

LA VIDA DE RUTILIO, UNA FUGA SIN FIN

Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ
Universidad de Jaén
ORCID: 0000-0002-5260-4119

Resumen:

En el siguiente trabajo se pretende ofrecer un pormenorizado análisis de la trayectoria del italiano Rutilio en el espacio textual de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, destacando tanto su carácter proteico como su sorprendente modernidad, por el hecho de que el suyo es un itinerario, no circular, sino lineal, sin destino y sin final.

Palabras clave:

Rutilio. Maestro de danzar. Boccaccio. Poeta. Receptor ideal.

Abstract:

The following work intends to offer a detailed analysis of the Rutilio's trajectory in the textual space of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. The analysis highlights both its protean character and its surprising modernity, which is due to the linear, aimless and endless nature of his itinerary.

Key Words

Rutilio. Dancing Master. Boccaccio. Poet. Ideal Receiver

Dentro del cuantioso elenco de personajes que pululan por *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cuyo guarismo sobrepasa con creces los cien¹, Rutilio no solo es uno de los más destacados, sino tal vez el más singular. Dueño, como otros de los que entrecruzan su periplo con el de Periandro y Auristela –Antonio, Manuel de Sosa, Transila, Cenotia, Renato–, de una historia personal que lo ha desnaturalizado y portado del centro a la periferia, a los confines septentrionales y exóticos del mundo, el italiano, hijo de sí mismo, refulge por sus continuos cambios de oficio y apariencia, por su permanente adaptación a un medio adverso y su lucha por la supervivencia, por su condición de cualificado receptor de relatos orales y por su incesante vagar, su viaje a ninguna parte, desde que hubo de salir de su lugar.

Rutilio es, en efecto, cual Proteo, el rey de las transformaciones, las metamorfosis y los enmascaramientos. Héroe de mil caras, tan pronto lo vemos ser un libertador como un presidiario sentenciado a muerte, un experimentado maestro de danzar como un compungido ermitaño, un orfebre de las letras como un maestro artesano, un mercader viajante como un sordomudo cabriolero, un carcelero como un galán cortesano; tan pronto lo oímos encarecer con conocimiento de causa la disposición del relato de Periandro como encomiar la vida retirada de Renato y Eusebia, enjuiciar críticamente las clarividentes murmuraciones de Clodio como escuchar de boca de Seráfido la prehistoria de Persiles y Sigismunda y la amenaza que se cierne sobre ellos por la presencia de Magsimino; tan pronto lo hallamos en Siena como en Noruega, en la Isla Bárbara como en la Isla de las Ermitas y en Roma.

Y, sin embargo, Rutilio, pese a su original confección, solo equiparable en el conjunto de la obra de Cervantes a Pedro de Urdemalas y, en menor medida, a Berganza y a Madrigal, ha sido caracterizado, por lo regular, de manera reduccionista, simplificando su complejidad psicológica, su carácter polifacético,

¹ En el índice analítico que ofrece Reyre (2003, 107-127) en el estudio onomástico de la novela, figuran noventa y ocho personajes, a los que cabe añadir todos los innominados, que no son pocos.

su constante estado de mutación al socaire de las circunstancias y el roce con el mundo y su ambigüedad moral a una de sus aristas. Analicemos, pues, al personaje en profundidad, a fin de ponderar la riqueza que atesora y de resaltar su modernidad.

Un bárbaro libertador (I, VI)

La andadura de Rutilio en la novela comienza, en homología con la de la historia principal, *in medias res*, en el primer espacio geográfico y político que conocemos, la Isla Bárbara, uno de los varios enclaves ficticios, aunque perfectamente verosímiles, que conforman, al lado de una topografía real y mítico-legendaria, el Septentrión europeo. Y lo hace de forma sesgada, indirecta y misteriosa, a través de los comentarios que de su figura emiten otros personajes, que ofician de informantes, de forma directa o mediatizados por la voz del narrador externo.

Después de la lucha fratricida entre los moradores de la isla, a causa del deseo que suscita Periandro travestido de mujer en el aguerrido e insolente Bradamiro, quien vulnera el orden social estipulado por «las leyes del vaticinio» (Cervantes, 2018, I, IV, 31)² que decreta que ha de nacer, de una pareja elegida, un rey que conquistará todo el orbe, y después del incendio provocado que la asola, a la comitiva que conforman Periandro, Auristela, Transila, Antonio el padre, Ricla, Antonio el hijo y Constanza no les queda más remedio que abandonarla. Para ello, Ricla propone comprar a los moradores de otra isla, que iban a la suya a menudo a vender y cambiar diversas mercaderías, algunas de las barcas que los portan. A la espera de llevar a efecto tal resolución, ven desde la marina venir de una isla que los bárbaros utilizaban como prisión,

una balsa, y en ella hasta veinte personas, cuyo traje dio a entender ser los miserables que en la mazmorra estaban. Llegaron a la marina, besaron la tierra y casi dieron muestras de adorar el fuego, por haberles dicho el bárbaro que los sacó del calabozo oscuro que la isla se abrasaba y que ya no tenían que temer a los bárbaros (I, VI, 50).

² Citamos siempre por esta edición, por libro, capítulo y número de página.

Ante la estupefacción de Ricla por el hecho de que un bárbaro haya consumado un gesto semejante de piedad, siendo como son en general «gente indómita y cruel» (I, II, 22), uno de los prisioneros aclara que

el bárbaro que los había libertado en lengua italiana les había dicho todo el suceso miserable de la abrasada isla, aconsejándoles que pasasen a ella a satisfacerse de sus trabajos con el oro y perlas que en ella hallarían, y que él vendría en otra balsa, que allá quedaba, a tenerles compañía, y a dar traza en su libertad (I, VI, 50).

Justo cuando están disponiendo la partida, luego de que Ricla haya efectuado la transacción de las barcas con los negociantes insulares, arriba «a la orilla del mar un bárbaro gallardo que a grandes voces en lengua toscana» (I, VI, 51) les implora clemencia y que lo lleven con ellos. A quien otro de los prisioneros identifica como su bienhechor: «Este bárbaro, señores, es el que nos sacó de la mazmorra» (I, VI, 51).

Es así como la primera imagen que tenemos de Rutilio no es tanto, que también, la de un italiano o un hablante de la lengua toscana que, debido a algún suceso extraordinario, ha ido a parar a la Isla Bárbara y ha sido confundido como uno de sus habitantes y nombrado carcelero de la prisión, cuanto la de un benevolente y humanitario libertador.

Un maestro de danzar (I, VIII)

El libro I de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* se caracteriza por ubicar en los compases iniciales una situación excepcional, provocada por una acción humana —la aniquilación de la Isla Bárbara—, que comporta la huida de un personaje colectivo compuesto de distintas nacionalidades y estratos sociales. Un viaje por mares desconocidos hacia el sur con paradas en distintas islas hasta dar con la del rey Policarpo, que sirve de soporte estructural a la inserción de relatos de segundo grado como forma de amenizar y distraer el tiempo, cuyos narradores participan, ora como protagonistas, ora como secundarios, ora como testigos, en

las historias que cuentan, esto es, son narradores de experiencias vividas o contempladas.

Al italiano le llega su turno en la primera detención cuando es requerido por el español Antonio, que ya hizo lo propio en la Isla Bárbara, para que relate «los sucesos de su vida, porque no podían dejar de ser peregrinos y raros, pues en tal traje y en tal lugar le habían puesto» (I, VII, 53), y, de paso, haga más llevadera la noche al grupo.

Lo primero que menciona el gallardo libertador es su nombre, aún ignoto, su lugar de nacimiento y su profesión: «Mi nombre es Rutilio; mi patria, Sena, una de las más famosas ciudades de Italia; mi oficio, maestro de danzar, único en él y venturoso si yo quisiera» (I, VIII, 54). Con ello se inserta en una tradición literaria que hunde sus raíces en la antigüedad clásica y arriba, por lo menos, hasta el siglo XIX, y que estaba de plena actualidad en la época, así en la vida como en la literatura.

Franz Schubert (1797-1828) compuso *Winterreise*, un ciclo de veinticuatro *lieder* o canciones para voz y piano, en dos impulsos a lo largo de 1827, a partir de un poemario de Wilhelm Müller (1794-1827), de quien unos años antes había musicado otros poemas para elaborar *Die schöne Müllerin* (1824). Schubert, al parecer, leyó en febrero de 1827 las primeras doce poesías del poemario de Müller en un número de 1823 de la revista literaria *Urania*, publicada en Leipzig, con el título *Wanderlieder von Wilhelm Müller verfasst. Die Winterreise. In 12 Lieder*, y trabajó sobre ellas. Poco tiempo después, durante el verano, conoció el poemario completo, publicado en 1824 con el título *Lieder des Lebens un der Liebe*, y puso música a las doce poesías restantes, que agregó a las primeras sin tener en consideración la reordenación del conjunto que había llevado a cabo el poeta y bibliotecario alemán. El ciclo completo apareció póstumamente en enero de 1829.

El *Viaje de invierno* cuenta, a modo de *collage* o de manera fragmentaria, las lamentaciones por un amor frustrado y las tribulaciones de un errabundo caminante sobre un desolado paisaje invernal. La primera canción, «Buenas noches» —«Gute Nacht»—, marca el comienzo de su huida y peregrinaje («como un extraño llegué, / parto también como un extraño») sin rumbo en medio de la oscuridad, pues, aunque la joven le «habló de amor» y «su madre

incluso de boda», teme se expulsado («¿A qué permanecer más tiempo / y que me echen?» [Bostridge, 2020, 21]). En la segunda canción, «La veleta» –«Die Wetterfahne»–, se deja entrever que el motivo de la ruptura entre el forastero y su amada ha estribado en la diferente posición social de cada uno: «¿Qué les importan mis padecimientos? / Su niña es una novia rica» (Bostridge, 2020, 51).

Pero ¿qué le llevó a la ciudad de la muchacha y, siendo un joven de modesta posición, a vivir en su casa con ella y su familia? ¿Qué tipo de relación hubo entre ellos antes de que naciera su amor? Aunque son pocos y erráticos los datos que se brindan de la historia anteriores al inicio del viaje, en dos ocasiones se menciona el canto (en «¡Coraje!» –«Mut»–y en «El organillero»–«Der Leiermann»), lo que ha llevado a Ian Bostridge (2020, 21-71) a sospechar que el extranjero vagabundo es un maestro de música que fue contratado por el padre de la muchacha, quien, al enterarse de la relación de amor que había surgido entre ellos, la ha abortado por un prurito de clase. Para ello se basa en la posible influencia literaria que pudo ejercer tanto en el poemario de Müller como en el ciclo de canciones de Schubert uno de los más grandes *bestsellers* del siglo XVIII, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, en que se narra la historia de amor imposible entre el errante Saint-Preux, preceptor doméstico de Julie, y su alumna. Y en la propia biografía del compositor, por cuanto Schubert parece ser que se enamoró de su alumna Karoline von Esterházy von Glánta, cuyo padre, el conde Johann Karl Esterházy von Glánta, contrató sus servicios en dos ocasiones para que enseñara música a sus hijas Karoline y Marie: en 1818, para que fuera a la residencia estival de la familia en Zseliz (Hungría), y en 1824, en que volvió a Zseliz, en donde permaneció cuatro meses. Schubert escribió para Karoline su célebre *Fantasia en Fa menor* para piano a cuatro manos, que quizá interpretaron juntos, «con sus manos coincidiendo ocasionalmente» (Bostridge, 2020, 62); ella llegó a poseer hasta catorce manuscritos del compositor, entre los que se cuentan dos *lieder* de *La bella molinera*, en que el joven aprendiz del ciclo declara su amor a la hija del dueño del molino.

Más allá del *Viaje de invierno* merece la pena recordar, entre otros textos, *La sonata a Kreutzer* (1889), de León Tolstói, en la que Pózdnyshév le cuenta al narrador la historia de uxoricidio que

perpetró en un terrible ataque de celos, al conjeturar que su esposa llegó a cometer adulterio con el violinista Trujachevsky, con quien profundizaba en sus estudios de piano y tocaba la célebre sonata para violín y piano de Beethoven que da título a la novela. Y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, en donde el músico italiano Pietro Crespi, contratado por Úrsula Iguarán para armar la pianola que ha comprado, enamora, sin frutos y para su desgracia, a Rebeca y Amaranta, que se enzarzan en una disputa deletérea por él, que termina con la muerte de pena del italiano ante la huida de aquella con José Arcadio cuando ya estaba concertada su boda y el rechazo posterior de esta.

En el otro extremo se sitúa la *Historia Apollonii Regis Tyri*, curiosa novela apegada a la tradición de los cuentos orales y a la novela helenística, pero cristianizados, de la que se conservan dos redacciones latinas diferentes de los siglos V y VI. Su estructura se organiza, de acuerdo con Puche López (1997, 43-44), en torno a tres partes que presentan el mismo patrón, las relaciones entre un padre, su hija y un pretendiente de esta: el rey Antíoco, su hija y Apolonio; el rey Aquístrates, su hija y Apolonio; y Apolonio, su hija Tarsia y Atenágoras. De ellas, la segunda constituye el primer caso conocido del motivo del maestro de música que se enamora o conquista con su saber el amor de su alumna.

Después de pasar una temporada en Tarso, Apolonio, por consejo de Estranguilón y su esposa Dionisiáde, se hace a la mar rumbo a Cirene. Pero antes de arribar una tempestad destruye su navío y Apolonio, solo y sin nada, es arrojado en una tabla a la ribera de Pentápolis. Allí un pobre pescador comparte con él su vestimenta y le muestra el camino a la ciudad, en donde, en un gimnasio, es conocido por el rey, que, sorprendido por su habilidad en el juego de la pelota, lo invita a comer en su palacio. Durante el banquete Apolonio exhibe, pesaroso, su tristeza. Aquístrates, para animarle, ordena llamar a su hija la princesa, quien, después de escuchar sus infortunios, toca la lira para consolarlo, ganándose el aplauso y la admiración de los demás comensales. Apolonio, sin embargo, murmura que a la princesa, aunque conoce los rudimentos de la música y sabe tañer, aún le falta instrucción, penetración en el verdadero entendimiento del arte, y, para demostrarlo, le brinda una muestra de concierto, unas

escenas de mimo con gestos y danzas, y un paso trágico. «La hija del rey, cuando vio que el joven era pródigo en toda clase de artes y saberes, cae presa de la implacable llama de una herida» (*Historia de Apolonio*, 106) y, por la noche, le ruega a su padre que le ponga en manos de «Apolonio para recibir sus enseñanzas» (*Historia de Apolonio*, 107). De resultas del magisterio, la princesa enferma de amor, sin que los médicos atinen con el diagnóstico de su dolencia. Días después, mientras que Aquístrates y Apolonio pasean por el foro, tres jóvenes ciudadanos de buena cuna le piden a su hija en matrimonio. El rey les manda escribir sus nombres en una tablilla de cera y manda a Apolonio con ella a la habitación de la princesa para que apunte al que prefiere de los tres. Ella, a modo de acertijo, escribe que quiere «como esposo a aquel que ha sido burlado y desposeído de sus riquezas por un naufragio» (*Historia de Apolonio*, 109). Un enigma que solo acierta a resolver, delante de los pretendientes y del rey, Apolonio, quien, al percatarse de que es el sujeto de la pasión de la princesa, se ruboriza en señal de amor. Aquístrates, que representa el reverso positivo del rey Antíoco, accede a la petición de su hija y los desposa.

En la *Historia de Apolonio*, se entrelazan, pues, dos temas, la música como terapia para sanar la melancolía, que es lo que ofrece la princesa a Apolonio, y la música que enciende el amor, que es lo que suscita Apolonio en la princesa al tocar la lira, que permean la historia del motivo de principio a fin.

La *Historia Apollonii Regis Tyri* gozó de una extraordinaria circulación a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, de una tradición ininterrumpida de versiones en prosa y en verso, literales o literarias, en latín y en casi todas las lenguas vernáculas europeas, manuscritas e impresas. En España contamos con la versión castellana clerical en cuaderna vía el *Libro de Apolonio* (s. XIII); la *Confesión del Amante*, que es una traducción indirecta realizada por Juan de Cuenca del libro VIII de la *Confessio amantis* (1390), de John Gower; el incunable *Vida e historia del rey Apolonio* (1488), que, adornado con treinta y cinco xilografías, se basa en el capítulo 153 del *vulgärtext* de los *Gesta Romanorum* (1342); y la patraña oncena de *El Patrañuelo* (1567), de Joan de Timoneda. Cervantes hubo de conocer la *Historia*, ora directamente en latín, ora en el ejemplo de los *Gesta*, ora en alguna versión italiana, ora, con más propiedad, a

través de la patraña onцена del *Patrañuelo* de Timoneda. Pues el hecho es que Preciosa, la protagonista de *La gitanilla*, comparte no pocos rasgos con Tarsia o Tarsiana, la hija del rey Apolonio, en singular su dominio de sí, su defensa de la castidad en el ambiente más desfavorable para hacerlo, su despejo y desenvoltura y su arte en el baile, la música y las letras.

Durante el renacimiento del siglo XII, ese periodo de transformación, de avance de la vida civil, de renovación cultural, de ebullición intelectual, de creación de universidades, de rejuvenecido entusiasmo por el mundo clásico, de desarrollo de las artes, de progresión de la literatura en lengua vernácula y de redescubrimiento del amor, acaeció uno de los casos históricos más significativos: la historia de amor de Abelardo y Eloísa, que refieren ellos mismos en el privado intercambio epistolar que mantuvieron entre 1133 y 1136, y Abelardo, tanto en su autobiografía, conocida como *Historia calamitatum*, como en encendidos poemas apegados a la tradición cortés³.

La historia de Abelardo y Eloísa, célebre ya en sus días, tuvo un fuerte impacto en la literatura de la Edad Media y de la Edad Moderna. Jean de Meung, primer traductor de parte de su correspondencia al francés en una famosa versión manuscrita que adquirió y apostilló Petrarca, recordó a los dos amantes en su continuación del *Roman de la Rose* (vv. 8729-8802). En el siglo XV François Villon citó a Eloísa en *La ballade des dames* (1462). André Duchesne, en 1616 en París, publicó la edición príncipe de las *Epistolae* de Abelardo y Eloísa, dando inicio a toda una serie de recreaciones y readaptaciones de la historia, entre las que se cuenta *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, de Rousseau.

Poco o nada se sabe a propósito de la vida del oscuro *novelliere* sienés Gentile Sermini (Marchi, 2011, 63-72), a quien se apadrina una *raccolta* de cuarenta novelas, treinta y seis poemas, dos cartas —una de las cuales oficia de proemio—, y una descripción en prosa del «giuoco de la pugna» —parecido aunque anterior al Palio de Siena—, compuesta presumiblemente en el segundo cuarto del

³ Sobre la historia de de Abelardo y Eloísa remitimos a Muñoz Sánchez (2012, 394-396). Véase el precioso ensayo de Gilson (2004) y la fascinante reconstrucción histórica de Pernoud (2011).

siglo XV y que, bajo el título de *Novelle*, se ha conservado en dos códices manuscritos de la misma centuria (el α .H.8.15 de la Biblioteca Estense de Módena y el It.VIII.16 de la Biblioteca Marciana de Venecia), si bien es probable que algunas novelas circularan exentas. La número XXIV, la del «maestro di suono et di canto che maestro Giannino da Lodi si chiamaba» (Sermini, 2012, 436), porta la siguiente rúbrica:

Maestro Giannino, insegnando alla Lisa a sonare, di lei s'innamorò, et monna Lapa sua madre s'innamorò del maestro; et essendo Bobi suo marito andato in officio di fuore, el maestro et Nori suo scholaro dero modo che tutto con monna Lapa et colla Lisa si goderono insieme. E finito l'officio, Bobi, tornato, trovò pregna la moglie e la figliuola; a cui monna Lapa dè a intendere che lui ne fusse cagione et provògli con lettere di sua mano, per modo che lui non seppe che dirsi et, conosciuto avere el torto, li domandò perdonanza (Sermini, 2012, 436).

Se trata, en efecto, de una divertida y licenciosa novela, en la línea de las de las jornadas séptima y octava del *Decamerón*, de Boccaccio, en que, en su primera parte, un maestro de música y su ayudante, después de haber sido contratados por el padre, que quiere que su hija aprenda a tocar y a cantar para mejor casarla, se las ingenian para mantener relaciones sexuales con la alumna y la madre de la alumna, a las que dejan embarazadas tras varios meses de cohabitación; las cuales, en la segunda parte, burlan al padre y marido, a quien hacen responsable de lo acaecido, mediante una falsificación orquestada por los cuatro.

De suma brillantez, picardía e ingeniosos juegos de palabras es el proceso de seducción de la alumna por el maestro, en razón de que se entrelazan con armonía y deleite las lecciones de música y la iniciación erótica. Giannino, embelesado desde el primer día de la cándida Lisa, la engatusa diciéndole que el instrumento que tañen, el laúd, es, antes que femenino, masculino, por lo que, si ella quiere aprender con corrección, «e' bisogna in prima che tu t'accordi colla natura dell'uomo che t'insegna, però che tu fai falsi tasti e a volerli far buoni è necessario di dirozarti la mano, acordando l'accidentale col naturale di me che t'insegno»

(Sermini, 2012, 437). Luego de amenazarla con dejar de impartirle clases si no muestra con palabras y hechos que desea vehementemente instruirse con él, la enseña a tocar el instrumento y a danzar con él:

«Hora voglio io d’ogni mia natural maestria più che altra compiacerti, dove ch’io sia da te al primo d’ogni cosa ubidito»; et ella acconsentendo et egli a ·llei disse: «A ciò che naturalmente tu facci buon tasti, però qui su ti conviene imparare»; ponendoli in mano tutta la naturale et dritta scientia che da natura era stato dotato, dicendo: «Hora tasta qui su et fa’ naturalmente quello salterello che artificialmente tu hai imparato». Lei, se non che la natura l’aitò, non sapeva che farsi e cominciò a tastare pur timidamente; et esso con parole confortandola, essa a poco a poco assicurandosi, cominciato alquanto a pigliarne dilecto, la mano assai bene v’adattò per modo che a ·llei et a ·llui dè gran piacere (Sermini, 2012, 438).

Si Cervantes tuvo la posibilidad de paladear las *Novelle* de Gentile Sermini, que no se estamparon hasta los siglos XVIII –parcialmente– y XIX –de 1874 data la primera edición completa– (Marchi, 2012, 26), la del maestro Giannino da Lloidi constituye sin ninguna duda uno de los principales referentes intertextuales de los compases iniciales de la historia de Rutilio.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, conforme a los cambios que se experimentaron en todos los órdenes de la vida, que redundaron, por lo abultado, en la consolidación, primero, de una sociedad cortesana y, después, sin dejar de ser cortesana, eminentemente urbana, la danza y la figura del maestro de danzar devinieron tan fundamentales como necesarias. Ruiz Mayordomo (1999, 289), en su importante contribución sobre el baile y la danza en el periodo, señala, en primera instancia, que, reforzado por la implantación de la etiqueta borgoñona en la Casa Real por Carlos I, «la danza en España es un hecho cotidiano en todos los estamentos sociales; para la monarquía y la nobleza es una parte importante en la educación». Entre las excelencias que debe de atesorar el perfecto cortesano se hallan, cierto, que «sea músico», que, «demás de entender el arte y cantar bien por el libro», sea

«diestro en tañer diversos instrumentos» y, por supuesto, que sepa «danzar» con «honrada autoridad mezclada con una gentileza lozana y con buen aire» (Castiglione, 2011, 187 y 223). Después, tras mencionar a algunos de los maestros de danzar asociados a las casas de Carlos I y Felipe II, como Diego Hernández y Sebastián Sánchez, y recordar que entre los criados de las caballerías del rey y los pajes tenían «un esgrimidor, un volteador, un dançador y un tañedor para enseñarlos a esgrimir, voltear y dançar» (Ruiz Mayordomo, 1999, 290), comenta que «en el siglo XVII la Escuela Española de Danza –tanto teatral como cortesana– está completamente estructurada y codificada, posee terminología propia y dinámica característica» (Ruiz Mayordomo, 1999, 293) y es innovadora con relación a las danzas francesas e italianas, aun cuando el repertorio se dividía entre un estilo internacional, aunque variado, muy reglado y sistematizado, y otro netamente español. Cita asimismo algunos de los tratados más importantes del arte, como *Le Gratie d'Amore*, que el maestro Cesare Negri publicó en Milán en 1602 dedicado a Felipe III, el *Discurso sobre el arte del danzado y sus excelencias*, del maestro Juan de Esquivel Navarro, que vio la luz en Sevilla en 1642, y el *Libro de dançar de D. Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el Maestro Juan Antonio Jaque*, que data del último tercio del siglo y que no pasó del manuscrito al impreso.

Deleito y Piñuela, por su parte, manifiesta que no solo se danzaba y se bailaba «en el palacio real y en los tablados de los corrales públicos, en los saraos aristocráticos y en los mesones y plazuelas, en las casas particulares y hasta en los locutorios de los conventos», sino que era uno de los mayores atractivos de las representaciones teatrales y un

elemento indispensable de la educación cortesana. No se tenía por caballero cabal quien, además de esgrimir las armas, entender de letras y cabalgar con desenvoltura, no sabía trenzar unos pasos de danza y aun cantar y tañer algún instrumento, como la guitarra y la vihuela (Deleito y Piñuela, 1988, 60-61).

Lo que provocó que proliferaran las escuelas de danzas y las clases particulares que impartían los maestros en los domicilios de los alumnos.

Esquivel Navarro, en su *Discurso sobre el arte del danzado*, se hace eco de esta coyuntura, por lo que, además de enumerar y describir los pasos y movimientos de danza, ofrece una batería de consejos sobre la instrucción y el estilo de danzar en las escuelas y en las casas particulares, el modo que han de seguir los maestros en enseñar y los discípulos en aprender, al tiempo que señala la propiedades que han de atesorar los maestros, por cuanto los hay buenos y malos, así como reales y falsos o fingidos –que acostumbran a ser los privados (fol. 74v). Aunque en la parte final de su tratado rinde un caluroso homenaje a eminentes maestros del gremio, toma como modelo a Antonio de Almenda, que lo fue suyo, porque era «entendido, apacible, seuro, limpio, aseado, galán de buenos respetos y, sobre todo, muy cortés» (fol. 36r). Así, después de explicar el beneficio y la virtud de las primeras cualidades, declara que

los buenos respetos lo abraçan todo, porque con ellos cumplen con todas sus obligaciones y palabras, que dan de puntuales, y se les pueden fiar las discípulas; lo que no se puede hacer con maestros de malos respetos, porque corren riesgo de un atrevimiento de uno de estos maestros, delito digno de gran castigo, porque, demás de que el maestro está en lugar de padre, no merece la confianza que de él se haze, semejante trayción (fol. 37r-v).

Ello obedece –como venimos viendo– a que de cuando en cuando en la realidad y de sólito en la literatura los maestros seducían a sus alumnas o lo intentaban, con dispares resultados⁴. Cierto es que no siempre fue así, como sucede, pongamos, en *La dama boba* (1613), en que el maestro de danzar que alecciona a Finea está lejos de pretender engatusar a su pupila; a la que, con todo, no trata, por boba suprema, con «buenos respetos». En esta misma comedia, empero, Otavio le refiere a su otra hija, a la lista Nise, la historia de Juan Latino, personaje entre histórico y legendario de la época, famoso humanista, poeta y músico, que se acabó casando con su discípula, doña Ana de Carlobal:

⁴ Algunos de los pasajes que anotamos a continuación y otros más han sido citado por Lorenzo Arribas (2005 y 2011) y Fernández Rodríguez (2012, 46-50).

No era tan blanco en Granada / Juan Latino, que la hija / de un Veinticuatro enseñaba; / y siendo negro y esclavo, / porque fue su madre esclava / del claro Duque de Sesa, / honor de España y de Italia, / se vino a casar con ella; / que Gramática estudiaba, / y le enseñó a conjugar / en llegando al *amo, amas*, / que así se llama el matrimonio / en latín (Lope de Vega, 2015, vv. 1916-1928).

Y, aparte de las denuncias que Mateo Alemán y Vicente de Espinel ponen en boca de Guzmán (*Guzmán de Alfarache*, II, 1, 2) y del escudero (*Marcos de Obregón*, I, II) de que padres y maridos permitan para su deshonra la entrada en sus casas de maestros de danzar, tañer, cantar o bailar, en *Las harpías de Madrid* (1631), de Castillo Solórzano, se cuenta que Teodora, recién enviudada y endeudada, decide, siguiendo los consejos de una anciana amiga, venirse a Madrid a explotar económicamente la belleza de sus hijas, Feliciano y Luisa, que están en la flor de la edad. La primera, además de ser un dechado de hermosura, de tener un agradable mirar y un habla sonora, poseía

la más dulce voz que había en España, cultivada con la destreza de un gran maestro que la dio las lecciones bastantes para saber cantar diestramente a una arpa y a una guitarra, dando admiración a quien la oía. Danzar y bailar lo hacía con grandísima gallardía y donaire, porque, fuera de que la disposición y gentileza del hábito le ayudaban a esto, ella lo había deprendido con tanto cuidado, que era la primera del orbe.

Y todas estas gracias las acompañaba con la discreción y una honestidad a prueba, por cuanto «no se sabía de Feliciano más travesura que la que con su maestro de danzar había hecho, quizá por paga de la buena enseñanza» (Castillo Solórzano, 1985, 50-51).

Pero el caso egregio lo constituye *El maestro de danzar*, la despejada comedia que Lope llevó a término en 1594 y que no se publicó sino póstumamente en 1653, en el tercer volumen de las *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. En ella se cuenta el caso de Aldemaro, un pobre hidalgo navarro que, tras haber servido como soldado en Flandes, se encuentra en Tudela para

asistir a las bodas de Tebano y Feliciano, nobles lugareños, en donde se enamora perdidamente de Florela, hermana de la desposada. A fin de acercarse a su dama y comunicarle su sentimiento, Aldemaro finge ser maestro de danzar, cuyo arte aprendió en Nápoles, y ofrece sus servicios a Alberigo, padre de Feliciano y Florela, quien, entusiasmado, lo acoge en su casa. A partir de ahí, Aldemaro, que se verá envuelto en no pocos enredos con las dos hermanas y Tebano, Bandalino y otros caballeros, inicia el proceso de seducción de Florela, entremezclando con pericia y astucia, de forma similar a Giannino da Lodi en la *novella* de Sermini, las lecciones de danza con los juegos de eros. Solo que a diferencia del «maestro di suono et di canto» florentino, el falso preceptor navarro termina por casarse con Florela cuando el padre de ella discierne que es de origen noble.

Calderón de la Barca, tomando como referente la comedia de Lope y refundiendo una pieza suya previa, *Dar tiempo al tiempo*, pergeñó *El maestro de danzar*, que compuso probablemente después de 1650 y que se publicó en 1664 en la *Tercera parte* de sus comedias. En ella, don Enrique, otro caballero noble pero pobre, arriba a Valencia en pos de su amada, doña Leonor de Rocamora, con quien, durante una cita, es pillado in fraganti por el padre de ella, don Diego; para salir del apuro, doña Leonor le dice a su padre que don Enrique es un maestro de danzar cuyos servicios quiere contratar para aprender. Lo divertido es que don Enrique, aunque toca la guitarra, no es un ducho danzarín como Aldemaro, por lo que se las ve y se las desea para salir adelante con el embuste, que acaba igualmente en boda.

Sucede que Cervantes también participó, antes de la historia de Rutilio, en esta apoteosis del maestro de música y danza. Lo hizo en el episodio de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca, de *La Galatea*, cuando Silerio, para ayudar a su amigo a conquistar a Nísida, pone en práctica «un artificio, el más extraño que hasta hoy se habrá oído ni leído», que no es otro «que acordé de vestirme como truhan y con una guitarra entrarme en casa de Nísida, que por ser (...) sus padres de los principales de la ciudad, de otros muchos truhanes era continuada» (Cervantes, 2014, 122). El resultado es que, en efecto, consigue que prospere el amor de su amigo y la dama napolitana, al mismo tiempo que él se enamora de

ella y Blanca, la hermana de Nísida, de él en silencio, consciente del abismo social que –supuestamente– los separa. Y en *El celoso extremeño*, en donde el virote Loaysa, para penetrar en la casa-cárcel-convento edificada por el viejo Carrizales con el ánimo de evitar que su joven esposa Leonora caiga en cualquier tentación, se torna en tullido rasgador a la loquesca de «una guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas» (Cervantes, 2005, 337), deviene, nuevo Orfeo, el maestro de música del negro eunuco Luis, que primero lo recoge en la entrepuerta y luego se lo muestra a las criadas, y enciende, con su arte y la necesidad reinante, el deseo del coro de palomas, sobre todo de la dueña Marialonso, que le pone en bandeja de plata a su señora. Solo que la adolescente Leonora atesora lo que nadie, ni su marido, ni sus criadas, ni el virote, pensó que podía atesorar: voluntad propia, y resiste los envites del nuevo Orfeo, que se queda, como el héroe tracio de la leyenda mitológica, con la miel en los labios y pierde a la nueva Eurídice en el umbral del placer.

Los casos de Aldemaro y don Enrique en las comedias de Lope y Calderón y de Silerio y Loaysa en la prosa de imaginación de Cervantes inauguran una variante en el motivo del preceptor que seduce a su pupila, por cuanto ellos no son verdaderos maestros de música y danza, al tiempo que se afilian a otro colindante: el del noble que rebaja su condición social y adopta una identidad fingida para entrar a laborar en la casa de la dama a la que pretende enamorar honestamente o seducir y gozar. Un motivo desarrollado en textos tan dispares como, por ejemplo, la novela VII, 7 del *Decamerón* (h. 1353), de Boccaccio; *I suppositi* (1509), de Ariosto; la *Tragicomedia de don Duardos* (h. 1521-1525), de Gil Vicente, *El dómine Lucas* (1591-1595), de Lope de Vega; *Las firmezas de Isabela* (h. 1610), de Góngora; *La ilustré fregona* (1613), de Cervantes; y *Marta la piadosa* (h. 1614), de Tirso de Molina.

En *El maestro de danzar*, de Calderón, doña Leonor le dice a su padre, cuando este sorprende a don Enrique dentro de su casa con una guitarra en la mano, que desea aprender a danzar porque, a diferencia de en la Corte, donde «se usan tan poco las danzas», en Valencia «están / tan en uso que no hay dama / que no luzca en sus primores» (Calderón, 2007, 197). Aunque doña Leonor exagera, porque en la Corte estaban las danzas a la orden del día, es

cierto que, en el momento de composición de la comedia de capa y espada, el espectáculo mayor de Madrid era el teatro, del que tan aficionado se mostró siempre Felipe IV. En contraste con su padre, Felipe III, que no solo era un consumado danzarín, sino que bajo su reinado, como ha destacado Florence d'Artois (2022, 111-114), la danza conoció su edad de oro, su periodo de máximo esplendor y apogeo. De modo y manera que Cervantes, siempre atento a las novedades, eligió el momento más adecuado para escribir la historia del maestro de danzar italiano.

Cuenta Rutilio que un rico caballero *senese* contrató sus servicios para dar lecciones de danzar a una hija suya, «más hermosa que discreta», a la que quería entregar en matrimonio a un caballero natural de Florencia «adornada de gracias adquiridas, ya que las del entendimiento le faltaban», por cuanto «la gentileza, gallardía y disposición del cuerpo en los bailes honestos más que en otros pasos se señalan, y a las damas principales les está muy bien saberlos». Rutilio, sin embargo, no solo la instruyó en su arte, sino que, aprovechando que no era especialmente muy aguda, la conquistó, y los dos, para satisfacer su deseo, huyeron de su casa a Roma. «Pero, como el amor no da baratos sus gustos, y los delitos llevan a las espaldas el castigo (pues siempre se teme), en el camino nos prendieron a los dos, por la diligencia que su padre puso en buscarnos» (I, VIII, 54). De resultas, Rutilio, pese a que ambos confesaron que se habían desposado en secreto, fue encarcelado y sentenciado a muerte.

El comportamiento de Rutilio, aunque contraviene el código de «buenos respetos» que pondera Esquivel Navarro en su tratado, entra dentro de lo esperado y de lo estipulado en la tradición literaria a la que se adhiere la primera parte de su historia. De hecho, guarda una especial vinculación con la *novella* de Gentile Sermini tanto por la localización espacial en que se desenvuelven como por algunos pormenores de la trama: la contratación de un famoso maestro, ora de música, ora de danzar, por un padre que desea encarecer el matrimonio de una hija ingenua y poco discreta, la cual cae de inmediato rendida a la *ciencia* de su preceptor. Las diferencias estriban en que Rutilio, en lugar de mantener relaciones sexuales con su pupila en su casa, se escapa con ella, y en que su padre, vigilante de su honra, dista de ser un marido y un padre

ridículo como *messer* Bobi. Rutilio, por otra parte, no es noble —a diferencia de Apolonio, Aldemaro y don Enrique, y en paralelo con el protagonista de *Winterreise*, cuyo caso anticipa—, por lo que el padre de su alumna no puede aceptar un matrimonio socialmente desigual; y paga por su atrevimiento.

Habida cuenta de que vulnera las leyes de su lugar al sacar de su casa a una joven dama de mayor clase social que la suya con intención de deshonorarla, la función que desempeña esta parte de su historia en el *Persiles* es, por un lado, erigirse en el suceso vital que perturba su singladura y lo desarraiga y, por el otro, equiparar el Mediodía europeo con el Septentrión, pues su acción es similar al súbito enamoramiento de Bradamiro de la dama que es Periandro y estaba destinada a llevar a efecto la profecía de la Isla Bárbara, que es su norma, aunque el bárbaro ocasione la destrucción de su sociedad y Rutilio solo ponga en jaque su vida. A decir verdad, la mayoría de las historias de amor de la novela transgreden la ley y el orden de las sociedades en que se originan, empezando por la de Persiles y Sigismunda, lo que de sólitamente provoca que los amantes se conviertan en obligados peregrinos; entre ellas cambian la calidad del amor y los resultados.

Un prisionero sentenciado a muerte (I, VIII)

Rutilio vive en la prisión una experiencia extraordinaria. Mientras aguarda entre los condenados el día de subir al patíbulo, una hechicera, eximida por la mujer del alcalde con el designio de ver si con su arte puede sanar a una hija suya enferma de una dolencia que los médicos no aciertan a curar, lo libera de la cárcel, a cambio de darle la mano de esposo, y lo transporta en vuelo sobre un manto a Noruega, en donde ella, para ratificar con el amplexo el compromiso matrimonial adquirido, se metamorfosea en loba. Rutilio, tan despavorido como obnubilado, le propina la muerte con un cuchillo, «que acaso en el seno traía» (I, VIII, 54); tras de lo cual recobra su figura humana.

Desde el fundamental ensayo de Edward C. Riley a propósito de la teoría de la novela en Cervantes, Rutilio, por esta parte de su relato, está bajo sospecha. Riley, en el capítulo dedicado a la verosimilitud y lo maravilloso, subrayaba que

Cervantes, en su novela póstuma, para dar cabida a lo maravilloso sin quebrantar los parámetros de la verosimilitud, puso en práctica tres estrategias:

En ocasiones sitúa el suceso en una región poco conocida donde, según los libros autorizados que ha leído, pudo haber ocurrido tal acontecimiento, a falta de pruebas que demuestren lo contrario; otras veces narra cosas que están de acuerdo con las creencias populares; o bien pone el relato en boca de uno de sus personajes inventados (Riley, 1989, 300).

En la historia de Rutilio, que es la más fabulosa del *Persiles*, Cervantes, siempre según Riley (1989, 298), se cuidó de dejar «abierta la posibilidad de que sea un embustero».

Después de Riley, De Armas (1981), Reyre (2003), Riva (2003) y Zimic (2005, 33-37), entre otros, han profundizado, bien en la condición de narrador infidente o poco fiable de Rutilio, bien de mendaz. Así, Reyre (2003, 124), que se basa en Romero Muñoz (Cervantes, 2004, 185, n. 1) y Riva (2003, 346) afirman que el nombre de Rutilio deriva etimológicamente del adjetivo latino *rutilus*, que significa «de cabellos brillantes, pelirrojo», y del verbo *rutilare*, «brillar como el oro»; por lo que «Rutilio se llama así porque es pelirrojo y siendo pelirrojo es indefectiblemente embustero» (Riva, 2003, 348), a lo que se suma que es de Siena y encima danzarín.

Sin negar la mayor, Cervantes, como aduce el mismo Riva (2003, 348), «omite dar detalles sobre el aspecto físico de Rutilio». A propósito del cual, en efecto, nada dicen ni el narrador externo ni los personajes con los que interacciona. Estos últimos, habida cuenta de la mala fama que tenían los pelirrojos a la sazón, tanto más si eran naturales de la Toscana, no se previenen sorprendentemente nunca de él, ni desconfían lo más mínimo de su palabra; siquiera lo hace el comerciante noruego de origen italiano que lo acoge en su casa y le enseña el oficio de orfebre. Ni Seráfido, que le refiere por acaso los antecedentes de la historia principal. Y recuérdese que la primera imagen que nos brinda Cervantes del maestro de danzar es la de un atento liberador de prisioneros. Pero es que nadie parece haber reparado en que una

de las *gens* plebeyas de Roma, es decir, uno de los grupos sociales cuyo origen se remontaba al de las familias fundadoras de la ciudad, lleva su nombre, la *gens Rutilia*. A la que perteneció ni más ni menos que Publio Rutilio Rufo (159-78 a. C.), orador, político, militar e historiador que no solo participó como tribuno militar a las órdenes de Escipión Emiliano (185-129 a. C.) en el asedio de Numancia, sino que, a petición suya, fue «historiador de estos sucesos» (Apiano, 1980, 177). Aunque su relato no se ha conservado, Cervantes conocía su existencia porque Ambrosio de Morales lo menciona en su *Corónica* –que es el referente histórico principal de la *Tragedia de Numancia*–, como fuente de Apiano:

Scipión embió contra estos con quatro vandas de cauallos a Rutilio Ruffo, que entonces era su tribuno en vna legión y después escriuió todo lo que passó en esta guerra [de Numancia]. Y Appiano, que dize esto, parece que tomó dél todo lo que escriue della (Morales, 1574, fol. 131v).

¿Estaría Cervantes recordando en el italiano Rutilio al Rutilio romano que participó, entre otras, en la guerra numantina, que llegó a ser cónsul de Asia en el 105 a. C., en donde intentó defender a los ciudadanos de las extorsiones de los *publicani* y fue declarado culpable en un turbio proceso, tras haber sido denunciado por ellos, por concusión, que pasó los últimos años de su vida en el exilio en Mitilene y Esmirna, dedicado a la filosofía estoica, el pensamiento y el cultivo de las letras, y que fue visitado en Esmirna en el último año de su vida por Cicerón, quien lo incluiría, en su célebre tratado *De re publica*, como relator indirecto de la conversación que se celebró en la finca de recreo de Escipión Emiliano durante las Ferias Latinas del 129 a. C.⁵?

Como sea, la salida de la cárcel de Rutilio por un embrujo de la hechicera, el vuelo nocturno y el episodio de licantrópía no solo formaban parte de la superstición y las creencias populares de la época, como subrayaba Riley, sino también del debate ideológico y científico, que no lo descartaba (Lozano-Renieblas, 1998, 167-171; Bartra, 2023). Es decir, estaban –al igual que la danza y el

⁵ Sobre la figura de Rutilio Rufo y su proceso, véase Muñiz Coello (2019).

maestro de danzar– en el candelero y no había una posición nítida ni consensuada al respecto. Y justo eso es lo refleja Cervantes en el *Persiles* y en otras obras como *El coloquio de los perros*.

El mito del hombre lobo, que comparece ya en la *Epopéya de Gilgamesh* cuando la diosa babilónica del amor, el sexo y la guerra, la cruel Ishtar, condena a un hombre a vivir como un lobo, alcanza su primer desarrollo en la antigüedad clásica, asociado y englobado en el mito del salvaje (Bartra, 2023, 15-32). Heródoto, en el libro IV de su *Historia*, comenta la existencia de una de las tribus que habitan en el norte del mar Negro, los neuros, cuyos hechiceros, según le habían relatado sus informantes, se transforman en lobo durante unos días. Platón, en *La República* (565d), da cuenta del castigo que Zeus infligió al rey Licaón, al que convirtió en lobo de por vida. Ovidio, en las *Metamorfosis* (I, 163-252), profiere la historia del mítico rey por extenso. Antes, Virgilio, en la égloga VIII (vv. 94-100), había retratado al mago Moeris, que se transformaba en lobo al ingerir unas hierbas provenientes del mar Negro, se adentraba en bosques y rondaba cementerios. Nicerote, en el *Satiricón* de Petronio, narra la historia que le acaeció con un soldado una vez que visitó a su amada Melisa en su posada; el cual, en un cementerio cercano y a la luz de la luna, se metamorfoseó en lobo, después de desnudarse y trazar un círculo a su alrededor. San Agustín, en los capítulos 18 y 19 del libro XVIII de *La Ciudad de Dios*, refiere indirectamente la leyenda que Evantes había contado en el siglo IV a. C. a propósito de los jóvenes arcadios que, elegidos por sorteo, dejaban su ropa colgada en un roble al lado de un estanque, nadaban hasta la otra orilla, donde se convertían en lobos, y, luego de morar nueve años con una manada, podían regresar, recuperar la forma humana y su vestimenta, si no habían comido carne humana. Una leyenda, por cierto, que menciona asimismo Plinio el Viejo en el capítulo 22 del libro XXXIV de su *Historia natural*, para poner en entredicho la existencia de los *versipellis*. Pero lo significativo es que san Agustín concluye su relato señalando que tales transformaciones son ilusiones provocadas por el demonio, pues tiene la potestad de mudar la apariencia de los seres humanos en lobos y otras bestias. Igual de importante es que el médico y poeta Marcelo de Side escribió un tratado médico en hexámetros en el siglo II d. C., del

que apenas se conserva nada, en que, en un apartado, conocido como *De Lycanthropia*, hablaba de una enfermedad, la manía lupina, relacionada con la melancolía y la teoría humoral, cuyo efecto, en los hombres que la padecían, era la de considerarse y vivir como lobos. El tratado médico de Marcelo, en especial que la licantropía era una forma de melancolía, fue difundido por Oribasio de Pérgamo, que llegó a ser médico personal de Juliano el Apóstata, y por Aecio de Amida, que fue lo propio de Justiniano I.

Durante la Edad Media el mito del hombre lobo, que experimentó un importante desarrollo entre los siglos XII y XIV al hilo de una honda preocupación por la comprensión de las mutaciones, las metamorfosis y los cambios de apariencia, se canalizó a través de dos esferas (Bartra, 2023, 33-60). Por un lado, la de la teología cristiana que, en línea con san Agustín, niega la posibilidad de la licantropía, salvo como una ilusión suscitada por el demonio o una creencia pecaminosa. A ella pertenecen obras de carácter penitencial como el *Canon episcopi* (siglo IX), del teólogo germánico Regino Prüm; el *Corrector sive Medicum* (h. 1000), de Burhhard, obispo de Worms; la *Topographia Hibernica* (1188), del clérigo galés Giraldus Cambresis; y *De universo* (h. 1231), del teólogo y obispo de París Guillaume d'Auvergne, en las que, en mayor o menor medida, se aborda la cuestión. La otra esfera, de índole pagana, profana y popular, hunde sus raíces en las leyendas y mitos antiguos y se expresa, no en latín, sino en lengua vernácula. En ella se encuadran el *Cantar de la hueste de Ígor*, compuesto en eslavo antiguo en el siglo XII, en que comparece el hombre lobo guerrero; el *lai* de María de Francia conocido como el «Bisclavret», de finales del siglo XII; los poemas del trovador occitano del mismo periodo Peire Vidal a propósito de «la Loba»; el anónimo *Lai de Melián*, compuesto entre el 1190 y 1204; el romance *Guillaume de Palerme*, escrito entre 1194 y 1197; algunos episodios de la *Saga Völsunga*, texto islandés escrito a finales del siglo XIII; el romance *Gibbons Saga* y la historia *Úlfhams saga*, textos asimismo islandeses del siglo XIV; textos en los que se asume la existencia de los hombres lobo, tanto de los bondadosos (el *bisclavret* o el noble caballero atrapado en el cuerpo de un lobo) como de los fieros o terroríficos (el *garvalf*, *Werenwulff* o *werewolf*) y de los guerreros, cuyas

transformaciones se deben a hechizos, conjuros, maldiciones, objetos mágicos y traiciones amorosas.

En la Edad Moderna el mito del hombre lobo experimentó dos cambios trascendentales –su convergencia con la hechicería, la brujería y la demonología y su encarnación en personas vivas– que, al mismo tiempo que lo alejaron de la tradición pagana popular y del ámbito de lo maravilloso, ahondaron en su cristianización como símbolo de lo satánico y en su escudriñamiento científico como una enfermedad, la manía lupina, relacionada con las teorías médicas hipocráticas y galénicas (Bartra, 2023, 61-125). Desde finales del siglo XV se redactaron, en efecto, varios tratados penitenciales, como el *Malleus maleficarum* (1486), del inquisidor alemán Heinrich Kramer, *De la démonomanie des sorciers* (1580), del jurista francés Jean Bodin, *The Discovery of Witchcraft* (1584), del parlamentario inglés Reginald Scot, o el *Dialogue de la lycanthropie* (1596), del monje franciscano francés Claude Prieur, que, partiendo de las ideas de san Agustín y de los escritos teológicos de la Edad Media, analizaron, desde diversas perspectivas y alcances, la licantropía como una forma de herejía provocada por el demonio, que convertía a las personas en bestias o las engañaba mediante conjuros y ungüentos para que aparecieran como tales, principalmente a practicantes de la hechicería y la brujería.

Por otro lado, se escribieron tratados médicos como el *De medendis* (1561), del italiano Donato Antonio Altomare, el *De praestigiis daemonum* (1563), del neerlandés Johann Wier o el célebre *The Anatomy of Melancholy* (1621), del clérigo inglés Rober Burton, en los que, partiendo de las tesis de Marcelo de Side, Aecio de Amida y el *Canon*, de Avicena, sostienen que los hombres lobo son en realidad personas que sufren una demencia, relacionada con la melancolía, que los médicos árabes denominaban *chatrab* y los griegos, *licantropía* o locura lupina, que los hace suponer que lo son. Johann Wier se hace eco en su obra del juicio que el inquisidor Jean Boin presidió en 1521, en la localidad francesa de Besanzón, contra Pierre Bourgot y Michel Verdung, dos pastores acusados de ser hombres lobo y haber cometido todo tipo de atrocidades bajo su apariencia. No fue el único caso; antes bien, a lo largo de los siglos XVI y XVII fueron numerosos los procesos judiciales que se

realizaron contra hombres y mujeres que –supuestamente– sufrían metamorfosis lupinas.

Es importante recordar que en uno de los libros más relevantes en la confección del *Persiles*, la *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (1555), su autor, el arzobispo de Upsala Olof Magno, dedicó los capítulos 45 y 46 del libro XVIII a la existencia de licántropos en las zonas de Prusia, Lituania y, especialmente, Livonia, que pasaba por ser la región por antonomasia de los hombres lobo. Y que Antonio de Torquemada, que siguió muy cerca al arzobispo de Upsala en los libros quinto y sexto de su *Jardín de flores curiosas* (1570), dedicados al Septentrión, aseguraba que, como en «estas provincias hay tantos encantadores y hechiceros, tienen sus tiempos determinados en que se juntan y hacen sus congregaciones, y para esto todos toman las figuras de lobo» (Torquemada, 1982, 463).

A Rutilio el mercader noruego de origen italiano a quien le cuenta lo que le acaba de acaecer le dice que, en las septentrionales tierras, abundan las hechiceras, de las que se cuenta, cierto, «que se convierten en lobos» (I, VIII, 57). Y que él no tiene una opinión formada al respecto por cuanto entran en conflicto la razón, la religión y la experiencia, aunque sospecha, en la línea de literatura penitencial que enraíza en *La Ciudad de Dios*, de san Agustín, que son engaños de Satán: «Cómo esto pueda ser yo lo ignoro, y como cristiano que soy católico no lo creo, pero la experiencia me muestra lo contrario. Lo que puedo alcanzar es que todas estas transformaciones son ilusiones del demonio y permisión de Dios y castigo de los abominables pecados de este maldito género de gente (I, VIII, 57).

El astrólogo judiciario Mauricio, que, aunque está más cerca del pensamiento mágico que del científico propiamente dicho, descuella como autoridad racional y defensor de la poética neoaristotélica en los dos primeros libros de la novela, da cuenta, en un debate posterior sobre la licantropía, de una enfermedad que

llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que al que la padece le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se juntan con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes,

ladrando ya como perros o ya aullando como lobos; despedazan los árboles, matan a quienes encuentran y comen carne cruda de los muertos (I, XVIII, 96-97).

De modo que se alinea con las teorías médicas que, provenientes de Marcelo de Side, defendían en la época, como acabamos de ver, Donato Antonio Altomare, Johann Wier y Robert Burton. Y como estos y aun del médico francés Jean de Nynauld, que escribió un tratado coetáneo del *Persiles, De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers* (1615), en que, tras analizar los componentes de los ungüentos, sostiene que las transformaciones son alucinaciones provocadas por las drogas que se untan, Mauricio, cuando Rutilio, que está más apegado a las creencias populares, le asegura que él mató a una loba y halló muerta a sus pies a una hechicera, le responde que «todo puede ser (...) porque la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores (...) nos hace ver una cosa por otra» (I, XVIII, 97); si bien, se postula claramente en contra de las metamorfosis o transformaciones: «Quede desde aquí asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza» (I, XVIII, 97)⁶.

⁶ Mauricio, en un momento determinado de su alocución, cita a Plinio el Viejo para desacreditarlo o contradecirlo: «También es opinión de Plinio, según lo escribe en el libro 8, capítulo 22, que entre los arcades hay un género de gente la cual, pasando un lago, cuelga los vestidos que lleva encima y se entra desnudo la tierra adentro; y se junta con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos y está con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelve a pasar el lago y cobra su perdida figura; pero todo esto se ha de tener por mentira y, si algo hay, pasa en la imaginación y no realmente» (I, XVIII, 97). El astrólogo judiciario alude a la referencia que Plinio realiza de la leyenda griega de Evantes; solo que, como ha notado Riva (2003, 350-352), equivoca el libro, pues Plinio resume el mito, no en el VIII, sino en el XXXIV, por lo que se pregunta si «¿es un error o un descuido de Cervantes precisamente en la novela para la que leyó e investigó más?», para responder que «no, es más bien otra discreta indicación al lector culto, un aviso para que sortee el engaño» (Riva, 2003, 352). Sin embargo, lo más probable es que Cervantes no tomara la referencia directamente de Plinio, sino de Olao Magno, que es quien se equivoca a la hora de citar el libro correcto de la *Historia Natural* al iniciar el capítulo 45 del libro XVIII y quien distorsiona lo que en realidad dijo a propósito de los hombres lobo: «Qvoniam praesenti lib. cap. XV. de diuerso luporum genere dictumest pretium operae me sacturum esse arbitratus sum, si in fine huius lib. de animal. sylues. luporum genux ex hominibus conuersum, quod Plinius lib. VIII. cap. XXII. fabulosum, ac salsum

No obstante, Cervantes, que no toma partido, pone al receptor externo en la misma tesitura que ante el ten con ten que a propósito del relato de la Cueva de Montesinos mantienen don Quijote y Sancho: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere» (Cervantes, 2015, 905).

A ello se suma otra tradición literaria diferente de la del mito del hombre lobo que se ha descuidado. La liberación del presidio de Rutilio por una mujer a cambio de casarse con ella y con una caña mediante, cuenta, aunque sin hechicerías, con el precedente intratextual de las historias de don Lope y Zara, de *Los baños de Argel*, y de Rui Pérez de Viedma y Zoraida, del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que no constituyen sino dos variantes –si tenemos en cuenta que la del drama de cautivos y el relato del primer *Quijote* son básicamente la misma historia– del motivo literario del «preso salvado por una mujer (hija, esposa o madre de su enemigo)» (Márquez Villanueva, 1975, 102), que S. Thompson, en su *Motif-Index*, catalogó como el R 162 «Rescue by captor's daughter (wife, mother)». Un motivo que se relaciona con el cuento de hadas maravilloso, muy arraigado en la tradición hispana, de «la hija del diablo». Cierto es que la hechicera que libera a Rutilio no es hija, esposa ni madre; pero, en cambio, sí traiciona al alcaide de la prisión y, sobre todo, a su mujer, quien la «había hecho soltar de las prisiones y llevádola a su aposento, a título de que con hierbas y palabras había de curar a una hija suya de una enfermedad» (I, VIII, 55). Rutilio, además, como corresponde al cuento de hadas y a versiones clásicas como los mitos de Jasón y Medea y Teseo y Ariadna, no solo abandona a su benéfica protectora cuando lo pone en un lugar en que nadie podrá ofenderle, sino que le propina la muerte.

Aunque en los tratados sobre hechiceras y brujas de los siglos XVI y XVII se dice que volaban «montadas sobre un palo, una horca, una rueca, una escoba o un animal» (Lara Arbeloa, 2010, 27), el manto en que Rutilio es trasladado de Siena a un lugar de Noruega, aparte de la tradición cuentística oriental de las *Mil y una noches*, remite a la *novella* X, 9 del *Decamerón*, de Boccaccio, la de

confidenter existimandum esse affirmat, tales in terris ad Septentrionem maxime vergentibus, etiamnum magna in copia reperiri, adicerem» (Magno, 1555, 642).

Saladino y *messer* Torello di Stra. La novela, que exhibe una estructura en díptico, cuenta, por un lado, el viaje de incógnito de Saladino, rey de Babilonia, acompañado por dos hombres de su séquito, por Europa, con el propósito de observar cómo los reyes cristianos preparan sus ejércitos para la Tercera Cruzada, tras haber tomado él Jerusalén. Alrededor de este asunto gira la munificencia, cortesía y largueza con que *messer* Torello y su esposa, doña Adalieta, agasajan al rey y a sus compañeros sin conocerlos a su paso por Pavía, ganándose su voluntad de por vida, lo que luego le podrá satisfacer Saladino con creces. Por el otro, recrea el motivo conjugado del marido ausente y la boda estorbada, que Cervantes, con mucha originalidad, reformula tanto en *La española inglesa* como en el episodio de Manuel de Sosa y Leonor, en el *Persiles*. *Messer* Torello se alista en la Tercera Cruzada impulsada por Federico II para recuperar Tierra Santa; al despedirse de doña Adalieta le encarece que, si no tiene noticias seguras de su vida, no se vuelva a casar antes de que se cumpla el plazo de un año, un mes y un día comenzando desde el de su partida. Ella le promete cumplir lo que le pide, y, en muestras de su recuerdo, le entrega a su marido un anillo. Al poco tiempo de llegar a Tierra Santa, Torello cae prisionero de los musulmanes, que lo llevan a Alejandría, en donde Saladino lo contrata, sin saber quién es, como halconero luego de haberse hecho maestro de aves; aprovechando un barco que regresa a Génova, escribe a su mujer contándole la captura y la situación de esclavitud en que se halla, pero poco después el barco naufraga cerca de las costas de Sicilia; arriba, además, a su palacio de Pavía la falsa noticia de su muerte, confundido con otro Torello, apellidado Digne, de origen provenzal. A causa de ello su mujer se ve asediada por su familia para que elija uno de los muchos pretendientes que la solicitan y se case de nuevo; lo que termina, casi forzada, por hacer. Torello, que ya ha sido recocado por Saladino gracias a su característica forma de sonreír, se entera de la pérdida de su carta solo unos días antes de que caduque el plazo acordado con doña Adalieta; temiendo lo peor, le cuenta lo que sucede a Saladino, quien pide a un nigromante que lo porte en un viaje mágico por los aires sobre un majestuoso lecho encantado, hasta la iglesia de San Pietro in Ciel d'Oro de Pavía en que es abad un pariente suyo:

Ma essendo già tardi e il nigromante aspettando lo spaccio e affrettandolo, venne un medico con un beveraggio a Messer Torello e, fattogli vedere che per fortificazione di lui gliel dava, gliel fece bere; né stette guari che adormentato fu. E così dormendo, fu portato per comandamento del Saladino in su bel letto (Boccaccio, 2016, 1620-1621).

Un orífice mercader (I, VIII)

Es harto probable que Cervantes con el vuelo de Rutilio y el casual encuentro con el comerciante noruego de origen italiano, que le explica el exótico fenómeno de la noche polar, le cobija en su casa junto con su familia, le enseña el oficio de orfebre que trabaja con el oro, lo que le permite, pasado un tiempo, independizarse, y con quien viaja de isla en isla, cuando llega la estación de las noches blancas o del sol de medianoche, para vender sus respectivas mercancías, esté rindiendo un deferente tributo a uno de sus escritores más admirados y más relevantes en el conjunto de su obra, Giovanni Boccaccio, y a su *capodopera*, «el libro chiamato *Decameron* cognominato prencipe Galeotto». Recuérdense que, ante la pregunta de Rutilio de «cómo o cuándo había venido a aquella tierra y que si era verdaderamente italiano», su benefactor le responde

que uno de sus pasados abuelos se había casado en ella, viniendo de Italia a negocios que le importaban, y a los hijos que tuvo les enseñó su lengua, y de uno en otro se estendió por todo su linaje, hasta llegar a él, que era uno de sus cuartos nietos. «Y así, como vecino y morador tan antiguo, llevado de la afición de mis hijos y mujer, me he quedado hecho carne y sangre entre esta gente, sin acordarme de Italia ni de los parientes que allá dijeron mis padres que tenían» (I, VIII, 58).

Sucede que tanto el universo estético del *Decameron* como su ideología convienen ética y estéticamente con el ideario de la burguesía mercantil, a cuyo emergente grupo social pertenecía la familia de Boccaccio –su padre, Boccaccino da Cellino, fue, primero,

agente comercial al servicio de los Bardi, destacados banqueros, en Florencia y, después, máximo representante financiero de la Casa Bardi en Nápoles— y en cuyos valores había sido educado él lo mismo en la ilustre capital toscana que en la de la Campania. Es más, fueron los propios mercaderes, cuya idiosincrasia consigna, los responsables de la formidable circulación manuscrita del *Decamerón* por toda Europa y de la confección de la mayor parte de los códices *per passione* del texto. No en vano, en todas las jornadas hay *novelle* que están protagonizadas por o que reproducen y reflejan, completa o parcialmente, ese mundo de comerciantes, mercaderes, vendedores, negociantes, prestamistas y banqueros, en especial en la jornada segunda. Así, por citar algunos ejemplos que exhiben puntos de contacto con el caso de Rutilio y el noruego de origen italiano, la II, 3, que cuenta la historia de los hermanos florentinos Lamberto, Tedaldo y Agolante, hijos del riquísimo caballero Tebaldo Agolanti o Lamberti, ya fallecido, que tienen intereses comerciales en Londres, que les gestiona su sobrino Alessandro, que se ha quedado a vivir allí, y también en Brujas; la II, 4, protagonizada por Landolfo Rufolo, un mercader que, luego de haberse arruinado en Chipre por un estrepitoso negocio en la venta de sus mercancías, deviene un corsario pirata y sufre un naufragio del que se salva a lomos de un cofre y por la ayuda desinteresada de una *povera feminetta*, que lo rescata en la marina de Gurfo; o la II, 9, la *novella* de doña Zinevra y su esposo el comerciante genovés Bernabó Lomellini, que comienza con una reunión improvisada de *grandissimi mercatanti italiani* en una posada de París, allí presentes por diversos intereses comerciales, en que uno de ellos, Ambrogiuolo da Piacenza, después de que Bernabò haya alabado la integridad de su esposa, se apuesta con él que la seducirá en su ausencia.

Tampoco se puede descartar la eventualidad de que Cervantes tuviera en mente en esta parte de la singladura de Rutilio la novela de Bonifacio y Dorotea, leída de viva voz de un librito de memorias por el capitán Favelo durante la travesía que trae de vuelta a España a Guzmán (*Guzmán de Alfarache*, II, II, 9), cuyo referente intertextual lo constituye la *novella XXXII* del *Novellino* de Masuccio Salernitano. Novela burguesa en que la joven Dorotea se ve abocada a abandonar el convento en que había morado por el

fallecimiento de melancolía de su padre, Micer Jacobo, un rico mercader sevillano que se ha arruinado al naufragar el navío que venía de Indias con sus mercaderías, y a desposarse con Bonifacio, un batihaja de oro u orífice con tienda propia. En la novela, además, acaece un enredo amoroso, en que se ve envuelta Dorotea, concebido por Sabina, una esclava berberisca con puntas de hechicera, para su señor Claudio, del que resultan burlados, entre otros, el teniente de la ciudad por un ardid que semeja un embrujo, y el pobre Bonifacio.

Como quiera que sea, lo significativo de esta parte de la vida de Rutilio es la evidencia de su notable capacidad de adaptación a cualquier medio y a todas las circunstancias. E igualmente de su curiosidad y deseo de conocer, que es una facultad que comparte con numerosos personajes cervantinos, empezando por don Quijote, que todo lo escudriña y todo lo quiere saber; pero que, en este contexto, recuerda a Odiseo, de quien el poeta dice en el proemio «que por diversas tierras y naciones / anduvo peregrino, conociendo / sus vidas y costumbres» (Homero, 2015, I, vv. 2-4, 142):

Fuime con él [con el mercader noruego], así por curiosidad como por vender algo que ya tenía de caudal, en el cual viaje vi cosas dignas de admiración y espanto, y otras de risa y contento; noté costumbres, advertí en ceremonias no vistas y de ninguna otra gente usadas (I, VIII, 58).

Un sordomudo cabriolero (I, IX)

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* todos los caminos conducen a Roma, pero no solo. La Isla Bárbara ejerce, por lo menos, una atracción semejante en el libro I. Una de las formas de arribar, de hecho, es mediante una *vorágine* o corriente marina que arrastra a diversos tipos de embarcaciones hasta sus aledaños. Así llegan el español Antonio y Periandro, y así lo hace también Rutilio:

A cabo de dos meses [de viaje], corrimos una borrasca que nos duró cerca de cuarenta días, al cabo de los cuales dimos en esta isla, de donde hoy salimos, entre unas

peñas donde nuestro bajel se hizo pedazos, y ninguno de los que en él venían quedo vivo sino yo (I, VIII, 58).

Como es bien sabido, la *vorágine* es una constante literaria en los relatos de aventuras marinas desde la que empuja, al trasbordar el cabo Malea, a Odiseo y su tripulación a un *Mare Nostrum* ignoto, fuera de las rutas comerciales y los mapas, salpicado de islas legendarias, pobladas por seres fabulosos, monstruos y brujas originarios de los cuentos populares.

Nada más pisar sus playas Rutilio, como don Quijote y Sancho nada más llegar a tierras catalanas (*Don Quijote*, II, LX), se topa con un ahorcado, que constituye una señal inequívoca del lugar al que ha arribado. Una vez más, el italiano agudiza su ingenio, despliega su versatilidad y múltiples recursos y saca a relucir su capacidad para sobrevivir en el ambiente más hostil:

Di en un pensamiento harto extraordinario, y fue que descolgué al bárbaro del árbol y, habiéndome desnudado de todos mis vestidos, que enterré en la arena, me vestí de los suyos, que me vinieron bien, pues no tenían otra hechura que ser de pieles animales no cosidos ni cortados a medida, sino ceñidos por el cuerpo, como lo habéis visto. Para disimular la lengua y que por ella no fuese conocido por extranjero, me fingí mudo y sordo, y con esta industria me entré por la isla adentro, saltando y haciendo cabriolas en el aire (I, IX, 59).

Es así como fue confundido con uno de ellos y empleado como carcelero de la isla prisión, en donde ha vivido durante tres años, en los que ha aprendido su lengua y conocido tanto sus costumbres y tradiciones como su forma de vida, hasta que el fuego provocado por los de la parcialidad de Bradamiro le ha dado la posibilidad de escapar y libertar a los presos cautivos.

Un rimador de sílabas contadas (I, XVIII)

Tal vez porque ya había prevenido a su auditorio de la índole de algunos de los sucesos de su singladura, tal vez porque con el relato de ellos no perseguía sino entretenerlo de los

percances de la huida en una noche de crudo invierno, tal vez porque en él no se halla ningún neoaristotélico como le sobrevendrá a Periandro con Mauricio, el hecho es que nadie le pone el más mínimo reparo a Rutilio, cuando concluye, acerca de lo narrado. También es verdad que al cuento de su caso personal le sucede casi sin solución de continuidad el del enamorado portugués, que acapara de inmediato la atención de los fugitivos.

Rutilio, de aquí a la Isla de las Ermitas, en que detiene momentáneamente el camino de su itinerario, es uno más del grupo, que, si bien participa en todas las aventuras que le acontece, solo en determinados momentos cobra protagonismo o resulta focalizado en la narración de los hechos generales. Uno de ellos es cuando, con destino a la brumosa Inglaterra, parten, en el navío de Arnaldo, de Gotlandia y, en el sosegado silencio de una noche serena, canta, recostado al árbol mayor, mientras el viento hiere dulcemente las velas, un poema en lengua toscana, que el curioso narrador externo refiere en pulcro castellano, y constituye uno de los seis interpolados en la novela⁷.

Aparte de la exquisita plasticidad de la escena, que recuerda poderosamente a la de la presentación de Silerio en *La Galatea*, aparte de la función oracular o premonitoria, otra distinta pero similar al mal presagio y el sueño turbador de Mauricio, que se le atribuye al soneto, por la que anticipa en clave poética el plan de hundir el barco que han urdido dos marineros-soldados del príncipe Arnaldo con el designio de forzar a Auristela y a Transila; el soneto de Rutilio no solo genera una discusión a propósito de su condición de poeta, sino que se vincula irónicamente a su trayectoria vital. Puesto que la relación que se establece entre el

⁷ «Huye el rigor de la invencible mano, advertido, y enciérrese en el arca, / de todo el mundo el general monarca / con las reliquias del linaje humano. / El dilatado asilo, el soberano / lugar rompe los fueros de la Parca, / que entonces, fiera y licenciosa, abarca / cuanto alienta y respira el aire vano. / Vense en la excelsa máquina encerrarse / el león y el cordero y, en segura / paz, la paloma al fiero halcón unida, / sin ser milagro lo discorde amarse, / que en el común peligro y desventura / la natural inclinación se olvida» (I, XVIII, 95). Sobre los poemas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, véase Díez Fernández (1996 [104-105]) y Santa-Aguilar (2022, 233-259 [243-245]); sobre los cuatro sonetos de los seis de la novela, Mata Induráin (2004 [663-665]); sobre el de Rutilio en particular, Alarcos Martínez (2015).

Arca de Noé y la nave en que viajan a través del tópico literario de la *concordia oppositorum*, que une a animales mansos y fieros y a personajes de todo tipo y condición, es tan cierta en el instante en que declama el poema cuanto problemática y falaz en otras circunstancias cruciales de su singladura, como en la escapada con su pupila de danzar, que supuso su encarcelamiento y condena a muerte por mor de su infranqueable *discordia* social, y como le habrá de suceder en el Palacio del rey Policarpo, cuando, instigado por el malhablado Clodio, pretendan medrar accediendo a la mano de la princesa Policarpa y de Auristela; como veremos enseguida, Rutilio, en un proceso de autognosis, demostrará haber aprendido bien la lección de lo acaecido en Siena y no tropezará dos veces en la misma piedra. Es así, pues, como la prosa de la historia de Rutilio rectifica al verso del poema.

Al acabar de recitar Rutilio el poema, el español Antonio, que pondera su arte, se asombra de que un oficial pueda ser un buen poeta. A lo que Mauricio contesta, en sintonía con una tradición que se remonta tanto al *Ión*, de Platón, y que a la sazón estaba en boga por *De gli eroici furori* (1585), de Giordano Bruno, como a la gracia infusa de Dios de que Alfonso de Baena trata en el prólogo del *Cancionero* que elabora entre 1425-1430, que

posible cosa es que un oficial sea poeta, porque la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento, y tan capaz es el alma del sastre para ser poeta como la de un maese de campo; porque las almas todas son iguales y de una misma masa en sus principios criadas y formadas por su Hacedor; y, según la caja y temperamento del cuerpo donde las encierra, así parecen ellas más o menos discretas, y atienden y se aficionan a saber las ciencias, artes o habilidades a que las estrellas más las inclinan; pero más principalmente y propia se dice que el poeta *nascitur*. Así que, no hay qué admirar de que Rutilio sea poeta, aunque haya sido maestro de danzar (I, XVIII, 96).

Aunque la concepción de Cervantes de la figura del poeta parece entreverar el principio (neo)platónico y divino con la noción aristotélica de que lo natural se perfecciona con el arte, que es la que expone don Quijote ante don Diego de Miranda y su hijo

don Luis (*Don Quijote*, II, XVI), lo que importa destacar es que tanto Antonio como Mauricio dan muestras de no tener noticia del debate que había en la época en torno a si la danza, como otras manifestaciones artísticas —el caso de la pintura es paradigmático—, era un oficio o una ciencia. Aldemaro, en *El maestro de danzar*, de Lope de Vega, se lo deja claro a su primo Ricardo cuando este le recrimina que un noble se rebaje a laborar, aunque sea por amor: enseñar a danzar «no es oficio / ni mecánico ejercicio» (Lope de Vega, 2012, vv. 314-315). Mientras que Juan de Esquivel Navarro, en su *Discurso sobre el arte del danzado*, pretende legitimarlo como tal mediante un reglado academicismo, la imitación a los antiguos y la universalidad de su práctica y uso. Todavía en *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), de Molière, se discute sobre ello.

Un galán cortesano (II, v y VII)

El libro segundo del *Persiles* supone una alteración considerable de los elementos compositivos de la novela con respecto al primero, puesto que no solo comparece ahora un narrador de tipo digresivo, infidente e irónico, que asegura que los trabajos de amor de Periandro y Auristela son en realidad una traducción, sino que, además, la narración se remansa y gira hasta las postrimerías del libro en torno a un espacio único, el palacio del rey Policarpo, en el cual Cervantes mueve con suma habilidad a un elevado número de personajes y de intrigas amorosas entrelazadas. Ello supone la sustitución de la aventura, inherente al viaje, a favor de la introspección psicológica y el escudriñamiento de la pasión erótica, connatural al ambiente cortesano, con sus obligados galanteos. Para dar cuenta de ello, Cervantes, conforme a que las diferentes intrigas se desarrollan simultáneamente, diversifica la narración en múltiples secuencias concatenadas que no son sino fragmentarias conversaciones de personajes dos a dos.

Una de tales conversaciones es la que mantienen Clodio y Rutilio, mientras que Periandro y Auristela resuelven su primera crisis sentimental provocada por los desaforados celos de ella, que la postran en cama y la conducen a barajar por primera vez la posibilidad de profesar en religión; la cual constituye otro de los momentos en que el italiano cobra relieve narrativo.

Rutilio, que, según refiere el narrador en esa descripción general del estado en que se hallan los moradores del palacio, sueña con verse «en Italia, su patria» (II, IV, 137), aunque sabe que no puede retornar por estar sentenciado a muerte, es escogido por Clodio, que ya ha intentado lo propio con el príncipe Arnaldo, para murmurar de sus compañeros de andadura: de Arnaldo, por ser un príncipe enamorado que olvida sus deberes y pone en jaque su reino; de Auristela y Periandro, por fingir quiénes son, darse ínfulas, viajar como hermanos cuando puede que no lo sean y vivir a costa del oro y la generosidad de Ricla y Constanza; de Mauricio, Transila y Ladislao, a quien le gustaría regresar a su lugar, aunque su esposa hubiera de satisfacer la costumbre del derecho de pernada; y del español Antonio, por su arrogancia y mostrar a su familia ante los demás como si fueran monos de ferias vestidos a la moda de la Isla Bárbara. La condición de receptor de Rutilio anticipa la del final de la novela, cuando Seráfido, el ayo de Periandro, le revele su origen y el de Auristela, sus identidades y el motivo que los puso en camino, confirmando las sospechas del cáustico inglés. Como sea, lo que Clodio pretende es que él y Rutilio mejoren de estado y medren, aunque el italiano no vea cómo, dado su origen humilde y la situación y coyuntura en que se hallan, siendo «yo danzador, tú murmurador; yo condenado a la horca en mi patria, tú desterrado de la tuya por maldiciente: mira qué bien podremos esperar que nos mejore» (II, V, 145).

El medio de mejoramiento social que le propone Clodio a Rutilio, llenándole la cabeza de vientos, no es otro que el de un casamiento ventajoso, como pretende Pablos en *El Buscón* y como sucede de sólito en las novelas picarescas femeninas. Para lo cual el inglés escribe una letra de amor a Auristela, su pretendida, mientras que el italiano hace lo propio con la princesa Policarpa, con las que pretenden persuadirlas. Como han señalado Ruiz Pérez (2006, 280-282) y Baquero Escudero (2017, 124-128), las epístolas de los «fingidos amantes» se entrecruzan con la que Periandro, el verdadero amador, compone, tras seis borradores, para Auristela, subrayando tanto la distancia que media entre el amor por elección de aquellos, que surge de una voluntad racional y de inclinaciones interesadas, y el amor por destino, que procede de un designio superior y es desinteresado, de Periandro, como la contraposición

entre las misivas espurias de aquellos, que vulneran las normas del decoro, y la sincera escritura epistolar de Periandro, que es un fiel reflejo de sus tribulaciones lo mismo que de su persona.

Rutilio, empero, ante de poner en práctica su falsa galantería, repara en la necedad de su altiva pretensión y desiste de ello, coincidiendo por cierto con Periandro, que, llegada la hora de la verdad, tampoco le entregará el billete amoroso a su hermana-amante, sino que le dirá de viva voz lo que piensa:

Verdaderamente, nosotros estamos faltos de juicio, pues nos queremos persuadir que podemos subir al cielo sin alas, pues las que nos da nuestra pretensión son las de la hormiga. Mira, Clodio, yo soy de parecer que rasguemos estos papeles, pues no nos ha forzado a escribirlos ninguna fuerza amorosa, sino una ociosa y baldía voluntad, porque el amor ni nace ni puede crecer si no es al arrimo de la esperanza, y, faltando ella, falta él de todo punto. Pues ¿por qué queremos aventurarnos a perder y no a ganar en esta empresa?; que el declararla y el ver a nuestras gargantas arrimado el cordel o el cuchillo ha de ser todo uno; demás que, por mostrarnos enamorados, habremos de parecer, sobre desagradecidos, traidores. ¿Tú no ves la distancia que hay de un maestro de danzar, que enmendó su oficio con aprender el de platero, a una hija de un rey, y la que hay de un desterrado murmurador a la que desecha y menosprecia reinos? Mordámonos la lengua y llegue nuestro arrepentimiento a do ha llegado nuestra necedad. A lo menos este mi papel se dará primero al fuego o al viento que a Policarpa (II, VII, 151-152).

Que Rutilio finalmente renuncie a enviar la carta de amor a Policarpa estriba –como queda dicho– en un proceso de autorreflexión, de autognosis y de discernimiento, pero también en la lección que extrajo de la experiencia amorosa con su alumna en Siena: los amores entre clases sociales distintas son improbables, tanto más si no son verdaderos y no se sustentan en la virtud.

Un eremita (II, xx y xxii)

La Isla de las Ermitas representa el último espacio de la parte septentrional del *Persiles*. A ella va a dar la comitiva de personajes que acompaña a Periandro y Auristela después de huir de los depravados apetitos seniles del rey Policarpo y los inicuos avisos de la morisca española Cenotia, su consejera, así como del incendio provocado por el propio rey que destruye el palacio y la avenencia de la isla utópica devenida un laberinto de pasiones.

En la isla se encuentran con los franceses Renato y Eusebia, que, dedicados a la vida contemplativa y al cuidado de dos pequeñas ermitas que ellos mismos erigieron, la habitan desde hace diez años. Su desafortunada historia de amor y honor en París y de casta vida marital en paz y armonía en la isla, que refiere Renato, provoca la admiración absoluta de Rutilio, que entona un exaltado elogio de la vida retirada:

¡Oh vida solitaria! –dijo a esta sazón Rutilio, que, sepultado en silencio, había estado escuchando la historia de Renato–. ¡Oh vida solitaria –dijo–, santa, libre y segura, que infunde el cielo en las regaladas imaginaciones! ¡Quién te amara, quién te abrazara, quién te escogiera, y quién, finalmente, te gozara! (II, XX, 222).

Su entusiasmo choca frontalmente con el raciocinio elitista de Mauricio, quien, sin desmerecer a los vírgenes esposos, le recuerda al italiano que su panegírico solo lo merecen los «grandes sujetos» (II, XX, 222), como el encerramiento voluntario de Carlos V en el monasterio de Yuste. No es la primera vez que tienen pareceres contrarios u opuestos, como se echa de ver en el tema de las transformaciones lupinas y en la opinión que les genera el relato de Periandro, que el teórico censura por no adecuarse a las normas del arte y contravenir el precepto de la verosimilitud, mientras que el maestro de danzar con puntas de poeta pondera la pericia estructural que exhibe Periandro en la construcción de su narración: «¡Válame Dios –dijo Rutilio en esto–, y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, oh Periandro!» (II, XX, 206).

Por lo tanto, que un pobre como Rutilio decida recogerse «a la soledad del campo donde no le ha de faltar el sustento» (II, XX, 222), que un plebeyo como él opte por retirarse del tráfico del mundo no le ha de causar maravilla, admiración ni suspensión al astrólogo judicario. Pero es lo que el italiano decide emprender cuando todos, tras la llegada de Sinibaldo, el hermano de Renato, con la buena nueva de la confesión de Libsomiro, su enemigo y ofensor, y del perdón del rey, están haciendo los preparativos para embarcarse en una o en otra dirección y abandonar la isla: «Rutilio (...) puesto de rodillas ante Renato, le suplicó le hiciese heredero de sus alhajas y le dejase en aquella isla (...) porque él quería acabar bien la vida, hasta entonces mala» (II, XXII, 230). Una decisión vital que concuerda con la evolución y la mutación de carácter de Rutilio desde el episodio sienés tanto como responde a su situación personal: la de un condenado a vagar.

Una fuga sin fin (IV, XII-XIV)

Existen, desde antiguo, dos tipos de viajes. Uno es el que comienza con la *Odisea* de Homero, en que el incesante deambular por tierras extrañas y mares lejanos está concebido como el retorno del héroe a la patria y al hogar con una identidad reafirmada, tras superar todos los obstáculos y todas las dificultades halladas en el camino. Este modelo, en tanto que es un peregrinar de ida y vuelta, tiende a la estructura circular. El otro es el viaje que se emprende en búsqueda de unas mejores condiciones de vida, que es el que se describe en el *Éxodo* bíblico desde la esclavitud de Egipto hasta la libertad de Canaán o la Tierra Prometida y en la *Eneida*, de Virgilio, desde la destrucción de Troya hasta la fundación de Roma; es igualmente el del exilio, como el que padeció Ovidio de Roma a Tomis y que reflejó primorosamente en las *Pónticas* y en las *Tristes*. Se trata, pues, de un viaje lineal, pero que, como el odiseico, tiene un principio y un final. A esta tipología cabe añadir una tercera categoría que es el viaje de los tiempos modernos, no solo porque la andadura externa se desplaza hacia un viaje al interior de uno mismo, sino también porque se concibe la posibilidad de un viaje sin retorno, de un caminar siempre hacia adelante en una fuga sin fin a ninguna parte,

que ya no reafirma la personalidad del héroe, sino que la escinde y la disgrega, pues está sujeta a un constante estado de crisis y de mutación. El *Viaje de invierno*, de Schubert, es una de las primeras manifestaciones de este recorrido sin final que emprende un héroe solitario, perdido y sin rumbo fijo en un mundo caótico, vacío y sin sentido, pero serán los relatos, en especial «Retorno a casa», y las novelas de Kafka los que se erijan en el paradigma. La trayectoria de Rutilio en el *Persiles*, aunque sin connotaciones metafísicas ni existencialistas, constituye un precedente, si no es su punto de partida.

El príncipe Arnaldo, que reaparece en las inmediaciones de Roma luego de haber separado su destino del de Periandro y Auristela en la Isla de las Ermitas, visita una velada a los hermanos-amantes y sus acompañantes, en la que les refiere que en su viaje de Dinamarca a Roma ha pasado punto por punto por los mismos lugares que ellos desde que desembarcaron en Lisboa; de manera que no solo se ha hecho eco de la fama que han ido dejando a su paso, sino que les da cumplida cuenta de casi todos los personajes con los que han trabado conocimiento. Antes de llegar a Lisboa se detuvo en «la Isla de las Ermitas, donde no había hallado a Rutilio, sino a otro ermitaño en su lugar, que le dijo que Rutilio estaba en Roma» (IV, VIII, 414). Y, en efecto, en las inmediaciones de Roma se topa con él Seráfido, que, le revela, en la sexta y última de las analepsis completivas que palian el comienzo *in medias res* de la novela, la que enlaza el principio con el final, el origen y la identidad de los príncipes nórdicos, así como el motivo de su peregrinación y la amenaza que los acecha. No sabemos cómo se produce el encuentro de los dos hombres ni por qué Seráfido decide contarle a Rutilio los pormenores de su educando. Pero es evidente que el italiano es el receptor oral más importante del *Persiles* y uno de los más cualificados del conjunto de la obra de Cervantes.

Del mismo modo que al principio de la trama todos los caminos llevaban a la Isla Bárbara, en el desenlace todos conducen a Roma. Periandro, Auristela y sus acompañantes, después de aportar en Lisboa, han venido por tierra; el mismo camino que han recorrido en su búsqueda el príncipe Arnaldo y Seráfido; el duque

de Nemurs ha arribado a la ciudad eterna por tierra desde París; Magsimino, el hermano de Periandro, ha venido por mar: desde el estrecho de Gibraltar hasta Sicilia y de Sicilia a Nápoles, para viajar por tierra hasta Roma, con la mala fortuna de que ha enfermado de *mutación*; ignoramos, sin embargo, el itinerario que ha seguido Rutilio en su trayecto desde la Isla de las Ermitas hasta Roma.

Ignoramos igualmente cuál es el siguiente destino de su *odisea* sin retorno, de su viaje a ninguna parte, por cuanto el narrador externo se olvida de él en la recapitulación que cierra la novela y en la que los demás, a excepción de Bartolomé y Luisa, que se van a Nápoles, regresan a casa con una identidad reafirmada, pese a las dificultades y los aprietos hallados en sus peregrinaciones a través de los mares y las tierras de Europa: Belarminia y Deleasir vuelven a Francia con el duque de Nemurs, adonde también retornan Ruperta y Croriano; el príncipe Arnaldo, tras aceptar por esposa a Eusebia, la hermana de Auristela, marcha a Dinamarca a pedir licencia a su padre; Felis Flora determina casarse con Antonio el hijo y Constanza, su hermana, con el Conde, su cuñado, en el Quintanar; mientras que Persiles y Sigismunda tornan a Tule (IV, XIV, 438-439). Solo Rutilio es el solo, solo él es el errabundo, solo el que no tiene un lugar en el mundo y, conforme a ello y a su *viaje vertical*, el personaje de concepción más moderna.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCOS MARTÍNEZ, Miguel. (2015) «Claves virgilianas en el estudio de una composición poética del *Persiles*: el Soneto en boca de Rutilio». *Anuario de Estudios Cervantinos*. XI. 139-147.

APIANO. (1980) *Historia de Roma I*. Edición, introducción y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid. Gredos.

ARMAS, Frederick de. (1981) «Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*». *Hispanic Review*. 49.3. 297-316.

BAQUERO ESCUDERO. Ana Luisa (2017) «La escritura epistolar en el *Persiles*». *Revista de Occidente*. 439. 117-132.

BARTRA, Roger. (2023) *El mito del hombre lobo*. Barcelona. Anagrama.

BOCCACCIO, Giovanni. (2016) *Decameron*. Edición de Amadeo Quondam, Maurizio Fiorilla y Giancarlo Alfano. Milán. BUR.

BOSTRIDGE. Ian. (2019) «*Viaje de invierno*» de Schubert. *Anatomía de una obsesión*. Traducción de Luis Gago. Barcelona. Acanalado.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (2007) *El maestro de danzar*. En *Comedias III*. Edición e introducción de Don W. Cruickshank. Madrid. Castro. 145-247.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso. (1985) *Las harpías de Madrid*. Edición, introducción y notas de Pablo Jauralde Pou. Madrid, Castalia.

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

CERVANTES, Miguel de. (2005) *Novelas ejemplares*. Edición, introducción y notas de Jorge García López. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

CERVANTES, Miguel de. (2014) *La Galatea*. Edición, introducción y notas de Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi. Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES, Miguel de. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES, Miguel de. (2017) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Laura Fernández, introducción de Isabel Lozano-Renieblas y notas de Carlos Romero Muñoz e Ignacio García Aguilar. Madrid. Real Academia Española.

D'ARTOIS, Florence. (2022), «La fiesta cortesana y las edades de la danza». *Anuario Calderoniano*. 15. 111-132.

DELEITO Y PIÑUELA, José. (1988) *También se divierte el pueblo*. Madrid. Alianza.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (1996) «La función de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». *Dicenda*. 14. 93-112.

ESQUIVEL NAVARRO, Juan de. (1642) *Discurso sobre el arte del danzado y sus excelencias*. Sevilla, por Juan Gómez de Blas.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2012), Introducción a Lope de Vega, *El maestro de danzar*. Barcelona. Gredos. 15-82.

GILSON, Étienne. (2004) *Eloísa y Abelardo*. Traducción de Serafín González. Pamplona. EUNSA.

Historia de Apolonio rey de Tiro. (1997) Edición, introducción y notas de M.^a Carmen Puche López. Madrid, Akal.

HOMERO. (2015) *La Ulixeia de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*. Edición, introducción y notas de Juan Ramón Muñoz Sánchez. Málaga. Universidad de Málaga. 2 vols.

LARA ARBELOA, Eva. (2010) *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia. Universitat de València.

LORENZO ARRIBAS, José Miguel. (2005) «El profesor de música». *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_05/19102005_02.htm

LORENZO ARRIBAS, José Miguel. (2011) «La lección de música». *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_11/13072011_02.htm

LOZANO-RENIEBLAS. Isabel. (1998) *Cervantes y le mundo del «Persiles»*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

MAGNO, Olo. (1555) *Historia de Gentibus Septentrionalibus*. Roma, por Giovanni Maria de Viotti.

MARCHI, Monica. (2011) «Un paneretto d'insalatella in rime e in prose: il novelliere senese attribuito a Gentile Sermini». *Per Leggere*. 11.21. 61-120.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1975) *Personajes y temas del «Quijote»*. Madrid. Taurus.

MATA INDURÁIN, Carlos. (2004) «Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*». *Peregrinamente peregrinos. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Alicia Villar Lecumberri. Lisboa. Asociación de Cervantistas. 651-676.

MONTERO REGUERA. José. (2021) *Miguel de Cervantes. El poeta que fue novelista*. Madrid. Sial Pigmalión.

MORALES. Ambrosio. (1574) *Corónica general de España*. Alcalá de Henares, en el taller de Juan Íñiguez de Lequerica.

MUÑOZ COELLO, Joaquín. (2019) «P. Rutilio, los Escauros y la provincia de Asia». *Revista Onoba*. 7. 37-63.

MUÑOZ SÁNCHEZ. Juan Ramón. (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*. Vigo. Academia del Hispanismo.

PERNOUD, Régine. (2011) *Eloísa y Abelardo*. Traducción de José Ramón Monreal. Barcelona. Acantilado.

PUCHE LÓPEZ. M.^a Carmen. (1997) Introducción a *Historia de Apolonio rey de Tiro*. Madrid. Akal. 9-90.

REYRE. Dominique. (2003) «Estudio onomástico». Jean Marc Pelorson. *El desafío del «Persiles»*. Seguido de un estudio onomástico por Dominique Reyre. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticon*, 16) 95-127.

RILEY. Edward C. (1989) *Teoría de la novela según Cervantes*. Traducción de Carlos Sahagún. Madrid. Taurus.

RIVA. Reynaldo C. (2003) «Apuntes para una solución: la narración de Rutilio». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 23.2. 343-355.

RUIZ MAYORDOMO, María José. (1999) «Espectáculos de danza y baile. De la Edad Media al siglo XVIII». Andrés Amorós y José M.^a Díez Borque (eds.) *Historia de los espectáculos en España*. Madrid. Castalia. 273-318.

RUIZ PÉREZ. Pedro. (2006) *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

SANTA-AGUILAR. Sara. (2022) *El Aleph de los poetas: La poesía inserta en la narrativa de Cervantes*. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá de Henares.

SERMINI, Pseudo Gentile. (2012) *Novelle*. Edición, introducción y notas de Monica Marchi. Pisa, ETS.

TORQUEMADA, Antonio de. (1982) *Jardín de flores curiosas*. Edición, introducción y notas de Giovanni Allegra. Madrid. Castalia.

VEGA, Lope de. (2012) *El maestro de danzar. La creación del mundo*. Ediciones, introducciones y notas de Daniel Fernández Rodríguez y Alessandro Martinengo. Barcelona. Gredos.

VEGA, Lope de. (2015) *La dama boba*. Edición crítica y archivo digital de Marco Presotto, con la colaboración de Sònia Boadas, Eugenio Maggi y Aurèlia Pessarrodona. Barcelona / Bolonia. PROLOPE / Università de Bolonia.

ZIMIC. Stanislav. (2005) *Cuentos y episodios del «Persiles»*. De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano. Pontevedra. Mirabel.