

## *Funciones de la poesía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda* \*

José Ignacio Díez FERNÁNDEZ

«Pues no hay razonamiento que, aunque sea bueno, siendo largo lo parezca»

(*Persiles*, I, 8)

**1.1.** Hasta ahora los poemas del *Persiles* han recibido escasa atención, sin duda como resultado de su reducido número en la novela, de los prejuicios que pesan sobre la condición de Cervantes poeta y del mayor interés que han despertado en los críticos las innovaciones literarias del arte narrativo de esta última novela de Cervantes.

**1.2.** La limitada presencia de poemas en el *Persiles* se podría explicar, inicialmente, de modos diversos. 1) Es probable que, al tratarse de una novela inacabada en la que falta la última mano de Cervantes<sup>1</sup>, el número de poemas fuera mayor en la versión retocada y final, aunque este campo es resbaladizo e inútil en gran manera, y constituye crítica-ficción. 2) Las exigencias de una poética concreta, como la de la novela pastoril, precisan o rechazan la presencia de poemas. En *La Galatea*, la primera novela de Cervantes, son muy abundantes los textos poéticos, pero ¿deben serlo también en la llamada novela bizantina? ¿Cuántos poemas aparecen en las obras de Heliodoro (o en la parte bizantina de la novela de Núñez de Reinoso)? 3) La casi ausencia de poemas en el *Persiles* podría explicarse también como consecuencia del desengaño

---

\* Esta comunicación fue leída en el I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Almagro, 24-29 de junio de 1991).

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid: Castalia, 1970), pp. 12-13 (todas las citas del texto provienen de esta edición). Véase también J. B. Avalle-Arce, «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*», en *Suma cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (London: Tamesis, 1973), pp. 199-200, especialmente la nota 3. Podrían recordarse las propias palabras de Cervantes: «Las obras que se hacen a prisa nunca se acaban con la perfección que requieren» (*Don Quijote*, II, 4).

cervantino sobre la utilidad de la poesía en la novela, según Vicente Gaos<sup>2</sup>. 4) O bien, por la transformación de la poesía en prosa<sup>3</sup>, dentro de la tendencia general del Barroco (y la particular de Cervantes) a la fusión genérica.

1.3. En cualquier caso parece que en Cervantes hay una constante trayectoria poética<sup>4</sup>, presente en sus novelas, en donde, al margen de fusiones, la poesía aparece unida a la prosa, o la poesía está engastada en los textos en prosa<sup>5</sup>, si bien se puede rastrear una progresión decreciente, en cuanto al número de poemas cervantinos, en la secuencia *La Galatea- Don Quijote- Novelas Ejemplares- Persiles*, que alguna de las razones apuntadas podría explicar. En la secuencia mencionada la relación no se basa sólo en la mera cronología o en la presencia (decreciente) de la poesía, sino también en el deseo de continuación: en cierto modo Cervantes ha continuado la novela pastoril *La Galatea* en *Don Quijote*<sup>6</sup>, y «el *Persiles* empieza en el punto preciso en que acaba *El Quijote*»<sup>7</sup>. Cervantes recuerda *La Galatea* en la dedicatoria, antesala de la muerte, que coloca en el *Persiles* y sigue augurando una segunda parte de la obra, dentro del género pastoril, a pesar de ese enlace que une a las tres novelas cervantinas, que discurren por tres géneros diferentes. La poesía es, sin duda, uno de los nexos que enlaza la novelística cervantina entre sí, aunque la evolución literaria es patente. En el *Persiles* los intereses de Cervantes han experimentado un cambio. Un ejemplo se encuentra en el capítulo doce del libro IV. Aquí se insinúa la posibilidad de lo pastoril cuando Periandro, mientras se lamenta, oye «una voz extranjera» «sin poder distinguir si murmuraba o si cantaba», situa-

<sup>2</sup> «Los versos eran, en efecto, de obligada inserción en la novela pastoril, pero ¿lo eran igualmente en la novela, sin más? ¿No constituirían en ella, por el contrario, un estorbo? ¿No son precisamente novela y poesía géneros opuestos?». Cervantes «comprendió que novela y poesía eran menesteres de distinto orden», Miguel de Cervantes: *Poesías completas*, ed. V. Gaos (Madrid: Castalia, 1981), II, p. 11.

<sup>3</sup> «Un mundo completamente distinto de los anteriores veremos en la última narración cervantina (...) es un libro asaeteado por la mejor poesía en prosa de todo el siglo XVII. Su estilo tan trabajado y pulido se nota lo mismo en la prosa que en los escasos poemas que se intercalan», José Manuel Bleca: «La poesía lírica de Cervantes» [1947], en *Sobre poesía de la Edad de Oro [...]* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 193-194. «En gran parte, el *Persiles* es una nueva solución poética cervantina, cansado de peregrinar por realidades», Antonio Prieto: «Cervantes poeta», *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1987), II, p. 735. Véase también Aurora Egido: «Las fronteras de la poesía en prosa» [1984], *Fronteras de la poesía en el Barroco* (Barcelona: Crítica, 1990), pp. 85-114.

<sup>4</sup> Atestiguada por la crítica de forma unánime. Véase, como ejemplo, Ricardo Rojas: *Cervantes* (Buenos Aires: Losada, 1949), pp. 29 y ss.

<sup>5</sup> «Con la excepción, que no es poco, del *Viaje del Parnaso* y de un grupo de poesías sueltas básicamente dirigidas a distintos personajes, la producción poética de Miguel de Cervantes se nos manifiesta en dependencia de su obra en prosa, desde *La Galatea* hasta *Persiles*», A. Prieto, II, p. 723.

<sup>6</sup> Sobre la voluntad de continuación de una novela en otra véase V. Gaos, p. 8, nota 3.

<sup>7</sup> *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 26-27. Sin embargo los dos presupuestos tienen bases diferentes.

ción frecuente en las novelas pastoriles y que a menudo se resolvía con un texto poético más o menos artificioso que trataba de amores. Ahora Periandro, más cerca, puede distinguir «que eran dos personas, las que no cantaban ni murmuraban, sino que en plática corriente estaban razonando». Cervantes, como en otros lugares del *Persiles*, rechaza la posibilidad de inserción de textos poéticos en la búsqueda de la verosimilitud y el realismo. Hay en este fragmento, creo que de forma muy clara, una apuesta por una poética más próxima a lo verosímil, un camino que huye de lo pastoril (y de la poesía explícita) para acercarse a «la plática corriente» y que declara bien los intereses de Cervantes en su novela final tal y como se corroborará abundantemente.

**1.4.** El estudio de la poesía, y sus funciones, en el *Persiles* no se reduce en este trabajo a los poemas que Cervantes ha compuesto, sino que se dirige a cuatro tipos de texto: 1) reminiscencias prosificadas, 2) versos ajenos citados, 3) alusiones a otros poetas y a la poesía en general y 4) composiciones propias.

**2.1.** Las reminiscencias prosificadas muestran el interés constante de Cervantes en la poesía, sus lecturas, sus preferencias, y la importancia de la poesía como sustrato de la lengua literaria cervantina. Son abundantes los recuerdos de la tópica petrarquista, especialmente en el retrato de Auristela y en el encarecimiento de su belleza y del sentimiento amoroso. No creo que haya exactamente «prosificaciones», pero sí un recuerdo del idealismo de la poesía petrarquista que, por otro lado, se aviene mal con la búsqueda de la verosimilitud<sup>8</sup>. Motivos como la pintura de amor en el alma (II, 3, p. 171, de Periandro en Sinforosa; IV, 9, p. 454, de Auristela en Periandro, aunque a estas alturas de la novela el motivo aparece aún más espiritualizado), la divinidad de la amada por su hermosura (II, 10, p. 210, pero Cervantes suaviza la posible irreverencia: Auristela «se mostró en aquel punto tan hermosa, que yo disculpo el error de aquellos que la tuvieron por divina») y la imposibilidad de retratarla (III, 1, p. 282), el rostro de la amada como luz o sol (IV, 6, p. 438), se podrían encontrar en Petrarca o en la poesía que desde él y sus seguidores llega a España en el siglo XVI, pero en 1617 constituyen un fondo literario común<sup>9</sup>.

**2.2.** Los recuerdos prosificados más frecuentes están tomados del romancero y de Garcilaso, uniéndose así las corrientes poéticas popular y culta.

<sup>8</sup> «Sigismunda responde al intento del propio Cervantes, fallido a pesar de sus esfuerzos, de dar realidad artística a la mujer ideal», E.C.Riley: *Teoría de la novela en Cervantes* [1962] (Madrid: Taurus, 1989), p. 121.

<sup>9</sup> Para la influencia de Petrarca en *La Galatea* y *Don Quijote* véase Francisco Javier Díez de Revenga: «Petrarquismo en la lírica cervantina», en *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso nacional de italianistas. Murcia, 1984* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986), pp. 113-121.

El poeta toledano es el gran maestro de la poesía amorosa de los Siglos de Oro y por ello no sorprende la estima que Cervantes manifiesta a lo largo del *Persiles*, pues Garcilaso está en la «formación literaria de Cervantes»<sup>10</sup>. Las reminiscencias son frecuentes y han sido señaladas por José Manuel Blecua y Juan Bautista Avallé-Arce, entre otros<sup>11</sup>. Pero el recuerdo de Garcilaso es más directo al elogiarle abiertamente en el libro III (y adelanto aquí unos contenidos de un apartado posterior). En el capítulo 8 (p. 327) Periandro recuerda varios versos de la égloga I, pero antes el narrador ha realizado el elogio de Garcilaso con motivo de la vista de Toledo y el Tajo: «las famosas obras del jamás alabado como se debe, poeta Garcilaso de la Vega». Sin embargo previamente, y para justificar verosímilmente que Periandro, educado lejos de España en una cultura septentrional, pueda citar a Garcilaso, el toledano queda encuadrado, en cierto modo, entre los grandes poetas clásicos:

y como es uso de los setentrionales ser toda la gente principal versada en la lengua latina y en los antiguos poetas. éralo asimismo Periandro, como uno de los más principales de aquella nación; y así por esto como por haber mostrádole a la luz del mundo aquellos días las famosas obras del jamás alabado, como se debe, poeta Garcilaso de la Vhega, y haberlas él visto, leído y mirado y admirado, así como vio el claro río, dijo (...).

La poesía va a servir como introducción a Toledo, con una función de exaltación similar a la que cumplirá un soneto cervantino declamado a la vista de Roma, pues, de hecho, también se dice que Toledo es una ciudad santa, solo que ahora se exalta a la ciudad y al poeta, mientras en Roma el foco de

<sup>10</sup> Sobre la importancia y valoración en general de Garcilaso en la obra de Cervantes véase Elias L. Rivers: «Cervantes y Garcilaso», en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos, 1983), pp. 565-570. «El gran descubrimiento de Cervantes fue, en efecto, que los sueños de una literatura clásica pueden sobrevivir en la literatura del mundo moderno sólo si están injertos en la mentalidad de personajes novelísticos. De este modo no se mueren las antiguas escrituras: se reinterpretan de una manera radicalmente nueva (...) El estilo sencillo de la poesía garcilasiana ya no era adecuado por sí solo: tenía que funcionar dentro de un contexto novelístico para que se reflejara una cierta nostalgia muy particular, la que añoraba la autoridad perdida de una literatura clásica» (p. 570). También se encuentran reminiscencias de Garcilaso en la poesía de Cervantes. En el *Persiles* Garcilaso se convierte en el refugio concentrado al que Cervantes se acoge en la huida que de la poesía supone la novela (v. *infra* 6.3.).

<sup>11</sup> El primer verso del soneto X de Garcilaso («¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas») lo recuerda Periandro al hablar de Auristela, en el *Persiles*, I, 4, p. 67 (unido a otra reminiscencia horaciana); también aparece en II, 15, p. 244, más allá del primer verso. El contexto es amoroso dentro de la exaltación de Auristela, en conexión con el petrarquismo: Cervantes utiliza el lenguaje poético amoroso característico. En II, 10, p. 215 quizá haya también un recuerdo de Garcilaso, ahora muy circunstancial (v. la nota 217). Garcilaso parece estar detrás (el soneto XIII, vv.7 y 8) en I, 15, p. 122: «Pero Auristela no se movió del lugar donde primero puso el pie, y aun quisiera que allí se le hincaran en el suelo y se volvieran en torcidas raíces, como se volvieron los de la hija de Peneo». Es probable que no se hayan recogido todas las prosificaciones e influencias de Garcilaso en el texto.

atención se dirige en exclusiva a la ciudad y por ello se silencia incluso el nombre del personaje que aparece como poeta. También en la línea del homenaje a Garcilaso se encuentra, junto a reminiscencias y elogios, la inclusión, al uso renacentista, de un verso del toledano (con una leve modificación) en uno de los poemas cervantinos<sup>12</sup>.

**2.3.** El romancero presta a Cervantes algunos de sus versos, como señala el moderno editor del *Persiles*. Los usan tanto el narrador como los personajes. Los romances forman parte del fondo cultural común en los Siglos de Oro. Es más llamativa la insistencia en dos versos que están presentes al menos en tres ocasiones; poseen un valor conclusivo que se aviene bien con el fondo de sabiduría tradicional que representa el romancero<sup>13</sup>. A menudo Cervantes se sirve de estos versos para utilizar expresiones de juramento, de locura, etc.<sup>14</sup>.

**2.4.** Testimonio de los intereses literarios de Cervantes son los recuerdos de Virgilio (II, 17, pp. 251-52), Ariosto (II, 10, p. 209), Tasso (v. *infra*), Dante (III, 15, p. 380), Horacio (I, 2, p. 57 y III, 14, p. 371) que señalan los editores del *Persiles* y que aparecen en otros textos cervantinos, y los posibles de Cetina<sup>15</sup> y fray Luis<sup>16</sup>. En ellos Cervantes conjuga la tradición clásica latina, la presencia de Italia y la admiración por los poetas españoles.

**3.1.** Dentro de la escasez de textos poéticos cabe inscribir los versos ajenos recordados por Cervantes en el *Persiles*. No forman parte de ellos directamente los dos epitafios incluidos en los preliminares, aunque resultan significativos. Desde la métrica, una décima y un soneto, se marca la unión de un tipo de poesía más popular y otro culto, unión a la que ya se ha aludido en las reminiscencias prosificadas. Las dos estrofas son ejemplo de la necesidad de concentración y adelantan así los poemas de la novela<sup>17</sup>. Estos dos textos co-

<sup>12</sup> En el soneto «Cintia, si desengaños no son parte» (II, 3, p. 171) el verso 9 («salga con la doliente ánima fuera») es una imitación del v.606 de la égloga II de Garcilaso y Cervantes lo incluirá también en otras obras (véase la nota de Avalue-Arce).

<sup>13</sup> II, 7, p. 193; II, 17, p. 252; III, 13, p. 366.

<sup>14</sup> III, 3, p. 293; III, 16, p. 386; III, 21, p. 409. El uso de «versos del romancero como elementos fraseológicos del lenguaje» no es exclusivo de Cervantes —véase Ramón Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico...* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968<sup>2</sup>), II, pp. 184-189.

<sup>15</sup> Las palabras siguientes de Periandro podrían recordar el célebre madrigal de Cetina: «porque la luz de tus ojos, y más si me miran airados, ha de turbar mi vista y enmudecer mi lengua» (II, 6, p. 186).

<sup>16</sup> ¿Parodia Cervantes un verso de fray Luis cuando Cenotia, en su declaración amorosa, asegura al bárbaro Antonio que vivirá «siempre envidiado y no envidioso» (II, 8, 203)? ¿Se trataría de un cliché o late la lectura del salmantino?

<sup>17</sup> Parecen ir muy unidos el tema del epitafio y la concisión. En Diego Hurtado de Mendoza se dedican a este tema tres estrofas, en situaciones diferentes, también breves: tres octavas

nectan con el desarrollo de la novela cervantina al calificar a Cervantes de peregrino, como puede ser, por otro lado, frecuente en los epitafios, y al tratar de la «religiosa invención» que sin duda fundamenta el *Persiles*. En ambos poemas se subraya el cristianismo de Cervantes en el título y se une, en las dos ocasiones, al ingenio.

**3.2.** En sentido estricto, los primeros versos recordados aparecen inmediatamente a continuación, en la dedicatoria a don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos. Se citan los tres primeros versos de una conocida copla octosilábica del siglo xv, que constituye el soporte de la dedicatoria-despedida con que Cervantes encabeza su testamento literario. No deja de ser expresivo del valor de la poesía en la narrativa cervantina que el novelista aquí recurra a un conocido texto poético para comenzar su adiós: la poesía subyace como engendradora de la prosa, es su punto de inicio, aunque, a diferencia de *Don Quijote*, esta implicación es inusual en el *Persiles*. Con frecuencia los versos forman parte, en los escritores de los Siglos de Oro, junto a refranes e historias, de un fondo cultural común de donde se extraen noticias, apoyos, entretenimientos, etc. Lo notable es que en Cervantes estos versos del siglo xv se usan como arranque de una sentida y dramática dedicatoria: «casi con las mismas palabras la puedo comenzar, diciendo: Puesto ya el pie en el estribo [...]». Las palabras siguientes de Cervantes se tiñen de un estilo semejante: «Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo ésta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, lleva la vida sobre el deseo que tengo de vivir (...)». El supuesto recuerdo compartido inicia una complicidad necesaria. Podría pensarse, al mismo tiempo, que Cervantes recuerda un texto que ha servido para glosas, según la costumbre que desde el siglo xv se extiende por los Siglos de Oro, y le coloca la suya personal y en prosa que le despide de la vida y del de Lemos. Esta dedicatoria, así entendida, sería una glosa poco convencional para la copla, que se mantiene casi inalterable, y adelanta la tendencia general del *Persiles* a limitar el empleo de la poesía<sup>18</sup>. Es interesante constatar la importancia de la poesía del siglo xv, también llamada castellana, en Cervantes, bien iniciado el siglo xvii (aunque no es un caso único). En un corto intervalo Cervantes repite el famoso primer verso de la composición que condensa en una imagen la idea de la muerte. Hasta en esa hora la poesía está presente, ahora como inicio de la novela y final de la vida.

---

—véase Diego Hurtado de Mendoza: *Poesía completa*, ed. J. Ignacio Díez (Barcelona: Planeta, 1989), pp. 84, 284-285 y 332—. En el *Persiles* aparece un epitafio, aunque no en verso, en III, 1, p. 281.

<sup>18</sup> Cervantes sólo ha necesitado retocar el verso 3 en aras de la adaptación: «Señora, aquesta te escribo», dice el conocido texto, mientras que en la versión cervantina se lee: «Gran Señor, ésta te escribo» (p. 45 y nota 8).

**3.3.** En el cuerpo de la novela hay también reminiscencias medievales y octosilábicas. Cervantes incluso copia un texto que parece propio, en III, 4. En el mismo libro se citan unos versos del marqués de Santillana, una redondilla de pie quebrado (III, 16) que pertenece a los *Proverbios*<sup>19</sup>. En ella resulta curiosa la presencia del yo del narrador, que opina sobre un problema relacionado con la verosimilitud, tema de gran importancia en el *Persiles*. Cervantes usa estos versos como respaldo para su tesis: colocados al final de la reflexión, la concluyen de forma elegante, aportando el valor de lo antiguo y corroborando la presencia de la poesía que vengo rastreando. Sin embargo, manifiestan también la ironía o duplicidad cervantina: estos versos son anulados, a pesar del elogio de Cervantes, por la práctica de la novela puesto que se constituye ella misma en negación de ese predicado. Y, finalmente, hay que reiterar la vitalidad de unos versos del s. XV casi doscientos años después en un Cervantes lector de poesía, aunque sean «antiguos versos castellanos».

**3.4.** Una última cita directa de un texto poético se recoge en el libro IV, capítulo 12. A diferencia de las anteriores no es Cervantes o el narrador quienes recuerdan el texto, sino un personaje. Se trata de una cita erudita, en la que se indica la procedencia (*Georg.*, I) y se mantiene la lengua latina original. Es, por tanto, un rasgo erudito de autoridad y por ello, probablemente, ha resistido la prosificación (frente a los versos recogidos en 2.2., 2.3. y 2.4.).

**4.1.** Hay en el *Persiles* alusiones a otros poetas o a la poesía en general, en un sentido restringido (y excluyendo, por tanto, las consideraciones «poéticas» como «novelescas», aunque, por otro lado, a menudo se unen poesía y teatro). De todas ellas quizá la más conocida sea la exaltación de la poesía que realiza el narrador en III, 2, al tratar del poeta que remienda comedias y escribe otras nuevas:

ejercicio más ingenioso que honrado y más de trabajo que de provecho. Pero la excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol, que pasa por todas las cosas inmundas sin que se le pegue nada; es habilidad, que tanto vale cuanto se estima, es un rayo que suele salir de donde está encerrado, no abrasando, sino alumbrando; es instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos, y al paso del deleite, lleva consigo la honestidad y el provecho (p. 284).

El elogio de la poesía es una constante en la obra cervantina<sup>20</sup> y testimo-

<sup>19</sup> «Las cosas de admiración/ no las digas ni las cuentes;/ que no saben todas las gentes/ cómo son». La cita no es directa (n.443)

<sup>20</sup> Este es uno de los cuatro grandes elogios de Cervantes. En él «está ausente la alegoría, pero la presencia de Auristela casi la reemplaza y no faltan metáforas idealistas», E.C.Riley:

nia suficientemente el aprecio de Cervantes hacia ella, lo que sin duda corroboran las prosificaciones y las citas. Cervantes utiliza en este pasaje del *Persiles* la técnica del claroscuro al unir la exaltación a la burla, al subrayar el contraste entre el idealismo y la realidad en donde se instala la necesidad:

Digo, en fin, que este poeta, a quien la necesidad había hecho trocar los Parnasos con los mesones y las Castalias y las Aganipes con los charcos y arroyos de los caminos y ventas, fue el que más se admiró de la belleza de Auristela, y al momento la marcó en su imaginación y la tuvo por más que buena para ser comedianta, sin reparar si sabía o no la lengua castellana. Contentóle el talle, dióle gusto el brío, y en un instante la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad, de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, alegre, discreta, aguda, y sobremanera honesta: estremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa. ¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! Todo se lo halla hecho, todo fácil, todo llano, y esto de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta» (pp. 284-285)<sup>21</sup>.

**4.2.** Pronto en la novela aparecen otras referencias. Quizá una de las más tempranas es la del libro I, capítulo 18, inmediatamente después de uno de los escasos textos poéticos que de Cervantes se copian, tras el segundo soneto (v. *infra*). Poseen esos comentarios una misión suspensiva que Cervantes aprovecha para enhebrar algunas consideraciones de enjundia. Antonio valora positivamente el texto de Rutilio y a él se le califica, a través de una lýtote, de buen poeta, lo que es indirectamente un autoelogio de Cervantes, con esas interposiciones de personajes que de modo característico distancian la valoración. Inmediatamente Antonio plantea una cuestión que Cervantes ya había tratado: ¿puede ser poeta un artesano?, que conducirá a la cuestión de si el poeta nace o se hace, aunque el asunto queda encomendado a alguien con mayor calado intelectual, como es Mauricio:

---

«Teoría literaria», p. 300; véase también E. C. Riley: *Teoría de la novela ...*, p. 125. Estos elogios pertenecen, según Riley, a una tradición y en todos ellos «la visión idealizada de la Poesía es contrastada con una representación de poetas (...) inadecuados» como el dramaturgo del *Persiles*.

<sup>21</sup> Este poeta aparece aludido en IV, 8, en el relato de Arnaldo: está componiendo una comedia sobre Períandro y Auristela y desearía casarse con Auristela. Ella le ofrece, *in absentia*, un vestido, «que un deseo de un buen poeta toda buena paga merece» (p. 452). La tópica idealización de la poesía en Cervantes es algo más: «Pasa del panegírico de la poesía pura al retrato de la imaginación dramática del poeta puesto manos a la obra (...) Hay pues un claro movimiento hacia fuera, desde los conceptos estrictamente clásicos de las más altas formas de poesía hasta una representación de la vida más amplia, menos idealizada, más realista, que roza finalmente con su lado peor y más vulgar» (E.C.Riley: «Teoría literaria», p. 302). La visión idealizada de la poesía adquiere en el *Persiles* unos valores concretos (v. *infra*, 6.3.).



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 que admirar de que Rutilio sea poeta, aunque haya sido maestro de danzar (p. 133).

La idea parece próxima, aunque más explícita, a la defendida, en un contexto irónico, en el prólogo del *Quijote* de 1605<sup>22</sup>. La defensa que realiza Cervantes de la idea platónica de que el poeta nace es lo que más se ha destacado de este transitadísimo pasaje<sup>23</sup>, pero habría que valorar esta exposición como una visión ideal del poeta y de la poesía en un contexto general de ausencia o renuncia a ella.

**4.3.** Cuando Periandro se encuentra con un poeta innominado que precisamente (en IV, 3) ha recitado con sentimiento el último texto original cervantino, se vierten comentarios sobre poesía y poetas (IV, 6). El interlocutor de Periandro refiere «una cosa digna de contarse por admirable»: el hallazgo de un museo en donde están pintados los grandes poetas por venir, entre ellos T. Tasso y Francisco López de Zárate. El episodio sirve para un vaticinio *ex eventu* y para que el «avisado lector» ponga «al *Persiles* en parangón con estos dos poemas, es la tácita invitación presentada por el autor, lo cual viene doblemente al caso, puesto que el *Persiles* es una epopeya en prosa»<sup>24</sup>, y tanto la *Jerusalén libertada* como *Cruz y Constantino* son dos poemas épicos<sup>25</sup>. Inmediatamente los dos interlocutores consideran la gran cantidad de poetas que habrá en el futuro, y Cervantes, como en un caso anterior, une la exaltación y

<sup>22</sup> Los «dos o tres oficiales amigos» están bien dotados para la poesía —*Don Quijote*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1987), p. 13-.

<sup>23</sup> Lo cita J. M. Blecua en «La poesía lírica de Cervantes», p. 170. Lo recoge V. Gaos en su edición del *Viaje del Parnaso* (Madrid: Castalia, 1973), p. 202. Riley matiza: «Cervantes captó, evidentemente, la que había venido a ser opinión más común sobre el arte de hacer poesía: a saber, que eran fundamentales una aptitud innata y una inspiración extra-humana, que podía recaer sobre cualquiera conforme a su temperamento y disposición, pero que el poeta perfecto era aquel que perfeccionaba su capacidad natural por medio del arte. Cervantes se inclinó en esto hacia Horacio y los retóricos tanto como hacia Platón», «Teoría literaria», p. 295 (sobre las ideas de Cervantes sobre la poesía véase J. M. Blecua, pp. 164-167, E.C. Riley: «Teoría literaria», pp. 299-302 y *Teoría de la novela* ..., pp. 115-117 y 123 y ss.). Como contraste, y en otro contexto, véase el *Viaje del Parnaso*, II, 415 y ss., así como Luis Vélez de Guevara: *El Diablo cojuelo*, ed. Angel R. Fernández e Ignacio Arellano (Madrid: Castalia, 1988), tranco V, p. 148 y nota 59.

<sup>24</sup> *Los trabajos de Persiles...*, p. 25, n.19.

<sup>25</sup> *Los trabajos de Persiles...*, p. 440, notas 509 y 510.

cierto realismo, teñido de ironía. Cervantes asocia, como en otros lugares, poesía y pobreza, ahora a través de un juego agrícola:

— Sí —respondió el peregrino—; pero no quise detenerme a leer los títulos, contentándome con los dos primeros; pero así a bulto miré tantos, que me doy a entender que la edad, cuando éstos vengan, que según me dijo el que me guiaba, no puede tardar, ha de ser grandísima cosecha de todo género de poetas. Encamínelo Dios como él fuere servido.

— Por lo menos —respondió Periandro—, el año que es abundante de poesía, suele serlo de hambre; porque dámele poeta, y dártelo he pobre, si ya la naturaleza no se adelanta a hacer milagros, y síguese la consecuencia: hay muchos poetas, luego hay muchos pobres; hay muchos pobres, luego caro es el año» (pp. 441-442)<sup>26</sup>.

**4.4.** En cuanto a poetas concretos, en el *Persiles* son elogiados Garcilaso, a través de Periandro, poeta que admira Cervantes como se refleja en las reminiscencias que de su poesía se encuentran en la novela (*supra*, 2.2.), y se alaba también al misterioso Juan de Herrera Gamboa (III, 2), comediógrafo. Una alusión a un poeta imaginario se encuentra en IV, 3, al hilo de la exaltación de Auristela al entrar en Roma, que el narrador coloca en boca de «un romano que a lo que se cree debía de ser poeta». Esa condición se desprende del comentario del poeta, donde se mezclan la mitología (Venus), el amor y el neoplatonismo característicos de la poesía petrarquista. La exaltación de Auristela concluye en un período ternario que finaliza con la palabra «idolatren», y el narrador deberá suavizar inmediatamente «estas alabanzas, tan hipérbolas como no necesarias». Este anónimo poeta, que refuerza la ya repetida apreciación de la belleza de Auristela, está dotado de una gran sensibilidad para valorar la belleza de Auristela y también para expresarla<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Como anota Riley. «casi todos los poetas ficticios de las obras de Cervantes —aparte de esos cortesanos literios que vagan por los campos— parecen ridículos, abyectos. Son unos desaliñados, roedores de uñas, casquivanos, crédulos, ignorantes, manirroto, presuntuosos, vanidosos, arrogantes, jactanciosos, locos, y, sobre todo, pobres. Aun así, y a pesar de esta visión de conjunto tan poco lisonjera, Cervantes le confiere al poeta una cierta dignidad en virtud de su oficio» («Teoría literaria», p. 301). Sin embargo este poeta del que el lector apenas sabe nada, y que aparece como peregrino, no presenta esos rasgos. Probablemente Cervantes ha necesitado ennoblecer su figura para exaltar el tema que ha tratado en el soneto previo (véase *infra*). En el libro II del *Viaje del Parnaso* también se recoge la asociación de poeta y hambre, pero a diferencia del *Persiles* en el poema predomina el tono humorístico (v. también, V, 328-330).

<sup>27</sup> Del *Persiles* también podrían extraerse algunas ideas sobre la sátira (más general que la poesía satírica) al estudiar el caso de Clodio. No se han tratado dos comentarios más sobre la poesía: el comienzo de III, 14, donde se juega con «la historia, la poesía y la pintura», y IV, 11 donde el narrador defiende con brevedad los valores expresivos del silencio amoroso, asimilable al poético: «Lo mismo acontece en las razones que concibe el entendimiento de un lastimado amante, que acudiendo tal vez todas juntas a la lengua, las unas a las otras impiden, y no sabe el discurso con cuáles se dé primero a entender su imaginación; y así muchas veces, callando, dice más de lo que querría» (p. 460).

**5.1.** Los poemas que se pueden atribuir a Cervantes, a pesar de que en la novela aparezcan compuestos por diferentes personajes, son escasos: seis textos originales, y sólo cinco de ellos tienen cierta amplitud (cuatro sonetos y un poema de doce octavas). Aparecen en boca de personajes que poseen nombre, excepto el último soneto y el único texto en metro tradicional que, por sus características, voy a excluir para volver sobre él más tarde. Ninguno de los poemas aparece en los labios de los protagonistas, porque en el *Persiles* la poesía es un arte secundario. Estos personajes que dicen un poema tienen una trayectoria fugaz que puede ejemplificar de modo extremo Manuel de Sosa Coitiño, quien morirá pronto, apenas contada su historia. Resulta significativa la preferencia casi exclusiva de Cervantes por metros de arte italiano, así como la voluntad de distribución de tan corto capital como representan los poemas al estar cuidadosamente repartidos en los cuatro libros de la novela. En ellos parece haber una evolución desde los temas amorosos iniciales hasta los religiosos del final, de acuerdo con las intenciones del *Persiles*. Las funciones que realizan los poemas son básicamente tres: introducir un nuevo personaje y una nueva historia, contribuir a la suspensión barroca, reforzar el sustrato religioso de la obra y cerrar la peregrinación que vertebra los cuatro libros (con la llegada a Roma se terminan los poemas, en IV, 3). Excepto la última, con matices, ninguna de estas funciones es exclusiva de la poesía. Los cinco poemas, la métrica, el tema, etc, quedan reflejados en el siguiente cuadro:

nº	libro y cap.	métrica	tema	personaje	funciones principales <sup>28</sup>
1)	I, 9	soneto	amoroso	M. de Sosa Coitiño	introduce un personaje y su historia (subraya, indirectamente, la importancia del mar)
2)	I, 18	soneto	bíblico	Rutilio	suspensión (función simbólica: situación de naufragos, próximos a Noé)
3)	II, 3	soneto	amoroso	Policarpa	suspensión motivación de personajes
4)	III, 5	octavas (doce)	religioso	Feliciana	marca la transición a la segunda parte peregrinación exaltación religiosa
5)	IV, 3	soneto	religioso	peregrino	final de la peregrinación exaltación religiosa
1)-4) cantados					

<sup>28</sup> El resto de las funciones se recogen a lo largo del párrafo 5.

**5.2.** El primer soneto ha recibido unánimemente una alta estimación<sup>29</sup>, en consonancia con la que obtiene en la novela misma, pues, superando las críticas que uno de los personajes, Ricla, dirige, no contra el texto, sino contra el contexto («Espacio debe de estar y ocioso el cantor que en semejante tiempo da su voz a los vientos»), el soneto alcanza su destino en la aceptación de Periandro y Auristela, quienes colocan el amor por encima de las inconveniencias circunstanciales, lo que sin duda es una concesión a la ideología renacentista y a la exaltación amorosa a la que se consagra en gran parte el *Persiles*. Cervantes justifica así la transición hacia la historia del portugués por la comunidad amorosa entre emisor y receptores: «que los enamorados fácilmente reconcilian los ánimos y traban amistad con los que conocen que padecen su misma enfermedad. Y así [...]» quieren «gozar» y «saber», es decir, disfrutar con la voz, con el canto y se prepara la relación de sucesos. La poesía se utiliza para introducir una historia. Pero, a pesar de la inclusión de un soneto en medio de la huida de la fría isla despoblada, se busca con cuidado la verosimilitud, por lo que se justifica que el poema se cante en castellano (antes se ha escuchado en portugués, y la proximidad de las dos lenguas y la cronología y la Historia hacen creíble el dominio de ambos idiomas), la ausencia de música (que distancia al poema de la tradición pastoril: ahora sólo acompaña el sonido de los remos) y la inserción del personaje que canta en la tradición del portugués enamorado. Por otro lado, más allá de la verosimilitud, también se ha buscado una adecuación temática que propicie, en lo posible, una suave transición hacia el verso. El texto funde así dos temas: el mar y la navegación junto al amor, presididos ambos por la pareja «mudanza»/«firmeza». El mar podría interpretarse también, además de en su sentido literal, como una metáfora de la relación amorosa<sup>30</sup>.

**5.3.** El soneto dos también se canta en un barco que navega, y, al igual

<sup>29</sup> «Mucho más bello» (J. M. Blecua: «La poesía lírica de Cervantes»). Gerardo Diego cita como ejemplo de buena poesía los tres primeros versos («Cervantes y la poesía», en *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 213-236). Para Vicente Gaos su primer verso es de «auténtico cuño poético» (Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, II, p. 16). El soneto estuvo entre los poemas preferidos de Juan Ramón Jiménez (así lo afirma Francisco Ynduráin: «La poesía de Cervantes: aproximaciones», en *Edad de Oro*, 4 (1985), p. 215). Pedro Ruiz Pérez lo analiza con más detención, y afirma que «hace gala de un lirismo inhabitual en las poesías sueltas de Cervantes» y constituye «un ejemplo perfecto de estructura manierista» («El manierismo en la poesía de Cervantes», en *Edad de Oro*, 4 (1985), p. 171). Para J. Casaldueño, dentro de la interpretación del *Persiles* como la narración de la «historia de la Humanidad y del hombre vivida en el presente» el soneto «declara la trayectoria de la novela» y «el sentido de la acción»: «en la nave de la vida, por el mar del mundo, guiados por la honestidad, aquilatar en la firmeza y la lealtad que nos conduce al puerto quieto» —*Sentido y forma de Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid: Gredos, 1975), pp. 46 y 107-.

<sup>30</sup> Véase *Persiles*, II, 17, p. 253, donde el mar es un símbolo de la vida (v. también la nota 261).

que en el caso anterior, se aborda el problema lingüístico en aras de la verosimilitud, aunque ahora la versión que se copia es una traducción (pero de nuevo se trata de una lengua próxima, el italiano, lo que permite evitar las traiciones). Otra vez la música es «natural». Todo ocurre de noche. Como el soneto anterior, el poema permite cambiar el discurso narrativo, aunque ahora no dará pie a una historia amorosa personal, sino que introduce un fragmento dialogístico que encadena varios temas con una función de descanso o reposo de la narración principal. Antes se ha pedido sosiego ante los malos augurios de Mauricio. El soneto, como desvío de la acción (con todas las consideraciones a que invita), funciona como suspensión de la profecía de Mauricio, suspensión que se extiende durante la noche y siguiente día. Es el sosiego el que induce a la poesía<sup>31</sup>. El soneto ya no es amoroso sino de influencia bíblica, con un recuerdo claro del episodio de Noé («arca») y con un evidente vocabulario religioso («reliquias», «milagro») que deja cabida a la «Parca» clásica. Así el poema posee también una función simbólica al comparar la situación de Rutilio y sus acompañantes a la de Noé y a la diversidad de los pasajeros del arca<sup>32</sup>.

**5.4.** El tercer soneto aparece en otro libro y se distancia de los paralelismos que se encontraban en los dos anteriores, aunque sigue siendo un texto cantado, ahora con música, como parece verosímil en un ambiente áulico. También continúa la salvaguardia de lo verosímil en el cuidado con que se anota que el soneto fue traducido por Antonio, ahora a una lengua más lejana del castellano (obsérvese la gradación que se ha seguido en las lenguas de los tres sonetos, lo que parece sugerir una voluntad de suavizar la ruptura que supone la inserción de poemas en la novela). El texto y su música forman parte de las diversiones palaciegas en la corte del rey Policarpo, pero va dirigido a Sinforsosa para moverla a revelar su amor. Sin embargo ella ya había empezado a confesarse a Auristela y el soneto corta esas confianzas. Es un refuerzo de una intención en marcha. Aquí sí es grande la deuda con la novela pastoril, porque el soneto duplica o explica algo ya intuido o demostrado e intenta al

<sup>31</sup> El narrador así lo explica, entre varias posibilidades: «Y tornándose a echar sobre la cubierta, quedó el navío lleno de muy sosegado silencio, en el cual Rutilio, que iba sentado al pie del árbol mayor, convidado de la serenidad de la noche, de la comodidad del tiempo, o de la voz, que la tenía estremada, al son del viento, que dulcemente hería en las velas, en su propio lengua toscana, comenzó a cantar esto» (p. 132). Resulta interesante comprobar cómo en el texto la poesía se une a la inactividad, uno de los factores que explica la escasez de poesía en una novela de acción como el *Persiles* (véase *infra*).

<sup>32</sup> Casaldueiro, dentro del sentido alegórico-simbólico que encuentra en todo el *Persiles*, piensa que «la función de este soneto es semejante a la del soneto del portugués, con la diferencia de que en el último cristaliza el sentido de la peregrinación de Persiles y Sigismunda, mientras que en el de Rutilio, de un radio menor, cristaliza el de la nave» (p. 65) que es un «arca que contiene la nueva creación del hombre» (p. 107). El soneto también ha sido loado, pero menos abundantemente que el primero (Blecua habla de «empaque y dignidad»).

mismo tiempo infundir nuevas fuerzas a los personajes. Y además sirve para posponer la revelación iniciada, con lo que aumenta el interés del lector. El poema incide en el sentimiento: tras la conversación, las dos mujeres calladas sufren y escuchan una invitación a hablar que aunque se dirige a Sinforosa también puede afectar a Auristela (el nombre de Cintia es aplicable a ambas). El soneto puede recordar el sentimiento de libertad de Cervantes expresado en el célebre endecasílabo de *La Galatea*: «Libre nací, y en libertad me fundo». Por tanto, el texto de nuevo interrumpe una acción, crea un interés a causa de la suspensión, y duplica en cierto modo lo que en la prosa de hecho ya estaba sucediendo<sup>33</sup>.

**5.5.** El poema siguiente aparece en el libro III y rompe decididamente la continuidad que se había establecido entre los tres textos anteriores. Sigue siendo un texto cantado, pero temática y métricamente la voluntad de cambio es clara. El número doce se carga de simbolismo<sup>34</sup>. Feliciano de la Voz será quien cante estos versos. Pero resulta muy interesante, antes de entrar en el texto, señalar que Cervantes posterga el conocimiento de los versos que Feliciano había cantado en Guadalupe (III, 5). Allí no se copian aunque se anticipa que son versos religiosos y buenos. Sin embargo no se recogen en la novela por dos motivos: 1) por una función de economía y 2) por el carácter subordinado de la poesía en la novela. El recitado o canto de los versos se verá interrumpido por el rápido desenlace de la historia de Feliciano, con lo que Cervantes prefiere separar las acotaciones del texto:

lloviendo tiernas lágrimas, con sosegado semblante, sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura, soltó la voz a los vientos, y levantó el corazón al cielo, y cantó unos versos que ella sabía de memoria, los cuales dio después por escrito, con que suspendió los sentidos de cuantos la escuchaban, y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había dicho, y satisfizo de todo en todo los deseos que sus peregrinos tenían de escucharla (III, 5 p. 306)

De ese modo el largo texto no sólo no corta la fluida violencia de la historia sino que, al recogerse al final, los versos cambian de valor y se cargan de un sentido de cierre estructural una vez que se ha alcanzado el *happy end* en la aventura. Los versos poseen además otras funciones más generales: constituyen un refuerzo al contenido religioso de la novela con esa larga exaltación de

<sup>33</sup> Casaldueiro subraya el valor de la poesía como refuerzo de lo importante: «El tema de «poner en voz» el pensamiento es de tal importancia que Cervantes tiene que hacerlo cristalizar en un soneto» (ob. cit., p. 107). En mi opinión no está tan clara la interpretación que ve en el soneto cómo la voz o la palabra vencen la barbarie. El callar es un tema típico de la literatura amorosa. Sinforosa ya ha decidido participar sus deseos antes de escuchar el soneto.

<sup>34</sup> Casaldueiro, p. 229.

María, y marcan la transición, desde la poesía, hacia la segunda parte de la novela, formada por los libros III y IV, cuya acción transcurre en una geografía conocida, en donde el catolicismo es algo mucho más próximo (de hecho los versos fueron «más estimados que entendidos» por Auristela).

**5.6.** El último texto poético original es también un soneto y en él se han creído ver reflejos autobiográficos<sup>35</sup>. Está unido al texto anterior por el contenido religioso y por subrayar la llegada a otro lugar de especial importancia en la peregrinación (los dos poemas poseen una función esencializadora). Marca ahora el fin de la peregrinación:

desde un alto monte la descubrieron [a Roma], y hincados de rodillas,  
como a cosa sacra la adoraron (IV, 3, p. 426)

El soneto lo dice alguien, que no pertenece a la compañía, «con lágrimas en los ojos» (aparece así otra vez una función emotiva). No se canta porque, según se explica, se ha compuesto para redimir otro escrito en contra de Roma por un español: «Yo, no como poeta, sino como cristiano, casi como en descuento de su cargo, he compuesto el que habéis oído» (p. 427), y, a petición de Periandro, lo repite. La función del poema es clara: es la puerta de entrada a Roma, la exaltación de la ciudad desde un lugar alto. Para llegar a la poesía ha sido necesario alcanzar la pausa, si no el ocio. Se unen así contemplación y exaltación. Y solo secundariamente cabría tratar de una reparación por un texto que no conocemos.

**5.7.** Habría que añadir un sexto texto que, formado por cuatro versos octosílabos y en torno a un retrato femenino, Cervantes inserta en III, 4, p. 301. No se canta, se lee. La temática es amorosa. Podrían ser los versos de un poeta del siglo xv. En cualquier caso, tanto si son de Cervantes (como parece indicar la falta de identificación de otro autor) como si no lo son, no poseen una extensión significativa ni una función similar a la de los cinco poemas comentados. Estos versos están muy instalados en lo coyuntural y circunstancial: van inscritos en un retrato, y sirven para confirmar una suposición dentro de una de las abundantes aventuras del libro III.

**5.8.** En torno a la poesía original de Cervantes habría que preguntarse, finalmente, si existe algún tipo de conexión entre los poemas y los intereses de la novela: el afán universalizador de la novela (según indica Avalle-Arce) ¿está también en los poemas? ¿Es posible hallar reflejos de la «gran cadena del ser»? ¿Pertenece sus autores ficticios a grados más elevados? Parece haber una cierta progresión en los cinco poemas, y es posible, aunque el número

---

<sup>35</sup> Rojas afirma que aquí «trasciende la emoción de su visita juvenil a Roma» (ob.cit., p. 29)

de textos es reducido y es por ello muy difícil modular una gradación de matices, señalar los dos grupos que se corresponden con las dos partes de la novela: en los libros I-II domina el tema amoroso (poemas 1 y 3); en los libros III-IV es decididamente religioso y ambos poemas (4 y 5) se colocan en dos lugares especialmente significativos de la peregrinación, situados en España e Italia; ambos textos se constituyen en cumbres, si bien en el primer caso la no universalidad se compensa con la hispanidad del lugar, la exaltación de María y la longitud del poema, con lo que quedan igualados ambos, lugares y textos, en la cumbre. Con el texto 5 se ha llegado a Roma, que es «el cielo de la tierra», según cita Avalor-Arce: «cada aspecto del *Persiles* representa un claro impulso ascendente, hasta llegar al cénit compatible con la novela, la contemplación de Roma»<sup>36</sup>. Así pues, el texto cinco ocupa el lugar más alto y supone el fin de la poesía, como límite infranqueable, como *télos*. Pero la alegoría que caracteriza a la novela<sup>37</sup> se puede encontrar ya en los dos primeros sonetos. De la rigurosa selección han quedado excluidos numerosos temas y estrofas que sí se dan en otras novelas cervantinas (no hay poemas burlescos, ni glosas, etc). En cuanto a la fecha de composición poco se puede decir, pues no parece posible afirmar que los textos se compusieron antes que la novela, así como tampoco se puede asegurar que se escribieron para la ocasión<sup>38</sup>.

**6.1.** A lo largo de este trabajo intencionadamente no se ha aludido al manido problema de la valoración de la poesía de Cervantes, así como a la consabida pregunta y sus derivados (¿fue Cervantes poeta? ¿un auténtico poeta? ¿un buen poeta?), cuestiones que han generado apasionadas tomas de postura un tanto estériles<sup>39</sup>.

**6.2.** En el *Persiles* es obvio que Cervantes ha hecho una parca utilización de la poesía y que, a su vez, ha elegido, en los textos originales, las estrofas que permitían un máximo de concentración y de dignificación al usar exclusivamente el soneto y la octava, estrofas que se ofrecían a una gran amplitud te-

<sup>36</sup> Avalor-Arce: «*Los trabajos de Persiles ...*», p. 211.

<sup>37</sup> «Pero al hacer peregrinos a sus protagonistas [de una novela bizantina] supera, de un plumazo, el sentido anecdótico de las aventuras de sus modelos. Porque la aventura y la peripecia adquieren entonces nuevo y superior sentido al engarzarse en una peregrinación de amor, que es, al mismo tiempo, una alegoría de la vida humana», J. B. Avalor-Arce: «*Los trabajos de Persiles ...*», p. 210.

<sup>38</sup> Casaldueño parece insinuar que Cervantes pudo componer el soneto final antes que el *Persiles*. Es posible que los poemas 3, 4 y 5 hubieran sido compuestos antes que la novela, por razones de independencia temática.

<sup>39</sup> Como ejemplo véanse las opiniones de Ricardo Rojas, Gerardo Diego —«Cervantes y la poesía», en *RFE*, 32 (1948), pp. 213-236—, Luis Cernuda —«Cervantes, poeta» [1962], en *Poesía y Literatura, I y II* (Barcelona: Seix Barral, 1971), pp. 246-256—, Vicente Gaos —«Introducción», Miguel de Cervantes: *Poesías completas*, II— y Francisco Ynduráin —«La poesía de Cervantes: aproximaciones», pp. 214 y ss.



mática que en el texto se circunscribe a lo amoroso y a lo religioso, dentro de la tendencia general en la novela a la limitación consciente de los poemas. Sería posible explicar esta utilización acudiendo a argumentos distintos:

6.2.1. La incompatibilidad genérica, pues en la poética de la novela bizantina la acumulación de aventuras no permite ni el sosiego ni las circunstancias óptimas para la poesía, que pide el reposo narrativo, el estancamiento de la acción en la novela detenida que es la narrativa pastoril. Y es que en la narrativa de Cervantes, como en la de otros autores aunque en el caso de Cervantes se suele olvidar, hay dos líneas: la personal y la genérica. En el *Persiles* hay que analizar las consecuencias de la confluencia de las dos líneas que atraviesan el punto fijo de la cuadrícula determinada por la trayectoria literaria y personal de Cervantes y la línea genérica de la novela bizantina:

En la *Historia Etiópica* de Heliodoro, en la traducción de Fernando de Mena (Alcalá de Henares: 1587) hay muy pocos poemas (varios oráculos sin rima, un himno y distintos recuerdos de Homero; el texto más largo tiene doce versos). Sólo aparecen tres poemas en la *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, de Alonso Núñez de Reinoso (Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1552)<sup>40</sup>. Los poemas del *Persiles* se han intercalado en un momento de detención, aunque con funciones diversas. Sin embargo, en los relatos de los personajes no hay lugar para los poemas: son relatos muy rápidos. Tampoco se canta en los encuentros (por ejemplo cuando Transila halla a su padre... o cuando Auristela y Periandro están a salvo en la cueva de Antonio). El ritmo es rápido y en la novela la poesía que remansa no tiene cabida a no ser para funciones narrativas concretas<sup>41</sup>. Un ejemplo significativo se encuentra en el relato de Renato (II, 19), donde no se incluye ningún poema en elogio de la soledad: «¡Oh, qué de cosas dijera, señores, en alabanza de la santa soledad y del sa-

<sup>40</sup> El libro II de esta edición, formado exclusivamente por obras en verso del autor, es independiente de la novela. Conviene recordar que el carácter bizantino de la narración es sólo parcial y que la novela como tal pertenece a otro cauce genérico. Por otro lado, es cierto que en *La selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (Barcelona: Claudes Bornat, 1565) se usan constantemente poemas de todo tipo, pero ¿es una novela bizantina? A pesar de todo parece exagerada la opinión de Vicente Gaos: «Si el género pastoril se prestaba al empleo del verso, también sucedía esto en el tipo de novela idealista a la que pertenece el *Persiles*, y, sin embargo, Cervantes prescindió casi por completo del verso en su última obra» (p. 11).

<sup>41</sup> Con ironía característica el lector escucha a Mauricio unas palabras que contradicen abiertamente la realidad en la novela: «En el corazón sosegado, en el ánimo quieto tiene el amor deleitable su morada, que no en las lágrimas ni en los sobresaltos» (I, 21, p. 147). En el libro II es constante el tema del amor y los celos (presente también en el resto de la novela): curiosamente está unido a una situación de sedentarismo e inactividad que contrasta con el libro I. El ritmo de aventuras es muy rápido en el libro III, donde parece que Auristela y Periandro pierden protagonismo en favor de las múltiples historias.

broso silencio! Pero **estórbamelo** deciros primero cómo dentro de un año (...)» (p. 264, la negrita es mía). La poesía no tiene lugar porque el deseo de narración se opone a la detención lírica<sup>42</sup>.

6.2.2. La tendencia a la fusión que caracteriza no sólo al Barroco (como se aprecia en los géneros gongorinos), sino al propio *Persiles*. La novela está concebida como una epopeya en prosa, lo que aproxima los dos grandes cauces formales del verso y la prosa<sup>43</sup>. La «fusión de lo objetivo y lo subjetivo a que atiende su arte narrativo en su camino a la armonización cósmica»<sup>44</sup>, al cambiar desde el estilo indirecto al directo, puede ser un índice más de la fusión general que alcanza a la asimilación de la poesía en la prosa.

6.2.3. La decidida voluntad de eliminar lo accesorio, consideración frecuente a lo largo del libro II, afectó a la utilización de la poesía. Esta voluntad de poda es patente en II, 1, p. 159, donde se ahorra al lector, en esta traducción que es la novela, la definición de los celos, tema característico de la poesía amorosa y pastoril, «por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se **viene a la verdad del caso**» (la negrita es mía). En el libro se manifestará un mayor interés por los hechos que por las glosas o las detenciones, así como una preocupación por la verdad, sobre lo que volveré en seguida. Las palabras iniciales de este libro oponen «enamorado» (que connota poeta, aunque sea un fingidor) e «historiador», quizá por influencia de la definición aristotélica, y el narrador se inclina por el segundo, si bien las relaciones amorosas son quizá las más repetidas en los lazos de los personajes (Auristela-Periandro, Antonio-Ricla, Transila-Ladislao, etc).

6.2.4. También es fácil comprobar la consciente huida de la poesía en una búsqueda de la verosimilitud. Los ejemplos se podrían multiplicar con poco esfuerzo, por lo que sólo comentaré algunos. A pesar de una cierta detención, no se intercalan poemas en el libro II. En II, 5 Periandro escribe una carta y no un poema a Sigismunda, y no la entregará. En II, 7 Rutilio escribe a Policarpa y Clodio a Auristela una carta en prosa y no versos, ¿por verosimili-

<sup>42</sup> Véase también el elogio de Rutilio, en p. 265, en prosa, donde se permiten, todo lo más, como efusiones líricas, las exclamaciones. No hay textos o reminiscencias de Horacio o fray Luis que sostengan la reflexión, sino matices de Mauricio sobre la soledad que admira. Por otro lado, Avalle-Arce ha explicado cómo lo ideológico funciona en ocasiones en detrimento de la novela misma (p. 27).

<sup>43</sup> «La retórica tradicional consideraba a la epopeya como el más alto y noble de los géneros literarios» (J.B. Avalle-Arce: «*Los trabajos de Persiles ...*», p. 209; véase también E. C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*, pp. 90-98. Por otro lado, como ejemplo de aproximación a otros géneros véase el *Persiles*, III, 8 (con proximidad al entremés, n.354) y III, 12, p. 360 (relaciones con la novela pastoril (v. la nota 422). Para la «prosa poética» v. F. Ynduráin, pp. 233-235, y A. Egido, pp. 100 y ss.

<sup>44</sup> *Los trabajos de Persiles ...*, p. 93, n.55.

tud frente a la novela pastoril? Sin embargo, para entregar su papel Clodio fingirá que son «versos devotos» (p. 199). El largo relato de Periandro en el libro II, rico en detalles prolijos, no se ve sazonado por ningún poema, a pesar de que se mencionan acontecimientos propicios, como bodas de pastores, etc. En III, 1, p. 281, aparece un epitafio, pero no está en verso. En IV, 1, pp. 417-418, el cúmulo de aforismos de los peregrinos rehuye el verso. En IV, 11, pp. 463-464, el lamento de Periandro se vierte en prosa aunque la ocasión era única para que alguien tan principal y que conoce la poesía, como ya se ha comentado, exhibiera sus dotes de poeta y amante. Los pocos poemas originales siempre tienen receptores directos o público; a diferencia de la novela pastoril, no hay monólogo en poesía. Los versos poseen una función externa o socializante. Pero Cervantes ha reducido su uso, probablemente en aras de la verosimilitud<sup>45</sup>.

6.2.5. Es posible también que la necesidad del secreto sobre el origen de Periandro y Auristela, que no se revela hasta el final, impida la inclusión de textos amorosos de ambos, pues romperían el misterio. Eso podría explicar que los poemas no estén en labios de los protagonistas, con lo que, de nuevo, la poesía queda vinculada a lo secundario.

6.3. De todas formas, repartida en las cuatro clases que he comentado, la poesía tiene una presencia más amplia que la deducida de los poemas originales, pero Cervantes, al limitar severamente su uso, se aparta de sus novelas anteriores. Las reminiscencias prosificadas a menudo funcionan como un sustrato lingüístico o como clichés, aunque en ocasiones, por su reiteración, prueban un interés profundo de Cervantes en la poesía; en cuanto al retrato de los dos perfectos protagonistas la lengua del petrarquismo ayuda a la caracterización idealista (aunque ya la novela griega exaltaba la belleza femenina). En las prosificaciones destacan los recuerdos del romancero y Garcilaso. Los versos citados son muy pocos, aunque los que sirven de arranque a la sentida dedicatoria ocupan un lugar decisivo y pueden recordar la técnica empleada por Cervantes en *Don Quijote* para generar la prosa a partir del verso, técnica que no se aplicará en el *Persiles* salvo en los preliminares. La poesía del s. xv es importante en este apartado, quizá por su concentración expresiva y su tono sentencioso. En cuanto a los comentarios sobre poesía y poetas también son escasos y se orientan hacia el idealismo platónico, sin abandonar, con el claroscuro, el contraste con la realidad, y hacia el recuerdo y la exaltación de

<sup>45</sup> «En su esencia ella misma es idealización; ella misma es hecha alegoría —forma esencialmente poética y ajena a la novela—. La Poesía puede representar los más finos conceptos y aspiraciones humanas, pero flota encima del mundo actual de la contingencia histórica, que es el dominio de la novela y, hasta cierto punto, del drama. En resumen, el concepto, incluso el nombre, de poesía resultaba ya inadecuado para abarcar todo el mundo de la literatura imaginativa», E. C. Riley: «Teoría literaria», p. 302. Véase también A. Egido, n.57.

Garcilaso, donde de nuevo Cervantes retoma el idealismo renacentista. Dentro de la constante limitación poética Cervantes exalta a Garcilaso en esta su última novela, y sólo a él entre los poetas, con lo que esencializa y concentra las referencias, como hará con el uso de las estrofas en los poemas orginales. Finalmente y de modo paradójico, los poemas orginales son los testimonios poéticos más abundantes (si se exceptúan las reminiscencias prosificadas, de poca extensión). De la poesía en general Cervantes ha hecho una utilización conscientemente escasa, por razones variadas, tales como la fusión genérica, el desengaño vital y, lo que en mi opinión tiene más peso, la búsqueda de una novela más verosímil, y alejada, en ello, de la novela pastoril (véase 1.3.). El idealismo, un tanto reñido con la exigencia de verosimilitud, que impregna, sin embargo, a los protagonistas, acoge a la poesía, tan conscientemente disminuida, para exaltarla de forma directa o a través de su más conspicuo representante español: es una forma de homenaje a un admirado arte que en la novela, a pesar de los elogios, asume un papel secundario, y al que se encomiendan funciones sin carácter de exclusividad y que en los textos orginales aborda únicamente el tema del amor, humano y divino, prestigiando así, otra vez desde el ideal, un arte poco verosímil. La poesía renacentista teñida de neoplatonismo cede el paso ante la moderna narrativa de cuño aristotélico.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE