

«COMPETIR CON HELIODORO»¹: LOS USOS DE LA VOZ NARRATIVA, LA DIVINA PROVIDENCIA, LA TEATRALIDAD Y EL PROTAGONISMO FEMENINO EN *PERSILES Y SIGISMUNDA*²

Michael ARMSTRONG-ROCHE
Wesleyan University, Connecticut, EEUU
ORCID: 0009-0001-9228-5212

Resumen:

Desde hace 40 años una eclosión crítica en la filología clásica internacional ha recuperado dimensiones insospechadas de las *Etiópicas* de Heliodoro. Aprovecho esta mirada renovada para resaltar aspectos sorprendentes del diálogo creativo que Cervantes entabla con la novela griega. Por una parte el juego con la voz narrativa nos ofrece dos propuestas muy distintas de la relación de las fuentes con la historia contada y el papel de la divina providencia. Por otra parte, aunque es notoria la impronta teatral, en ambas obras se manifiesta de manera muy diferente, desde la formulación del desenlace matrimonial hasta la caracterización femenina y la incorporación de historias secundarias. Es especialmente llamativo el muy variado sentido que se da a las maravillas y la oculta filosofía. En particular, trazar su uso moral o

¹ Cervantes anuncia esta intención, para *Persiles y Sigismunda*, en el prólogo de las *Novelas ejemplares* en 1613.

² Agradezco a Pierre Darnis, Alberto Montaner y Elvezio Canonica un primer estímulo, el apoyo y la paciencia. Asimismo doy gracias a Laura Bass, Santiago López-Ríos, Eric Nicholson y Charo Luengo por sus lecturas incisivas de versiones previas.

simbólico en *Persiles y Sigismunda* nos puede devolver una imagen más rica de personajes que a menudo se perciben como planos porque sus perfiles no responden a paradigmas decimonónicos de la caracterización.

Palabras clave:

Cervantes. Heliodoro. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Las *Etiópicas*. La voz narrativa. La divina providencia. La teatralidad. El protagonismo femenino. La interioridad en la novela moderna.

Abstract:

In the last 40 years a critical revolution led by scholars of Classics around the world has recovered previously-unsuspected dimensions of Heliodorus's *Aethiopica*. I draw on this renewed approach to highlight striking aspects of Cervantes's creative dialogue with the Greek novel. On the one hand the play with the narrative voice offers us two very distinct conceptions of the relation between each "history" as narrated and its putative sources as well as the respective roles of divine providence. On the other hand, although the drama left a conspicuous mark in both novels it takes very different forms, from the formulation of the marriage plot to the portrayal of female characters and the incorporation of secondary episodes. The quite varied meanings lent to marvels and occult philosophy is especially striking. In particular, tracking their moral or symbolic use in *Persiles y Sigismunda* can yield us a richer image of characters that are often perceived as "flat" because their construction does not answer to 19th-century paradigms of "rounded" characterization.

Key Words:

Cervantes. Heliodorus. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. The *Aethiopica*. Narrative voice. Divine providence. Theatricality. Female protagonism. Interiority in the modern novel.

Desde hace 40 años una eclosión crítica en la filología clásica internacional ha recuperado dimensiones insospechadas de las *Etiópicas* de Heliodoro³. Aprovecho esta mirada renovada para resaltar aspectos sorprendentes del diálogo creativo que Cervantes entabla con la novela griega⁴. Por una parte, el juego con la voz narrativa nos ofrece dos propuestas muy distintas de la relación de las fuentes con la historia contada y el papel de la divina providencia. Por otra parte, aunque es notoria la impronta teatral en ambas obras, se manifiesta de forma muy diferente, desde la formulación del desenlace matrimonial y la caracterización femenina hasta la incorporación de historias secundarias y el juego con las maravillas⁵ y la oculta filosofía⁶. Se ha superado la visión descalificadora de Heliodoro lastrada por la dependencia de ejemplos y gustos decimonónicos en consagrados teóricos de la novela como Lukács y Bakhtin⁷. Se ha abogado por una historia de la novela de amplia perspectiva cronológica, renunciando la

³ Con magníficas aportaciones señaladas en las notas y la bibliografía sobre (1) la ingeniería narrativa, (2) la hibridación y parodia de géneros (las epopeyas homéricas, la historia de Heródoto, las tragedias de Eurípides, la Nueva Comedia de Menandro, la historia del arte, la filosofía, las crónicas de viajes, la oratoria, etc), (3) la ironía, (4) la ambigüedad moral, (5) la metanarrativa, (6) la inversión de papeles sexuales, sociales, políticos, étnicos o raciales, (7) la alegoría metapoética que asimila la dudosa y plural paternidad de Cariclea con la del Nilo y el mismo libro de Heliodoro, etc.

⁴ Para otros aspectos decisivos de la relación entre Heliodoro y *Persiles y Sigismunda*, véanse Brownlee (2019), Blanco (2016), Briosó Sánchez (2003), González Rovira (1996), Stegmann (1971), Forcione (1970) y Zimic (1970).

⁵ El tratadista de la superstición Pedro Ciruelo dice que los efectos maravillosos son cosas, como los vuelos de brujas o el hablar los animales como seres humanos, para las que no se halla causa natural y piden una explicación sobrenatural (Ciruelo, 2003, 59-60).

⁶ Montaner (2023) propone esta categoría históricamente arraigada y neutra para referirse a las artes divinatorias tratadas como ciencias, señaladamente la astrología judiciaria, en la época de Cervantes.

⁷ Destaco, entre otras miradas, tres que ponen a Heliodoro en el centro de la historia literaria occidental: Lowe (2000), desde la narratología cognitiva; Pavel (2013), una historia literaria de la novela, de carácter enciclopédico y transnacional, desde la Antigüedad hasta hoy; Goldhill (2021), un análisis de la recepción extraordinaria de Heliodoro en los estudios clásicos que subraya el contraste marcado entre la recuperación crítica de los últimos 40 años y las más consagradas teorías de la novela de hace un siglo.

tentación de presentar toda larga ficción anterior a la novela inglesa, francesa o rusa del XVIII o XIX como infranovelística («romance» en la tradición inglesa) —costumbre que no siempre exime ni siquiera a *Don Quijote*. Este movimiento ha coincidido con la decidida recuperación de las dimensiones convencionalmente novelísticas de *Persiles y Sigismunda*. Por ello nos puede aportar nuevos estímulos y modelos para integrar más plenamente los casos españoles en la historiografía comparatista de la novela.

Si bien *Persiles y Sigismunda* comparte la abundante presencia de las adivinaciones y la hechicería con las *Etiópicas*, Cervantes suaviza el determinismo férreo de la divina providencia en Heliodoro. Ninguna obra de Cervantes ofrece un muestrario más rico de las maravillas y la oculta filosofía abordadas por los tratadistas de la superstición⁸: las adivinaciones (por sueños proféticos⁹, visiones o astrología judiciaria)¹⁰, la hechicería¹¹, los lobos parlantes y la licantrópía¹², los vuelos (aparentes, imaginados

⁸ Me oriento especialmente por Pedro Ciruelo y Pedro de Valencia.

⁹ Para un repaso de los sueños premonitorios en Cervantes de acuerdo a las categorías oniocríticas de Artemidoro, véase Martín Morán (2023).

¹⁰ Casos de Antonio el español (Cervantes, 2004, 159-178), Rutilio el maestro de danzar y poeta italiano (Cervantes, 2004, 184-194), Sosa el soldado-músico y poeta portugués (Cervantes, 2004, 195-206, 436-437), Mauricio el astrólogo judiciario católico de una isla cercana a Hibernia (Cervantes, 2004, 213-221), el protagonista Periandro y su visión de Auristela y el final feliz (Cervantes, 2004, 379-386), Constanza la adivina e hija de Antonio el español y la bárbara Ricla (Cervantes, 2004, 584-586) y Soldino el astrólogo judiciario español en Francia (Cervantes, 2004, 598-605). Cito por la edición de Carlos Romero.

¹¹ Casos de la hechicera que le rescata a Rutilio de la cárcel romana y le lleva a Noruega en un manto (Cervantes, 2004, 184-194), la morisca granadina Cenotia en la corte de Policarpo (Cervantes, 2004, 329-338, 352-356, 364-365, 392-395), Lorena en Francia (Cervantes, 2004, 572-580) y la judía cómplice de Hipólita en Roma (Cervantes, 2004, 676-678, 684-690). Cenotia y Lorena se precian de magas (artífices de magia natural), Cenotia también de astróloga, aunque —igual que la hechicera de Hipólita— manejan fundamentalmente hechizos y venenos. Véanse Cruz Casado (1992), Díez-Fernández (1992) y Kallendorf (2019) sobre las posibles fuentes de la hechicería, la magia y las transformaciones en *Persiles y Sigismunda*, entre otras la marginación social característica de las hechiceras.

¹² Antonio y el lobo benévolo que le da una advertencia en español (Cervantes, 2004, 168-170), Rutilio y su hechicera romana transformada en loba (Cervantes, 2004, 185-189).

o reales)¹³, el exorcismo de una mujer endemoniada (si bien fingido)¹⁴ o las profecías políticas¹⁵.

A Heliodoro, como veremos, le atrae especialmente el juego entre la certeza (y los caprichos) de la divina providencia manifestada por los oráculos y el caos interesado de su interpretación. Otros tipos de adivinación como los sueños proféticos¹⁶ e incluso las creencias y prácticas que en la misma novela se caracterizan como supersticiones¹⁷, confirman el oráculo y la fuerza rectora de la divina providencia y su orientación aplastante hacia el final feliz matrimonial (Heliodoro, 1954, 242-245).

Por contraste, como también veremos, la autoridad institucional, pública e incluso transfronteriza de lo oracular y de la divina providencia en Heliodoro, asociada con Delfos, se vuelve particular y a menudo cuestionada en Cervantes. Entre las adivinaciones y maravillas resumidas arriba solo el sueño profético de Periandro¹⁸ y la profecía de Soldino por astrología judiciaria remiten directamente al destino de los protagonistas. Ninguno

¹³ Rutilio en Italia y Noruega (Cervantes, 2004, 187), Claricia en Francia (Cervantes, 2004, 573).

¹⁴ La italoespañola Isabela Castrucha y el estudiante de Salamanca italiano Andrea Marulo en Luca (Cervantes, 2004, 611-627).

¹⁵ La del antiguo hechicero que los bárbaros tienen por sapientísimo varón (Cervantes, 2004, 137-138); la del abuelo del jdraque morisco de Valencia que profetiza la expulsión de los moriscos en 1609 (Cervantes, 2004, 547); y las victorias y derrotas directa o indirectamente de los Austrias (Carlos V, la muerte de Sebastián de Portugal, Lepanto), repaso presentado en clave de visión profética por Soldino (Cervantes, 2004, 602-603). Al estilo de las profecías de la historia conocida de Soldino, pero en clave literaria, figura el museo de famosos poetas por venir (Cervantes, 2004, 664-665).

¹⁶ Fernández Garrico (2010) repasa los sueños y sus interpretaciones interesadas en las *Etiópicas*.

¹⁷ Por ejemplo, la nigromancia de la vieja egipcia según el sacerdote Calasiris (Heliodoro, 1954, 242-245). Ver también la credulidad del sacerdote griego Carices respecto a las prácticas egipcias (Heliodoro, 1954, 136-139). Cito por la traducción de Fernando de Mena (1587), la más completa y conocida en vida de Cervantes, editada por López Estrada.

¹⁸ Me refiero a los nombres adoptivos de los protagonistas de *Persiles y Sigismunda* (Periandro y Auristela) cuando el comentario se centra en su periplo; cuando me refiero al marco de su historia empleo sus nombres oficiales (Persiles y Sigismunda).

ostenta una autoridad comparable a la de Delfos en Heliodoro. Periandro además es parte interesada y su confusión entre el sueño y la vigilia suscita dudas de Mauricio e incluso de Auristela sobre la verdad (lo explica diciendo que todos sus bienes son soñados; Cervantes, 2004, 386). Las mismas profecías de Soldino, el soldado español retirado en Francia y que por lo demás acierta en sus vaticinios y genera simpatías, quedan empañadas por el narrador al asociarlas (con las de Mauricio y el morisco jadraque) ambiguamente a las que llama las falsas profecías de la isla bárbara (Cervantes, 2004, 604-605). Si las *Etiópicas* da por sentado el origen divino del oráculo rector de la novela, Cervantes se recrea en las debatidas causas naturales, divinas o morales de las maravillas (Cervantes, 2004, 249); en la confusión entre el sueño y la vigilia y el poder de la imaginación (Cervantes, 2004, 386); y en la duda sobre si Dios o el diablo, un ángel bueno o malo, o incluso el acaso (la suerte o fortuna sin causa determinada según Ciruelo, 2003, 87) puede estar detrás de tal o cual maravilla o hecho (Cervantes, 2004, 186-187, 189, 584-585) —en clara correspondencia con los ricos debates sobre estos temas en los tratadistas de la superstición como Pedro Ciruelo o Pedro de Valencia¹⁹.

El cotejo con las *Etiópicas* pone de relieve el muy distinto juego de *Persiles y Sigismunda*. La visión dispar de lo providencial en las vidas humanas nos da pistas para entender por qué Cervantes ahondó en otras señaladas diferencias con las *Etiópicas*: el papel de un narrador estafalario y poco fiable; la larga relación retrospectiva de Periandro negada a Teágenes; la crisis permanente de Auristela en cuanto al amor correspondido; la rivalidad de Persiles con el hermano primogénito Maximino; la abigarrada profusión de relatos secundarios independientes de la historia principal; y la ambigüedad moral de los protagonistas. Y esa diversa concepción se manifiesta no solo en declaraciones explícitas sino en lo más medular de la ficción: en la configuración del punto de vista, los móviles de la trama, la estructura narrativa y la caracterización de los personajes.

¹⁹ Para formulaciones correspondientes en un tratadista de la superstición, ver Ciruelo (2003, 83-88 y 93-95).

A diferencia de *Persiles y Sigismunda* como veremos, en las *Etiópicas* se funde la divina providencia con la omnisciente voz narrativa primordial. Ofrece Heliodoro la ficción de una historia bajada narrativamente del Olimpo, esto es de una fuente no cuestionada ni acotada²⁰. Se confunde fácilmente con un dios o con los dioses, sobre todo avatares del dios solar como Apolo en Delfos. En un oráculo de la profetisa de su templo se nos propicia la historia, en clave y en miniatura, de los protagonistas Cariclea y Teágenes. El sacerdote griego Caricles, en conversación con Gnemón, nos deja saber quién es Cariclea, el favor divino escrito incluso en los nombres y el final feliz que según la Pitonisa les espera a ella y Teágenes en Etiopía: «los cuales dejarán estos altares, / lanzándose en el mar, donde vagando / serán llevados al ardiente suelo, / que el excesivo sol tuesta y recuece. / Y allí, por premio de su gran virtud, / serán sus rubias sienes coronadas / de blancas y reales diademas» (Heliodoro, 1954, 111-112).

Se nos comunica así a los lectores el final feliz providencial, que funciona para anticipar el desenlace, prestarse a juegos metanarrativos y generar suspense. Depende claramente de la eficaz agencia divina, que confirmarán los hechos narrativos. Ese oráculo determinante que pone el dios por boca de su profetisa aparecerá de forma reiterada a lo largo de la novela como cifra, y promesa, del final convencionalmente cómico en matrimonio (Heliodoro, 1954, 111-112, 123, 130, 144, 155, 161, 164, 235, 255, 318-319) —hasta su definitiva confirmación en la corte etíope de Hidaspes y Persinna (Heliodoro, 1954, 425).

Como guiño a los lectores, no se olvida la voz narrativa de darnos en seguida la clave de las malas lecturas interesadas del oráculo y los sueños que a lo largo funciona como fuente característica del humor en Heliodoro. Se deja en el aire para los personajes del mundo novelístico el verdadero sentido de la profecía, cuya ironía cómica depende de hacer a los lectores

²⁰ El enfoque de la narratología moderna en la novelística del XIX y XX tiende a obviar la enorme diversidad de soluciones narrativas (con sus propias dosis de humor e ironía) para la focalización en la novela antigua. En el contexto de la novela antigua, la voz omnisciente de Heliodoro es una anomalía. Véase Repath (2022).

cómplices porque a nosotros no se nos oculta: «Y uno le torcía por una vía, y otro, por otra vía, entendiéndole cada uno y dándole el sentido conforme a su voluntad, sin alcanzar ninguno la verdad, porque los oráculos y los sueños [...] se juzgan por los acasamientos» (Heliodoro, 1954, 112).

La elección de una voz narrativa olímpica se corresponde bien con otra ficción dentro de la ficción. Me refiero a que la divina providencia, aval del final feliz de Teágenes y Cariclea, se manifieste a su vez por un sublime amor correspondido platónico e inquebrantable. Cariclea ha sido sacerdotisa de Diana y sin embargo, como se establece desde la descripción inicial de los amantes abandonados en la desembocadura del Nilo, una vez que se produce el flechazo en Delfos nunca vacila respecto al amor que profesa por Teágenes: «De la vuestra [vida] solamente —respondió la doncella— depende la mía [...]» (Heliodoro, 1954, 14-15). No deja de ser revelador de las distancias entre Heliodoro y Cervantes que en el primer caso se nos presente a los dos protagonistas juntos en la playa mientras que en Cervantes vemos antes a Periandro solo, sacado de la mazmorra bárbara, y luego —a raíz de una borrasca repentina— naufrago en otra punta de la isla.

El peligro de la mala lectura de los oráculos siembra la incertidumbre en Heliodoro pero no sobre el sentido para los lectores de ese destino ni sobre el amor correspondido. Es un destino respaldado incluso por medios mágicos como el anillo que le salva de las llamas a Cariclea (Heliodoro, 1954, 155, 182, 314-321). Lo que se pone en duda es la interpretación recta de los oráculos, la fiabilidad de sacerdotes mendaces (Caricles, Calasiris) e incluso la misma realización de ese destino providencial continuamente anunciado pero obstaculizado de mil maneras hasta el desenlace: por ejemplo, por la legitimidad dudosa de la protagonista (Heliodoro, 1954, 388-399). Una vez conjurado el fantasma de la ilegitimidad de Cariclea (nacida blanca de padres negros), su padre el rey etíope la reconoce pero aún así se resiste hasta el final a salvarla del sacrificio humano en nombre de la tradición religiosa.

Para Teágenes, de quien se dice que es o parece ser descendiente de Aquiles (Heliodoro, 1954, 146), no existe ninguna figura antagonista como Maximino en *Persiles y Sigismunda*: es decir,

nadie parecido al hermano primogénito cuyos derechos (en este caso, su petición de la mano de Sigismunda) se vea obligado a desafiar²¹. La amenaza del fratricidio se ubica en otro lugar en las *Etiópicas*, en la encarnizada rivalidad entre los hijos (Tíamis y Petosiris) del sacerdote egipcio Calasiris. Lo inquietante y seductor de Heliodoro es lo difícil que resulta realizar el anunciado destino providencial. La virtud se premia, pero los obstáculos son formidables. Es un destino huidizo que a los protagonistas casi se les escabulla entre sus dedos. La larga fascinación con Heliodoro no es ninguna casualidad: dilata magistralmente la tensión en cuanto a *cómo* se materializará ese desenlace, en principio seguro para los lectores, hasta las últimas páginas²². Los protagonistas de Heliodoro necesitan el amparo divino: tan amenazador es el mundo en el que se mueven y tan condicionado por las malas lecturas interesadas, se hace difícil concebir cómo de otra forma podrían prevalecer contra enemigos, rivales e incluso allegados como el padre de Cariclea.

Periandro y Auristela se encaran con un mundo igualmente hostil, pero sin los consuelos manifiestos de la divina providencia, el real o aparente linaje semidivino (que se inscribe en el nombre de Téagenes) o anillos mágicos. Es más, Cervantes les pone a sus protagonistas otra zancadilla en la voluntad dividida de Auristela. A partir del libro II (en la corte de Policarpo) hasta el final en Roma Auristela se inclina por igual, marcando distancias respecto a Cariclea, entre el matrimonio con Periandro y la vida religiosa que Cariclea abandona definitivamente desde el libro 4 (de 10)

²¹ Serafido, el ayo de Persiles, explica el conflicto de trasfondo: Sigismunda había sido enviada a Tile por su madre la reina Eusebia de Frislanda porque amenazaba guerra en su país. Dice que, cuando llegó Sigismunda a Tile, Maximino ya se había marchado a la guerra que siempre tenía con sus enemigos (Cervantes, 2004, 701). Por lo tanto, Maximino solo la conoce por un retrato que le había enviado su madre, la reina Eustoquia, y pide guardarla para esposa. La reina favorece al segundón Persiles cuando enferma gravemente de amor y porque Maximino le resulta áspero. Persiles y la reina reconocen que existe un problema de decoro respecto al primogénito (Cervantes, 2004, 702), por lo que se organiza la «disculpa» de la peregrinación a Roma. Pero no hay indicio de que se haya concertado matrimonio oficialmente entre Maximino y Sigismunda.

²² Véanse especialmente los madrugadores estudios de Winkler (1982), Morgan (1982) y (1989) y el volumen colectivo Repath (2022).

—aunque se anticipa ya en las primeras páginas. Auristela, puesta a elegir entre Periandro y su hermano mayor Maximino, al menos desde finales del libro I claramente favorece al segundón (según nos lo indican tanto lo que dice como los celos [Cervantes, 2004, 272-274, 286-289, 291-292, 300-303]). No obstante, si bien le corresponde a Periandro le tenta igualmente a Auristela el matrimonio espiritual con Cristo —que también significa para ella su preciada integridad. Cuando en el libro IV Maximino está a punto de alcanzarles en Roma, el narrador lo certifica así: «Pasmóse Auristela con las no esperadas nuevas; desaparecieron en un punto así las esperanzas de guardar su integridad y buen propósito como de alcanzar por más llano camino la compañía de su querido Periandro» (Cervantes, 2004, 708). El amor sublime, platónico y perfectamente correspondido entre Teágenes y Cariclea, en *Persiles y Sigismunda* es un amor exclusivo y perfectamente correspondido solo por Periandro y no por Auristela.

Así es como un hecho medular no cuestionado en Heliodoro, y refrendado por los dioses, se convierte en un problema en *Persiles y Sigismunda*. A diferencia de Heliodoro o de la novela griega de Lope (*El peregrino en su patria*, 1604), la novela póstuma de Cervantes situó el problema del consentimiento menos entre la elección matrimonial y el matrimonio concertado como en el seno mismo de la protagonista. Más precisamente se plantea el deseo de querer con igual fuerza dos trayectorias vitales, mutuamente exclusivas, y sin saber cómo decidir. Auristela encarna la angustia de la otra vida no vivida, un dilema hondo y nunca del todo resuelto. Periandro por lo tanto se mide también con el potente, y potencialmente fatal, atractivo del rival divino. Sabe que puede terminar mal, de hecho trágicamente, por el ejemplo cautelar de Sosa, que para su desesperación se encuentra en la misma tesitura con Leonora en Lisboa (Cervantes, 2004, 195-199, 205-206).

En contraste con el amparo divino de los protagonistas de Heliodoro, según hemos visto, Periandro y Auristela se abandonan a su suerte. Por ello han de valerse de sus propios recursos nítidamente terrenales. Esto a su vez incide en los móviles del protagonista, obligado a hilar fino para *labrar* el final feliz que

Teágenes recibe como don divino. El recurso característico de Periandro, como también ocurre con Odiseo²³, es el del ingenio, de la astucia e incluso de las tretas y ardidés: es decir, las virtudes cómicas²⁴. Es un destino labrado ante todo por el poder creador de la palabra. El hecho explica que Periandro recurra al léxico de la elección y destino para describir su amor por Auristela: «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 puedan menguar o crecer las causas que nos obligan y mueven a querernos» (Cervantes, 2004, 312). El suyo lo presenta como *casi* un destino desde la niñez.

La elección por parte de Auristela, ante la permanente tentación de la vida religiosa, no la puede dar Periandro por sentada: sabe que lo que le une a su amada dista mucho de llevar una impronta providencial. Lo vemos en el cuidado con el que insiste una y otra vez en tomar la medida de las intenciones de Auristela (Cervantes, 2004, 319-322, 628-629). Procura evitar así las malas lecturas atrevidas, precipitadas y a menudo cegadas por amor propio de rivales tan dispares como Clodio o Arnaldo (Cervantes, 2004, para Clodio 307-311, 316-319, 322, 328; para Arnaldo, 298-299, 429-430). Nos ayuda también a entender por qué a Periandro se le adjudique la larga narración retrospectiva que en Heliodoro corresponde no a Teágenes sino al sacerdote Calasiris —el brazo ejecutor principal de la voluntad divina en Heliodoro aunque también víctima de su propia mala lectura de los hados en una recreación cómica de la historia edipal (Heliodoro, 1954, 254-258). Periandro, a diferencia de Teágenes, tiene que ganarse el sí de su dama.

²³ Sobre Odiseo como paradigma alternativo al héroe belico, véase Estrada (2021). Estrada nos recuerda que Odiseo es amparado por la diosa de la sabiduría Atenea, no a pesar de sus tretas y ardidés sino precisamente por las mismas: es decir, por reconocerse la diosa en el héroe astuto, embaucador y trapacero. Sobre la honda impronta de *La Odisea* en las *Etiópicas*, véanse Keyes (1922) y Montiglio (2013).

²⁴ El-Saffar (1987, 165-168) relacionó esta faceta de Periandro con el arquetipo del burlador o *trickster*.

Por ello, al margen del conjuro de los peligros inmediatos en la corte de Policarpo²⁵, tanto el aparente embrollo de aventuras (reales o fingidas) del relato de Periandro como su orden al parecer caprichoso²⁶ cobran mayor sentido si entendemos la narración como un alegato dirigido en primer lugar (aunque no solo) a una esquivia Auristela (Cervantes, 2004, 340-419). A Teágenes no le hace falta presentar sus credenciales porque tiene asegurado, como vimos desde el primer encuentro, el compromiso inquebrantable de Cariclea. Ya en la corte de Policarpo parece reconocer Periandro la necesidad de coronarse como fiel y cabal amante ante las vacilaciones de Auristela: «No hagas agravio a tu valor ni a tu belleza, ni me quites a mí la gloria de mis firmes pensamientos, cuya honestidad y firmeza me va labrando una inestimable corona de verdadero amante» (Cervantes, 2004, 312). El hecho de que Periandro y no Teágenes precise labrarse esa corona nos ayuda asimismo a entender por qué, de todas las narraciones internas de *Persiles y Sigismunda*, la del protagonista evoque más claramente la de Heliodoro: más incluso que la misma *historia* del narrador o de su declarada fuente el autor, sobre todo en el doble uso que hace de la célebre *hipotiposis* o visualización de la escena inicial del naufragio con salteadores²⁷. Al adaptar su relato de aventuras señaladamente al molde heliodoresco, Periandro (que, como veremos, es devoto lector) buscaría una manera de dar una impronta providencial a lo que sabe que tendrá que ganar por elección y no destino.

Da así carta de naturaleza a una serie de atributos de ejemplar rey y esposo en ciernes. Me refiero al retrato que se labra de sí mismo mediante sus aventuras de capitán justiciero (en claro contrapunto con sus rivales el príncipe Arnaldo y el rey

²⁵ Entre otros peligros, el robo de Auristela y Antonio el bárbaro por el rey Policarpo y su hechicera Cenotia. La misma Sinforosa confiesa a Auristela que había hecho que un capitán de la guarda de su padre le trajese a Periandro a su presencia por fuerza o de grado (Cervantes, 2004, 297).

²⁶ Dice Periandro: «El principio y preámbulo de mi historia [...] quiero que sea éste» (Cervantes, 2004, 340).

²⁷ Periandro evoca claramente a Heliodoro en Cervantes, 2004 (340-343 y 358).

Policarpo)²⁸, amado por sus vasallos, liberal, cortés, pertrechado contra los embates de la desesperación²⁹, moderado en sus apetitos, sagaz, experimentado y gran sufridor de trabajos³⁰. Las dudas de Auristela también podrían explicar que Periandro decida iniciar su relato con el episodio de los amores trocados de los pescadores³¹. No es detalle ocioso que se arregle por la intervención salvífica de la princesa³². Periandro remeda así, con la intervención de la amada, su propia aspiración. Lo hace reconociendo el papel cuasidivino de Auristela en la resolución a favor del gusto de los jóvenes amantes y a expensas del matrimonio impuesto por padres y sacerdotes. El protagonismo de Auristela, si cabe motor aún más fundamental de la acción que Periandro por las razones expuestas arriba, se manifiesta de manera aparentemente contraria pero no menos decisiva: en los

²⁸ No sin sombras: sobre las dudas morales de la aventura en alta mar de Periandro con los pescadores, cifradas en la paradoja del pirata justiciero, véase Avilés (2016).

²⁹ Recordemos que la desesperación no es peligro ajeno a los príncipes: Auristela la sufre amenazada por el sacrificio en la isla bárbara (Cervantes, 2004, 152-153) y Periandro a raíz de su enfermedad de amor tanto antes del periplo (en Tile) como después (en Roma) (Cervantes, 2004, 692-693, 696-697, y 701-702).

³⁰ Incluso el notoriamente inverosímil episodio del feroz caballo de Cratilo amansado por Periandro (Cervantes, 2004, 415), especialmente criticado por el astrólogo Mauricio, cobra así sentido si recordamos que Auristela —muy amiga de su castidad— figura en el público. Le serviría a Periandro como velada respuesta al obsceno tropo equino invocado por Rosamunda para defender la experiencia sexual prematrimonial (Cervantes, 2004, 221-222 [Rosamunda] y 404, 414-416 [el caballo de Cratilo]).

³¹ Nos da una clave para entender por qué, entre todos los posibles comienzos, Periandro decida contar la intervención medular de Auristela en el episodio de la isla de pescadores. Es medular para los pescadores, pero quizá sobre todo para el destino deseado por el protagonista. Funciona como un piroppo a Auristela, como una anticipación en clave de lo que quiere, pero no tiene asegurado (el sí de Auristela) y como un anclaje verídico (en el sentido de un hecho en el mundo novelístico) que hace cómplice a Auristela. Para la mayor parte de lo que cuenta Periandro a partir del robo de Auristela, no existe otro testigo en el público inmediato, lo cual le da margen para contar su historia con este objetivo primordial.

³² Auristela repite el gesto al final, en el episodio de Isabela Castrucha. Se pronuncia a favor del matrimonio por gusto de Isabela y Andrea y en contra de las imposiciones del tío: «Bien se la puede dar [se refiere a la mano], que para en uno son» (Cervantes, 2004, 623).

silencios estratégicos amén de sus intervenciones directas, modeladas sobre la divinidad neoplatónica y hermética de Cariclea³³, el culto mariano³⁴, sustratos mitológicos (Auristela se compara con Venus en Roma)³⁵ y el auge de la actriz en la comedia nueva como se nos hace ver cuando llegan a Badajoz en el libro III.

El motivo del galán obligado a ganarse el sí de su dama recuerda tanto a la comedia nueva antigua como a la de Lope de Vega y sus contemporáneos³⁶. No lo recoge Heliodoro a pesar del desenlace característico en matrimonio y el hecho de existir una marcada conciencia de la propia teatralidad de las *Etiópicas* (Heliodoro, 1954, 233, 254-259, 394, 409, 423, 425). Si Lope en su novela griega (*El peregrino en su patria*) parece servirse de la comedia urbana para reorientar a Heliodoro (los jóvenes protagonistas creen *erróneamente* que sus padres les quieren casar con otros), aderezando el final de cada libro con un auto sacramental, Cervantes parece haberse inspirado en la comedia palatina³⁷. Al despojar a los protagonistas de su dimensión política en las *Etiópicas*, Lope reorienta hacia la comedia de capa y espada lo que podría considerarse en parte una comedia palatina narrativa. Como ha demostrado Joan Oleza, Lope fue un gran impulsor de la comedia palatina y la practicó a lo largo de su vida con una enorme riqueza de caracterizaciones y planteamientos respecto a los estragos de la tiranía y las diferencias de estado entre otros temas políticos³⁸. Lope por lo tanto ofrece un giro originalísimo en su novela griega. Cervantes, gran lector tanto de Lope como de Heliodoro, recupera la dimensión palatina de las *Etiópicas*

³³ Véase Blanco (2016).

³⁴ Véase Egido (1998).

³⁵ Cervantes (2004, 647).

³⁶ Sobre las prácticas escénicas en *Persiles y Sigismunda*, véase Márquez-Montes (2019); y sobre los géneros teatrales, destacadamente la comedia de enredo y el entremés, Adde (2007).

³⁷ El género teatral tan en boga (pensemos en *El perro del hortelano* de Lope o *El castigo del pensequé* de Tirso) cuando Cervantes escribía *Persiles y Sigismunda*. Zugasti propone que entre un 20% y 30% del repertorio teatral del Siglo de Oro pertenece a este género. Sobre sus características y evolución, véase Zugasti (2015).

³⁸ Oleza (2003).

manteniendo sin embargo la concepción del galán obligado a ganarse la dama. Se nota la impronta de la comedia palatina especialmente en el libro II, en la corte de Policarpo, donde Periandro urde su relato de aventuras. Es un libro atiborrado de motivos del género, desde el juego de billetes amorosos³⁹ hasta la ambientación áulica en clave cómica tirando a farsa sobre la que se cierne el abuso de poder y la amenaza trágica: de hecho con una muerte no intencionada, la del desagradecido y soberbio Clodio.

Cervantes le sigue también a Lope en la complejidad de los retratos femeninos. La crítica de Heliodoro ha señalado como, aparte de la eximia protagonista Cariclea, los personajes femeninos en las *Etiópicas* (Deméneta, Tisbe, Arsace, Cibele) suelen presentarse como lascivas, traidoras o irracionales⁴⁰. Se ha remitido sobre todo a Heródoto (para los personajes del mundo persa de la novela, Arsace y Cibele) y a Eurípides (para la historia del ateniense Gnemón y la evocación de personajes trágicos como Medea o Fedra). Cervantes por contraste ofrece una rica galería de retratos femeninos secundarios moralmente mucho más heterogéneos (Transila, Feliciano de la Voz, Ambrosia Agustina, Ruperta, Isabela Castrucha), con a menudo una fuerte dimensión teatral⁴¹. El protagonismo femenino en las tablas españolas del momento, inconcebible en la escena griega o romana que conocería el autor de las *Etiópicas*, nos da una posible pista para entender esta reorientación clave de la impronta teatral en Heliodoro. En el encuentro entre Auristela y el comediógrafo en Badajoz, *Persiles y Sigismunda* incluso toma conciencia de esa inspiración (Cervantes, 2004, 441-445). Traza una poética de la comedia palatina y sobre todo del poder avasallador de las actrices. Se trata de un testimonio decisivo del auge de las primeras damas. Ocurre cuando el escuadrón de peregrinos septentrionales abandona Lisboa con rumbo a Badajoz y se hospedan en un mesón con una compañía famosa de actores. El poeta-comediógrafo de la compañía admira

³⁹ Cervantes (2004, 315-319, 322, 328-329).

⁴⁰ Véanse Morgan (1989) y Lye (2016).

⁴¹ Ruffinatto ha analizado al enlutado del episodio de Ruperta como un autor de comedias (Ruffinatto, 2022, 77-102). Zimic ha creído entrever en la historia de Isabela la adaptación de un entremés (Zimic, 2007).

de tal manera a la princesa Auristela que decide en el acto podría ser una recitanta espléndida —olvidando (dice el narrador) ponderar si habla castellano.

Contentóle el talle, dióle gusto el brío y, en un instante, la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o gravedad de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, alegre, discreta, aguda y sobremanera honesta: estremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa (Cervantes, 2004, 442-443).

Nos ofrece una poética del travestismo (que marca a Transila y Agustina en *Persiles y Sigismunda*), de la movilidad social y anímica, de la tragicomedia y de la ambigüedad moral de las farsantas cifrada en la misma referencia a la ninfa (divinidad o, según el uso rufianesco que recoge Cervantes en *El rufián viudo*, prostituta). Es un cuadro que se corresponde en su complejidad con el largo desfile de potentes personajes femeninos de *Persiles y Sigismunda*, en contraste como ya se ha dicho con los personajes femeninos secundarios de Heliodoro. A continuación, subraya el comediógrafo el mundo social y teatral al revés hecho posible por la fascinación y el prestigio conquistados por las actrices españolas a principios del XVII: «Díjole que, a dos salidas al teatro, le lloverían minas de oro [...] porque los príncipes [...] rendían su voluntad a las ninfas de los teatros, a las diosas enteras y a las semideas, a las reinas de estudio y a las fregonas de apariencia [...]; representóle el gusto de [...] llevarse tras sí dos o tres disfrazados caballeros, que le servirían tan de criados como de amantes» (Cervantes, 2004, 444-445).

No percibe que Auristela ya encarne (prolépticamente) el papel de reina. A pesar de su mala lectura (que coincide con la de Clodio, que la cree plebeya y necesitada de su amparo)⁴², intuye una verdad que ayuda a explicar el aplastante predominio del protagonismo femenino en las historias de la segunda mitad (Feliciana, Luisa, Ambrosia, Rafala, Ruperta, Isabela e Hipólita) a

⁴² Cervantes (2004, 298-299, 318).

partir de este encuentro con los comediantes en Badajoz: el paradigma teatral y sobre todo el poder arrollador que evoca el poeta de las primeras damas sobre su público, señaladamente sobre los caballeros. Es el mismo efecto que Auristela ejerce sobre los señores del mundo novelístico. No es menos interesante por paradójico que encarne el papel de la primera dama en su propia historia, aunque rechace el oficio.

Al no contar *Persiles y Sigismunda* con la olímpica voz narrativa principal de Heliodoro, la premisa de una historia mediatizada por múltiples voces de escasa fiabilidad transforma su verdad en un efecto abiertamente retórico. Cervantes no pide a sus lectores aceptar directamente la existencia de ningún hecho sobrenatural. El distanciamiento se produce en primer lugar porque se cuida de delegar en testigos más o menos cuestionados. En segundo lugar, se someten la adivinación y las maravillas a un debate continuo interno (Mauricio incluso cuestiona sus propias premoniciones no respaldadas por la ciencia judicial), con lo cual hace imposible que los lectores atentos descansen en una autoridad, o un consenso, estable. El debate se da entre los mismos tratadistas de la superstición, señaladamente en las reiteradas pullas de Pedro de Valencia contra la, según él, excesiva credulidad de Martín del Río⁴³. Hace cuesta arriba confundir el orden providencial con el orden narrativo o el narrador con la propia autoridad de Cervantes. Nos abandona, como a los protagonistas, a nuestra suerte, encarnando así el dictamen del prólogo del primer *Quijote*: que el lector es dueño de su interpretación (debajo de mi manto, al rey mato). Y la voz menos fiable de todas quizá sea la del narrador que nos transmite, atropelladamente, la historia del autor anónimo⁴⁴.

Al final del libro I nos enteramos de que la *grande historia* es en efecto la de un autor que nos llega mediatizada por otra voz igualmente anónima, que llamaré el narrador⁴⁵. La presunta fuente

⁴³ Véase Valencia (1997, 276 y 304).

⁴⁴ Para otros acercamientos a la voz narrativa en *Persiles y Sigismunda*, véanse Forcione (1970), Williamsen (1994) y López Navía (2004).

⁴⁵ «En el cual punto deja el autor el primer libro desta grande historia y pasa al segundo [...]» (Cervantes, 2004, 276).

del texto, la *historia*, se desdobra en dos voces en liza, la del autor y la del narrador principal que traduce, enmienda, glosa y, no pocas veces, traiciona al autor.

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos [...]; 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 [...] (Cervantes, 2004, 279).

Pretende ir escuetamente a la verdad del caso pero se pierde en explicaciones tan impertinentes como las que dice quitar del autor. Cunde la sospecha de que lo importante ante todo es llamar la atención sobre su labor de corrección, y no siempre con criterio coherente. La sospecha se confirma cuando se permite, al referir la verdad del caso citada arriba, una prolija descripción metereológica —otro rodeo retórico no menos pedante que el que dice haber cortado. Se manifiesta incluso en el rebuscadísimo afán de estilo (es muy amigo de la puntualización «o, por mejor decir»), una reiterada puesta en escena de sus reescrituras, vacilaciones y prurito de minuciosidad.

Si bien el autor se presenta como la fuente principal de la historia, el narrador sostiene una relación ambivalente, a veces conflictiva y crítica, a menudo incoherente respecto a su juicio. Por ejemplo, nos presenta al autor como un historiador superado por los acontecimientos, que deja que la narración y el asunto se contaminen: «Parece que el volcar de la nave volcó o, por mejor decir, turbó el juicio del autor de esta historia, porque a este segundo capítulo dio cuatro o cinco principios, casi como dudando qué fin en él tomaría» (Cervantes, 2004, 282)⁴⁶. ¿Por qué decírnoslo? Analiza al autor como si fuera un personaje más. Nos da a entender que el mismo autor deja constancia de sus dudas, al menos retóricamente; y que el narrador no tiene acceso directo,

⁴⁶ Anticipa, ¿o mimetiza?, los muchos comienzos de la carta que Periandro decide escribirle a Auristela en la corte de Policarpo cuando la ve vacilar y que abandona por prudencia (Cervantes, 2004, 315).

independiente y fiable a la historia (en este caso a cómo va a terminar el episodio) o a los testimonios de los personajes⁴⁷.

Por tramos extensos de *Persiles y Sigismunda* no podemos saber a ciencia cierta si estamos leyendo la versión de los hechos del narrador o del autor en claro contraste con la voz omnisciente del narrador de Heliodoro. Es especialmente notable cuando el narrador, a pesar de haber censurado al autor por mostrarse más enamorado que historiador, una y otra vez disculpa un atropello (a menudo grave) remitiendo al amor (Cervantes, 2004, 197, 395, 423-424, 429, 617 y 693). O bien cuando ensalza las dotes superiores de Periandro respecto a Arnaldo como amante (Cervantes, 2004, 430) o disculpa sus lágrimas por celoso (Cervantes, 2004, 303). Habría que concluir que el narrador no es del todo consecuente con su propio criterio o deja traslucir, sin orden ni concierto, el del autor. Nos pone sobre aviso respecto a quién exactamente habría que considerar en cada momento el responsable de la historia que tenemos entre manos.

Lo cierto es que impone coger lo que dice este narrador con pinzas. No hay forma de encuadrar el disparate sobre las tres razones del llanto en un rostro grave. Lo suscitan las lágrimas de Periandro ante las vacilaciones de Auristela en la corte de Policarpo. Sorprende en un narrador que ya nos ha dicho haber quitado por prolijas las definiciones de celos del autor. Primero se sirve de unos ejemplos estrafalarios para explicar lo que llamaríamos ahora fobias (a ver un ratón o unas aceitunas o a ver cortar un paño o un rábano [Cervantes, 2004, 302]). El narrador que había borrado las definiciones de celos del autor no obstante considera pertinente para explicar el llanto del príncipe aducir la definición del hombre como «animal llorable» por alusión a la conocida del animal risible:

y, así como por la mucha risa se descubre el poco entendimiento, por el mucho llorar el poco discurso. Por tres cosas es lícito que llore el varón prudente: la una, por haber

⁴⁷ El juego con los lienzos de Periandro (para explicar *su* historia no la de Auristela) y los falsos cautivos es otra forma de recordarnos que lo que nos llega son *versiones* de una historia. Sobre el lienzo de Periandro, véase Checa (2019).

pecado; la segunda, por alcanzar perdón dél; la tercera, por estar celoso. Las demás lágrimas no dicen bien en un rostro grave (Cervantes, 2004, 302-303).

¿De dónde ha sacado tamaña, entre piadosa y enamorada, necesidad? Más bien nos debería hacer ponderar qué clase de historiador podría desconocer buena parte de la tradición literaria occidental. No existe héroe canónico capaz de superar la prueba del llanto: ni Odiseo, ni Rodrigo Díaz de Vivar, ni siquiera Aquiles, por no hablar en el plano novelístico de Teágenes y Cariclea.

La intervención del narrador más llamativa quizá sea su abiertamente manipuladora presentación de la divina providencia en la borrasca que hace volcar la nave de los protagonistas al acercarse a la isla de Policarpo. Nos regala el narrador una prolija descripción de una muerte anunciada por naufragio, que solo hacia el final remite a la pluma del autor (Cervantes, 2004, 281-282). Evoca los desmayos, las voces y la desesperación, se sirve de símiles épicos para personificar el mar insolente agravando las altas gavias de la nave, nos asegura que quedó hecha sepultura de cuantos en ella estaban e invoca a Auristela, Transila y Riela para despedirse. Justo cuando parece haber certificado la muerte, anuncia la aparente sorpresa providencial: «pero los piadosos cielos, que de muy atrás toman la corriente de remediar nuestras desventuras, ordenaron que la nave, llevada poco a poco de las olas...a la orilla del mar, [diese] en una playa, que...podía servir de seguro puerto [...]» (Cervantes, 2004, 282-283).

En una fábula (que no autodeclarada historia, cuya diferencia insiste en recalcar el mismo narrador en Cervantes, 2004, 527) sería preceptivamente de rigor jugar así con los lectores, asumir el punto de vista de los personajes y suscitar por todos los medios la suspensión y admiración. Y, sin embargo, este narrador tira así por la borda su tan cacareado compromiso con *la verdad del caso*, con la *historia*. Se infiere que sabía perfectamente que la historia del autor no terminaba en la muerte. No obstante, se entrega sin tapujos a la prolija reescritura de la historia del autor, y de paso a la novelización del proceso de escribir. Si seguimos atentamente los movimientos del narrador, estos impulsos solo pueden minar la impresión de fiabilidad. En este lugar asume un

conocimiento de los designios divinos que no es sino la moralización retrospectiva de los hechos. Transmite, quizá sin quererlo, una conciencia de lo providencial como artefacto de elecciones narrativas.

Esto se contrasta señaladamente con los pruritos historiográficos de la voz narrativa de Heliodoro, que a pesar de escribir una ficción cultiva minuciosamente su historiador anónimo lo que Morgan llamó (traduzco) «una pose historiográfica» (Morgan, 1982). Morgan explica que incluso cuando Heliodoro deja entrever que el narrador no lo domina todo, es para evocar la relación cuidadosa de un historiador con la realidad histórica que cuenta, con sus dudas razonables sobre los detalles y las fuentes inevitablemente parciales. Despersonaliza la narración y baraja distintas explicaciones de los hechos (Heliodoro, 1954, 39, 179-180, 209, 254, 264, 311, 344). Obra como si la realidad histórica se contara a sí misma, para dar más autoridad a la existencia real (y no solo verosimilitud) de la historia que narra y así transmitir no solo que *podría* acontecer (poética aristotélica) sino que *de hecho tuvo lugar*. Este rigor historiográfico en las formas a su vez da carta de naturaleza a la ficción de la intervención divina.

El narrador de Heliodoro da a entender que existe una realidad histórica, que tiene una relación directa con ella y que hace todo por recuperarla. El de *Persiles y Sigismunda* no intenta reconstruir una realidad, su relación con la historia es indirecta y se dedica a traducir, enmendar y glosar la obra de un autor anónimo —no siempre con respeto o decoro. Si el narrador de Heliodoro trata con *res*, el de Cervantes trata con *verba*. El narrador de *Persiles y Sigismunda* de este modo consagra y al mismo tiempo pone en solfa la autoridad del supuesto autor. Por el peso de sus propias contradicciones, a su vez pone en entredicho la suya. Cervantes se cuida de esconderse detrás de dos voces narrativas en liza, no siempre ni omniscientes ni coherentes. No sorprende que, en una novela cuyo mismo origen está en el aire, se dirima la verdad de los hechos con una batalla entre relatos. La distancia respecto al planteamiento providencial de Heliodoro, como hemos visto, no podría ser mayor. Y esa pugna abierta entre el narrador y el autor por el control de la historia es fiel reflejo de la batalla retórica que se libra entre los personajes. Nos deja a los lectores indefensos, sin

orientación autorial fiable —en la misma posición que los personajes de la novela respecto a historias contadas por otros sin testigos independientes en el público.

El narrador cervantino se perfila como un humanista que ha perdido los papeles. Dejando de lado el ejemplo ariostesco de la voz narrativa que sobrevuela la historia y adopta las formas de un juglar (Blanco 2016), el peculiar juego historiográfico quizá se inspire en el escepticismo finisecular respecto a los abusos del humanismo burlados por Justo Lipsio y Francisco de Quevedo. *Don Quijote* se ha encuadrado como una respuesta, burlesca, a ese giro escéptico⁴⁸. Jorge García López evoca un humanismo renovado finisecular, inspirado por Lipsio y cuyo máximo exponente español sería Quevedo, joven amigo de Cervantes. Mediante remozados géneros como el *somnium* menipeo⁴⁹, Lipsio alentaría la recuperación de antiguas tendencias helenísticas como el cinismo, estoicismo y escepticismo. Con don Quijote Cervantes crea, según esta lectura, un personaje que encarna esos debates sobre la poco fiable percepción sensorial (¿molinos o gigantes?) o la fosilizada cultura libresca. Encarnaría en particular la contienda sobre la prioridad entre las cosas (*res*) y las palabras (*verba*), que el hidalgo resolvería a favor de las palabras en una burla de cierta actitud humanista llevada al enésimo grado vesánico. Paloma Andrés Ferrer lo explica así: «Lipsio [...] retoma las convenciones de un género clásico, la sátira menipea, para hablar de un asunto de actualidad: la labor, dañina en la opinión de Lipsio, que están realizando los *critici* o *correctores* (filólogos, editores, comentaristas) con los autores de la Antigüedad [...]» (Andrés Ferrer, 2013, 113).

El narrador del *Persiles y Sigismunda* se porta en efecto como uno de esos *correctores* que instrumentalizan en beneficio propio la autoridad de los clásicos. La broma cervantina no se quedaría ahí, ya que todo sucede con el pequeño lunar de que para su labor de corrección nuestro narrador ha escogido un autor anónimo. No hay denuncia en *Persiles y Sigismunda* como en Lipsio o Quevedo sino regodeo en las deliciosas incoherencias de un humanista

⁴⁸ Véase García López (2015).

⁴⁹ Sobre la sátira menipea y Cervantes, véanse Darnis (2017) y Correard (2019). Sobre el neolucianismo de *Persiles y Sigismunda*, véase Armstrong-Roche (2017).

estrafalario muy pagado de sí mismo. Y, sin embargo, se perfila una relación cuerda con la lectura, heroica incluso, encarnada sobre todo por el príncipe lector Periandro.

Sorprende al respecto que no se haya hecho más hincapié en la condición lectora de Periandro. En Toledo descubrimos su afición particular por los clásicos de la Antigüedad y por Garcilaso de la Vega: «Y, como es uso de los setentrionales ser toda la gente principal versada en la lengua latina y en los antiguos poetas, éralo asimismo Periandro [...]», a lo que añade que por esto había leído y admirado las obras de Garcilaso (Cervantes, 2004, 503-504). Sin embargo, lo decisivo acaba siendo no tal o cual lectura predilecta sino el uso que hace de la capacidad lectora. Auristela se lo reconoce ya en el libro II: «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» (Cervantes, 2004, 314). El narrador en el libro III ahonda en la percepción, dándonos una imagen muy lejana del humanista burlado por Lipsio o *Don Quijote* e igualmente distante del mismo narrador de *Persiles y Sigismunda*. Una vez que nos deja saber que el príncipe septentrional conoce mejor la obra de Garcilaso que Antonio el español, recalca lo determinante: «las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada. Y, con eso, excede la lección a la vista» (Cervantes, 2004, 503-504).

Nos replantea la relación entre la lectura y la experiencia, dando la palma a la lectura. El ser lector le permite a Periandro ver más allá de las apariencias. Consciente de tener que labrarse su destino al margen de la divina providencia —a diferencia de Teágenes— y sin la experiencia de héroes mayores y más curtidos como Odiseo o Eneas, Periandro se ve obligado a tomar prestado lo que le falta y convertirse en quizá el mejor lector de vidas ajenas en la novela⁵⁰. Tanto Heliodoro como Cervantes convierten la

⁵⁰ Muestra además conciencia de su condición proteica (y, ante el peligro, necesaria): «Yo, señor Arnaldo, soy hecho como esto que se llama lugar, que es

práctica hermenéutica en un aspecto central del entretenimiento, según señalamos respecto a las malas lecturas interesadas en las *Etiópicas*. Cervantes lleva el juego metanarrativo un paso más allá con un narrador que remite a un autor y no a la historia y con un héroe lector (a diferencia de Teágenes o Cariclea) que sabe además leer mejor que sus rivales la circunstancia y sobre todo la voluntad de la amada. Se muestra, por ejemplo, mejor lector de Heliodoro que Clodio (otro rival) y quizá del autor y narrador anónimos. Clodio reconoce el subtexto heliodoresco en la historia de Periandro y Auristela, bromeando incluso sobre los hijos del sol y de la luna (Cervantes, 2004, 308). No obstante, su amor propio y ambición le impiden inferir de esa lectura que Auristela no es plebeya ni necesita que le salve. Y en el sueño (real o inventado) que cuenta Periandro en la isla de Policarpo, logra descubrir su secreto amoroso respecto a Auristela con un remedo del soneto X de Garcilaso —engañando a su rival el príncipe danés Arnaldo porque no es lector ni de Garcilaso ni de sueños, a pesar de ser el más interesado en averiguar la verdad de la relación entre Periandro y Auristela⁵¹. Una decisiva diferencia con don Quijote es que se trata de un lector no vencido por la vida. Cervantes así imagina un tipo de lector, de Garcilaso y de los antiguos poetas latinos, potenciado por la lectura para imponer su propio relato —aunque para ello precise la colaboración imprescindible de su amada, su madre y, eventualmente, la muerte de su hermano por «mutación».

De ahí una manera de comprender el contraste entre la estructura digresiva de Heliodoro y la episódica de Cervantes. Heliodoro delega la voz narrativa primordial en otros personajes (notablemente Gnemón y Calasiris) pero se trata siempre de un solo tronco narrativo presentado desde diversos puntos de vista, a menudo interpretado de forma sesgada y con el orden cronológico

donde todas las cosas caben y no hay ninguna fuera del lugar, en mí le tienen todas las que son desgraciadas [...]» (Cervantes, 2004, 363).

⁵¹ Sobre el sueño real o inventado de Periandro y las verdades indecibles que logra comunicar de manera cifrada a Auristela, véase Armstrong-Roche (2019, 40-43).

trastocado⁵². Se corresponde bien con la visión que propone las *Etiópicas* de la relación entre el orden providencial y la interpretación accidentada de los designios divinos. Es una sola historia con ramificaciones laberínticas en lugar de las historias independientes de *Persiles y Sigismunda*, unidas a la trama central de la pareja de príncipes por temas y conflictos análogos⁵³. La proliferación en *Persiles y Sigismunda* de relatos secundarios se correspondería así con el papel muy distinto del orden providencial o la voz narrativa principal. Cervantes solucionaría de esta forma el problema que ha creado para sus protagonistas, obligados a moverse por un mundo igual de hostil que el de Heliodoro pero sin los notorios apoyos divinos o el amor correspondido sin fisuras de Teágenes y Cariclea. Ofrece a los protagonistas (y los lectores) una acción repleta de historias paralelas que son también *su* posible historia. Obligados a forjarse un destino no dado, Periandro y Auristela se miran en el espejo (a menudo deformado) de otros *yo*, en otras circunstancias, con otras elecciones y por tanto otros posibles caminos. Es un concepto más coral que el de Heliodoro, si no de la personalidad al menos del destino.

No sorprende por lo tanto que, si las maravillas en Heliodoro se orientan fundamentalmente a alumbrar el periplo divino de los protagonistas, en *Persiles y Sigismunda* ponen de relieve y ahondan en las razones de esos posibles destinos alternativos de la pareja central. La historia de Antonio el español (Cervantes, 2004, 168-170) sirve en parte de cañamazo para los relatos de Rutilio y Periandro. Introduce el motivo del lobo (parlante y benévolo) que luego recogerá Rutilio el italiano en versión malévola de transformación diabólica. Interesa especialmente su testimonio porque borra la frontera entre la vigilia y el sueño, como más adelante hará Periandro en su relato. Interesa también

⁵² En la crítica de Heliodoro la narración de Gnemón se lee a veces como novela interpolada. No obstante, incluso este caso único comparte con la acción principal un personaje (Tisbe) decisivo para la historia de la pareja central. Su relación especular con la protagonista (Cariclea), como antitipo trágico y lascivo, la explica Morgan (1989). Podría haberle sugerido a Cervantes el uso de las historias secundarias como espejo cautelar para sus protagonistas.

⁵³ Resumen esos paralelismos en Armstrong-Roche (2021, 277-278, 280-281, 285).

porque expresa por el tema del lobo, motivo asociado con los bárbaros septentrionales en Lisboa (Cervantes, 2004, 434-436), una verdad en clave respecto a su salvación por la bárbara Ricla. De forma paralela Rutilio alegoriza su propia historia desplazando la culpa sexual de su lío de faldas con la alumna a la hechicera, que le rescata del calabozo romano, transformada en loba deshonesta.

A Mauricio se le atribuye un sueño profético con un efecto caracterizador muy distinto (Cervantes, 204, 238-241, 248-252). Es un astrólogo judicario católico de una isla cerca de Hibernia. Como astrólogo y portavoz del saber ortodoxo respecto a las buenas y malas adivinaciones y maravillas afines, cumple el papel de avatar o deformación de los lugares comunes de tratadistas como Pedro Ciruelo y Pedro de Valencia. Se le suele conceder la autoridad correspondiente a un hombre de ciencia de la época. Conviene recordar, sin embargo, que adolece de sus propias contradicciones morales. Por ejemplo, se presenta declarando que escogió a Ladislao por esposo para su hija Transila «tomando consentimiento primero de mi hija, por parecerme acertado y aun conveniente que los padres casen a sus hijas con su beneplácito y gusto» (Cervantes, 2004, 214). Más adelante, no obstante, descubre el narrador que entre las trazas amorosas del palacio de Policarpo «Mauricio, [estaba] haciendo disinios 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» (Cervantes, 2004, 300).

Maurice Molho creía reconocer en la figura de Mauricio una encarnación de la doctrina de la doble verdad, la de la fe y la razón (Molho 1995). En los episodios de Rutilio y el anónimo italonoruego, y en los de Sosa, Mauricio, Constanza y Soldino, se reconoce en efecto una tensa coexistencia de valores. No obstante, se formula más bien como una disyuntiva entre la fe católica y la *experiencia* de transformaciones diabólicas, hechicerías y adivinaciones (Cervantes, 2004, 187, 189, 198, 248-249, 584-585, 605). Un sueño profético que le turba a Mauricio participa claramente en esa disyuntiva. Se trata de la segunda ocasión en que vaticina el hundimiento de la nave por una traición. Mauricio mismo reconoce la contradicción respecto a sus creencias católicas, recordando el mandamiento de Levítico contra los agoreros. Se

trata de un difuso atisbo, lo que llamaríamos ahora una premonición. Y lo que le cuesta más aceptar a Mauricio es su carácter moral, porque atenta contra el libre albedrío: «Pero lo que más me confunde [...] es que, si algún daño nos amenaza, no ha de ser de ningún elemento que destinada y precisamente se disponga a ello, sino de una traición, forjada [...] en algunos lascivos pechos» (Cervantes, 2004, 249).

El problema para Mauricio y la visión ortodoxa cristiana de las adivinaciones, que huelga decir no existe para Heliodoro, lo explica el tratadista Pedro Ciruelo. Forma parte de un comentario sobre la falsa astrología, pero el principio atañe a cualquier tipo de adivinación:

Las segundas cosas de que no se puede aver sciencia por las estrellas son los secretos del corazón y voluntad de hombre, que como dize la Sancta Escritura es cosa tan cerrada la voluntad del hombre que sólo Dios alcanza a saber sus pensamientos y sus desseos. Y es la voluntad del hombre muy mudable y tan libre que lo que aora le plaze dende a otra lo aborrece [...]. Luego supersticioso y diabólico adevino es el astrólogo que por las estrellas dize el que va a hablar con el rey [...] si será bien o mal recebido [...]; si tendrá gracia o desgracia con su señor; si su muger le será leal o desleal; si sus amigos o criados le tendrán buena voluntad o mala. Y ansí de otras personas algunas, porque en la libre voluntad del hombre está, y no en la virtud de las estrellas [...] serle buen amigo o hazer la trayción (Ciruelo, 2003, 87-88).

Cervantes no podría dejar de reconocer que la ficción (que, como vimos, su narrador llama *fábula* para contrastarla con lo que cree estar escribiendo, una *historia*) comparte con las artes adivinatorias la satisfacción de, al menos, dos deseos que se prestan a la superstición como nos indica Ciruelo: conocer el curso de toda una vida (saber cómo acaba la historia, si bien en tensión con el deseo de que nos mantenga en vilo) y descifrar el pensamiento ajeno. Si el anhelo profético responde a lo primero, Cervantes reconoce esto último socarronamente cuando el narrador, glosando la historia del autor que relata un soliloquio de

Ruperta, admite «no sé cómo se supo que había hablado a solas estas o otras semejantes razones» (Cervantes, 2004, 592).

Nótese, en la cita de Ciruelo, la coincidencia entre el ejemplo de la buena o mala voluntad de los criados y la circunstancia vislumbrada por Mauricio. Lo interesante para nuestro propósito es que el sueño teológicamente dudoso de Mauricio y la traición de los criados dan lugar a una sospecha sobre el talante moral de Arnaldo, el príncipe danés y rival amoroso de Periandro. La respuesta inicial del mismo Arnaldo al sueño de Mauricio nos autoriza a tomar lo que sucede a continuación, en efecto una traición por parte de dos soldados del navío, como expresión de *su* carácter como príncipe: «El príncipe justo razón es que viva seguro entre sus vasallos, que el temor de las traiciones nace de la injusta vida del príncipe» (Cervantes, 2004, 250). La premonición de Mauricio, problemática como reconoce para la ortodoxia cristiana, se acaba cumpliendo. El navío de hecho se hunde, porque dos vasallos de Arnaldo lo taladraron con la intención de «gozar de Auristela y Transila» (Cervantes, 2004, 251). Y si, como el mismo Arnaldo declara, el temor de las traiciones de los vasallos nace de la injusta vida del príncipe, ¿qué se podrá decir de las traiciones llevadas a cabo?

Lo cierto es que los lascivos criados traidores acaban unidos moralmente con Arnaldo por ese asesino verbo *gozar*, que le acompañará a Arnaldo hasta el desenlace: en boca de Clodio cuando cuestiona la honradez de su señor y del mismo Arnaldo en Roma si hemos de creer al narrador (Cervantes, 2004, 318 y 711). No olvidemos que Arnaldo eventualmente aceptará la mano de Eusebia, la hermana de Auristela (Cervantes, 2004, 712), consuelo que había rehusado Periandro por su devoción a la amada (Cervantes, 2004, 692). La traición adivinada por Mauricio da en el clavo de un talón de Aquiles de Arnaldo como rival de Periandro. La lección la aprovechará Periandro en su relato, presentándose como capitán que sabe moderar sus propios apetitos y los de sus vasallos (Cervantes, 2004, 362-363, 366-371, 372-378).

Es especialmente notable el uso cervantino de la adivinación para profundizar en la complejidad moral de Luisa la talaverana. Su caso es, a primera vista, el más parecido a los retratos de los personajes secundarios femeninos de Heliodoro

como lascivas y traidoras (Deméneta, Tisbe, Arsace). Sin embargo, incluso esta proyección de la *femme fatale* se matiza como ocurre también con Rosamunda, Cenotia e Hipólita. Cuando se piensa en la ciencia de la adivinación en *Persiles y Sigismunda*, se suele recordar a Mauricio y Soldino y olvidar a Constanza. Hija de Antonio el español y la bárbara Ricla, Constanza ofrece un contrapunto como adivina no de cosas futuras sino de cosas pasadas y presentes. Nos ofrece de paso una verosímil explicación de la premonición de Mauricio. La ciencia de adivinar «no se acredita con decir las cosas que están por venir, porque sólo Dios las sabe y, si algún humano las acierta, es acaso, o por algunas premisas a quien la experiencia de otras semejantes tiene acreditadas» (Cervantes, 2004, 584-585). Descubrimos esta nueva faceta de Constanza porque de pronto, al cruzarse con Luisa la talaverana, le vienen barruntos que debía ser la esposa de Ortel Banedre el polaco, que, por adúltera, quedaba presa en Madrid (Cervantes, 2004, 584).

En la práctica lo que supone la ciencia de Constanza no es tanto ver el pasado o futuro de Luisa sino descubrirla plenamente como persona. Se perfila como un ejercicio de compenetración que nos permite ver algo más que el arquetipo de mujer liviana y desenvuelta (la mala Venus de Ortel Banedre) [Cervantes, 2004, 498] o la apicarada compañera de Bartolomé el bagajero con el que, en Roma, acaba matando a Ortel (Cervantes, 2004, 652). Es el único momento de la novela en el que escuchamos directamente a Luisa y nos adentramos en su mundo. Por ello no sorprende que, entre las claves de la ciencia de Constanza, figuren el saber observar, inferir y escuchar: «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, que quiero que ella nos los cuente, porque, aunque yo los adivine, ella nos los contará con más puntualidad y con más gracia» (Cervantes, 2004, 585). La reacción, asombrada, de Luisa da a entender que no está acostumbrada a recibir esta clase de atención integral. Recordemos las coces brutales recibidas habitualmente del mozo de mesón (Cervantes, 2004, 496) o el que su padre en efecto la vendiera a Ortel por el botín que había traído de las Indias orientales portuguesas (Cervantes, 2004, 499). «Y ¿quién es esta señora que me ha leído mis pensamientos? ¿Quién es esta adivina que así sabe la

desvergonzada historia de mi vida?» (Cervantes, 2004, 585). Lo que Luisa entiende por leer los pensamientos Constanza lo había explicado en la cita de arriba más banalmente como saber acertar por acaso (es decir, por suerte) o por analogía a otros ejemplos conocidos, lo que ahora llamaríamos una buena intuición.

Una vez autorizada a hablar por su cuenta, Luisa no se presenta desde luego como santa de escayola. Pero nos ofrece un retrato más completo, sobre todo enunciando las injusticias sufridas:

Yo, señora, soy esa adúltera, soy esa presa y soy la condenada a destierro de diez años, porque no tuve parte que me siguiese, y soy la que aquí estoy en poder de un soldado español que va a Italia, comiendo el pan con dolor y pasando la vida que por momentos me hace desear la muerte. Mi amigo el primero murió en la cárcel; éste, que no sé en qué número ponga, me socorrió en ella, de donde me sacó, y [...] me lleva por esos mundos, con gusto suyo y con pesar mío, que no soy tan tonta que no conozca el peligro en que traigo el alma en este vagamundo estado. Por quien Dios es, señores, pues sois españoles, pues sois cristianos y pues sois principales [...] que me saquéis del poder deste español, que será como sacarme de las garras de los leones (Cervantes, 2004, 585-586).

No se nos escapa la ironía de apelar a lo que Luisa entiende por principales españoles para liberarla de las garras leoninas de otro español.

Pide en efecto la liberación de un cautiverio, tema medular de la novela desde las mazmorras iniciales en la isla bárbara hasta la evocación por los falsos cautivos de las históricas vividas por Cervantes en Argel, pasando por el calabozo romano de Rutilio y la cárcel de Madrid donde queda presa Luisa. Esta visión más completa, que no blanqueada, de Luisa genera una reacción de simpatía por parte de los príncipes (Cervantes, 2004, 586). Nos permite entender por qué, a pesar del homicidio de Ortel, los príncipes al final muevan hilos en Roma para liberarla de la cárcel (Cervantes, 2004, 655-656).

Cerramos con la historia de la fingida endemoniada, Isabela Castrucha (Cervantes, 2004, 611⁺), porque así cierra la novela antes de la llegada a Roma. En contraste con la singular trama de Heliodoro lo hace además con una apretada síntesis de las vidas paralelas que iluminan el periplo de los protagonistas⁵⁴. Y nos ofrece un ejemplo especialmente interesante del uso de lo sobrenatural, si bien fingido, no tanto como en las *Etiópicas* para apuntar al desenlace de los protagonistas sino para profundizar en su caracterización. No es casualidad que sea el último episodio independiente. Sirve de antesala y prepara, por engaño, el terreno para el final tragicómico de Persiles y Sigismunda. Trata además en clave cómica con el matrimonio lo que para el tratadista de la superstición Pedro de Valencia es un pecado siniestro de la lujuria más grotesca. Valencia recordemos decide que lo que está detrás de las confesiones de brujas del auto de Logroño de 1611 son «juntas de hombres y mujeres que tienen por fin el que han tenido y tendrán todas las tales en todos los siglos, que es torpeza carnal: y que los que concurren a ellas, cebados en el vicio, están como furiosos y endemoniados fuera de sí» (Valencia, 1997, 318). Isabela Castrucha no está endemoniada ni fuera de sí. Más bien lo finge para conseguir casarse con el esposo que ha elegido (Andrea Marulo) y escapar así la tiranía de su tío tutor que la quiere casar con un primo para que la hacienda se quede en casa.

El mundo entremesil de Isabela Castrucha es un mundo al revés, de burlas vueltas veras, llevado a sus últimas consecuencias.

⁵⁴ Señalo elementos clave del cuento de Isabela como confluencia de anteriores episodios indicados entre paréntesis: Isabela nacida y criada de padres italianos en España (el cruce de España y la isla bárbara en la historia de Antonio y Ricla o de Italia y Noruega en la historia de Rutilio); la desenvoltura de Isabela (Luisa la talaverana); toma la iniciativa amorosa Isabela, escoge su marido y es histriónica (Feliciana de la Voz y, en clave plebeya, Tozuelo y Cobeña); Andrea es estudiante en Salamanca (los falsos cautivos son estudiantes de Salamanca); los protagonistas dejan de ser meros públicos o testigos y se implican en la acción (pasa lo mismo en el episodio de Domicio y Lorena en Francia); la resolución de la trama pide acreditar mentiras (un alcalde en la historia de los falsos cautivos hará lo mismo para lucrarse). El tema de la elección matrimonial por gusto y no concertado por interés familiar o político lo comparte con la historia de los amores trocados en la isla de pescadores, con Feliciana de la Voz y con los mismos protagonistas de la novela.

Por la activa complicidad de los protagonistas en la acreditación de las mentiras de Isabela (Cervantes, 2004, 617), como antes de forma implícita en las de los falsos cautivos⁵⁵, sirve también de espejo de los príncipes. En este episodio la mentira se presenta como la verdad del deseo vedado. Con la excusa del diablo, Isabela a veces se permite decirlo a las claras: «Mis amorosos pensamientos son los demonios que me atormentan» (Cervantes, 2004, 617)⁵⁶. El narrador enmarca las razones equívocas de Isabela en un modelo de lectura cifrada para distintos públicos que, como hemos visto, podría servir como poética de toda la novela. «Con éstas fue ensartando otras razones equívocas [...], de dos sentidos, que de una manera las entendían las secretarías y de otra los demás circunstantes: ellas las interpretaban verdaderamente y, los demás, como desconcertados disparates». Ya sabemos que lo que el narrador entiende aquí por verdadera es para las autoridades (tío, médico, padre) una burla. El narrador dice que cuando Arnaldo llega a Roma con noticias menciona el rumor de la sagacidad de Isabela de forma igualmente equívoca, dando a entender que fingir nos puede acercar a los ángeles: «dijo asimismo cómo en Luca se hablaba mucho en la sagacidad de Isabela Castrucho y en los breves amores de Andrea Marulo, a quien con el demonio fingido trujo el cielo a vivir vida de ángeles» (Cervantes, 2004, 680). Auristela y Periandro respaldan abiertamente a Isabela, acreditando sus mentiras, y el interés propio ante el obstáculo de Maximino es evidente. A falta de una orientación interna estable como el oráculo de Delfos en las *Etiópicas*, y de acuerdo al paradigma de lectura cifrada para diversos públicos, se entiende que los lectores juzgarán las transgresiones de Isabela y de la pareja central según comulguen más con una u otra parte interesada.

Pedro de Valencia quizá nos ayude a entender un aspecto especialmente llamativo de la historia de Isabela. Recordemos que

⁵⁵ Dice el narrador que los peregrinos septentrionales dan su beneplácito al negocio de los falsos cautivos. Y el primer alcalde plantea si el lienzo de los trabajos de Periandro podría llevar una fingida historia como la de los cautivos (Cervantes, 2004, 539).

⁵⁶ En Heliodoro la enfermedad de amor de Cariclea le lleva a su padre adoptivo Caricles a decir que su hija parece que está poseída de algún demonio (Heliodoro, 1954, 149-151).

en la misma *Suma* de su informe de 1611, citada arriba, concluye muchos prefieren ser tomados por ministros del diablo que por fornicadores. En la historia de Isabela, ¿cómo entender que el personaje con, verosímelmente, menos experiencia de mundo y que dice haber visto a su amado en una iglesia (Cervantes, 2004, 615) sepa hilvanar semejante retahila de equívocos obscenos? Por ejemplo, hablando de Andrea: «mal hayan juntamente las espuelas que no son de rodaja, y los acicates que no son puntiagudos, y las mulas de alquiler que no se aventajan a las postas» (Cervantes, 2004, 618). O bien para explicarle al padre de Andrea donde vio a su hijo dice, citando al romancero, que no fue sino en Illescas cogiendo guindas «la mañana de San Juan, / al tiempo que alboreaba»⁵⁷. Quizá humanamente sea comprensible que el tío, el médico y el padre de Andrea, ante el asalto decidido de Isabela al decoro, no quieran persuadirse de que una doncella —en principio encerrada— sea capaz de exhibir semejante dominio de materia sexual. Prefieren creer que habla el demonio en su cuerpo. Por ello se dejan engañar tan fácilmente. Si recordamos el ejemplo de Periandro y cómo la lectura (según el narrador) permite penetrar mejor el sentido de la experiencia, se ofrece otra explicación más verosímil: Isabela, al igual que el príncipe y a diferencia de don Quijote, sería una lectora de historias ajenas que no se deja vencer por la vida.

Hemos visto el uso en *Persiles y Sigismunda* de las maravillas, y de la adivinación misma (en lugar primordialmente de sus interpretaciones conflictivas como en Heliodoro), para profundizar en los personajes. El enfoque narratológico en la novelística del XIX y XX nos puede llevar a confundir la interioridad o el personaje «redondo» con determinadas expresiones estilísticas históricamente acotadas. Thomas Pavel se ha referido en este sentido al uso que hacen Flaubert y Henry James del estilo indirecto libre o Proust, Joyce o Virginia Woolf del fragmentado

⁵⁷ Parece contradecir así lo dicho anteriormente sobre el encuentro en la iglesia (Cervantes, 2004, 619).

monólogo interior⁵⁸. Habría que distinguir, según Pavel, entre las técnicas literarias para representar un fenómeno y la cosa en sí. Acostumbrados a buscar la interioridad en el estilo indirecto libre, el monólogo interior, o —si nos centramos en Cervantes— la locura destemplada e individualizadora del hidalgo, se nos pueden escapar otras maneras de trazar vidas interiores. Reconocer que la subjetividad se presta a tomar múltiples formas, según hemos visto con el uso moral de las maravillas y la oculta filosofía en *Persiles y Sigismunda*, nos puede devolver una imagen más rica de personajes que a menudo se perciben como planos porque no responden a paradigmas decimonónicos de la caracterización. Nos recuerdan otras expresiones de la valoración de lo íntimo.

BIBLIOGRAFIA

ADDE, Amélie. (2007) «Teatro y novela cervantina: Interferencias de los géneros en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *Cervantes y el mundo del teatro*. Héctor Brioso Santos (coord.) Kassel. Reichenberger. 119-136.

ANDRÉS FERRER, Paloma. (2013) «El *Somnium* de Lipsio y la rebelión de los personajes del refranero en el *Sueño de la muerte* de Quevedo». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 33. 1. 105-125.

ARMSTRONG-ROCHE, Michael. (2017) «La mirada lucianesca en el *Persiles*». *Revista de Occidente*. 439. 77-98.

ARMSTRONG-ROCHE, Michael. (2019) «Las paradojas de *Persiles y Sigismunda* (con *Don Quijote* y *Viaje del Parnaso*)». *Cervantes en el Septentrión*. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas (coords.) Nueva York. IDEA. 17-50.

ARMSTRONG-ROCHE, Michael. (2021) «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia setentrional* (1617)». *The Oxford Handbook of Cervantes*. Aaron Kahn (coord.) Oxford. Oxford University Press. 257-296.

AVILÉS, Luis. (2016) «*Piratas justicieros*. Una paradoja cervantina en el *Persiles y Sigismunda*». *eHumanista / Cervantes*. Mercedes Alcalá Galán, Antonio Cortijo Ocaña y Francisco Layna Ranz (coords.) 5. 51-68.

⁵⁸ Pavel diferencia acertadamente entre diversas concepciones históricas de la subjetividad y las soluciones narratológicas para representarlas. Véase Pavel (1992).

BLANCO, Mercedes. (2016) «El renacimiento de Heliodoro en Cervantes». *eHumanista / Cervantes*. Mercedes Alcalá Galán, Antonio Cortijo Ocaña y Francisco Layna Ranz (coords.) 5. 103-138.

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo y Héctor Brioso Santos. (2003) «De nuevo sobre Cervantes y Heliodoro: la comunicación lingüística y algunas notas cronológicas». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 23. 2. 297-341.

BROWNLEE, Marina S. (2019) «Introduction» e «Interruption and the Fragment: Heliodorus and *Persiles*». *Cervantes' 'Persiles' and the Travails of Romance*. Marina Brownlee (coord.) Toronto. University of Toronto Press. 3-13, 243-260.

CERVANTES, Miguel de. (2004) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz (ed.) Madrid. Cátedra.

CHECA, Jorge. (2019) «El lienzo de Periandro: memoria y olvido en el *Persiles*». *Cervantes en el Septentrión*. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas (coords.) Nueva York. IDEA. 67-84.

CIRUELO, Pedro. (2003) *Reprobación de las supersticiones y hechizos* (1538) José Luis Herrero Ingelmo (coord.) Salamanca. Diputación de Salamanca.

CRUZ CASADO, Antonio. (1992) «Auristela hechizada. Un caso de *maleficia* en el *Persiles*». *Cervantes*. 12. 2. 91-104.

CORREARD, Nicolas. (2019) «Lucien, Torquemada et les “merveilles” des mondes cervantins». *Atalaya* [en línea], 19.

DARNIS, Pierre, et al. (coord.) (2017) *Sátira menipea y renovación narrativa en España. Del lucianismo a «Don Quijote»*. Bordeaux. Presses Universitaires de Bordeaux.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José-Ignacio y Luisa-Fernanda Aguirre de Cárcer. (1992) «Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el *Persiles*». *Cervantes*. 12. 2. 33-62.

EGIDO, Aurora. (1998.) «Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe». *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Antonio Bernat Vistarini (ed.) Palma. Universitat de les Illes Balears. 13-41.

EL-SAFFAR, Ruth. (1987) «Tracking the Trickster in the Works of Cervantes». *Modern critical views: Miguel de Cervantes*. Harold Bloom (coord.) Philadelphia. Chelsea House Publishers. 151-168.

ESTRADA, Carmen. (2021) *Odiseicas: Las mujeres en la «Odisea»*. Barcelona. Seix Barral.

FERNÁNDEZ GARRIDO, Regla. «Los sueños en la novela griega: Heliodoro». *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*. LXXVIII. 2. 2010. 231-248.

FORCIONE, Alban. (1970) *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»*. Princeton. Princeton University Press.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. (2015) *Cervantes: la figura en el tapiz*. Barcelona. Ediciones de Pasado & Presente.

GOLDHILL, Simon. (2021) «Finding the Time for Ancient Novels». *Daedalus*.150. 1. 26-39.

GÓNZALEZ ROVIRA, Javier. (1996) *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid. Gredos.

HELIODORO. (1954) *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid. Real Academia Española Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles.

KALLENENDORF, Hilaire. (2019) «The Female Werewolf in Cervantes' *Persiles*». *eHumanista*. 42. 1-19.

KEYES, Clinton Walker. (1922) «The Structure of Heliodorus's *Aethiopica*». *Studies in Philology*. 19. 1. 1922. 42-51.

LÓPEZ NAVÍA, Santiago. (2004) «Pseudohistoricidad y pseudoautoría en el *Persiles*: límites y relevancia». *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alicia Villar Lecumberri (coord.) Palma de Mallorca. Asociación de Cervantistas. Vol. 1. 458-482.

LOWE, Nicholas J. (2000) *The Classical Plot and the Invention of Narrative*. Cambridge. Cambridge University Press.

LYE, Suzanne. (2016) «Gender and Ethnicity in Heliodorus' "Aithiopika"». *The Classical World*. 109. 2. 235-262.

MÁRQUEZ-MONTES, Carmen. (2019) «Las artes de la escena en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *Cervantes y los mares: en los 400 años del 'Persiles'*. María Fernanda de Abreu (coord.) Berlin. Peter Lang. 359-378.

MARTIN MORÁN, José Manuel. (2023) «Los sueños premonitorios en la obra cervantina». *A la sombra de la Camacha: Formas y funciones de la superstición en Cervantes*. Elvezio Canonica, Pierre Darnis y Alberto Montaner (eds.) *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*. Anejo 13. 61-78.

MOLHO, Maurice. (1995) «Filosofía natural o filosofía racional: sobre el concepto de astrología en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Giuseppe Grilli (coord.) Nápoles. Istituto Universitario Orientale. 671-677.

MONTANER FRUTOS, Alberto. (2023) «El *Persiles* ante la oculta filosofía». *A la sombra de la Camacha: Formas y funciones de la superstición en Cervantes*. Elvezio Canonica, Pierre Darnis y Alberto Montaner (eds.) *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*. Anejo 13. 219-275.

MONTIGLIO, Silvia. (2013) «'His eyes stood as though of horn or steel': Odysseus' Fortitude and Moral Ideals in the Greek Novels». *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel*. Michael Paschalis y Stelios Panayotakis (coords.) Groningen. Barkhuis Publishing. 147-159.

MORGAN, J.R. (1982) «History, Romance, and Realism in the *Aithiopika* of Heliodoros». *Classical Antiquity*. 1. 2. 221-265.

MORGAN, J.R. (1989) «The story of Knemon in Heliodoros' *Aithiopika*». *The Journal of Hellenic Studies*. 109. 99-113.

OLEZA, Joan. (2003) «El Lope de los últimos años y la materia palatina». *Criticón*. 87-88-89. 603-620.

PAVEL, Thomas. (1992) «Between History and Fiction: On Dorrit Cohn's Poetics of Prose». *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*. Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey y Maria Tatar (coords.) Princeton, NJ. Princeton University Press. 17-28.

PAVEL, Thomas. (2013) *The Lives of the Novel: A History*. Princeton. Princeton University Press.

REPATH, Ian y Tim Whitmarsh (coords.) (2022) *Reading Heliodorus' «Aithiopika»*. Oxford. Oxford University Press.

RUFFINATTO, Aldo. (2022) *Diálogos cervantinos (desde la intertextualidad)* Madrid. Pígalión.

SCHEVILL, Rudolph. (1906-1907) «Studies in Cervantes. *Persiles y Sigismunda*. II. The Question of Heliodorus». *Modern Philology*. 4. 677-704.

STEGMANN, Tilbert Diego. (1971) *Cervantes' Musterroman 'Persiles': Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, 'Don Quijote')* Hamburg. Lüdke.

VALENCIA, Pedro de. (1997) *Discurso acerca de los cuentos de las brujas. Obras completas*. Vol. 7. Manuel Antonio Marcos Casquero e Hipólito B. Riesco Alvarez (coords.) León. Publicaciones de la Universidad de León.

WILLIAMSEN, Amy. (1994) *Co(s)mic Chaos: Exploring 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda'*. Newark. Juan de la Cuesta.

WINKLER, John J. (1982) «The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopika*». *Yale Classical Studies*. 27. 93-158.

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

ZIMIC, Stanislav. (2007) «Cervantes: entremés de la amante endemoniada (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Libro III, Capítulos 20 y 21)». *Cervantes y el mundo del teatro*. Héctor Brioso Santos (coord.) Kassel. Reichenberger. 145-172.

ZUGASTI, Miguel y Mar Zubieta (coords.) (2015) *La comedia palatina del Siglo de Oro*. Madrid. Cuadernos de Teatro Clásico, Compañía Nacional de Teatro Clásico.