

Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así, muchos, por la rareza con que acontecen, pasan plaza de apócrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son; y así, es menester que les ayuden juramentos, o a lo menos el buen crédito de quien los cuenta, aunque yo digo que mejor sería no contarlos, según lo aconsejan aquellos antiguos versos castellanos que dicen:

Las cosas de admiración
no las digas ni las cuentas,
que no saben todas gentes
cómo son (p. 793a).

La verosimilitud entra en juego de nuevo a propósito del episodio de la cueva de Soldino:

Otra vez se ha dicho que no todas las acciones no verosímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor, pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la oscura cueva, y a menos de ochenta gradas se descubrió el cielo luciente y claro y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas (p. 797a).

En fin, al inicio de III, 14 leemos una cita sobre la historia, la poesía y la pintura, artes que pueden tratar cualquier tema (la libertad del creador es total, y ninguna materia escapa a su fuerza creadora)¹⁶:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes (p. 789b).

¹⁶ Otros comentarios metaliterarios tienen que ver con referencias al autor de la historia, como en las pp. 724b, 725b y 732a.

Y es que, al igual que ocurre en el *Quijote*, Cervantes en el *Persiles* nos ofrece, al mismo tiempo que la práctica, su teoría de la novela¹⁷.

3.4. Economía narrativa

Me referiré tan sólo a un ejemplo claro. Mediado el libro III, con la ausencia de la narración de Arnaldo, ha desaparecido también el tema de los celos (que había tenido mucha importancia en el libro II). Pues bien, cerca de Valencia sale al paso de los peregrinos una villana que pronuncia estas breves y misteriosas palabras: «Señores, ¿pedirlos he o darlos he?» (p. 786b). Sólo Periandro resuelve el enigma expresado en forma de ceugma y da una respuesta adecuada, acertando que se trata de *pedir o dar celos*. La escena se resuelve en escasas diez líneas, pero sirve para retomar el por algún tiempo abandonado tema de los celos, en lo que constituye una maravillosa muestra de la economía narrativa de Cervantes¹⁸.

3.5. El *Persiles* como fusión de diversos géneros literarios y artes

En el *Persiles*, obra narrativa, encontramos además incrustaciones de otros géneros literarios (lírica, teatro...), y de otras artes y estilos (pintura, emblemática, alegoría, etc.). Podría hablarse de integración de varios géneros, incluso de una fusión de diversas artes.

3.5.1. Elementos líricos

En el *Persiles* leemos cuatro sonetos: el del portugués («Mar sesgo, viento largo, estrella clara...», en I, 9); el de Rutilio («Huye el rigor de la invencible mano...», II, 18); el de Policarpa («Cintia, si desengaños no son parte...», II, 3); y el del peregrino anónimo («¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta...», IV, 3). Para insertar los cuatro sonetos Cervantes elige sabiamente cuatro momentos, muy concretos, de gran tensión y dramatismo y de notable importancia estructural. Dos de ellos, los dos primeros, son enunciados en el mar, los otros dos en tierra. Tres son cantados y uno, el último, declamado —pudiera-

¹⁷ Ver Harrison, 1993, p. 116.

¹⁸ Más tarde, con los protagonistas ya en Milán, el tema reaparece al acudir a una sesión de la Academia de los Entronados, en la que participan en la disputa acerca de si puede haber amor sin celos.

mos decir— con el fervor de una oración religiosa. El primero y el tercero, inciden en el tema del amor (amor y navegación, amor y silencio, respectivamente), el segundo y el cuarto apuntan más bien hacia el sentimiento religioso (la salvadora Arca de Noé y la ciudad santa de Roma, «cielo de la tierra»). Todos ellos están magníficamente imbricados en la trama narrativa: se relacionan con las respectivas acciones del episodio en que se insertan (a veces con marcas textuales que enlazan muy claramente el texto del soneto y el de la narración), de forma que lo predicado en los pasajes líricos está en paralelo con la situación que viven los personajes en cada momento. Sabemos que Cervantes tenía en muy alto concepto la poesía (la poesía considerada como ciencia; otra cosa distinta es su opinión sobre los poetas), y en su narrativa usa las composiciones poéticas para subrayar líricamente aquellos momentos o episodios especialmente peligrosos, dramáticos o intensos, momentos en los que el sentimiento de los protagonistas alcanza una notabilísima altura. En definitiva, los cuatro sonetos incluidos constituyen cuatro hermosas perlas líricas sabiamente engarzadas por Cervantes en el oro narrativo del *Persiles*¹⁹.

3.5.2. Elementos dramáticos

Me limitaré a señalar, brevemente, algunos detalles:

1) El relato de Antonio en I, 5-6, ante un auditorio atento y con el impresionante telón de fondo de la isla bárbara en llamas, tiene cierto carácter de representación dramática.

2) El episodio de III, 8 protagonizado por los dos alcaldes villanos Tozuelo y Pedro Cobeño presenta un marcado tono entremesil.

3) Recordemos, asimismo, todo lo sucedido en Badajoz, cuando los peregrinos coinciden en un mesón con una compañía de recitantes; un poeta remendón de comedias viejas opina que Auristela podría ser una buena farsanta e indica a Periandro que, en vez de usar el lienzo que mandó pintar para explicar la historia de sus sucesos, debería componerse una comedia sobre este asunto (más tarde, en IV, 8 nos enteramos de que el poeta ha escrito, en efecto, una comedia sobre Periandro y Auristela). Además el Corregidor los invita a su casa a ver una representación de la fábula de Céfalo y Pocris.

¹⁹ Ver Díez Fernández, 1996 y Mata, en prensa.

4) Recurso repetido en varias obras dramáticas es el del jinete que cae de su montura (imagen simbólica de que su razón no domina sus deseos); lo mismo sucede aquí en III, 7 con el polaco Ortel Banedre, descabalgado cuando iba cegado por el deseo de venganza («ciego de vuestra cólera», le dice Periandro, p. 775b).

5) En fin, encontramos el recurso de la mujer disfrazada de varón, de amplio uso en el teatro (en la novela, vemos a Auristela vestida de hombre en la isla bárbara, y además a Periandro con ropas femeninas).

3.5.3. Elementos alegóricos y emblemáticos

La alegoría de la vida humana como peregrinación es fundamental en el *Persiles*: cubre todo el texto, y no parece necesario citar ejemplos. Destacaré, sí, la especial recurrencia de imágenes relacionadas con la navegación, también en sentido alegórico²⁰. En cuanto a la emblemática²¹, las imágenes más reiteradas son la de la Fortuna (con su rueda y el clavo para fijarla cuando está en el momento próspero) y la de la Ocasión con su guedeja de cabellos que debe asirse (ver pp. 697b, 711a, 743a, 765b, 780a, 799a, 800b, 816b, 822a, etc.). Hay que señalar que en el *Persiles* la Fortuna se equipara con la Providencia: «aquella que comúnmente es llamada Fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del cielo» (p. 822a).

Cabe destacar dos pasajes articulados de foma alegórica-emblemática: la competición de barcas en el episodio de la boda de los pescadores (II, 10) y el sueño de Periandro (II, 15). Cuando los viajeros asisten a las bodas de unos pescadores, Auristela arregla las parejas trocadas para que se casen Selviana con Solercio y Leoncia con Carino: «Esto quiere el cielo», indica (p. 741a). En las fiestas nupciales, salen en competición cuatro barcas, que forman una hermosa alegoría: una representa a un vendado Cupido; otra, al Interés como gigante pequeño; la tercera, a la Diligencia, mujer desnuda y con alas; la última, la que vence finalmente, a la Buena Fortuna.

²⁰ Por ejemplo, en estas palabras de Martín Banedre: «pero ya mi suerte, cansada de llevar la nave de mi ventura con próspero viento por el mar de la vida humana, quiso que diese en un bajío que la destrozase toda» (p. 774b).

²¹ Ver Cull, 1992 y Arellano, en prensa. Para el uso de la emblemática en otras obras de Cervantes, ver Arellano, 1997, 1997-1998, 1998, 1999 y 2000.

En II, 15 se nos refiere el sueño de Periandro en el que se le aparece primero la Sensualidad:

Volved, señores, los ojos, y haced cuenta que veis salir del corazón de una peña, como nosotros lo vimos, sin que la vista nos pudiese engañar; digo que vimos salir de la abertura de la peña, primero un suavísimo son, que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado; luego salió un carro, que no sabré decir de qué materia, aunque diré su forma, que era de una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca; tirábanla doce poderosísimos jímios, animales lascivos. Sobre el carro venía una hermosísima dama, vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada, coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro, y en él fija una tablachina o escudo, donde venían estas letras SENSUALIDAD. Tras ella salieron otras muchas hermosas mujeres, con diferentes instrumentos en las manos, formando una música, ya alegre y ya triste, pero todas singularmente regocijadas (p. 750a).

Luego se le presenta Auristela como la Castidad, emblema de la pureza, acompañada de dos doncellas, la Continencia y la Pudicicia («amigas y compañeras, acompañamos perpetuamente a la Castidad», p. 750b), las cuales anuncian que irán con ella hasta el fin de las peregrinaciones y trabajos «en la alma ciudad de Roma» (p. 750b).

Arnaldo emplea la imagen de la yedra y el muro para referirse a la unión de Renato y Eusebia: «Gocéisle luengos años [el bien], señor Renato, y gócele en vuestra compañía la sin par Eusebia, yedra de vuestro muro, olmo de vuestra yedra, espejo de vuestro gusto y ejemplo de bondad y agradecimiento» (p. 759b). Al final de III, 14 se indica que Auristela sin Periandro es «yedra sin arrimo», cuando éste cae desde lo alto de la torre: «¡Ay de mí, otra vez sola y en tierra ajena, bien así como verde yedra a quien ha faltado su verdadero arrimo!» (p. 791a); y en IV, 1 se repite la misma imagen: «Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades» (p. 803b). A su vez, Arnaldo se equipara con la mariposa que se acerca peligrosamente a la luz, aquí la de los ojos de Auristela: «Contó asimismo cómo se murmuraba que por la ausencia de Arnaldo, príncipe heredero de Dinamarca, estaba su padre tan a pique de perderse, del cual príncipe decían que, cual mariposa, se iba tras la luz de unos bellos ojos de una su prisionera» (p. 759b). Encontramos también el emblema tópico de

la ingratitud, la víbora que pica al labrador que la ha abrigado en su pecho (p. 775b); en fin, de Isabela Castrucho, en su espera constante de Andrea Marulo, se dice que ha sido roca firme frente a los embates de las olas del mar (p. 801b).

3.5.4. Elementos pictóricos y visuales

Además de las imágenes emblemáticas ya señaladas, hay otros aspectos que guardan relación con lo pictórico y lo visual:

1) El lienzo de Periandro: en III, 1 Periandro pide a un pintor que pinte los principales casos de su historia, de forma que mostrar el lienzo le excusa de contarla por lo menudo. Así se hará, y Antonio el mozo será el encargado de declarar las pinturas ante diversos auditores.

2) Los retratos de Auristela, que dan lugar a varias consideraciones de tono neoplatónico: ella está impresa en el alma de Periandro (y de Arnaldo) mejor que pintada en la tabla; su belleza divina queda agraviada por el pincel humano, etc. Por un retrato de Auristela compiten el duque de Nemurs y Arnaldo en IV, 2-3 y en IV, 6, con sus armas primero y con sus bienes después.

En este apartado podemos englobar también algunos pasajes con alto valor visual. Recordemos, por ejemplo, el momento en que Antonio dispara su flecha contra Cenotia y yerra el blanco, para dar al maledicente Clodio atravesándole boca y lengua (la lengua y la espada, aquí la lengua y la flecha, constituyen un emblema de la maledicencia). Transila, para defender su honestidad y evitar el rito de violación matrimonial vigente en su tierra, sale «con una lanza terciada en las manos, [...] hermosa como el sol, brava como una leona y airada como una tigre» (p. 709b), en palabras de su padre Mauricio. Llamativa es también la descripción de otra mujer varonil, Sulpicia, sobrina de Cratilo y esposa de Lampidio, que busca vengar a su esposo muerto:

En fin, pisando muertos y hollando heridos, pasaron los míos adelante, y en el castillo de popa hallaron puestas en escuadrón hasta doce hermosísimas mujeres, y delante dellas una, que mostraba ser su capitana, armada de un coselete blanco, y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo, a quererse mirar en él; traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes; el morrión sí, que era de hechura de una enroscada serpiente, a quien adornaban infinitas y diversas piezas de colores varios; tenía

un venablo en las manos, tachonado de arriba abajo con clavos de oro, con una gran cuchilla de agudo y luciente acero forjada, con que se mostraba tan briosa y tan gallarda que bastó a detener su vista la furia de mis soldados, que con admirada atención se pusieron a mirarla (p. 748a²²).

3.5.5. Elementos mitológicos y de la Antigüedad

En la obra hay un aprovechamiento importante de la mitología, del mundo bíblico y de la antigüedad clásica que contribuye al ornato. Por ejemplo, se alude al mito de Apolo y Dafne:

Ya estaba Arnaldo en el esquife de la nave, y ya llegaba a la orilla, cuando se adelantó Periandro a recebille; pero Auristela no se movió del lugar donde primero puso el pie, y aun quisiera que allí se le hincaran en el suelo y se volvieran en torcidas raíces, como se volvieron los de la hija de Peneo, cuando el ligero corredor Apolo la seguía (p. 712b).

Y también encontramos la inversión del mito, cuando Antonio el mozo es requerido de amores por la lasciva Rosamunda: «Ves aquí, ¡oh nuevo cazador, más hermoso que Apolo!, otra nueva Dafne que no te huye, sino que te sigue» (p. 718b).

Otro mito utilizado es el de Argos, gigante de cien ojos, emblema de la vigilancia atenta. Antonio el mozo lo es por vigilar la belleza de Auristela, Transila y Constanza:

Serviales de Argos el mozo Antonio, de lo que sirvió el pastor de Anfriso. Eran los ojos de los dos [Mauricio y Antonio] centinelas no dormidas, pues por sus cuartos la hacían a las mansas y hermosas ovejuelas que debajo de su solicitud y vigilancia se amparaban (p. 720b).

De forma semejante, Periandro es Argos de la belleza de Auristela: «este Argos de esta ternera de Auristela» (p. 731b).

Otro personaje mitológico aludido es Ganimedes, para connotar 'belleza': «¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este co-

²² Esta descripción recuerda la que figura al comienzo del relato de Heliodoro. Ver Heliodoro, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, introducción, traducción y notas de E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1979. Sulpicia reaparece en II, 18, con los mismos rasgos distintivos: «una hermosísima mujer, armada de unas armas blancas, a quien no podían acabar de encubrir un velo negro con que venían cubiertas» (p. 754b).

rredor y saltador, este Ganimedes, este lindo...» (p. 731b), referido a Periandro; «No ha de enamorar el amante con las gracias de otro; suyas han de ser las que mostrare a su dama; si no canta bien, no le traiga quien la cante; si no es demasiado gentilhombre, no se acompañe con Ganimedes» (p. 760b). En III, 21 llega Andrea Marulo para ver a Isabela: «Venga, venga —replicó Isabela— ese putativo Ganimedes, ese contrahecho Adonis, y déme la mano de esposo, libre, sano y sin cautela» (p. 801b).

A su vez, el consejero del rey que expulsará a los moriscos es equiparado a un Atlante, en boca del jdraque (p. 786a). En otra ocasión, mientras pasan un río, cae Feliz Flora, y la saca Antonio, estableciéndose la comparación con Europa: «... tras quien se abalanzó con no creída presteza el cortés Antonio, y sobre sus hombros, como a otra nueva Europa, la puso en la seca arena de la contraria ribera» (p. 792b). Croriano dormido tiene la misma hermosura del dios del amor, es un «hermoso Cupido» (p. 795b), y la impresión que causa en Ruperta es la misma que la que produce el escudo de Medusa: «halló en él la propiedad del escudo de Medusa, que la convirtió en mármol» (p. 795b). En III, 15 hay una alusión a Hércules y Deyanira (pp. 791b-792a), a propósito de las camisas hechizadas, «ricas por el lienzo, y por la labor vistosas», enviadas por Lorena a Domicio.

Por lo que toca a alusiones al mundo clásico, en II, 17 Sinforosa abandonada por Periandro es equiparada a «otra engañada y nueva Dido» (p. 753a). La belleza de Auristela, que en Roma sigue causando total admiración, queda equiparada a la de la diosa del amor: «Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas» (p. 807b). En IV, 1 el español autor de *Flor de aforismos peregrinos* afirma reunir las propiedades de Marte con las de Mercurio y Apolo porque mezcla en su persona las armas y las letras (p. 804a). En fin, Ruperta disponiéndose a asesinar a Croriano, el matador de su esposo, evoca en su discurso para darse aliento la historia bíblica de Judit y Holofernes (p. 795a; algo muy adecuado, porque ya quedó dicho que Ruperta conserva la cabeza de su esposo).

3.5.6. Elementos de la tradición animalística

También se incorporan a la novela diversos elementos de la tradición animalística; así la alusión a las grullas, en boca de Antonio el padre:

Desa manera será menester que usemos de la industria que usan las grullas, cuando, mudando regiones, pasan por el monte Limabo, en el cual las están aguardando una aves de rapiña para que les sirvan de pasto; pero ellas, previniendo este peligro, pasan de noche, y llevan una piedra cada una en la boca, para que les impida el canto y escusen de ser sentidas (p. 777b).

O al armiño, en el aforismo de Belarminia: «La mujer ha de ser como el armiño, dejándose antes prender que enlodarse» (p. 804b; nótese, por cierto, que esto lo dice *Bel-arminia*, nombre simbólico que podríamos interpretar 'bella y pura como el armiño').

3.6. Onomástica elocuente

No es sólo que Cervantes juegue a veces con el nombre de algunos de sus personajes, sino que, como ha estudiado Dominique Reyre²³, hay una estructura onomástica que articula toda la novela (nombres de personajes virtuosos, que comportan idealización, frente a nombres de personajes viciosos, que suponen degradación). Baste recordar el valor simbólico del nombre de los protagonistas, Persiles (silencio, sigilo) y Sigismunda (signo celeste de limpieza), y también Periandro (el hombre peregrino, el *homo viator* por antonomasia) y Auristela (estrella de oro, que es su luz y guía²⁴). Tenemos el caso de un personaje con un nombre bello, Rosamunda, y un carácter negativo; sin embargo, esa divergencia excepcional queda explicitada por medio de un juego de palabras: «¡Oh Rosamunda, o por mejor decir, rosa inmunda!, porque munda ni lo fuiste, ni lo eres, ni lo serás en tu vida, si vivieses más años que los mismos tiempos» (p. 711a).

²³ Ver Reyre, 2003.

²⁴ Recuérdese además lo dicho *supra* a propósito de Belarminia.

3.7. *Objetos simbólicos*

A lo largo de la novela encontramos una serie de objetos que llevan asociada una importante carga simbólica: el arco de Antonio el mozo (quien nunca yerra su tiro al dispararlo), la cruz de diamantes y perlas de Auristela... (que connota su alta posición social, es signo cristiano por excelencia y sirve además para la anagnórisis), etc.

4. CONCLUSIÓN

Con este trabajo he pretendido iluminar someramente algunos aspectos del arte narrativo de Cervantes en el *Persiles*. Aunque de forma esquemática, he tratado de mostrar cómo Cervantes se nos revela en su novela póstuma, igual que en el *Quijote*, como un maestro insuperable en el arte de narrar. En su última obra, que pone en práctica su teoría de la novela de aventuras ideal, ofrece un portentoso dominio de numerosos recursos técnicos y estructurales, que contribuyen a su riqueza y complejidad. Puede decirse que el *Persiles* constituye una síntesis, no sólo de diversos temas y registros narrativos (realista, idealista, caballeresco, pastoril, picaresco...), sino también de artes y géneros (lírica, dramática, emblemática, pintura, alegoría...), estilos y técnicas (la admiración, lo maravilloso, los comentarios metaliterarios, la onomástica elocuente...), etc. Todo ello convierte a esta obra en un paradigma señero del arte narrativo barroco. Además, como sucede siempre con Cervantes, están presentes los matices, siempre la ironía y la ambigüedad, el juego y la parodia, el distanciamiento y el perspectivismo. Porque eso es precisamente Cervantes: una narrativa en libertad. En cualquier caso, si todo lo apuntado no nos parece suficiente mérito, si aún nos queda alguna duda para acercarnos al *Persiles*, todavía cabe mencionar otro argumento para invitar a su lectura: se trata de una fascinante novela de aventuras, en la que el autor no da respiro ni por un momento a sus personajes ni a nosotros, los lectores, que, guiados por su sabia mano, tenemos ocasión de adentrarnos en auténticos laberintos de amor y de belleza. Leamos, pues, el *Persiles* siquiera por el puro placer de disfrutar de una bella historia que se multiplica, como en un prisma multicolor, en otras mil historias bellas bellamente contadas, y sintamos la misma fruición que Cervantes sentiría al escribirla. Porque, a fin de cuentas, a algo tan simple como esto se reduce en última instancia la esencia del arte narrativo: alguien (un

autor) que disfruta contando una historia interesante y otro alguien (un lector) que experimenta el gozo de leer esa historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*», en prensa.
- «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 1997, pp. 419-43.
- «El género de los emblemas y el simbolismo visual en la obra de Cervantes», *Hispanística*, 5, 1997-1998, pp. 39-48.
- «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 34, 1998, pp. 169-212.
- «Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes», *Lexis*, 23, 2, 1999, pp. 317-36.
- «Los emblemas en el *Quijote*», en *Emblemata aurea*, ed. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 9-32.
- AVALLE-ARCE, J. B. y E. C. RILEY (eds.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis, 1973.
- BAENA, J., *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*, Chapel Hill, Department of Romance Languages-University of North Carolina, 1996.
- CASALDUERO, J., *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1975.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992 [1.^a ed., 1969].
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, 2.^a ed. revisada y puesta al día, Madrid, Cátedra, 2002.
- *Obras completas*, ed. F. Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, 2.^a ed. corregida, Barcelona, Instituto Cervantes-Editorial Crítica, 1998.
- CULL, J., «Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda*», *Romance Notes*, 32, 1992, pp. 200-208.
- DEFFIS DE CALVO, E. I., «El cronotopo de la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 28, 1990, pp. 99-106.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I., «Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Dicenda*, 14, 1996, pp. 93-112.
- EGIDO, A., *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre «La Galatea», el «Quijote» y el «Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994.

- FORCIONE, A. K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- *Cervantes' Christian Romance. A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- GONZÁLEZ ROVIRA, J., *La novela bizantina de la edad de oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- HARRISON, S., *La composición de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Pliegos, 1993.
- HELIODORO, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, introducción, traducción y notas de E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1979.
- LOZANO RENIEBLAS, I., *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- MATA INDURÁIN, C., «Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*», en las *Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Asociación de Cervantistas, 1-5 de septiembre de 2003, en prensa.
- OROZCO DÍAZ, E., *Cervantes y la novela del Barroco (del «Quijote» de 1605 al «Persiles»)*, edición, introducción y notas de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- OSUNA, R., «El olvido del *Persiles*», *Boletín de la Real Academia Española*, 48, 1968, pp. 55-75.
- PELORSON, J.-M., *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- REYRE, D., «Estudio onomástico», en J. M. Pelorson, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 95-127.
- RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. de C. Sahagún, Madrid, Taurus, 1962.
- «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III, pp. 173-83.
- ROMERO, C., *Introduzione al «Persiles» di Miguel de Cervantes*, Venezia, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1968.
- SACCHETTI, M. A., *Cervantes' «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»: a Study of Genre*, Rochester, Tamesis, 2001.
- SÁNCHEZ, J.-P. (coord.), *Lectures d'une œuvre. «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» de Cervantes*, Nantes, Éditions du Temps, 2003.
- TEIJEIRO FUENTES, M. A., *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.
- VILANOVA, A., «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22, 1949, pp. 97-159.
- WILLIAMSEN, A. R., *Co(s)mic chaos, exploring «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1994.

WILSON, D. de A., *Allegories of love: Cervantes' «Persiles and Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

ZIMIC, S., «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta neophilologica*, 3, 1970, pp. 49-64.