

METAFICCIÓN Y TEORÍA DE LA NOVELA EN EL *PERSILES* DE CERVANTES

BRAE · TOMO XCVIII · CUADERNO CCCXVII · ENERO-JUNIO DE 2018

RESUMEN: El presente artículo delimita los modos en que Cervantes se sirvió en el *Persiles* de la metaficción para elaborar, a lo largo de distintos momentos de esa obra, una teoría de la narrativa moderna. De esta manera, se verá cómo en el *Persiles* se ensalza sistemáticamente la verosimilitud como principio rector de la narrativa, en cuyas tramas había de prevalecer la *admiratio* y la elipsis. Esa verosimilitud se aproxima al realismo aristotélico en cuanto que se proclama la ciencia como valedora de los fenómenos narrados y la fe católica como garante de cuanto se desviase de lo científico. En todo ello, se observa cómo el *Persiles* se vale de la metaficción para proclamar los principios de la teoría cervantina de la novela, de modo similar a como se hiciese en el *Quijote*, y cómo ambas obras pueden tenerse por literatura experimental cuyo objeto reside en la fijación de un canon de la novela.

Palabras clave: Cervantes; *Persiles*; metaficción; novela moderna.

METAFICTION AND THEORIES OF THE NOVEL IN CERVANTES'S *PERSILES*

ABSTRACT: This article examines the deployment of metafiction in *Persiles* and how Cervantes delineated, at several points of that text, a theory of modern fiction. This analysis will show that in *Persiles* he highlights verisimilitude as the main principle of fiction alongside *admiratio* and elipsis. The verisimilitude in *Persiles* verges on Aristotelian realism in as much as Cervantes turns to sciences to argue for the reality of the plot, and also to Catholic faith to accept as reality anything that escapes scientific reason. Therefore, in *Persiles* Cervantes uses metafiction with the purpose of proclaim the principles of his theory of fiction, in similar fashion as he did in *Don Quixote*, and both works can be regarded as experimental literature designed to establish the canon of modern fiction.

Keywords: Cervantes; *Persiles*; metafiction; modern novel.

ACASO la gran desdicha del *Persiles* haya consistido en existir, durante estos cuatro largos siglos, a la sombra del *Quijote*. Los dos tomos de las aventuras del hidalgo manchego han ejercido tal fascinación en lectores y críticos que aquella otra obra, compuesta por Cervantes como culmen de su trayectoria literaria, apenas ha suscitado una minúscula parte del volumen de estudios consagrados a Cervantes. Mas cierto es asimismo que, de no haber escrito el *Quijote*, a Cervantes tendríamos hoy como a uno de los primeros novelistas del Siglo de Oro merced, en gran medida, al *Persiles*, obra de factura y ejecución soberbias y de gran ambición literaria. Los estudios en torno a la historia de la peregrinación de Persiles y Sigismunda han evolucionado parsimoniosamente desde lecturas a veces un punto severas. En las más de las ocasiones, se ha entendido el *Persiles* en relación al resto de la obra de su autor, especialmente del *Quijote*. Superadas las opiniones que motejaban la novela de 1617 de mero romance ribeteado de idealismo, hoy aceptamos el *Quijote* como parodia de los libros de caballerías y el *Persiles* como novela de inspiración griega y engendrada de la horma de aquellas de Heliodoro¹.

Con todo, la novela póstuma de Cervantes vio la luz como adelantada de la historia de la novela española. Hace muy poco, Steven Moore observaba que el *Persiles* «seems to recognise the history of fiction» y que «As the novel journeys southward, it evolves from ancient chronicle to Medieval romance to premodern novel; it becomes more realistic»². Incluso si renunciásemos a conferirle categoría de novela moderna, puesto que su idealismo quizá no lo permita, hemos de reconocer en ella el mismo o similar prurito metaficcional que en el *Quijote*, puesto que no solamente se carga de esa enjundia «realistic» que le reconoce Moore sino que, además, la declara y ensalza a cada ocasión. Riley, por ejemplo, localizó algunas instancias del *Persiles* en las que se reclama

¹ Thomas G. Pavel, *The Lives of the Novel. A History*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2013, págs. 110-111.

² Steven Moore, *The Novel. An Alternative History. 1600-1800*, Londres, Bloomsbury, 2013, pág. 20. Antes de Moore había observado Alberto Navarro González, *Cervantes entre el Persiles y el Quijote*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pág. 65: «humor, risa, sátira y realismo abundan en los capítulos del Libro III».

la verdad y el realismo de la historia³. En este breve artículo quisiese reflexionar y adelantar una aproximación a cómo, en el *Persiles*, Cervantes, desde las alturas de la metaficción, se esmeró en proclamar incisivamente que la narrativa debía concebirse como literatura regida por la verosimilitud, en la cual había de primar la *admiratio* y cuya verosimilitud debía atenerse a la ciencia, todo lo cual acometeré mediante una lectura de las partes de la novela que tratan dichos aspectos literarios. Si bien todo ello puede haber sido objeto de comentarios muy varios (vide infra), aquí pretendo extraer del *Persiles* una teoría sistematizada de la novela del mismo modo a como se ha observado en el *Quijote*. De esta manera, presentaré el *Persiles* como una obra en la cual se plasma, por medio de la metaficción, una teoría de la novela, que procede leer como continuación del *Quijote* y las *Novelas ejemplares* porque, como no hace mucho ha observado Pavel, «The final goal was *Persiles*»⁴.

Como decíamos, las apreciaciones del género del *Persiles* han oscilado considerablemente. La riqueza y las dificultades exegéticas que plantea esa obra se manifiestan, por ejemplo, en sus diferentes grados de significación religiosa⁵. De un tiempo a esta parte, se ha tendido a reconocer también su complejidad literaria. Hace tres décadas se ensayaron numerosos estudios psicoanalíticos, como por ejemplo los de El Saffar y Armas Wilson, que revelaban la formidable complejidad de los personajes⁶. Ese grado de sofisticación en la construcción de la psicología de los personajes debe entenderse en correlación con la modernidad de la obra. Tal riqueza psicológica es rasgo de la novela moderna

³ Edward C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962, págs. 188-189.

⁴ Thomas Pavel, op. cit., pág. 110.

⁵ Frente a las tesis, mantenidas por autores como Alban Forcione, *Cervantes' Christian Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1972, y Carlos Romero, *Introduzione al Persiles di Miguel de Cervantes*, Venecia, C.N.R., 1968, defienden el catolicismo del *Persiles* otros críticos como Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo de Persiles*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, William Childers, *Transnational Cervantes*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, y Michael Armstrong-Roche, *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

⁶ Ruth El Saffar, *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, University of California Press, 1984; Diana de Armas Wilson, *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

y corre paralela a la complejidad del todo de esta obra. Ha observado Garrido Domínguez, por ejemplo, que «la estructura narrativa se complica progresivamente a partir del desdoblamiento inicial, dando lugar a una estratificación de instancias narrativas y a la aparición del [...] fenómeno del perspectivismo (compositivo, enunciativo e ideológico)»⁷. En la actualidad, sabemos que el *Persiles* acopia características de la novela griega⁸, la novela de aventuras barroca⁹, pero que también en ella descuella una briosa modernidad literaria. Nerlich¹⁰, por ejemplo, coincide con Lozano Renieblas en señalar las muchas diferencias que median entre el *Persiles* y la novela de aventuras barroca, como antes hubo Forcione establecido las diferencias con la preceptiva aristotélica¹¹. De similar modo, Williamsen ha reparado en «The superficiality of the coincidences between the Byzantine Romance and *Persiles*»¹². El entendimiento actual del género del *Persiles* pudiera resumirse recurriendo a las palabras de Sacchetti: el *Persiles* es «A work which, while showing all the staple characteristics of romance, can at the same time puzzle the reader with incongruities [...] I have described as deviations of the generic norm of idealistic romance that veer in the direction of a more novelistic, and therefore realistic, approach to the underlying allegory of man's pilgrimage on earth»¹³. La novela póstuma de Cervantes se nos presenta como texto que es, en muchos modos y sentidos, continuación del *Quijote*. Esa relación entre ambas obras la subrayó Riley hace medio siglo, cuando apuntó y explicó que «The Canon of Toledo follows up

⁷ Antonio Garrido Domínguez, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pág. 97.

⁸ Tilbert Diego Stegmann, *Cervantes Musterroman Persiles. Epentheorie und Romanpraxis un 1600*, Hamburgo, Hartmut Ludke Verlag, 1971; Edward Riley, op. cit.

⁹ Isabel Lozano Renieblas, op. cit., y Christine Marguet, *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne, XVI^e-XVII^e siècles. L'utile et l'agréable*, París, L'Harmattan, 2004.

¹⁰ Micheal Nerlich, *El Persiles descodificado, o la Divina comedia de Cervantes*, Madrid, Hiperión, 2005, págs. 58-88.

¹¹ Alban Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

¹² Amy R. Williamson, «Beyond Romance: Metafiction in *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10.1, 1990, págs. 109-120, 110.

¹³ Maria Alberta Sacchetti, *Cervantes' Los trabajos de Persiles y Sigismunda: A Study of Genre*, Londres, Tamesis, 2001, pág. 188.

his adverse criticism of the novels of chivalry in *Don Quixote* I.47 with a sort of blue-print for the ideal romance, which reads remarkably like a description of *Persiles y Sigismunda*»¹⁴. Al sopesar las características formales del *Persiles*, tales que la metaficción y el realismo, es fuerza reparar en varias dificultades. En primer lugar, en que ese mismo debate crítico llevado al *Quijote* ha derivado en polémicas de difícil conciliación¹⁵; en segundo, en la dificultad intrínseca de términos y conceptos tales que *novela moderna* o *realismo*¹⁶.

Con todo, además de esos postulados aristotélicos que el canónigo ensalza en la novela de 1605, el *Persiles* comparte con ella una acentuada conciencia literaria que supera su fidelidad a los modelos de Heliodoro y El Pinciano, lo cual apuntaron gentes como Stegmann¹⁷, y de Aristóteles, como explicase Forcione¹⁸. Ello se expresa eminentemente por medio de juicios metaficcionales, que es atributo reconocido universalmente al *Quijote*. Williamsen ya advirtió del *Persiles* que «the metafictional discourse of the narrative serves to distance the reader from the fictive world in order to create a sense of aesthetic detachment

¹⁴ Edward Riley, op. cit., pág. 49.

¹⁵ Cf. J. A. Garrido Ardila, «Cervantes y la novela moderna: literatura experimental y realismo en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 33.1, 2013, págs. 145-172.

¹⁶ Precisamente el *realismo* es concepto de difícil definición. Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, y Garrido Domínguez, op. cit., pág. 72, por ejemplo, se han valido de la definición aristotélica que lo concibe como concepto compuesto de verosimilitud, familiaridad, empirismo y estilización. Es claro que el *Persiles* no se atiene, en su totalidad, a la familiaridad del realismo aristotélico. En este trabajo, como apuntaré más adelante, emplearé el término *realismo* en el sentido y con la significación que Ian Watt (infra) le da al definirlo como *formal realism*, esto es, la verosimilitud en el contexto de la Edad Moderna. Sobre los muchos debates en torno al realismo en el *Quijote*, véanse Garrido Domínguez, op. cit., y J. A. Garrido Ardila, op. cit., y entre los muchos que le niegan el realismo, Martínez Bonati, op. cit., y José Manuel Martín Morán, *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2009. Igualmente complicado se revela el concepto *verosimilitud*. Al respecto de la verosimilitud en el *Persiles* véase el sucinto comentario de Jean-Marc Pelorson, *El desafío del Persiles*, Toulouse, Anejos de *Criticón*, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pág. 40, en cuanto al uso de la verosimilitud como convención literaria.

¹⁷ Tilbert Stegmann, op. cit., págs. 288-290.

¹⁸ Alban Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, op. cit.

from the text, a feature that distinguishes the work from romance»¹⁹. Esa filóloga distingue en el *Persiles* hasta siete voces que sirven en algún momento para establecer los principios literarios que, a creer de Cervantes, deberían regir la ficción: «private narrators, “authorial” narrator, translator, editorial narrator, extrafictional voice, inferred (implied) author, historical author (Cervantes)»²⁰. Todo este entramado metaficcional permite a Williamsen referirse al *Persiles* como obra de enclave «Beyond Romance». Ello debe ponerse en relación con lo que Garrido Ardila ha denominado la concepción del *Quijote* como «literatura experimental» en la cual Cervantes forja su ideal de la novela²¹. Si el *Persiles* es, como apuntaba Riley (supra), el texto concebido a imagen y semejanza del ideal propuesto por el canónigo de Toledo, también es un ejercicio de metaficción en el cual se promulgan y establecen los principios de una nueva suerte de narrativa. Como adelantaba en el primer párrafo de este artículo, por diversos medios, especialmente a través del comentario y la digresión metafccionales, Cervantes establece en el *Persiles* los siguientes principios teóricos para una nueva suerte de ficción que trascienda las impropiedades del romance: la ficción debe conceptuarse como literatura realista, el realismo ha de entenderse y asimilarse con arreglo a la ciencia y, en términos generales, el empirismo, y esta literatura realista debe causar *admiratio* en los lectores. Pásemos a observar todo ello en el *Persiles*.

Conforme han indicado innumerables cervantistas, desde Riley (supra) y Forcione²² hasta Garrido Domínguez²³, Cervantes escribió con conciencia de los debates teóricos sobre la ficción y sobre el binomio aristotélico historia-poesía. Al igual que otras novelas de nuestro autor, el *Persiles* debe leerse en ese contexto literario. La más evidente declaración de las intenciones estéticas el *Persiles* quizá sea aquella enunciada al principio del capítulo III.10:

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo

¹⁹ Amy Williamsen, op. cit., pág. 109.

²⁰ Ibid., pág. 112.

²¹ J. A. Garrido Ardila, op. cit.

²² Alban Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, op. cit.

²³ Antonio Garrido Domínguez, op. cit., pág. 171.

sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia. Acciones hay que, por ser grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la *fábula*, a quien conviene guisar sus acciones con tantas puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía (III.IO, 526-527)²⁴.

Riley ha emparentado este párrafo con el comentario que Tasso, en *Del poema eroico*, dio a la *Odisea* y también a las observaciones de El Pinciano sobre la narración de tiempos dilatados²⁵. En cualquier caso, esta sucinta declaración viene a condensar la teoría estética del *Persiles*, recapitulando los tres primeros libros, y, en buena medida, también del *Quijote*. Se alude aquí a la dicotomía aristotélica historia-fábula o realismo-poesía y se establece la diferencia entre la *historia* (que hoy denominamos *novela*) y la *fábula* (o *romance*): la novela se sustenta en el realismo («que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar») mientras que en el romance prima el idealismo irrealista («la mentira»). Es este el gran problema de la época que, como ha apuntado Garrido Ardila²⁶, domina la ficción del siglo XVI, desde *La Celestina* ya en 1499 hasta el *Primer Guzmán* en 1599. Es claro que desde siempre se ha reconocido en el realismo uno de los conceptos literarios más complejos, y por *realismo* aquí me refiero al *formal realism* según Ian Watt y que, en buena medida, viene a significar *verosimilitud*²⁷. Ese párrafo que aquí citamos proporciona, pues, una declara-

²⁴ Todas las referencias al *Persiles* y al *Quijote* proceden de las siguientes ediciones: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2003, y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

²⁵ Edward Riley, op. cit., 124.

²⁶ J. A. Garrido Ardila, «Génesis y desarrollo de la novela en España, 1499-1605», *Ínsula*, 766, 2010, págs. 6-9.

²⁷ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 2001. En este pasaje Cervantes significa por «verisimilitud», en el español de la época, el acopio puntilloso de detalles mediante los cuales los autores de romances pretenden que la mentira pase por verdad, no verosimilitud para significar aquello que resulta creíble.

ción explícita y meridiana de la teoría novelística de Cervantes en el seno del *Persiles*. Ahí se advierte asimismo de la dificultad que entraña urdir una diégesis coherente y del valor de la elipsis, cuestiones a las que habremos de volver ulteriormente. En primer lugar, este pasaje debe presentarse como la culminación de una larga serie de comentarios al respecto del realismo y la verdad, que constatan que esta digresión metaficcional en el capítulo III.10 no resulta del mero azar.

La cita del capítulo III.10 viene precedida, apenas dos capítulos antes, por otra similar, también inserta como comentario de intención preceptiva, cuando se apostilla: «Esto dio Periandro, que lo dijera mejor Antonio el padre, si tan bien como él lo supiera, porque las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada y, con esto, excede la lección a la vista» (III.8, 505). Tal presupuesto defiende que la novela ha de retratar lo que pueda registrar «la vista», esto es, la realidad del mundo, y que la literatura debe servirnos como fiel testigo de las realidades que la vista acaso no pudiese asimilar. Este apotegma precede en más de dos siglos aquel otro archiconocido de Stendhal según el cual la novela debe hacer las veces de «espejo» en el camino. La modernidad del *Persiles* radica precisamente en esa capacidad declarada de concebir y proclamar la realidad o el realismo como principio fundamental de la ficción. Por esta razón, ofrece al lector numerosas alusiones a la verdad relatada y detallada a lo largo de la obra. Antes de esta (III.8, 505), y después del capítulo III.10, nuestra novela queda sembrada de una serie de alusiones a la importancia de la verdad que culminan en la declaración del capítulo III.10 sobre la ficción. Sirvan los siguientes ejemplos de botón de muestra.

En el capítulo I.16 suplica Periandro a Arnaldo que no insista en que le revele información que no puede darle, porque ello le obligaría a relatar mentiras: «te suplico una [merced] y es que no me preguntes más de nuestra hacienda y de nuestra vida, porque no me obligues a que sea mentiroso, inventando quimeras que decirte mentirosas y falsas, por no poder contarte las verdades de nuestra historia» (I.16, 233). En la obra se manifiesta la superioridad de la verdad y su importancia para la literatura, por medio de esta indicación velada que el lector habrá de entender como declaración de la preeminencia de la ver-

dad sobre la mentira. Poco después, en I.18, y habiendo finalizado Rutilio su relato sobre la hechicera convertida en loba, Arnaldo ensalza la verdad y desprestigia directamente «las fábulas»: «Gusto me ha dado grande [...] el saber esta verdad, porque también yo era uno de los crédulos deste error; y lo mismo debe ser lo que las fábulas cuentan de la conversión en cuervo del rey Artus de Inglaterra, tan creída de aquella discreta nación, que se abstienen de matar cuervos en toda la isla» (I.18, 246). Es esta una de las instancias en que en el *Persiles* se recurre a la ciencia y a la razón para explicar la verdad del mundo. Por el momento, repárese en la dicotomía verdad-mentira y en cómo la verdad va prevaleciendo en el *Persiles*, mientras que se atribuye a los romances, como los del ciclo artúrico, calidad de falaces.

Sentado todo ello en el Libro I, el Libro II comienza con una digresión puesta en pluma del «traductor» del manuscrito, quien arremete contra el «autor desta historia» por no atenerse a la verdad: «Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una difinición de celos ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es), se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso, que fue que, cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche [...]» (II.I, 279). Si en el Libro I Arnaldo se arrepentía de haber leído «fábulas» por ser mentirosas, poniendo de este modo al lector sobre aviso de la fidelidad a la verdad en el *Persiles*, Cervantes dispone que el Libro II arranque con esta revelación: el traductor del *Persiles* ha eliminado partes del texto original para adecuarlo al principio de verdad. La idea replica la del *Quijote* –texto escrito por Cide Hamete y después traducido–, y como en el *Quijote* el traductor del *Persiles* adecua el texto a su gusto, contrario a los romances. Cervantes pone ante el lector una novela que renuncia explícitamente a las características identitarias del romance y que se congratula de ello.

Junto a esta serie de declaraciones a favor de la verdad y la verosimilitud como característica de la literatura, Cervantes determina igualmente qué acontecimientos pueden reconocerse como verdades. A tal fin establece dos principios: en el *Persiles* se relatan al lector hechos que se atienen a la ciencia y otros

que, si bien se resisten a la explicación científica, el lector habrá de considerar verdades en función del dogma católico.

Riley observó que «The *Persiles* is remarkable for its rationalizing»²⁸. Además de ello, deben subrayarse sus alusiones a la ciencia como garante de la verdad. La primera mención a la ciencia para constatar el realismo se produce en el capítulo 1.13, cuando Mauricio explica a su hija Transila que ha estudiado «astrología judiciaria» y que en base a sus conocimientos ha observado las estrellas, a lo que añade: «ninguna ciencia, en cuanto ciencia, engaña: el engaño está en quien no la sabe, principalmente la del astrología, por la velocidad de los cielos, que se lleva tras sí todas las estrellas, las cuales no influyen en este lugar lo que en aquél, ni en aquél lo que en éste; y, así, el astrologo judiciario, si acierta alguna vez en sus juicios, es por arrimarse a lo más probable y a lo más experimentado [...]» (1.13, 219). De esta suerte, en el *Persiles* se establece el arbitrio de la ciencia en la distinción de la verdad por «arrimarse a lo más probable y a lo más experimentado», esto es, al empirismo. (Siendo el empirismo uno de los cuatro elementos del realismo aristotélico). Cinco capítulos después, en el 1.18, los personajes debaten la licantropía, tema que había aparecido ya en 1.8: «Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas setentrionales es un error grandísimo –dijo Mauricio– aunque admitido de muchos» (1.18, 243). Apunta entonces Arnaldo que en Inglaterra existen manadas de lobos que fueron personas, lo cual rectifica Mauricio: «Eso [...] no puede ser en Inglaterra, porque en aquella isla templada y fertilísima no sólo no se crían lobos, pero ninguno otro animal nocivo, como si dijésemos serpientes, víboras, sapos, arañas y escorpiones; antes es cosa llana y manifiesta que, si algún animal pozoñoso traen de otras partes a Inglaterra, en llegando a ella muere» (1.18, 244). Véase cómo por medio de datos constatados, referentes al clima, Mauricio rectifica una creencia por estimarla acientífica. En esa misma intervención provee una razón científica a un fenómeno similar a la licantropía: «Lo que se ha de entender de convertirse en lobos es que hay una enfermedad, a quien 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 [...]» (1.18, 244). De este modo, en el *Persiles* se toma una mentira propia de los romances para negarla confor-

²⁸ Edward Riley, op. cit., pág. 188.

me a la ciencia y darle una explicación basada en las ciencias médicas: que la única transformación posible de hombre en lobo se produce en la mente del paciente.

El capítulo III.II contiene un delicioso diálogo de Periandro con un mozo en el cual tocan cuestiones científicas. El rapaz afirma sobre las dimensiones del sol: «La verdad que sea, y no creo nada desto, pero dícnlo tantos hombres de bien que, aunque hago fuerza al entendimiento, lo creo». A ello interpela Periandro que, sin entrar en tecnicismos que el muchacho no entendería, «quiero que entiendas por verdad infalible que la tierra es centro del cielo» (III.II, 542) como se desprendía, en aquel tiempo, de la observación del universo.

Además de esas referencias a la astrología, el viaje de los protagonistas del *Persiles* se inicia en unas tierras desconocidas para el común de los españoles de la época, pero que, como se ha estudiado suficientemente²⁹, Cervantes documentó conforme a datos proporcionados por la geografía. Así, hacia el final de la obra se insertan informaciones sobre los territorios nórdicos y afirma Serafido a Rutilo después de detallarle el emplazamiento del monasterio de Santo Tomás en Groenlandia y las condiciones de vida: «Otras cosas te pudiera decir [...] destas islas, que ponen en duda su crédito, pero, en efeto, son verdaderas» (IV.I3, 707). En ese mismo capítulo, Cervantes declara por medio de su narrador la fuente de los datos: Nicolas Zeno. En el capítulo anterior había reconocido otra fuente cuando Periandro explica a Rutilo: «También te he dicho cómo en la última parte de Noruega, casi debajo del Polo Ártico, está la isla que se tiene por última en el mundo, a lo menos por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos que dicen, en el libro I *Georg*» (IV.I2, 698-699). Ciertamente es que Cervantes pudo haberse servido de otras muchas fuentes científicas para recrear la geografía escandinava, como la *Historia de gentibus septentrionalibus* (1539) de Olaus Magnus³⁰; antes bien, el

²⁹ Por ejemplo en Isabel Lozano Renieblas, «Revisión de dos fuentes cervantinas: el relato de los Zeno y las *Espositioni* de Roscelli», *Anales Cervantinos*, 33, 1995-97, págs. 347-354, y María del Carmen Díaz de Alda Heikkilä, «“Ultima Thule” y el contexto nórdico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2001, vol. II, págs. 875-886.

³⁰ María del Carmen Díaz de Alda Heikkilä, op. cit., pág. 882.

lector del *Persiles*, allá por la primera mitad del Diecisiete, se habría encontrado con que, hacia el final de esa obra, y poco después de que se le haya presentado esa definición de la literatura realista dada en el capítulo III.10, se revela que los escenarios nórdicos se atienen a los datos constatados que entonces facilitaba la geografía.

Merced a todo ello, en el *Persiles* se presenta la ciencia como valedora de la verdad. Aun así, en él se reconoce que algunos hechos verdaderos pudieran resistirse a explicación científica. Estos caben en dos categorías, según explica un anciano en el capítulo II.2 respecto de un caso concreto: «no se ha de tener a milagro, sino a misterio, que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces» (II.2, 285). De este modo establece Cervantes esas dos categorías de hechos verdaderos pero inverosímiles: 1) los misterios, que aunque parecen sobrenaturales no lo son y se ajustan a la ciencia y la observación, y 2) los milagros, que desafían la ciencia. Al final de ese mismo capítulo se aplica esa terminología cuando Clodio, en conversación con Arnaldo, califica de «misterio» hechos que se escapan al entendimiento: «Y has de considerar que algún gran misterio encierra desechar una mujer un reino y un príncipe que merece ser amado. Misterio también encierra ver una doncella vagabunda, llena de recato de encubrir su linaje, acompañada de un mozo que, como dice que lo es, podría no ser su hermano [...]» (II.2, 290). Este misterio reside en algo que parece quedar fuera de la lógica y de lo verosímil pero que, como se verá al término de la novela, tiene perfecta explicación. La distinción misterio-milagro vuelve a establecerse cuando en II.20 Periandro narra cómo su caballo sobrevivió un dramático salto, que los testigos creyeron que fue un «milagro» (II.20, 415). En el caso de la mujer voladora en el capítulo III.13 se presenta a los lectores un ejemplo de hecho que pudiera conceptuarse de milagro pero que cabe en la verosimilitud de la ciencia cuando se explica de modo racional: «una mujer hermosísima que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndose de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible, sin ser milagro» (III.13, 573)³¹.

³¹ Riley, en op. cit., págs. 187-189, ha observado las advertencias explícitas de la veracidad de los siguientes hechos: la mujer que vuela (III.14), la salida de los personajes de la cueva de

A pesar de reconocer en la verdad la esencia de la narrativa, en el *Persiles* no se proscriben los hechos que quedan fuera de la ciencia y de la razón a los que se refiere como milagros. Estando muy avanzada la historia, en el capítulo III.18, en una digresión se explica: «Otra vez se ha dicho que [no] todas las acciones no virisímiles, ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice [...]» (III.18, 600-601). El traductor y el editor que eliminan pasajes por juzgarlos irrelevantes y redundantes, respetan estos otros inverosímiles. En ello, el lector habrá de entender que esa historia se ciñe a la verdad, a la cual pertenecen instancias inverosímiles. Estas se aceptarían merced a la autoridad del Catolicismo. De tal suerte, ciencia y Catolicismo se yerguen en las reguladoras de la verdad. La ciencia proscribía lo inverosímil y falso, mientras que la fe católica acepta lo inverosímil si es verdadero. Ambas sirven, por ejemplo, para poner en tela de juicio los sueños, como demuestran los siguientes dos pasajes. Sobre el sueño de Periandro expresa Auristela que lo ha contado «De tal manera [...] que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía» (II.15, 386), antes de que Mauricio sentencie: «Ésas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tal vehemencia, que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades» (II.15, 386). Antes había sentenciado el mismo Mauricio sobre los sueños: «si yo no estuviera enseñado en la verdad católica y me acordara de lo que dice Dios en el *Levítico*: ‘No seáis agoreros, ni deis crédito a los sueños’, porque no a todos es dado el entenderlos, que me atreviera a juzgar el sueño que me puso en tan gran sobresalto» (I.18, 248). Al conferir a la ciencia y la religión la misma autoridad para enjuiciar la verdad, Cervantes reconoce el principio católico que promulgaba que los libros habían de contener verdades, por lo que todo cuanto no se atenga al realismo habrá de ser milagro, por ser los milagros parte de la verdad católica del mundo³².

forma que no era mágica (III.18), los dos retratos de Auristela (IV.2 y IV.6), la puerta que no arde porque es de hierro (III.11).

³² Además de ello, repárese en la modernidad del juicio de Mauricio. La confusión entre la realidad y el sueño cuando no se sabe si algo se vivió o se soñó fue advertida casi tres siglos después por Freud en *La interpretación de los sueños* (1899), y la recogió Unamuno en el capí-

De todo ello se desprende que en el *Persiles* se manifiesta el rechazo de la tradición de la literatura idealista de los romances y su pertenencia a la literatura realista. A tal fin, Cervantes puebla esta novela de referencias, en ambos niveles, a la verdad y a la verosimilitud que Watt denomina realismo formal. Junto a ese realismo, Cervantes defiende en numerosas ocasiones dos principios para todo relato realista: la *admiratio* y la elipsis.

El *Persiles* prosigue y emula la praxis novelística ensayada en las *Novelas ejemplares* mediante la cual se explica lo extraordinario de modo verosímil³³. Riley se ha referido al *Persiles* como «the novel of Cervantes most calculated to astonish the reader»³⁴ y precisado que «The most fertile source of admiration in the *Persiles*, as in Cervantes's *novelas*, is not the prodigious and the supernatural but surprising events in the course of human affairs»³⁵. Todo ello se presenta como declaración de intenciones en el último párrafo del Libro I, donde una voz extraficcional declara: «En el cual punto deja el autor el primero libro desta grande historia y pasa al segundo, donde se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos» (I.23, 276). A lo largo de los capítulos se acumulan instancias en que se ensalza la admiración como la esencia de la literatura de ficción y en las que se relatan casos admirables. Ya en I.VI, Antonio se brinda a relatar su historia a los protagonistas, so advertencia de que, según expresa, «temo que, por ser mis desgracias tantas, tan nuevas y tan extraordinarias, no me habéis de dar crédito alguno» (I.VII, 184), a lo que repone Periandro: «En las que a nosotros nos han sucedido nos hemos ensayado y dispuesto a creer cuantas nos contaren, puesto que tengan más de lo imposible que de lo verdadero» (I.VII, 184). Cervantes escoge los vocablos con cuidado: lo «extraordinario», lo «imposible» y lo «verdadero» se amalgaman para que cuaje una suerte de ficción en que se narren aconteci-

tulo 28 de *Niebla* en que Augusto no acierta a determinar si algo ocurrió en la realidad o en los sueños. Véase J. A. Garrido Ardila, *La construcción modernista de Niebla de Unamuno*, Barcelona, Anthropos, 2015.

³³ Al respecto véase, por ejemplo, Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, vol. I, págs. 25-27.

³⁴ Edward Riley, op. cit., pág. 91.

³⁵ Ibid., pág. 184.

mientos extraordinarios y admirables, que despierten el interés del lector, que parezcan más irrealistas («imposible») que realistas («verdadero»). Al autor corresponde lograr que lo admirable con apariencia de irrealista se reconozca como verdadero. A tal fin sigue la misma técnica que siguió en las *Novelas ejemplares*: la presentación de un hecho admirable que deriva en una explicación verosímil y, a veces, científica. Dos capítulos después se indicará que Rutilo «dejó contentos y admirados a los oyentes» (I.IX, 194) con «su plática». En I.X se presenta un primer caso admirable con explicación lógica: Leonora, para sorpresa de todos, declara a su enamorado que está casada y que «en ninguna manera, siendo mi esposo vivo, puedo casarme con otro». La siguiente frase resuelve la extrañeza: «Yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero; él es mi esposo, a él le di la palabra primero que a vos» (I.X, 204).

Todo el *Persiles*, pues, se siembra de estas alusiones a lo admirable, significándose por *admirable* todo cuanto parezca salirse de la verdad pero que pertenece al ámbito del realismo y tiene explicación verosímil. Estas alusiones se expresan por medio de la voz narradora (de la voz extraficcional, sea el traductor o el «editorial narrator» en terminología de Williamsen, supra) a fin de acentuar la verosimilitud del relato y se aplican tanto a la historia rectora como a los relatos interpolados. Cuando en el capítulo I.12 el anciano del buque inglés resulta ser el padre de Transila se indica: «Sin duda se puede creer que este caso de tanta novedad y tan no esperado puso en admiración a los circunstantes» (I.12, 211), a modo de constatación de que esta instancia del recurso del *deus ex machina*, propio de la narrativa idealista, se presenta aquí como hecho posible y verosímil que causa admiración. Tres capítulos después, se subraya cómo el relato del viaje de los protagonistas contado por Periandro al príncipe danés hizo que «de nuevo se alegraron y admiraron todos los presentes» (I.15, 229). Al finalizar Agustina su relato, el narrador consigna: «Aquí dio fin la hermosa Agustina a su razonamiento, y aquí comenzó la admiración de los oyentes a subirse de punto» (III.12, 563). Esos hechos admirables se llevan al terreno de lo verosímil cuando, en ese mismo párrafo, el narrador explica que todo se atuvo a los usos sociales establecidos: «[Ambrosia] por ser así la voluntad de su marido, hubo de volverse a tierra, porque, por hermosa que sea, es embarazosa la compañía de la mujer en la guerra» (III.12, 563). Otro ejemplo se halla en el

desenlace del relato de Isabela, sobre el cual se declara: «No habrá para qué preguntar si se admiraron o no los oyentes de la historia de Isabela, pues la historia misma se trae consigo la admiración, para ponerla en las almas de los que la escuchan» (III.20, 617). La literatura que recrea lo admirable presenta a individuos admirables. Ejemplo de ello viene dado por la belleza de los personajes. Mientras que la literatura idealista había celebrado la beldad extraordinaria de sus damas, en el *Persiles* la simpar hermosura de algunas mujeres se presenta en el marco de lo admirable, es decir de lo extraordinario verosímil. Entre las ocasiones sin número en que se alaba la belleza podemos tomar aquella en que Periandro, tras relatar hechos verosímiles, expone que estos «confirmaron [...] ser sobrenatural el entendimiento y belleza de mi hermana» (II.10, 347).

En la teoría novelística basada y sustentada en el realismo formal que en el *Persiles* se expone, la elipsis adquiere una elevada consideración. Frente a la literatura irrealista pródiga en detalles innúmeros que se tuviesen como garantes de lo verdadero de sus contenidos, Cervantes estima la elipsis un recurso fundamental. Ello se manifiesta ya en el capítulo II.3 del *Quijote*, donde el hidalgo expresa sobre los pormenores acerca de «los infinitos palos que en diferentes encuentros [le] dieron»: «También pudiera callarlos [los historiadores] por equidad [...], pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas» (II.3, 467). En el *Persiles* se predica en varias ocasiones la trascendencia de la elipsis en la diégesis, produciéndose estas consejos sobre todo en los episodios intercalados. Una de las primeras la hallamos en el relato de Coitiño, que por ser portugués y enamorado evoca los tópicos filigráficos de la época. Mas ese portugués, de quien los lectores habrían de esperar una narración especialmente prolija en detalles superfluos propios de la tradición sentimental, expresa su resignación a estos: «¡Ay de mí, que no es posible que me detenga en estas circunstancias, porque a las puertas de mi vida está llamando la muerte y temo que no me ha de dar espacio para contar mis desventuras: que, si así fuese, no las tendría ya por tales!» (I.10, 202). Mediante la excusa de la inmediatez de la muerte logra Cervantes demostrar que ciertas «circunstancias» resultan prescindibles para el relato, de modo que subvierte la literatura idealista y logra que el relato de Coitiño, sentimental e idealista en potencia, se adapte a su obra regida por la *admiratio* y la verosimilitud.

Con respecto a la elipsis como técnica narrativa, en el *Persiles* se explota incisivamente la historia interpolada en la que Periandro relata a otros personajes sus peripecias hasta encontrarlos. Ese largo relato viene a ejercer similares funciones teóricas que el capítulo II.21 del *Quijote*, en que maese Pedro escenifica la historia de Gaiferos y Melisendra, cuya adecuación a la verdad comenta don Quijote³⁶. Por medio de la narración de Periandro, Cervantes pone en boca de otros personajes juicios sobre la literatura. En este caso, Periandro alarga excesivamente la relación de su historia lo cual provoca una ristra de reprobaciones. La primera de estas corresponde a una voz extraficcional, que al principio del capítulo II.11 observa gravemente: «Páreceme que, si no se arrimara la paciencia al gusto que tenían Arnaldo y Policarpo de mirar y a Auristela, y Sinforosa de ver a Periandro, ya la hubieran perdido escuchando su larga plática, de quien juzgaron Mauricio y Ladislao que había sido larga y traída no muy a propósito, pues, para contar sus desgracias propias, no había para qué contar los placeres ajenos. Con todo eso, les dio gusto y quedaron con él esperando oír el fin de su historia, por el donaire siquiera y buen estilo con que Periandro la contaba» (II.11, 351-352). Enjuicia esta voz metaficcional que los relatos han de ceñirse a lo relevante del caso que cuentan y desaconseja la extensión excesiva. La de Periandro sirve como ejemplo de mala práctica, que otros personajes toleran porque la ocasión les brinda la dicha de contemplar la belleza de Auristela y de Periandro y que esa voz excusa por razón del donaire y el buen estilo del relator.

Así las cosas, al lector se recordará incisivamente, por medio de las quejas de los presentes, que tanta prolijidad en los detalles y tanta locuacidad atentan contra el buen fluir del relato. Arnaldo protesta a Periandro que «tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas» (II.12, 363). Mauricio estima que «con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida; porque no había para qué detenerse en decirnos tan por extenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores, porque los episodios, que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia. Pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras» (II.14, 372).

³⁶ Acerca del cual véase, por ejemplo, Garrido Ardila, «Cervantes y la novela moderna», op. cit., págs. 116-117.

Transila concuerda con el juicio de su padre y excusa a Periandro porque «lo que yo sé decir es que, ora se dilate o se sucinte en lo que dice, todo es bueno y todo da gusto» (II.14, 372). Al final de ese mismo capítulo volverá a quejarse Mauricio: «Yo, por mí, deseando estoy que acabe» (II.14, 378). En el siguiente, una intervención en el nivel metatextual afirma de las historias que «cuando son largas, aunque sean buenas, antes enfadan que alegran» (II.15, 383). Unos párrafos después el mismo Periandro se disculpa ante la prolijidad de su relato: «El gusto de lo que soñé [...] me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada» (II.15, 386). Se cierra el capítulo III.16 con la siguiente reflexión de Periandro ante el apremio de Sinforosa; «Sí hare [...] si es posible que grandes cosas en breves términos puedan encerrarse» (II.16, 391), antes de que el siguiente se abra con este juicio: «Toda esta tardanza del cuento de Periandro se declaraba tan en contrario del gusto de Policarpo que ni podía estar atento para escucharle ni le daba lugar a pensar maduramente lo que debía hacer para quedarse con Auristela» (II.17, 391), elocuente declaración de que el cuento de Periandro vulneraba el principio horaciano del *prodesse et delectare*. En el siguiente, vuelve a opinar el narrador que «las menudencias no piden ni sufren relaciones largas» (II.18, 406). Cuando, al fin, Periandro pone término a su relato, se sentencia al inicio del capítulo II.21: «No sé si tenga por cierto, de manera que ose afirmar, que Mauricio y algunos de los más oyentes se holgaron de que Periandro pudiese fin en su plática, porque, las más veces, las que son largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas» (II.21, 420). En definitiva, la relación que Periandro ensaya de sus aventuras se toma para dejar sentado uno de los principios literarios que Cervantes establece en su teoría de la ficción: que junto al realismo, la elipsis redundante en la *admiratio* y que los detalles aleatorios resultan tan superfluos como contraproducentes. En claro contraste con la saga de Periandro se dispone la relación de Renato en II.19, que ateniéndose a la brevedad logra despertar el interés de los oyentes³⁷.

³⁷ Según se detalla: «Con esto dio fin a su plática Renato y con esto dio ocasión a que todos los circunstantes se admirasen de su suceso, no porque les pareciese nuevo dar castigos el cielo contra la esperanza de los pensamientos humanos, pues se sabe que por una de dos causas vienen los que parecen males a las gentes: a los malos, por castigo y, a los buenos, por mejora. Y en el número de los buenos pusieron a Renato, con el cual gastaron algunas palabras

Como apuntaba Williamsen (supra) la narración del *Persiles* avanza en ocasiones por un nivel metaficcional que la aleja del romance y la aproxima a la novela moderna. Con todo, además de crear ese «aesthetic detachment» del romance que Williamsen observa, la metaficción establece en el *Persiles* toda una teoría de la novela, teoría que recrea los postulados anunciados al respecto en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares*: que la narrativa, muy al contrario que los romances, ha de ser verosímil, que la verosimilitud en la literatura debe atenerse a las explicaciones de la ciencia y al empirismo, que, aun así, el lector debe confiar en el narrador, y que aquellos pasajes de apariencia inverosímil serán «misterios» o «milagros»; también, que el narrador merece esa fe del lector por cuanto que su libro, como manda el Catolicismo, no incurrirá en mentiras. Junto a todo ello, Cervantes establece que la literatura precisa de la *admiratio* para despertar el interés de los lectores y que esa *admiratio* exige que la elipsis prescinda de datos superfluos.

En este breve trabajo se han rescatado, en selección significativa, aquellos pasajes en que se apuntan y explanan los principios de esa teoría novelística, lo cual permite reconocer en el *Persiles*, como en su predecesor el *Quijote* y como Garrido Ardila designase a este, una suerte de «literatura experimental» en la que Cervantes amasa materiales existentes para convertirlos en literatura moderna. En expresión de Garrido Domínguez, el *Persiles* es, como el resto de la novelística cervantina, una «novela de pruebas»³⁸, es ejemplo de cómo «en Cervantes va a la par la creación y la reflexión (implícita o explícita) sobre la misma»³⁹. Esa evolución que Moore (supra) observa en el decurso de esta novela –de crónica antigua a romance medieval y a novela «premoderna»– no es tal; antes al contrario, en todo el *Persiles* se manifiestan esas voces en metaficción que proclaman los preceptos de la literatura moderna y los aplican a ese mismo relato. En este sentido, el *Persiles* guarda infinitas semejanzas con el *Quijote*. Como en la novela de las aventuras del hidalgo manchego, esta toma elementos del romance para «modernizarlos». Antes de nada, en la novela de 1617 se sigue la premisa apuntada por Sansón Carrasco: «Así es [...], pero uno de consuelo, y ni más ni menos con Eusebia, que se mostró prudente en los agradecimientos y consolada en su estado» (II.19, 413).

³⁸ Antonio Garrido Domínguez, op. cit., pág. 17.

³⁹ Ibid., pág. 69.

es escribir como poeta y otro como historiador; el poeta puede contar y cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (II.3, 467). En palabras de Armstrong-Roche, «*Persiles* forswears the supernatural liberties to which verse epic and prose romance frequently gave licence, honouring the criteria for verisimilitude of its own day, if not the later standards of literary realism. *Persiles* also seemingly aspires to absorb in itself many of the leading genres of early modern Spain»⁴⁰, lo cual lo dota de «a sensibility very much like that one that produced *Don Quijote*: a pattern distinguished not by the tension between romance idealism and novelistic realism but by the urge to explore the ways in which they imply, test, and turn into one another»⁴¹. Todo ello lo ensaya Cervantes por medio de la metaficción. De similar parecer a Sacchetti (supra), y en contra del de Moore (supra), Childers rechaza las progresiones genéricas a lo largo de la narración, y entiende que toda la obra es, digámoslo así ahora, una suerte de polifonía bajtiniana donde los diferentes géneros dialogan⁴². A tal fin, las digresiones episódicas sirven a Cervantes para comentar las formas de la ficción, para desmarcar su obra de la tradición idealista del romance y proclamar la excelencia de la literatura verosímil, como hemos visto en los ejemplos aquí comentados⁴³.

⁴⁰ Michael Armstrong-Roche, op. cit., pág. 13.

⁴¹ Ibid., pág. 104.

⁴² William Childers, op. cit., pág. 130: «Established genres play an important role in this composition. The major genres of romance all appear in somewhat altered guises by the end of the second book: the Ocean of Longing in Book One derives from sentimental romance; the Fishermen's Island is a transposition of the pastoral to a piscatory sphere; Periandro's Tale is a chivalric romance», transposed to a maritime setting Renato and Eusebia belong to a Christianization of the pastoral through as association of the aesthetic values of hagiography with the *beatus ille* motif. This collage of generic worlds is achieved by the semantic re-contextualization of each genre to the sea. The oceanic desire of sentimental romance can this be rendered in a parallel narrative frame to the linear action of the maritime chivalric in Periandro's Tale, when he and the crew of his ship become "corsarios justicieros"».

⁴³ Sin poder ahondar en ello, por motivos de espacio, importa señalar la importancia de los episodios intercalados en el *Quijote* y en el *Persiles*. Como argumentaba Garrido Ardila, «Diégesis y digresiones episódicas en el *Quijote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92.8, 2015, págs. 879-896, en el *Quijote* sirven para transformar lo ideal en realista y, así, acercar esa obra a la

Resulta evidente que en el *Persiles* no hallaremos un realismo «puro» que compita con Stendhal o que se atenga a la familiaridad perfecta que Aristóteles exigía a la literatura realista. Antes bien, y en definitiva, el *Persiles* se configura como una diatriba a la tradición del romance en cuanto que reprueba el idealismo irrealista o inverosímil y la locuacidad descriptiva, para ensalzar la verosimilitud y el empirismo como principios de la ficción. Es posible que si el *Quijote* sea una parodia de los libros de caballerías, el *Persiles* sea una reivindicación de la novela griega; pero, en cualquier caso, la última de las novelas de Cervantes supone un avance hacia la novela moderna desde el clasicismo y contiene numerosos elementos modernos: la teorización de la literatura realista por medio de la metaficción es uno de los principales.

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA

University of Malta y Universiteit van Amsterdam

novela moderna. De igual modo, en el *Persiles* los episodios intercalados brindan al autor la oportunidad de manifestar la importancia del realismo.