TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL EPISODIO DE RUPERTA, LA «BELLA MATADORA» DEL *PERSILES*

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

«La maestría de Cervantes sobre el arte de narrar —según afirma Francisco Márquez Villanueva¹— es total y absoluta. Su dominio es tan completo en el terreno de lo que empezara por llamarse *dispositio*, después *plan* y ahora *estructura* como en el de lo incidental o episódico, en clímax descendiente que llega a la página, el párrafo, la frase y el vocablo». La constatación fáctica de que el gran cervantista sevillano tiene sobrada razón se podría encontrar en multitud de pasajes de la obra del escritor complutense, como es el caso, por ejemplo, de la historia de Ruperta del *Persiles* (III, XVI-XVII). Pues, efectivamente, el episodio novelesco de la viuda escocesa constituye estética y plásticamente uno de sus relatos más logrados, no sólo por su elaborada y sutil red de referencias simbólicas e intertextuales que mantiene con la tradición literaria anterior y con el resto de su producción artística², sino sobre todo por la audacia experimental que manifiesta su irónica disposición narrativa, tanto en lo que concierne a su estructura interna como en lo que respecta a su imbricación con la narración de base que le sirve de marco³. A lo que hay que sumar la osadía y la naturaleza de su tema⁴. Y eso es lo que nos proponemos demostrar en lo que sigue.

¹ Francisco Márquez Villanueva, «Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahudes», *Cervantes en letra viva*, Barcelona, Reverso, 2005, págs. 268-285, en concreto pág. 268.

² Sobre las fuentes del episodio y su utilización en la elaboración de la historia, véase Enrique Rull, «En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, 2004, págs. 931-946.

³ Véase Alberto Blecuá, «Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)», *Signos viejos y nuevos*, Barcelona, Crítica, 2006, págs. 341-361.

⁴ Véase Michael Nerlich, *El «Persiles» descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*, Jesús Munárriz, trad., Madrid, Hiperión, 2005, págs. 576-577.

EL PRINCIPIO POÉTICO DE LA VARIEDAD EN LA UNIDAD EN EL *PERSILES*: EL EPISODIO DE RUPERTA

Antes, sin embargo, conviene hacer un poco de historia. El género épico-narrativo, desde el modelo de los poemas homéricos hasta la novela decimonónica, que se declara, no sin matices que poner⁵, unirregionalista en la narración de un suceso o que requiere de una lectura corrida, se construye bajo una paradójica máxima, cual es la aristotélica de la variedad en la unidad. Un axioma poético por el que se permite, y aun se hace necesaria, la entrada de una serie de digresiones narrativas sobre una historia o fábula que hace las veces de hilo conductor, con el fin de propiciar el deleite y el placer del receptor con la presencia de una miscelánea de acciones y personajes, a la par que se suministra grandiosidad y ornato a la historia con la variedad, mas nunca hasta quebrar la cohesión interna del conjunto a causa de la monstruosa desproporción⁶. Le corresponde al escritor, en consecuencia, la labor de conciliar los principios opuestos de semejante precepto con la búsqueda y el perseguimiento de la fórmula estructural idónea que armonice lo vario en lo uno. Para ello habrá de tener en cuenta una serie de principios, tales como que el episodio encaje perfectamente por su modo de engarce y por su relación temática con la trama medular, que esté en una evidente situación de supeditación respecto de la fábula y que su inclusión no vulnere la ley de la necesidad y la probabilidad o, dicho de otro modo, que no rebase los severos límites de la verosimilitud⁷.

Debido al auge que experimenta la preceptiva poética en la Italia del Renacimiento, orientada en la revisitación, interpretación, comentarios y discusiones sobre la *Poética* de Aristóteles, la cuestión de la unidad artística se convirtió, en el filo entre los siglos XVI y XVII, en el centro del debate, entre otros aspectos cruciales e íntimamente emparentados, referidos a la legitimidad del arte

⁵ No en vano, Herman Melville pone en boca del narrador de su excelente novela *Billy Budd* las siguientes palabras: «En este asunto de escribir, aunque uno debería seguir por el camino principal, algunos desvíos laterales tienen un atractivo difícil de resistir. Voy a vagar por uno de esos caminos. Si el lector me hace compañía, me alegraré. Al menos, nos podemos permitir ese placer que se dice, perseverantemente, que hay en pecar, pues esta digresión será un pecado literario» (H. Melville, *Bartleby, el escribiente. Benito Cereno. Billy Budd*, Julia Lavid, ed. y trad., 6ª ed., Madrid, Cátedra, 2004, pág. 225).

⁶ Ya Platón, en el *Fedro*, había dicho, por boca de Sócrates, «que todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo» (Platón, *Fedro, Diálogos III*, traducción, introducción y notas de Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1986, 264c, págs. 382-383).

⁷ Véase Aristóteles, *Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes Poéticas*, ed. bilingüe de Aníbal González, Madrid, Visor, 2003, cap. VII-XIV (sobre todo VII-VIII) y XVII, págs. 69-91 (69-73) y 101-103. Sobre la vigencia de la *Poética* de Aristóteles en la actualidad, véase Umberto Eco, «La *Poética* y nosotros», *Sobre literatura*, Helena Lozano, trad., Barcelona, Debolsillo, 2005, págs. 247-265.

poética, la relación y distinción entre la *historia* y la *poesía*, la suplantación del viejo *romance* por el renovado concepto de épica en prosa y la libertad del poeta. Un debate que afectó poderosamente a la literatura española tanto en la teoría⁸ como en la práctica. De modo que la mayor parte de nuestros escritores conformaron sus textos, independientemente de la modalidad genérica a la que se adscribiesen⁹, en derredor de dos niveles narrativos, uno primario y otro secundario, a saber: la trama principal y los episodios intercalados. Cervantes, desde luego, no fue una excepción y sus narraciones de largo recorrido, sancionado como lo estaba por la tradición y por su propia época, se ajustan a este axioma formal. Pero, sin embargo, sí fue el que con mayor hondura y preocupación reflexionó y experimentó sobre la función de los episodios y la relación que estos han de guardar con la fábula¹⁰, hasta desembarazarse de la teoría

⁸ Como así lo atestiguan la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López el Pinciano, *El cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo y las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales.

⁹ En efecto, los libros de caballerías, por esencia episódicos, a partir del *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva, en el que se desarrollan los amores pastoriles de Darinel y Silvia, suspenden la narración de las aventuras para dar entrada a historias de naturaleza distinta, llegando al caso extremo del *Baldo* (1542) en el que se entremezclan, con el *romance* paródico-burlesco de la trama, episodios de signo realista, como los de Cíngar y Falqueto. Un hecho, este, que ya había ensayado con anterioridad el propio Feliciano de Silva con *La segunda Celestina* (1534), sólo que invirtiendo el sentido, pues es la trama realista la que, en premeditado contraste, alberga el relato pastoril de Filinides. Con esta naturaleza mixta nace la novela pastoril española de la mano de *La Diana* (1559?) de Jorge de Montemayor, que, en su edición de 1561, a los episodios coordinados de Selvagia, Felismena y Belisa, une otro pero por yuxtaposición: el *Abencerraje*. Lo mismo ocurre con la novela bizantina española que, auspiciada por su referente clásico, adereza la acción principal con episodios habitualmente pertenecientes a otras regiones de la imaginación, como así lo atestigua su primera manifestación: el *Clareo y Florisea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso. La épica española, surgida al calor de la épica culta italiana y de las traducciones de la *Odisea* (1551) y la *Eneida* (1555), se sirve asimismo, como era uso obligado, de la variedad, y tanto, por ejemplo, la *Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla como la *Primera parte de la Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto lo confirman. Es más, incluso la novela picaresca que, en su origen había nacido como novela corta y centrada en la exposición de un caso con el *Lazarillo* (1554), introduce episodios novelescos, entre otros muchos tipos de digresiones narrativas, cuando alcanza carta de ciudadanía con el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán y sus continuadores, en especial el *Guzmán apócrifo* (1602) de Juan Martí y *La pícara Justina* (1605) de López de Úbeda; como también la novela morisca (que recorre exactamente el mismo itinerario histórico-genérico que la picaresca) cuando pasa de ser una novela breve, el *Abencerraje*, a una de larga extensión, *Las guerras civiles de Granada* (1595-1617) de Ginés Pérez de Hita, ramifica su estructura con un elevado número de episodios sobre un tronco común. Lo mismo cabe decir de la novela cortesana, excelente ejemplo son los *Cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso de Molina, que se convierte en una miscelánea de elementos de diversa factura en derredor de un eje unificador; y de la única novela que intenta emular y rectificar adrede la gran novela cervantina, el *Quijote* espurio (1614) de Avellaneda. Decir, por último, que las colecciones de cuentos, las misceláneas, los diálogos y otros tipos de prosa narrativa se surten de la misma estrategia morfológica.

¹⁰ Véase Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Carlos Sahagún, trad., Madrid, Taurus, 1989, págs. 187-208; y «Teoría literaria», en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, eds., Londres, Tamesis Books, 1973, págs. 293-322.

neor aristotélica o, en su defecto, de adecuarla a las condiciones que le dictaba su admirable libertad creadora sin horizontes ¹¹.

Después de *La Galatea*, égloga en prosa centrada en la teoría y la praxis amorosa de signo neoplatónico, pero que, desde una perspectiva morfológica, resulta ser una novela de novelas en la que los episodios cobran mayor relieve que la narración de base ¹², es el *Quijote* de 1605 su obra más abierta y desintegradora estructuralmente hablando ¹³. Esto es así sobre todo por la inclusión de *El curioso impertinente* como una metaficción, y no ya, por tanto, como un suceso verdadero, puesto en boca de uno o varios personajes que se mueven en el mismo ámbito de realidad que los actores centrales. Mas es el recapacitar sobre este aspecto, bien sea por una motivación externa, interna o por ambas a la vez, el que orienta y determina el modelo estructural a seguir en sus futuras creaciones narrativas. Las claves del giro experimentado, como se sabe, se recogen, a modo de comentarios metaficcionales, en la diégesis de la Segunda parte del *Quijote* (cap. III y XLIV). En ellos se pone en entredicho la inclusión de algunos de los episodios de la Primera parte, tales como *El curioso impertinente* y la historia del capitán cautivo, a causa de su frágil unión estructural con la fábula, a su demasiada extensión y a la posibilidad de que el lector, ansioso de las aventuras del loco caballero y su escudero, los pasen por alto, no reparando en su grandeza literaria. La consecuencia inmediata no es otra que la eliminación radical de las novelas *sueltas* y *pegadizas* de las narraciones extensas y su publicación por separado. Pues, efectivamente, ese es el motivo por el que las *Novelas ejemplares* nacen como una colectánea de relatos independientes, sin vinculación formal en la estructura superficial del texto, excepción hecha de la bilogía *El casamiento engañoso-El coloquio de los perros* ¹⁴. Mientras que tanto en el *Quijote* de 1615 como en el *Persiles* no se registran ya, como complemento de la fábula, episodios yuxtapuestos, sino coordinados, a menor escala, más sutiles, iniciados *in medias* o *in extremas res* y en los que se entrevera la narración con la acción. Sólo que en la continuación de su obra

¹¹ Véase Alban K. Forcione, «Cervantes and de Freedom of de Artist», *Romance Review*, LXI, 1970, págs. 243-255; y Cervantes, *Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

¹² Véase Celina Sabor de Cortázar, «Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*», *Filología*, XV, 1971, págs. 227-239.

¹³ Véase Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco*, ed., pról. y notas de J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992, págs. 129-149 y 211-251; Celina Sabor de Cortázar, «Para una relectura del *Quijote*», en *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Buenas Letras, 1987, págs. 25-60, especialmente págs. 36-44.

¹⁴ Javier Blasco, «Novela («mesa de trucos») y ejemplaridad («historia cabal y de fruto»», Estudio preliminar a la ed. de las *Novelas ejemplares* de J. García, Barcelona, Crítica, 2001, págs. IX-XXXIX, pág. X.

más inmortal el complutense cierra filas en torno a sus personajes principales, que era lo que le demandaba el público lector, esto es: a favor de la unidad, aun cuando vuelva a incorporar un elevado número de historias adventicias¹⁵. Mientras que en su texto póstumo, seguramente que por el género al que pertenece tanto como por el intento experimental de combinar la nueva épica en prosa con la novela corta, interrumpe de continuo la narración principal para insertar un sinfín de tramas secundarias; su estructura, de resultas, es más flexible y maleable¹⁶.

A tenor de lo dicho, se puede conjeturar que Cervantes no concibe la narración extensa sin que deje de estar aderezada y amenizada por episodios que enriquezcan la fábula con la variedad que conllevan, sino que su preocupación máxima estriba en cómo han de encajar estos en la narración sin que rompan la unidad formal y su verdad. Esto le lleva, de hecho, a definir lo que él entiende por episodio novelesco¹⁷ y a diferenciarlo de la novela corta¹⁸.

La solución adoptada en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la de mezclar la épica en prosa con la novela corta sobre la base estructural de la primera, parece indicar, sin embargo, que el esfuerzo compositivo de atenerse lo más posible a una acción única no le satisface del todo, máxime cuando se siente tan atraído por la escritura desatada del *romance* y por su capacidad para admitir lo fabuloso y lo maravilloso. No cabe duda de que el motivo principal no es otro que la diferencia de género que se aprecia entre la Segunda parte del *Quijote* y el *Persiles*, y de la que Cervantes era sobradamente consciente¹⁹. Mas, sin embargo, es bastante probable que esto se deba también a las limitaciones que le ofrece el viejo *romance*, transformado por la preceptiva neoaristotélica, al calor de la novela griega de amor y aventuras, en una nueva modalidad de épica, sólo que amorosa y en prosa. Puesto que por sus características

¹⁵ Véase Edward C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, E. Torner Montoya, trad., Barcelona, Crítica, 2000, págs. 116-129. Y, desde otra perspectiva más amplia, Anthony Close, «Los episodios del *Quijote*», *Para leer a Cervantes*, A. Parodi y J. D. Vila, eds., Buenos Aires, Eudeba, 1999, págs. 25-47.

¹⁶ Véase Ángel García Galiano, «Estructura especular y marco narrativo en el *Persiles*», *Anales Cervantinos*, XXXIII, 1995-1997, págs. 177-195; Edward C. Riley, «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Cervantes*, XVII, 1997, 1º fall, págs. 46-61; Juan Ramón Muñoz, «Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI, 2003, págs. 146-173.

¹⁷ Como precisara E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 207, y «Teoría literaria», en el Prólogo a la ed. del *Quijote* del Instituto Cervantes, a cargo de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, págs. CXXIX-CXLI, en concreto págs. CXXXVII-CXXXVIII.

¹⁸ Véase Antonio Rey Hazas, «*Novelas ejemplares*», *Cervantes* (AA. VV.), Alcalá de Henares, CEC, 1995, págs. 173-209, sobre todo págs. 173-179.

¹⁹ Sobre la consciencia genérica de Cervantes, véase Edward C. Riley, «Una cuestión de género», *La rara invención*, Mari Carmen Llerena, trad., Barcelona, Crítica, 2001, págs. 185-202; y Alberto Blecuá, «Cervantes, historiador de la literatura», *Signos viejos y nuevos*, págs. 327-340.

y propiedades es incapaz de remitir a la historia cotidiana y de dotar, por consiguiente, de voz a la realidad circunstancial: su terreno, el de la epopeya, es el de la abstracción, el absoluto, el ideal y el heroísmo ejemplar, donde dioses, héroes, reyes y demás personajes ofician en su categoría o se ajustan al *deco-ro*, pero nunca obran como individuos. De modo que para abrir este mundo hierático y poético de lo que debe ser, recurre a la profusa intercalación de episodios novelescos que asimilan el mundo de la novela breve, en la que, aun en sus manifestaciones más próximas a los moldes idealistas, se consigna y refleja la realidad cotidiana, la vida en curso y la relatividad de la verdad. Empero, no pretende enfrentar esos dos mundos poéticos disímiles y contrapuestos, sino ponerlos a dialogar, para, fundidos en armonía, dar cabida al universo todo desde un discurso polifónico y abierto, en el que «lo universal queda diluido, o si se quiere, perdido entre la variedad de lo particular»²⁰. Es decir, los episodios contrapesan, nivelan y hacen verosímil el mundo monológico de la épica amorosa; introducen en él la ambigüedad y lo arrastran hacia la realidad problemática de la existencia, donde las cosas no son, sino parecen. Y esto a pesar de que la narración medular del *Persiles* presenta un marcado grado de desplazamiento de lo romanesco a lo novelesco, cuando el viaje marino por el Septentrión europeo es reemplazado por el viaje terrestre por los caminos del Mediodía, o si se prefiere, al hecho de que Cervantes trabaje con un doble concepto de *cronotopo*: el de la novela griega y el del camino, respectivamente. De modo que al final se llega a un punto en el que convergen el *Quijote* y el *Persiles*, pues, siempre desde el orbe de la ficción, los dos textos admiten sin paliativos el brutal choque entre la vida y la literatura. Pero partiendo de presupuestos poéticos diferentes: el *Quijote*, al menos en la Segunda parte, desde la unidad, el *Persiles*, por el contrario, desde la variedad; el *Quijote* desde la libertad creadora absoluta²¹, el *Persiles*, al menos en primera instancia, bajo la égida de la preceptiva neor aristotélica; el *Quijote* desde el ámbito de la novela realista contemporánea, el *Persiles* desde la épica en prosa del elegante Heliodoro²². Ambos libros, además, terminan por confluir, cada uno en su propia ley, en dos aspectos cruciales de la novelística cervantina, como lo son la

²⁰ Alberto Blecuá, «Cervantes y la retórica», *art. cit.*, pág. 360.

²¹ Véase A. Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005, págs. 203-277.

²² «El *Persiles* representa un esfuerzo de claro orden experimental, acometido bajo el aliento de una completa madurez, y donde el arte narrativo del *Quijote* continúa alentando en la peripe-cia si bien no tanto en la composición. Coinciden ambas obras en ser novelas del camino, sólo que esta vez es una peregrinación no en busca de aventuras, sino de la luz de una ortodoxia lo mismo de la fe que de los sentimientos» (Francisco Márquez Villanueva, «Cervantes, libertador libertario», *Cervantes en letra viva*, págs. 23-47, la cita es de las págs. 40-41. Véase, además, el imprescindible estudio de Isabel Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, CEC, 1998.

voluntad de querer ser de los personajes (más matizada, desde luego, en el *Persiles*, pero no por ello inexistente) y de que el hombre es hijo de sus obras y dueño de su destino²³.

La buscada y premeditada elasticidad estructural del *Persiles*, complicada y enrevesadamente laberíntica, no sólo por la elevada cantidad de episodios que interrumpen de continuo el discurrir de la acción central, sino también por el empleo del *ordo artificialis*, le obliga a Cervantes, para garantizar la unión de unas partes con otras, a ensayar mil modos de engarce y de imbricación, tanto en lo que concierne a las historias laterales como a las analepsis completivas que palian el comienzo *in medias res* de la trama. Unas técnicas narrativas que, en gradación de notable diversidad, oscilan desde la suspensión de la narración para dar entrada a un episodio de corte esencialmente narrativo, como el del caballero portugués Manuel de Sosa Coitiño, que, no obstante su débil lazo estructural, manifiesta una soterrada y sutil red de conexiones temáticas con la narración principal, hasta la diseminación intermitente y fragmentaria de la interpolación por un amplio número de capítulos, narrada por entregas y por diferentes personajes-narradores y con varios encuentros y acciones vivas presentadas en el discurrir presente de la novela, como es el caso del episodio del polaco Ortel Banedre, Luisa la talaverana y Bartolomé el manchego, del que se ha llegado a decir que termina por convertirse en una trama paralela pero degradada y envilecida de la central²⁴. A medio camino entre estos dos polos se sitúa el episodio de Ruperta y Croriano, debido a la ponderada mixtura que muestra entre narración y acción.

EL EPISODIO DE RUPERTA: UNA MORFOLOGÍA EXCEPCIONAL

Su morfología parece no presentar, en principio, ningún aspecto que no hubiera sido ensayado de antemano por Cervantes. El episodio se abre a la altura del capítulo XVI del libro III mediante la noticia que cuenta Bartolomé el manchego a sus amos sobre una novedad maravillosa. Se trata del elemento que sirve de transición entre la suspensión del relato primario y la irrupción del secundario. Utilizar una noticia como marca diegética para introducir un episodio es un aspecto que el autor de las *Novelas ejemplares* había ensayado con anterioridad, y desde enfoques distintos, en el episodio de Marcela en la Primera parte del *Quijote* (cap. XII-XIV); en el de Camacho, Basilio y Quiteria en la Segunda (cap. XIX-XXII) y en el de Renato y Eusebia en el mismo *Per-*

²³ Véase Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, págs. 244-245.

²⁴ Antonio Rey y Florencio Sevilla, Introducción a su ed. del *Persiles*, Madrid, Alianza (*Obra Completa*, vol. 18), 1999, págs. XL-XLI (citamos por esta edición, por libro, capítulo y página).

siles (II, XVII-XXI). La desilusión que se llevan los protagonistas por ver reducida la asombrosa maravilla anunciada a un aposento todo cubierto de luto suscita que un personaje, el criado enlutado de Ruperta, les emplace para más tarde y, lo que es más importante, les cuente la trágica historia de su señora para ponerles en conocimiento de los antecedentes. Esto es, a la noticia le sigue una relación intradiegética, que pone definitivamente en marcha el episodio. Es lo mismo que ocurre en los casos citados. El relator, aun siendo un personaje episódico, no es el actor principal de su cuento, sino un personaje secundario que presencia los sucesos, por lo que su función es la de un narrador testigo; la misma, aunque con matices, que desempeñan el cabrero Pedro en la historia de Marcela y el estudiante en las bodas de Camacho; diferente es lo que sucede en el caso de los ermitaños franceses, puesto que el relator es al mismo tiempo el protagonista. Después, ya en el capítulo XVII, se presentan el nudo y el desenlace en forma de acción en el presente de la novela, como asimismo sucede en los otros episodios. De modo que la historia se compone de una noticia, una narración intradiegética que actualiza la historia del pretérito al presente y una acción mostrada en el plano básico de los acontecimientos principales, todo ello acontecido en un mismo impulso narrativo. Nada nuevo, aparentemente.

Pero sólo en apariencia. Puesto que una vez que profundicemos en la parte activa del episodio podremos comprobar que se trata de un ensayo experimental y revolucionario en lo que a la técnica de interpolar historias se refiere.

En efecto, si exceptuamos los episodios metaficcionales de los textos en prosa de Cervantes, tales como *El curioso impertinente* y *El coloquio de los perros*, que no son entendidos sino como ficciones literarias por los personajes que se mueven en el nivel narrativo primario de las narraciones que los albergan, todos los demás son aventuras verdaderas, aunque pertenezcan a diferentes modalidades genéricas que la narración principal, puesto que al menos uno de los personajes del episodio interacciona con los que pertenecen a la acción medular. De tal forma que, aun cuando se reduzca a la mínima expresión, una parte del episodio se desarrolla en forma de acción viva en el presente de la diegésis, fluctuando desde un encuentro motivado por el más puro azar narrativo, hasta la presentación directa de algunos de los acontecimientos del episodio, que habitualmente suelen corresponder con el desenlace. Una acción que por norma se muestra delante de uno o varios de los personajes conectados no más que a la trama primaria. Es más, debido a la reflexión que efectúa Cervantes sobre el episodio y su relación estructural con la fábula, estima imprescindible que los actores principales se impliquen o participen más en ellos, de manera notoria en la parte activa y como receptores orales de los relatos, para así acentuar y reforzar la mayor cohesión de la materia narrativa. Máxima que se cumple a rajatabla en la Segunda parte del *Quijote*, pues como sabiamente

sostuviera Edward C. Riley²⁵, «en esta ocasión los héroes se ven envueltos en ellas [las historias secundarias] hasta límites sin precedentes. No me refiero únicamente a su presencia como público o espectadores, sino también a su constante intervención u ofrecimiento de intervenir en los problemas que surgen». Lo mismo sucede en el *Persiles*, ya que la actuación de Periandro y Auristela y la de sus dos acompañantes, los hermanos Antonio y Constanza, resulta fundamental en buena parte de los episodios. Mas por cierto en distintos grados de participación²⁶, dado que en el trayecto por tierras españolas su implicación se reduce casi a la de meros espectadores de vidas y sucesos ajenos. Situación que experimenta un giro notable en cuanto pisan suelo francés, por cuanto que, como sucedía en los dos primeros libros, vuelven a involucrarse humana y activamente en los episodios, aun a riesgo de jugarse la vida, como le sucede a Periandro en el episodio de Claricia (II, XIV-XV), la mujer voladora. Pues bien, en este contexto, la luctuosa historia de la bella Ruperta es un oasis, una isla solitaria en el agitado piélago que son *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y del resto de la producción narrativa de Cervantes. Y es que, por primera y única vez, se muestra el desenlace en forma de acción de un episodio a espaldas de cualquier personaje, principal o episódico, que no sean los actores protagonistas del relato: Ruperta y Croriano; pero eso sí, acompañados por el narrador externo.

La razón de semejante desproporción reside en la naturaleza misma de la historia que, dado su tema, la súbita transformación de la ira y la venganza en el perdón y el goce físico de los cuerpos, requiere la mayor privacidad en su exposición. Qué duda cabe. Mas también, y puede que principalmente, por la interferencia del narrador en el desarrollo y desenlace de la historia, que eclipsa y usurpa, vulnerando los principios poéticos de la épica, el papel que les estaba reservado a los héroes de su novela en las interpolaciones. Y por lo que pretende demostrar: que la dimensión humana y relativa de los problemas sobrenada las rigideces apriorísticas y doctrinales, sean del tipo que sean, incluidas, por supuesto, las literarias, en el sentido de ver qué ocurre cuando la literatura se traspone al plano de la vida; y que la teoría y la conceptualización abstracta son fulminadas por la realidad particular de los casos concretos. La historia de Ruperta y Croriano es, por consiguiente, la narración de un caso circunstanciado que supone la excepción que invierte la regla, hasta llegar a desmentirla. Pero desde el orbe ficticio de la literatura, que «no es espejo de la realidad, sino escenario abierto a la interpretación»²⁷.

²⁵ *Introducción al «Quijote»*, pág. 126.

²⁶ Véase Juan R. Muñoz, «Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», págs. 171-172.

²⁷ Javier Blasco, «Novela (mesa de trucos) y ejemplaridad («historia cabal y de fruto»)», *art. cit.*, pág. XXXIII.

LAS RELACIONES INTERTEXTUALES DEL EPISODIO DE RUPERTA

La cultura de Cervantes, que era sobremanera «aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles»²⁸, es verdaderamente extraordinaria. Así lo verifican a cada paso sus escritos, que remiten a un vasto, complejo y variado universo de libros²⁹, y la inmensa mayoría de sus personajes, que ávidos siempre de ficción muestran una desaforada pasión por la palabra oral y la escrita, hasta llegar al extremo de que algunos de ellos, los más «adictos a la lectura»³⁰, las convierten en el eje que determina su existencia, de forma singularmente notoria los que pueblan ese libro de libros que es el *Quijote*³¹. El saber literario de Cervantes alcanza a todos los géneros, con especial atención a la literatura española, italiana, grecolatina y a la Biblia, así como a los grandes tratados de preceptiva poética. De modo que este frenesí lector y su constante experimentación literaria, no sólo le convierten intencionadamente en el primer historiador de la literatura española³², sino que, al tener más que claro «que la literatura es un océano de intertextualidad»³³, le llevan a fundamentar sus textos sobre este principio poético moderno, pero según su conveniencia y libertad creadoras. Sin olvidar que las obras de Cervantes mantienen entre sí una permanente y fecunda dialéctica, sustentada y regida por el principio de la reescritura³⁴.

²⁸ Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, ed. del IV Centenario a cargo de Francisco Rico, Madrid, RAE, Alfaguara, 2004, parte I, cap. IX, pág. 85 (citamos siempre por esta edición, por parte, capítulo y página).

²⁹ Puede verse un bosquejo de las lecturas de Cervantes y de la bibliografía al uso en el trabajo de Marcel Bataillon, «Relaciones literarias», en *Suma cervantina*, págs. 215-232, y Anthony Close, «Cervantes: pensamiento, personalidad y cultura», en el Prólogo a la ed. del *Quijote* del Instituto Cervantes, págs. LXVII-LXXXVI. De lo más reciente, cabe citar las magníficas colecciones de artículos y conferencias, ya citadas, de Edward C. Riley, *La rara invención*, y Francisco Márquez Villanueva, *Cervantes en letra viva*, (véase especialmente el titulado «Las bases intelectuales» [págs. 48-73]). Sobre el *Persiles* son imprescindibles tanto la edición crítica del texto de Carlos Romero Muñoz (Madrid, Cátedra, 1997 [3ª ed., 2003]) como el trabajo mencionado de Isabel Lozano, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*.

³⁰ Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, Carlos Ávila, trad., México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 16. El mismo Gilman, un poco más adelante, trae a colación una cita de Susan Sontag, quien describe el *Quijote* como «la primera y más importante epopeya acerca de la adicción» (pág. 20).

³¹ Véase Américo Castro, «La palabra escrita y el *Quijote*», en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Trotta, 2002, págs. 603-638.

³² Véase Alberto Bleca, «Cervantes, historiador de la literatura», *art. cit.*, págs. 327-340.

³³ Edward C. Riley, «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *art. cit.*, pág. 46.

³⁴ Véase, Antonio Rey, «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*», *Críticón*, LXXVI, 1999, págs. 119-164; Juan Ramón Muñoz, «La amistad como motivo recurrente en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Epos*, XVII, 2001, págs. 141-163.

La historia de Ruperta y Croriano no es desde luego una excepción³⁵. Antes bien, explícita o implícitamente alude a un amplio ramillete de textos provenientes de la tradición clásica, a través del mito de Cupido y Psique, según la fascinante reelaboración que Apuleyo incluye en su *Asno de oro* (1513, la traducción castellana de Diego López de Cortegana), y de los libros de caballerías, concretamente del *Amadís de Gaula* (1508) y de *Las sergas de Esplandián*³⁶ (1510), ambos de Rodríguez de Montalvo. Cabe añadir a la lista una anécdota novelesca que cuenta Guzmán de Alfarache (2ª, II, 8, 689-692) con el fin de ilustrar que «la venganza (...) nace de ánimo flaco, mujeril, a quien solamente compete», por lo que «diré aquí un caso de una mujer que mostró bien serlo»³⁷. Y es que este breve episodio del *Guzmán* muestra no pocas concordancias con la historia de Ruperta, en tanto que ambas son viudas, ambas sufren un vil atropello por un rechazo amoroso y ambas planean una sanguinaria venganza por honor que consiste en asesinar con arma blanca a su ofensor mientras duerme desprevenido. Sólo que en el caso de Mateo Alemán la sentencia es corroborada por el ejemplo; justo lo contrario de lo que acontece en la historia de Cervantes. Estas contingencias, pero sobre todo las disparidades, convierten a estos dos episodios en un capítulo más de la confrontación vital y literaria de Mateo Alemán y Cervantes, de su concepción dispar del mundo y de sus distintos, y aun opuestos, planteamientos estéticos³⁸, que, no obstante, les llevan a conformar conjuntamente la gran novela barroca española y a sentar los pilares de la novela moderna³⁹. Esta serie de fuentes o de referencias intertextuales de la historia de Ruperta y Croriano ha de ser completada con los

³⁵ Pues, como bien dice Alberto Blecu, los «procesos creadores [de Cervantes] rara vez son simples» («Cervantes y la retórica», *art. cit.*, pág. 354. Las fuentes del episodio, el uso que hace Cervantes de ellas y el repaso de las aportaciones de la crítica es, como se ha mencionado, sobre lo que versa principalmente el artículo de Enrique Rull, «En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano»).

³⁶ Véase María Rosa Lida de Malkiel, «Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*», *Romance Philology*, IX, 1956, págs. 156-162.

³⁷ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Francisco Rico, ed., Barcelona, Planeta, 1999, 2ª parte, libro II, cap. 8, pág. 689 (en adelante, todas las citas corresponden a esta edición).

³⁸ Existe sobre el tema una bibliografía copiosa. Véanse, entre otros, Carlos Blanco Aguinaga, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, págs. 313-342; Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1974, pág. 45 y sigs.; Gonzalo Sobejano, «De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo», *Homenaje al prof. M. Muñoz Cortés*, II, Murcia, Universidad de Murcia, 1976-1977, págs. 713-729; Francisco Márquez Villanueva, «La interacción Alemán-Cervantes», *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, C.E.C., 1995, págs. 241-297; Antonio Rey Hazas, «El *Guzmán de Alfarache* y las innovaciones cervantinas», en *Atalayas del «Guzmán de Alfarache»*, Pedro M. Piñero ed., Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2002, págs. 177-217.

³⁹ Véase Edmond Cross, «1599-1605: orígenes de la novela europea en España» «*Por discreto y por amigo*», *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, C. Couderc y B. Pellistrandi coords., Madrid, Casa de Velázquez, 2005, págs. 397-404.

múltiples vínculos intratextuales o referencias reescriturales que manifiesta con el resto de la producción literaria de Cervantes, y por las cuales el conjunto de su obra se concibe como un todo orgánico y coherente, en el que los diferentes textos, sin perder su individualidad, remiten unos a otros constantemente.

DEL AMOR A LA VENGANZA: LA PARTE NARRATIVA DEL EPISODIO DE RUPERTA (III, XVI).

El hecho es que el hermoso escuadrón de peregrinos que encabezan Perianandro y Auristela, luego de abandonar la casa de Claricia con el rumbo puesto a la anhelada Roma, detienen su camino en un mesón donde pasar la noche a resguardo⁴⁰. Nada más entrar, Constanza se topa por sorpresa con Luisa la tálaverana, en lo que es una suerte de paródica e irónica anagnórisis. Pero el fortuito encuentro con la esposa adúltera del caballero polaco Ortel Banedre no es el único acontecimiento que depara este mesón de la dulce Francia, puesto que a él ha arribado una maravilla digna de contarse, aun a riesgo de infligir el principio poético de la verosimilitud. En efecto, luego de concluir la escena de reconocimiento, entra en escena Bartolomé el manchego que es el encargado de traer la noticia y el que invita a sus amos a que vengan a admirar «la más extraña visión que habéis visto en vuestra vida» (III, XVI, 385). Debido a la vehemencia y al espanto expresados por el criado, los peregrinos, aguijoneados por la curiosidad, se dejan conducir hasta «un aposento todo cubierto de luto, cuya lóbrega oscuridad no les dejó ver particularmente nada» (III, XVI, 385). De manera que el desencanto que se llevan es fenomenal, pero no baladí desde una perspectiva formal: a «escuras» se quedarán del remate de la historia, del que sólo tendrán noticia *a posteriori*. La desilusión de los expectantes viajeros intenta atajarla, sin embargo, «un hombre anciano, todo asimismo cubierto de luto» (III, XVI, 385), al emplazarles hasta dentro de dos horas para ver en acción a su señora Ruperta, «cuya vista os dará ocasión de que os admiréis, así de su condición como de su hermosura» (III, XVI, 385). Mas Periandro, que ha protagonizado de primera mano y presenciado no pocos portentosos prodigios, no se deja seducir con tanta facilidad, pues un luctuoso cuarto «no es maravilla alguna» (III, XVI, 385). Al viejo escudero, pues, no le queda más remedio que referir los pormenores del caso. Se trata más bien de una breve

⁴⁰ La venta, el mesón o la posada desempeña un papel crucial en la novelística cervantina. Como espacio literario se reviste de varias funciones, cuales son: la de núcleo aglutinador, en tanto que lugar de paso, de personajes de naturaleza literaria y social varia; de esparcimiento y burla; de libertad y de marcado erotismo sexual. Se trata, por ende, de «un *espacio lúdico* en que todas las inversiones y transgresiones son posibles» en el plano ideológico, pero también de audacia experimental y de enfrentamiento y parodia de los distintos modelos genéricos en lo literario (la cita es de Agustín Redondo, *Otra manera de leer el «Quijote»*, 2ª ed., Madrid, Castalia, 2005, pág. 151).

descripción narrativa de los acontecimientos más sobresalientes que explican cabalmente la situación de luto actual. No narra, por ende, la vida de su señora Ruperta al completo, sino que selecciona y rememora aquellas vivencias que exponen los datos del conflicto de una manera objetiva y clara⁴¹, sin adentrarse en detalles psicológicos, que, por otra parte, desconoce, dada su posición de testigo presencial de los hechos. No en vano el escudero muestra tener un sobrado conocimiento de las leyes de la primera persona narrativa, que su discurso no sólo no vulnera, sino que los respeta escrupulosamente. Así lo atestiguan esas palabras suyas de que «a todo esto me hallé yo presente; oí las palabras, y vi con mis ojos y tenté con las manos la herida» (III, XVI, 386). El anciano escudero construye un discurso de naturaleza híbrido, en el que la narración alterna con digresiones de tipo reflexivo, que comentan las diversas situaciones de la acción contada desde su perspectiva ideológica (como la relativa a la edad ideal que han de tener el hombre y la mujer a la hora de contraer matrimonio). Conviene destacar que el posicionamiento del criado de Ruperta, muy apegado a la tradición, desempeña un papel funcional importante en la economía global de la historia, pues la visión del mundo que representa, y que en primera instancia se corresponde con la de su señora, chocará frontalmente con la de Ruperta toda vez que ella dé una solución inesperada al conflicto, al transformar la honrosa venganza en deleite sexual. La disparidad de mundos y modos, el antiguo y el moderno, apunta tanto al cambio de mentalidad ideológica como a los usos nuevos en la literatura. Pues, efectivamente, los elementos originarios que componen el relato son una falsilla de los libros de caballerías, con todo su orbe ficcional a cuestas, pero que no podrán seguir operando en el desenlace porque nada pueden decir ante la incertidumbre de la vida y la modernidad literaria. De hecho, al concluir el episodio, Ruperta y Croriano se sumarán al grupo peregrino en su viaje a Roma, mientras que al anciano escudero únicamente le restará la desaparición, y con él la de la mentalidad y la literatura de otros tiempos.

Cuenta el escudero que su señora Ruperta fue la esposa del conde Lamberto de Escocia y que su viudez se debe precisamente a su matrimonio. Pero no por culpa de un casamiento erróneo o por desavenencias conyugales, como suele ser frecuente en aquellas historias cervantinas que indagan sobre el tema (piénsese en *El curioso impertinente*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, *El juez de los divorcios* o *El viejo celoso*), sino a causa de la intermediación de un tercero, el caballero Claudino Rubicón, «a quien las riquezas y el linaje hicieron soberbio, y la condición algo enamorado» (III, XVI, 385).

⁴¹ Para Alberto Blecha, que analiza el episodio desde el punto de vista del arte retórico, el escudero «relata a los peregrinos la *narratio* del caso de acuerdo con las normas que exigían los tratados retóricos: claridad y brevedad» («Cervantes y la retórica», *art. cit.*, pág. 346).

Y es que resulta que este caballero, viudo, maduro (de ahí la indicación del escudero de la edad idónea que ha de darse entre los esposos) y padre de un hijo de veinte de otra condición distinta que la suya, fue pretendiente de la hermosa y joven Ruperta⁴². Ella, sin embargo, rechazó, por consejo de sus padres, la propuesta de Rubicón, para atender a la del conde Lamberto, quedando aquel, a su entender, deshonorado y menospreciado y, por su actuación posterior, deseoso de venganza. En efecto, un día que iban a solazarse los desposados a un castillo suyo con sus criados se toparon a mitad de camino con Claudino Rubicón, de cuya vista a este se le renovó su pesar y su ira,

y de la ira el deseo de hacer pesar a mi señora; y, como las venganzas de los que bien se han querido sobrepujan a las ofensas hechas, Rubicón, despechado, impaciente y atrevido, desenvainando la espada, corrió al conde mi señor, que estaba inocente deste caso, sin que tuviese lugar de prevenirse del daño que no temía; y, envainándosela en el pecho, dijo: «Tú me pagarás lo que no me debes; y si esta es crueldad, mayor la usó tu esposa conmigo, pues no una vez sola, sino cien mil, me quitan la vida sus desdenes» (III, XVI, 386).

El cruento asesinato de Rubicón que refiere el escudero no es sino una anticipación de lo que el narrador externo y Ruperta querrán confirmar después desde el discurso y la acción presente: que la ira engendra la venganza. Sólo que la «bella matadora», a diferencia del colérico noble escocés, saldrá por peteneras cuando observe con detención la belleza del hijo de su ofensor. De tal modo que entre la parte contada y la mostrada en directo se establece una simétrica relación temática basada en la figura retórica del quiasmo: si en la primera parte el amor de Rubicón termina en venganza; en la segunda, la venganza de Ruperta se torna en amor⁴³.

⁴² Guzmán se muestra esquivo y ambiguo en la descripción del pretendiente rechazado por la viuda, pues se reduce a que «además de no tener tanta calidad, tenía otros achaques para no ser admitido» (2ª, II, 8, 690).

⁴³ Por otro lado, y en función de que uno de nuestros objetivos es observar las relaciones que teje la historia de Ruperta con el resto de la producción literaria de Cervantes, conviene destacar que la situación aquí planteada, mas con las variantes oportunas que hacen único a cada caso, es repetida por el escritor con cierta frecuencia, sobre todo en aquellas historias que más o menos son de ascendencia caballeresca, como el episodio de Rosaura, Grisaldo y Artandro de *La Galatea*, la historia de Isabela, Ricaredo y el conde Arnesto de *La española inglesa* y la de Eusebia, Renato y Libsomi del *Persiles*. En todos los casos se conforma un triángulo amoroso compuesto por una mujer y dos pretendientes y rivales amorosos, que desemboca en la venganza del rechazado, solo o con ayuda, y que tiene como objetivo la frustración de la relación amorosa de los otros. El cuento de Guzmán, por su parte, se adecua a un marco genérico diferente del caballeresco, como lo es el cortesano, puesto que se desarrolla en un ambiente eminentemente urbano, pero que sin embargo participa del tono amargo, pesimista y despiadado en el que se desenvuelven las correrías y las moralejas del pícaro. No obstante, presenta el mismo esquema conceptual: una mujer, dos pretendientes. Sólo que cambia la anécdota, pues la protagonista, a

Si de desproporcionada se puede calificar la venganza de Claudino Rubicón, de insólita se puede tachar la reacción de Ruperta. Pues, según refiere el escudero, adoptó la determinación de cortar la cabeza de su interfecto esposo, y cuando quedó «descarnada y en solamente los huesos» (III, XVI, 386), la mandó colocar en una caja de plata, acompañada de otras dos reliquias: la camisa ensangrentada del finado y la espada asesina del homicida. Y sobre los dolorosos vestigios hace juramento

de vengar la muerte de mi esposo con mi poder y con mi industria [...]; y, en tanto que no llegue a efeto este mi justo, si no cristiano, deseo, juro que mi vestido será negro, mis aposentos lóbregos, mis manteles tristes y mi compañía la misma soledad. A la mesa estarán presentes estas reliquias, que me atormenten el alma; esta cabeza que me diga, sin lengua, que venga su agravio... (III, XVI, 387).

Tanto las reliquias, en especial la calavera encerrada en la caja de plata, como el juramento de Ruperta remiten una vez más, como sostenía M^a Rosa Lida de Malkiel⁴⁴, a la más pura tradición caballeresca, que es la que predomina en el episodio. Máxime cuando la enojada escocesa, en el papel de dama menesterosa, decide ir a Roma para efectuar una petición de socorro a los príncipes italianos contra el matador⁴⁵. Motivo por el que se encuentra hospedada en el mismo mesón que los peregrinos⁴⁶.

Tras esto, y con una nueva invitación para observar la actuación de Ruperta, concluye su cuento el enlutado escudero. Esto es, se cierra la parte narrativa

diferencia de Ruperta, es a causa de su viudedad y por salvaguardar su honra de las habladurías por lo que busca casarse y no vengarse en principio, teniendo tales dos pretendientes, uno querido y otro aborrecido. Mas «viendo el segundo su esperanza perdida y rematada, su pretensión sin remedio y que ya se casaba la señora, tomó una traza luciferina» (2^a, II, 8, 690), cual es personarse cada mañana en casa de su amada con el propósito, sin que ella lo sepa, de que dé la sensación que acaba de salir de allí habiendo pasado la noche y gozado la dama. Y, efectivamente, así es como lo entiende la gente, que rápidamente extiende la noticia de que la viuda ha mudado de intención y finalmente se ha decantado, aun estando ya todo concertado con el primero, con el segundo. De tal forma que, cuando el elegido entra en conocimiento de la situación, hace la desbandada y, echando pestes de la condición veleidosa de la mujer, se mete a monje, dejando expedito el camino a su contrario. Y es por haber caído en esta perversa estratagema por lo que la innominada señora decide vengarse cruel y fríamente de su ofensor.

⁴⁴ «Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*», *art. cit.*, pág. 161.

⁴⁵ Sobre estos aspectos, véase Mari Carmen Marín Pina, «Motivos y tópicos caballerescos», en la ed. del *Quijote* del Instituto Cervantes, Volumen complementario, págs. 857-902; María Soledad Carrasco Urgoiti, *La novela española del siglo XVI*, (AA. VV.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, págs. 16-22.

⁴⁶ Conviene dejar constancia del hecho de que Ruperta, por su papel de dama en apuros y por la demanda de socorro, se empareja con Dorotea cuando Micomicona, con la dueña Rodríguez y con Claudia Jerónima, personajes, todos, del *Quijote*. Si bien, como es norma habitual, cada caso manifiesta su especificidad, al mismo tiempo que responde a una intención poética diferente.

del episodio, para dejar paso a la activa, acontecida ya en el plano básico de los sucesos generales, en el capítulo siguiente: el XVII⁴⁷.

DE LA VENGANZA AL AMOR: LA PARTE DEL EPISODIO DE RUPERTA (III, XVII)

Como se sabe, el narrador es el ente ficcional más importante de toda novela, en cuanto que, situado a medio camino entre la ficción contada y el lector, es el que dispone el enunciado narrativo o discurso; el que elige la perspectiva, la distancia y la voz y el que manipula las diferentes categorías sintácticas (acciones, personajes, espacio y tiempo) en un orden preciso y concreto: de él depende, en consecuencia, el poder de persuasión del texto⁴⁸. El del *Persiles* se presenta no como un personaje estable, sino cambiante en su identidad, en la consistencia de la organización, en su enjuiciamiento de los hechos y, muy especialmente, en su posición respecto de la instancia enunciativa. Situado fuera de la diégesis, se revela como un narrador primario de carácter extradiegético; omnisciente en lo que atañe a los sucesos del presente narrativo, aunque su punto de vista está condicionado en no pocas ocasiones por el de algunos de los personajes a los que cede la palabra. Su conocimiento de los hechos es intencionadamente incompleto, pues, para potenciar la admiración y el suspense del lector, oculta parte de la información de la trama. Se muestra neutro e impasible sobre lo narrado; si bien en alguna que otra ocasión se permite salir de la ficción para pronunciarse sobre hechos no directamente relacionados con la narración e intervenir sobre ella, ora sea para introducir una digresión o para involucrarse ideológicamente. Vale decir, por lo tanto, que en primer lugar se corresponde con el canon clásico del narrador épico. Pero a medida que se desarrolla la trama, sobre todo con el paso del libro I al II, se transforma en un autor ficticio que extralimita sus funciones en la organización del relato, en su posición respecto de lo narrado y en sus juicios sobre la acción contada. En virtud de lo cual, incrementa considerablemente su control y distancia sobre los hechos; se convierte en el demiurgo absoluto del relato, hasta el punto de otorgarse la mayor de las libertades, como introducir digresiones que desmienten lo contado. Adopta el cariz de un narrador infidente⁴⁹, discursivo, fingidor y burlón, que hace añicos la preceptiva neoaristotélica, y

⁴⁷ La parte activa del episodio ha sido perspicazmente analizada por Alberto Blecua como un caso judicial desde los postulados clásicos y modernos del *ars dicendi*, en «Cervantes y la retórica», *art. cit.*, págs. 346-361; y por Enrique Rull en clave estructuralista, pero haciendo hincapié en su dimensión cinematográfica, en «En torno a un episodio del *Persiles*», *art. cit.*, págs. 937-943.

⁴⁸ Véase M.^a del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1998, págs. 197-246.

⁴⁹ Véase, ahora, el espléndido libro de Juan Bautista Avallé-Arce, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, CEC, 2006, en especial los dos capítulos dedicados a Cervantes (VI-VII, págs. 133-216).

del que conviene no fiarse. De resultas, el *Persiles*, como el *Quijote*, se convierte en una *metanovela*, puesto que por un lado se consignan los trabajos de los protagonistas y las historias de otros personajes: la narración de la historia, y por otro su proceso de comunicación, en el que se atiende a la composición, creación, reconstrucción y transmisión de la trama por parte del narrador. De modo que podemos decir que el *Persiles* se compone de dos canales supraestructurales: uno esencialmente narrativo, conformado por el nivel primario (la trama medular) y el secundario (las historias laterales), y otro metanarrativo (los comentarios del narrador). Máxime cuando, en el libro III, la mayor parte de las digresiones del narrador externo versan sobre aspectos puramente formales que se concentran en la naturaleza literaria de la novela⁵⁰.

Esta insólita y fascinante transformación del narrador se refleja, y cómo, en la narración en directo de la historia de Ruperta. De entrada, la parte activa comienza con un excursus doctrinal del narrador externo, cuyo contenido no es otro que una sentencia aseverativa, sancionada por la tradición clásica, sobre la relación causa efecto que se genera entre la ira y la venganza: «La ira, según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual se altera en el pecho con la vista del objeto que agravia, y tal vez con la memoria; tiene por último fin y paradero suyo la venganza»⁵¹ (III, XVII, 388).

Podemos decir, en consecuencia, que esta parte del episodio, la mostrada, no responde sino al esquema didáctico medieval de sentencia-ejemplo, que se ajusta perfectamente a los condicionantes originarios de la historia; y según el cual, a la enunciación inicial de un concepto moral (la sentencia), le sigue el desarrollo explicativo y la ejemplificación de un caso concreto (el ejemplo), por lo que se pasa de la definición a lo definido, de lo universal a lo particular. Pero en nuestro caso todo envuelto en la más fina ironía y el humor más travieso, que delatan la inversión de valores tanto como la parodia.

De seguida, el narrador efectúa una matización importante que respecta a los hechos de la trama del episodio, y que desmiente o viene a completar la información dada por el escudero de Ruperta, al mismo tiempo que reafirma su

⁵⁰ Véase el excelente análisis que realiza sobre el narrador del *Persiles* Alban K. Forcione, en *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, págs. 257-301.

⁵¹ La descripción de la ira como *furor brevis*, que tanta importancia ha tenido en la parte narrativa y tendrá en la activa, es un lugar común difundido por la tradición (Véase Aurora Egido, «El *Persiles* y la enfermedad de amor», *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994, págs. 251-284, en concreto págs. 263-264). Aparte de la anécdota de Alemán que lo ilustra y que podría servir de intertexto de la de Cervantes, el escritor sevillano, por boca de su pícaro, lo trae a colación aquí y allá, dado que la venganza es uno de los temas fundamentales del libro. Sirvan como botón de muestra estas palabras de Guzmán: «Entonces experimenté cómo no embriaga tanto el vino al hombre cuanto el primero movimiento de la ira, pues ciega el entendimiento sin dejarle luz de razón» (1ª, II, 9, 337), o aquellas otras: «Desta desconfianza nació ira, de la ira deseo de venganza» (1ª, III, 7, 413).

control sobre la historia. Tal es que la bella escocesa no podrá lavar su ultrajada honra con la sangre de Claudino Rubicón, puesto que ha fallecido en el ínterin, sino que tendrá que hacerlo sobre su vástago, porque eso sí: Ruperta «dilataba su cólera por todos sus descendientes, sin querer dejar, si pudiera, vivo ninguno de ellos; que la cólera de la mujer no tiene límite» (III, XVII, 388).

La posición ideológica de manifiesta misoginia que adopta el narrador se acomoda, no obstante, aparte de con el pensamiento de su época, con la de Ruperta, en tanto su determinación de hacer lo que la tradición social y literaria demandaba de ella: que vengue su honor, para, así, hacer bueno aquello de que «la cólera de la mujer no tiene límite»⁵². Dicho de otro modo, se produce una perfecta adecuación entre el discurso del narrador y los hechos de la viuda escocesa, pero que, hasta su fusión final, será una aproximación progresiva.

Sin olvidarse de su labor comunicativa para con el lector, cuenta el narrador cómo los peregrinos, llegada la hora acordada, espían a Ruperta sin que ella lo sepa. Son «como los espectadores de un proceso»⁵³ que da a la escena «una cierta dimensión cinematográfica»⁵⁴, o más bien de teatro dentro del teatro, en el que se conforman tres planos diferenciados de profundidad: la presentación y representación de Ruperta; el espionaje de los peregrinos como receptores visuales inmediatos de la secuencia y, por último, el lector, que ve lo que estos miran. El narrador se sitúa, pues, entre los peregrinos y el lector, parte de una posición distanciada de la acción de Ruperta. Se trata de una estrategia narrativa habitual en Cervantes, cuyo paradigma podría ser la descripción del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*, que consiste en utilizar a los personajes en el papel de reflectores⁵⁵ que filtran los acontecimientos.

Sin embargo, desde el punto y hora que la ira aviva la cólera y se adueña por completo de Ruperta, el narrador desprecia la función asignada a sus personajes, con el propósito de referir la escena directamente con la propiedad, la grandilocuencia, la hipérbole y el patetismo necesarios:

Todas estas insignias dolorosas despertaron su ira, la cual no tenía necesidad que nadie la despertase, porque nunca dormía; levantóse en pie, y, puesta la mano derecha sobre la cabeza del marido, comenzó a hacer y a revalidar el voto y juramento que dijo el enlutado escudero, Llovían lágrimas de sus ojos, bastantes a bañar las reliquias de su pasión; arrancaba suspiros del pecho, que condensaban el aire cerca y lejos; añadía al ordinario juramento razones que la agravaban, y tal vez parecía que arrojaba por los ojos, no lágr-

⁵² «Librenos Dios de venganzas de mujeres agraviadas, que siempre suelen ser tales, cuales aquí vemos ésta presente» (2ª, II, 8, 691), advierte el pícaro Guzmán en una reflexión sobre la anécdota novelesca que está contando.

⁵³ Alberto Blecha, «Cervantes y la retórica», *art. cit.*, pág. 349.

⁵⁴ Enrique Rull, «En torno a un episodio del *Persiles*», *art. cit.*, pág. 938.

⁵⁵ Véase M.ª del Carmen Bobes Naves, *La novela, op. cit.*, pág. 244.

mas, sino fuego, y por la boca, no suspiros, sino humo: tan sujeta la tenía su pasión y el deseo de vengarse. ¿Veisla llorar, veisla suspirar, veisla no estar en sí, veisla blandir la espada matadora, veisla besar la camisa ensangrentada, y que rompe las palabras con sollozos? Pues esperad no más de hasta la mañana, y veréis cosas que os den sujeto para hablar en ellas mil siglos, si tantos tuviédeses de vida (III, XVII, 388-389).

Conviene recordar que la entrañable armonía que se genera entre autor y actor, a pesar de su exageración, era la única autorizada para garantizar la unidad artística y doctrinal del modelo sentencia-ejemplo, en tanto que necesitaba estar gobernado por una sola visión: la que va de la definición a lo definido, la que teje unitariamente la teoría con el relato ejemplar. De modo que se comprende mejor ahora por qué el narrador desecha la narración interpuesta o focalizada a través de los espectadores, que le abría las puertas del perspectivismo crítico y le aseguraba la distancia artística sobre la narración del caso. La excusa para expulsarlos de la diegésis no es otra que la decisión de Ruperta de encerrarse sola en su cuarto, para calibrar y madurar la noticia que otro enlutado criado suyo le trae, de que Coriano, el hijo de su ofensor, acaba de arribar al mesón para pasar en él la noche. Por lo tanto, las exhortaciones introducidas directamente por el narrador mediante indicadores deícticos no se dirigen ya a los espectadores, sino al lector externo, al que anima e invita, como habían hecho primero Bartolomé y luego el anciano escudero con los peregrinos, a que prosiga con su lectura si quiere deleitarse con maravillas. Se trata, lógicamente, de una captación de benevolencia; mas en ella se trasluce también su omnisciencia sobre los hechos, en cuanto que hace uso de la prolepsis narrativa para anticipar, aún revestido de misterio, el desenlace.

Pero es también una llamada de atención al lector, puesto que semejante demostración de poder, de control y de omnisciencia, reforzada aún más por la matización efectuada sobre la muerte de Rubicón, viene seguida de una calculada infidencia narrativa, por la cual el narrador dice no saber «cómo se supo que había hablado a solas [Ruperta] estas o otras semejantes razones»⁵⁶ (III, XVII, 389), que son las que transcribe a continuación. El quid de la cuestión se halla en el juego que el narrador ha establecido a lo largo del libro III de que no es tal, de que su labor no es la de un poeta que narra una fábula, sino la de un historiador fiel y puntual que ha de atenerse a la verdad escrupulosa de los hechos. Y de ahí los remilgos que manifiesta ahora, ya que si es un his-

⁵⁶ La crítica a la omnisciencia del narrador que aquí se expone es la misma que expresa Sancho a don Quijote cuando le viene con la buena nueva de que «andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió» (II, II, 565).

torizador y no un poeta no puede saber lo que dijo Ruperta cuando se queda sola. Parece claro que no es más que un fingimiento, pues el *Persiles* no sólo es ficción, sino que ha sido presentado desde el principio como un libro de entretenimiento⁵⁷.

Ruperta, a solas y llegada la hora de la verdad, se enzarza en una guerra civil, en un convulso torbellino de cavilaciones, dudas, tribulaciones, pensamientos, ideas y preguntas retóricas en las que encontrar una salida que sancione lo que pretende⁵⁸. Ya antes, en el juramento que había intercalado el viejo escudero en su homodiégeis, la hermosa viuda había mostrado saber que su deseo de venganza no era un sentimiento cristiano, pero que el papel que representaba social y literariamente y el punto de honra se lo imponían. Y esta es la misma justificación que halla ahora, la de formar parte del olimpo de las mujeres vengadoras: «Alcance yo renombre de vengadora, y venga lo que viniere» (III, XVII, 390). De manera que Ruperta, vuelta sobre sí misma, se infunde valor y reafirma la voluntad de querer desquitarse de su contrario y de aprobar con éxito que «la cólera de la mujer no tiene límite», salvaguardando así la integridad de su honra social.

Con todo, el monólogo de Ruperta incide sobre un hecho que es de capital importancia en el desarrollo ulterior de los acontecimientos, cual es que su carácter no está revestido de una contextura heroica noble e inflexible, como el de los personajes que intenta emular, sino más bien lo contrario. En efecto, su caracterización etopéyica, cifrada en sus dudas y vacilaciones, evidencia que es un personaje demasiado humano. Ruperta no obra inmediatamente obcecada por el movimiento impetuoso de su venganza, sino que escudriña con voluntad de análisis su angustiosa situación y decide después de la reflexión, dejando abierta la puerta a un cambio de opinión en el curso de la acción. De este modo, la conducción de la trama, que, con gran dinamismo, suprime la situación anterior por medio de la situación nueva, está marcada por la psique de Ruperta y condicionada por ella.

Le corresponde al narrador, en su función narrativa, contar con insuperable primor la estrategia vengativa ideada por la escocesa, que consiste, tras de haber sobornado a un criado de Croriano para que le facilite la entrada en su aposento, en asesinarlo con arma blanca mientras duerme. Para ello se equipa

⁵⁷ Es evidente que la forzada situación traída por el narrador es paralela a la labor de cronista de Cide Hamete Benengeli. Véase Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, págs. 287-289. Sobre Cide Hamete, véase el excelente análisis de José Manuel Martín Morán, *El «Quijote» en ciernes*, Torino, Edizione Dell'Orso, 1990, págs. 107-197.

⁵⁸ Como ha señalado Aurora Egido, «el mundo interior surge precisamente en el silencio y sólo allí urde la imaginación sus quimeras» («Los silencios del *Persiles*», *Cervantes y las puertas del sueño*, págs. 307-330, en concreto pág. 315).

con «un agudo cuchillo» y «una lanterna de cera»⁵⁹. Que en los textos de Cervantes nada sobra es un hecho ampliamente constatado, por lo que la mención que realiza el narrador de lo que estima el criado de Croriano, «que (...) no pensó sino que hacía un gran servicio a su amo, llevándole al lecho una tan hermosa mujer como Ruperta» (III, XVII, 390) no puede ser gratuita; tanto más cuanto que deviene una visión profética (u otra prolepsis narrativa), que mira igual al desenlace. Pero esta es mucho más concreta que el ambiguo anuncio del narrador de las maravillas que aún restaban por relatarse, ya que tanto podían apuntar a la posible tragedia que se cernía sobre el hijo de Rubicón, como a la comedia amorosa en que todo se resuelve finalmente.

El narrador, sin embargo, prosigue la adecuación de su palabra con la actuación del personaje, y así, una vez que Ruperta se esconde en el aposento a esperar la llegada de Croriano, cambia la perspectiva y adopta otra vez la función ideológica, para introducir nuevos juicios de valor sobre el caso que confirman la misógina idea seminal de partida: «¿Qué no hace una mujer enojada?; ¿qué montes de dificultades no atropella en sus disignios?; ¿qué inormes crueldades no le parecen blandas y pacíficas?» (III, XVII, 390). Pero no resulta creíble; su configuración, como en el caso de Ruperta, no está en consonancia con la dimensión seria y patética que sería necesaria, sino que prevalece su espíritu socarrón y burlón, que no encubre la humorada.

Parece, por consiguiente, que los dardos envenenados del carcaj de Cervantes tienen por blanco las digresiones doctrinarias y los sermones con que se aderezaba la materia narrativa de las narraciones cortas y largas de la época, cuyo paradigma no era otro que el magnífico *Guzmán de Alfarache*, con esa su mixtura de *consejos* y *consejas* (que, no olvidemos, podría estar latiendo por debajo de la historia de Ruperta), como si en ellos se compendiese la verdad con mayúsculas; lo mismo que a los apriorismos y los estereotipos.

Narrador y personaje llegan al cenit de su idilio en el clímax de la historia. Recuperando su función narrativa, el narrador recrea con todo lujo de detalles la escena del crimen: la llegada de Croriano y cómo se duerme casi al instante por lo molido que estaba del fatigoso viaje; la situación expectante de Ruperta, que, escondida y «sepultada en maravilloso silencio» (III, XVII, 390), busca cerciorarse de que su víctima duerme por la dilatación de su respiración; su subsiguiente aproximarse, «sin santiguarse ni invocar ninguna deidad» (III, XVII, 390), a la cama y cómo enciende la linterna para llevar a cabo el homicidio. Así, parada frente al lecho y en claroscuro, suspende el relato el narrador

⁵⁹ Como hemos dicho, la forma de vengarse de Ruperta concuerda en lo básico con la de la dama del relato de Guzmán, sólo que cambia la hojarasca que la cubre, pues en el caso de la novela de Mateo Alemán, la artimaña vengativa que idea la señora se fundamenta sobre la aceptación de la proposición matrimonial que le había hecho su agraviador, de modo que a solas con él transformar el tálamo en sepultura. Cervantes, sin embargo, elegirá el camino opuesto.

para introducir un apóstrofe heroico, por el que infundir ánimo a su heroína y mediante el cual funde en perfecta armonía su voz con la de Ruperta: «¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo!»⁶⁰.

La sabiduría narrativa de Cervantes es fabulosa. La retención narrativa del cuadro así lo ejemplifica: justo en el momento en el que se alcanza la perfecta correspondencia del narrador con la coyuntura del personaje, expresada en el apóstrofe heroico, se introduce la advertencia que propicia el divorcio, la individuación del personaje y la inversión de la sentencia con el ejemplo: «Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos» (III, XVII, 391).

Pero Ruperta no le hace caso, sino que sigue su parecer, se individualiza, y mira y remira a Croriano, que transformado en un nuevo Cupido, le hace mudar súbitamente de propósito, puesto que con la vista se percibe la gracia y la belleza de la cosas y se engendra, de flechazo, el amor: «Vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que quería darle, y en un instante no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto»⁶¹ (III, XVII, 391).

La extraordinaria inversión del apriorismo, que no sólo no ha sido confirmado y ejemplificado con la experiencia concreta y particular del caso, sino que ha resultado desmentido y, por ello, puesto en solfa, pues la cólera de la mujer sí tiene límite, reforzado además con el divorcio de última hora de narrador y personaje, se completa con la desaparición de la voz narrativa a favor de la de Ruperta y con la cesación de su función ideológica hasta la culminación del caso. Su juego ahora consiste en arrebujarse en su labor narrativa y ser un fiel e impasible transmisor de la aventura amorosa de su personaje, que tendrá que resolver su caso, frente a frente, con la parte afectada: Croriano. Por consiguiente, liberación del narrador y liberación del personaje, que, en la asunción de su destino, puede emprender su propio proyecto vital.

⁶⁰ En este caso, seguimos la edición citada del *Persiles* de Carlos Romero Muñoz (III, XVII, 601), dado que nos parece justa la enmienda que establece de sustituir el *La* de la edición príncipe por el *Ea* (véase la explicación que ofrece en la nota 9 de la misma pág. 601).

⁶¹ «Una noche, después de haber cenado, que se fue a dormir el marido, ella entró en el aposento y, sentada cerca dél, aguardó que se durmiese y, viéndolo traspuesto con la fuerza del sueño primero, lo puso en el último de la vida, porque, sacando de la manga un buen afilado cuchillo, lo degolló dejándolo en la cama muerto» (2ª, II, 8, 692). Así concluye el relato que le sirve a Guzmán para ejemplificar que la venganza es propia de ánimos femeniles, que la cólera de la mujer agraviada no tiene límite. Esto es, se consuma la venganza. Y aquí reside la gran diferencia: frente a Mateo Alemán, «Cervantes nos parece de otro planeta...» (Francisco Rico, Introducción a su ed. del *Guzmán*, pág. 21).

La brusca metamorfosis operada por Ruperta a causa del deseo inesperado de poseer la belleza, aunque venía sugerida por el conocimiento de lo poco cristiano que es la venganza y por la duda cuando le llega la hora de convertir el dicho en hecho, precisa desde su perspectiva íntima de una justificación racional, que también halla sostén, como no podía ser de otro modo, en el ámbito de la literatura⁶²:

¡Ay —dijo entre sí—, generoso mancebo, y cuán mejor eres tú para ser mi esposo que para ser objeto de mi venganza! ¿Qué culpa tienes tú de la que cometió tu padre, y qué pena se ha de dar a quien no tiene culpa? Gózate, gózate, joven ilustre, y quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada, que, cuando se sepa, mejor nombre me dará el ser piadosa que vengativa (III, XVII, 391).

Dice bien Enrique Rull⁶³ cuando afirma que los dos soliloquios de Ruperta «están estratégicamente situados para acompañar a dos decisiones fundamentales, que son las que realmente vertebran el relato en dos partes opuestas: la venganza y el perdón». Dos temas que jalonan el *Persiles* de cabo a rabo, sobre todo en los libros II y III, y que están en perfecta sintonía con el cristianismo humanista e intelectualizado, basado en la libertad de conciencia, que rige la ideología amable, positiva y optimista de la novela⁶⁴. Esto es, el paso extremo que da Ruperta de la venganza al perdón no hace sino justificar la interpolación del episodio en el seno del *Persiles*, en función de la relación temática que establece con el relato primario y con una buena porción de los secundarios, tales como el del rey Leopoldio de Danea (II, XIII); el de Feliciano de la Voz (III, II-V); el de Ortel Banedre (III, VI-VII); el del conde marido de la bárbara Constanza (III, IX) y el de Ambrosia Agustina (III, XII). Puesto que en todas estas secuencias narrativas se opera la misma transformación de la venganza al perdón, pero desde diferentes presupuestos.

Cuenta, entonces, el narrador que Ruperta, arrepentida de su intención, vierte sin querer, y a causa de la fascinación ejercida por la hechizadora belleza del joven Croriano, la cera de la linterna sobre su pecho, provocando que este se despierte. La escena que resulta remeda situaciones típicas de la comedia y el entremés, en las que la oscuridad, la confusión y el alboroto campan a sus anchas: «Hallóse a oscuras; quiso Ruperta salirse de la estancia, y no acer-

⁶² «Disipados los humores tenebrosos de la ira, la razón sale al camino para plantear el *status* de la causa: ¿acaso era culpable Croriano? No, por cierto. Ruperta concluye su razonamiento dialéctico con un nuevo argumento libresco: pasará al catálogo de las mujeres ilustres en el apartado de la piadosas» (Alberto Bleca, «Cervantes y la retórica», *art. cit.*, pág. 354).

⁶³ «En torno a un episodio del *Persiles*», *art. cit.*, pág. 943.

⁶⁴ Véase ahora la propuesta de lectura que ofrece Michael Nerlich en su monografía *El «Persiles» descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*.

tó, por donde dio voces Croriano, tomó su espada y saltó del lecho, y, andando por el aposento, topó con Ruperta» (III, XVII, 391-392).

Ruperta, turbada por la difícil situación en la que se encuentra, demanda clemencia a Croriano, haciéndole sabedor que poco ha había tenido en un quite su vida. Lo hace en el preciso instante en el que el confuso laberinto halla su hilo de Ariadna con la llegada de los criados del joven, y con ellos la luz, por cuyo resplandor «vio Croriano y conoció a la bellísima viuda, como quien vee a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada» (III, XVII, 392). Mas, sin embargo, la perplejidad del joven, motivada por la rápida escena de reconocimiento, crece. Máxime cuando cae en la cuenta de que el motivo de que Ruperta esté en su cuarto, así lo confirma el cuchillo, no es otro que el de querer vengar la ofensa cometida por su padre. Su desorientación, sin embargo, no aniquila su capacidad de respuesta, sino que prontamente reacciona para excusarse del vil atropello cometido por su progenitor, del que él, como ya había concluido Ruperta en la reflexión que justificaba su brusco cambio de planes, no es responsable, tanto más cuanto que «los muertos no pueden dar satisfacción de los agravios que dejan hechos» (III, XVII, 392). Para demostrar la sinceridad de sus palabras, Croriano se ofrece a sí mismo como esposo, en compensación por los daños causados, pues él también ha sido súbitamente flechado. Pero antes, pues aún no las tiene todas consigo, quiere confirmar con la experiencia empírica que Ruperta no es un fantasma, sino una mujer de carne y hueso: «Pero dejadme primero honestamente tocaros, que quiero ver si sois fantasma que aquí ha venido a matarme, o a engañarme, o a mejorar mi suerte» (III, XVII, 392). Bien sabía Cervantes que en el elemento humorístico y festivo residía buena parte de la esencia de la revolución en el género épico-narrativo, en su ambiguo, polifacético y ambivalente modo de dar cuenta de la complejidad humana y de su época, así como de todas sus contradicciones⁶⁵.

Sea como fuere, lo importante es que Ruperta se explica, realiza una exposición de los pormenores del caso, «con el característico estilo asindético del *veni, vidi, vinci*»⁶⁶, a fin de convencer a Croriano de que «yo no quiero más venganzas ni más memorias de agravios: vive en paz, que yo quiero ser la primera que haga mercedes por ofensas, si ya lo son el perdonarte la culpa que no

⁶⁵ «La *Moirá* erasmiana lleva en su centro una implícita teoría del humor (*humor*, «locura») que supone el nacimiento o entrada en juego de un factor decisivo para toda la modernidad literaria como corazón de ésta. Involucraba igualmente la comicidad del carnaval bakhtiniano y hacía del bufón una figura cristiana, emblemática del nuevo valor ahora investido en la risa y el esparcimiento saludable del ánimo» (Francisco Márquez Villanueva, «Las bases intelectuales», *Cervantes en letra viva*, págs. 52-53). «En el reino de lo humano, el conquistador más bravo y cumplido ha sido el humor siempre» (Thomas Mann, «A bordo con *Don Quijote*», en *Cervantes, Goethe, Freud*, Ramón de la Serna y Felipe Jiménez, trads., Buenos Aires, Losada, 2004, págs. 23-82, en concreto pág. 80).

⁶⁶ Alberto Blecha, «Cervantes y la retórica», *art. cit.*, pág. 356.

tienes» (III, XVII, 392). A lo que replica Croriano, de nuevo, con la oferta matrimonial, pero siempre y cuando no sea un fantasma: «Dame esos brazos —respondió Ruperta—, y verá, señor, cómo este mi cuerpo no es fantástico, y que el alma que en él te entrego es sencilla, pura y verdadera» (III, XVII, 393).

De modo que el goce físico de los cuerpos, muy lejos de las normas tridentinas del matrimonio, sella su casamiento y permite que el narrador del *Persiles* emita un cometario ideológico sobre la acción contada, que confirma el triunfo del amor sobre la muerte, y que viene a ratificar que la tesis expuesta por él mismo al comienzo de la parte activa del episodio no era falsa sólo porque la experiencia ha demostrado lo contrario, sino también porque el modelo narrativo en el que se sustentaba, el esquema sentencia-ejemplo, dada su artificialidad apriorística, no puede dar cuenta de la relatividad de la vida y la imprevisibilidad del ser humano⁶⁷. Sólo en el modelo irónico, libre, abierto, sin horizontes y lejos de los encasillamientos genéricos propuesto por el autor tiene cabida la inversión, el triunfo de lo particular y nominal sobre lo universal, de la ambigüedad y de la multiplicidad de niveles de significado: «Triunfó aquella noche la blanda paz desta dura guerra, volvióse el campo de la batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte, la vida, y del disgusto el contento» (III, XVII, 393). Puesto que es el único que admite la vida en curso, la incorporación de la biografía⁶⁸, la dimensión humana del personaje, que ya no actúa movido por resortes externos, sino conforme a sus motivaciones íntimas y según la situación presente.

De ahí que el nudo y el desenlace del episodio se muestre en directo y no mediante una narración que rememore el pasado, puesto que es el presente el que permite la mutación del carácter de los personajes y la sorpresa.

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL EPISODIO DE RUPERTA: CONCLUSIÓN

La tradición heredada a la que remite la parte activa del episodio no es otra que la típica visita nocturna que hace la dama al caballero andante en los libros de caballerías. En primera instancia, Cervantes podría haber utilizado como fuente directa el encuentro de Carmela y Esplandián, bajo el seudónimo del Caballero Negro, recreado por Garci Rodríguez de Montalvo en *Las sergas de Esplandián*, capítulo XIII⁶⁹. Pues, como observa Enrique Rull⁷⁰, «esta escena co-

⁶⁷ Es lo mismo que sucede con el principio de *La gitanilla*, pues a la sentencia: «parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones» (*ed. cit.*, p. 31) le sigue el ejemplo de Preciosa, la gitana que no roba.

⁶⁸ Véase Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Carranza, trads., Madrid, Taurus, 1991 (1ª reimpresión), pág. 462 y ss.

⁶⁹ Véase Garci Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, Carlos Sáinz de la Maza, ed., Madrid, Castalia, 2003, cap. XIII, págs. 196-200.

⁷⁰ «En torno a un episodio del *Persiles*», *art. cit.*, pág. 937.

incide en puntos muy importantes con el relato de Ruperta: así, el motivo de la venganza, el de la espada, y el de la súbita admiración por la belleza del joven, que determina su amor y perdón». Pero se registra una diferencia de bulto: el perdón no deriva en una escena de cama, ya que Esplandián no despierta durante la secuencia y, aunque Carmela se enamora incondicionalmente de él, su amor no sobrepasa la mera complacencia de ser su amiga y consejera. Hay que decir, por otro lado, que la transformación es mucho más extrema en el caso de Ruperta que en el de Carmela, puesto que la ira y el deseo de venganza de la escocesa venían de lejos y le tocaba más de cerca, y, cuando entra en el cuarto, ya sabía que en él iba a reposar el cuerpo de Croriano. Cervantes, para completar la escena y mudar la venganza mortal en deleite carnal, recurrió a la aventura amorosa en la que una doncella ligera de ropa y con el deseo a flor de piel se persona, en la oscuridad de la noche, en la alcoba del caballero. La que le sirve de plantilla no es sino la misma que toma como modelo el género: el celeberrimo encuentro nocturno de la infanta Helisena y el rey Perión, descrita en el «comiença la obra» y el capítulo I del primer libro del *Amadís de Gaula*⁷¹. Como se sabe, este tipo de escenas, que tanta polvareda levantaron entre los moralistas y detractores de los libros de caballerías, tenían como objetivo la igualación heroica entre el caballero y la dama: a él le estaba reservado mostrar su temple y valentía en el ejercicio de las armas, a ella en el amor; de ahí que la iniciativa en los asuntos del corazón le correspondiese a ella⁷². En el caso de Ruperta, la esencia de la escena es otra, a pesar de que el tono erótico le estaba sancionado precisamente por su asimilación genética con la caballeresca. Se trata, por consiguiente, de un reactuación del tópico, ajustada a los propósitos de la historia y a las intenciones del autor⁷³. El sutil entramado de intertextua-

⁷¹ Véase Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, 2 t., Juan Bautista Avalle-Arce, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1991, t. 1, libro I, «comiença la obra» y cap. I, págs. 134-149, sobre todo págs. 136-144. Véase, además, lo que dice Alberto Bleca, «Cervantes y la retórica», *art. cit.*, pág. 355.

⁷² «El protagonista del libro de caballerías tiene, en la mayor parte de los casos, una intensa vida afectiva, y su vulnerabilidad emocional corre parejas con su inmensa fortaleza física» (M^a Soledad Carrasco Urgoiti, *La novela española en el siglo XVI*, pág. 18).

⁷³ La parte activa del episodio de Ruperta y Croriano forma parte asimismo del entramado de historias cervantinas que son una falsilla de la visita nocturna de los libros de caballerías, pergeñadas sobre el modelo de la de Helisena al cuarto de Perión del *Amadís*. Se trata, en fin, de una variante. Las más alejadas son los fragmentos caballerescos que inventa don Quijote: el del Caballero de la Sierpe (I, XXI) y el del Caballero del Lago (I, L), dado que son los más próximos al canon. Pues, efectivamente, don Quijote sabe, como experto en libros de caballerías, que la llegada de un caballero andante a un castillo, palacio o corte, acarrea, entre otras circunstancias, la irrupción del amor, el prendamiento de una doncella y la consiguiente entrevista en la cámara del héroe. Sin embargo, lo que conoce sólo desde la ficción, se mudará en una prueba real que pondrá en jaque su entereza y su fidelidad. Como se sabe, la primera visita de una doncella que le toca padecer no es otra que la de Maritornes (I, XVI). Se trata de una parodia feroz de la visita de Helisena a Perión, que con la historia de Ruperta semeja el espacio: la venta, la

lidades, se completa con la referencia a la fábula de Cupido y Psique⁷⁴, ya que el contemplar el rostro a la luz de una vela y el despertar del varón por la cera vertida en su pecho, ante el embelesamiento de la dama, coinciden. Pero el homenaje al mito supone también su rectificación. Mientras que en la fábula clásica el goce sexual se interrumpe con la luz y, tras la prohibición de Cupido por la curiosidad de Psique, se transforma en un tortuoso camino de perfección que conduce al amor verdadero; en el relato de Ruperta, el amor iluminado no es otro que el que se sella con el goce físico de los cuerpos. Ley natural que enlaza matrimonialmente a los amantes según la ideología humanista del autor, que desprecia tanto las fórmulas legales como las religiosas⁷⁵. Aceptación del cuerpo y de la vida, que no es sino una de las lecciones esenciales que encierra este soberbio libro que es el *Persiles*, y que es la que tendrá que aprehender la heroína, Auristela, en su debate entre el amor divino y el humano. Cabe decir, pues, que evocar la tradición (la clásica y la popular de los libros de caballerías), para rectificarla corresponde al esfuerzo más auténtico de Cervantes, que así proyecta su voluntad de renovación sobre el futuro⁷⁶.

nocturnidad, el hecho de que la visitante entra en el aposento con una intención determinada que resulta lo contrario, el revoltillo, el desconcierto y los espectros. Pero no es Maritornes la que hace peligrar la fidelidad absoluta de don Quijote, sino Altisidora, la aviesa doncella del palacio de los duques. La tentadora por excelencia del hidalgo manchego acometerá el asedio amoroso en varias fases, cuya culminación no es otra que la visita nocturna. Las concomitancias con el caso de Ruperta de nuevo giran en torno a la nocturnidad y al fracaso de la intención inicial que escondía el personaje femenino: ni Altisidora seduce a don Quijote, ni Ruperta asesina a Croriano; pero también en que ambas, más acusadas en el caso de la doncella de la duquesa, representan un papel libresco: Altisidora, el de la doncella que pondrá a prueba la integridad moral y física del caballero; Ruperta, el de la cruel vengadora. Antes de la visita nocturna de Altisidora a la estancia de don Quijote y mientras dura el asedio, el caballero es interrumpido en mitad de la noche por doña Rodríguez, la dueña de honor del palacio de los duques (II, XLVIII). Se trata de una de las secuencias narrativas más brillantes e hilarantes de Cervantes, a causa de la sorpresa, los malentendidos, las castas previsiones que adoptan los dos cincuentones, los fantasmas y la opereta bufa final. El hecho es que doña Rodríguez no viene a tentar al caballero, sino a pedirle una merced, una demanda de socorro. Las concomitancias con el caso de Ruperta, por consiguiente, estriban en la nocturnidad, en la incongruencia, en las tocas que visten las dos féminas, en los espectros y en el pandemonium en que deviene la escena.

⁷⁴ Véase Apuleyo, *El asno de oro*, D. López de Cortegana, trad., Carlos García Gual, ed., Madrid, Alianza, 2000, libro IV (cap. 5), V y VI (cap. 1-4), págs. 151-201, en concreto libro V, cap. 4, págs. 174-175.

⁷⁵ «Estas prescripciones eran (...) por Cervantes (...) infringidas como filósofo, porque el matrimonio pretridentino era para él el ayuntamiento de un hombre y una mujer que amorosamente se disponían a vivir juntos, forma de nupcias que prefería», pues «es innegable que a Cervantes le encanta este amor libre y espontáneo» (Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pág. 312, nota nº 57. Véase, además, Michael Nerlich, *El «Persiles» descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes*, pág. 571 y sigs.).

⁷⁶ Cervantes se convierte en «historiador de la literatura, para incluirse en ella y que los futuros historiadores conociéramos con exactitud su lugar en la serie literaria y cómo había sido capaz de superar a sus modelos en ejemplar competencia» (Alberto Bleca, «Cervantes, historiador de la literatura», *art. cit.*, pág. 340).

En efecto, Edward C. Riley⁷⁷ ha explicado convincentemente que la novela moderna nace en el seno del *romance*, es un desplazamiento realista de este motivado por su divorcio con la actualidad contemporánea, al estar instalado en un pasado remoto y atemporal; un procedimiento de función correctiva del *romance* que incluye la parodia. Y, efectivamente, esa es la empresa acometida por Cervantes en el episodio de la bella Ruperta. Ha diseñado una historia de clara ascendencia caballeresca, aunque toma también motivos de la tradición clásica, y la ha moldeado bajo la forma de un episodio verdadero, escindido en dos partes diferenciadas: una esencialmente narrativa y otra mostrada en directo, en la que la segunda responde al modelo didáctico medieval de sentencia-ejemplo, que seguía vivo en la literatura doctrinal de la época y que había sido renovado magistralmente desde la autobiografía ficticia por Mateo Alemán, en el *Guzmán de Alfarache*⁷⁸. De manera que la narración en directo de los acontecimientos no camina seguida y sin rupturas, sino que aquí y allá el narrador externo la suspende para dar entrada a sentencias, lucubraciones teóricas y apóstrofes. La fusión de estos elementos, sin embargo, no es más que el punto de partida, pues Cervantes los lleva al límite al trasponerlos, desde la artificialidad huera del ideal y el apriorismo, al plano de la vida y el problemático existir. Para realizar esta operación recurre a la infidencia del narrador, el carácter humano del personajes, la parodia, la burla y la ironía. El resultado no es otro que la liquidación de tales elementos, su renovación y superación en un molde nuevo que, andando el tiempo, ha dado en llamarse *novela moderna*.

El episodio de Ruperta, en definitiva, no sólo se erige sobre la tradición literaria anterior para superarla, sino que mantiene una fecunda dialéctica, basada en la reescritura, con el resto de la producción literaria de Cervantes y, a menor escala, con el *Persiles*, donde halla su ubicación y su justificación. Pero sobre todo es, en sí mismo, una joya literaria que encierra todo el potencial artístico y la incansable labor de experimentación del escritor, su apertura de miras y su ambigüedad liberadora, pues, de acuerdo con Alberto Blecuá⁷⁹:

En este episodio puede verse un microcosmos del universo cervantino (...). Era, ese desarrollo trágico, lo esperado en el género. Pero Cervantes, maestro de la suspensión y del análisis de las pasiones —de personajes y lectores—, da, de improviso, una solución inesperada: los afectos patéticos se transforman, por fuerza del amor, en suaves y cómicos. De las tinieblas a la luz. El episodio se cierra como una comedia, como un cuento, con bodas y regocijos de criados. Sí, se celebra el triunfo del individuo sobre el género, de la libertad sobre la coacción social —la honra en este caso—, de la risa al llanto, del amor contra el odio, de la vida sobre la muerte. Este episodio está escrito, ¡quién lo iba a decir!, en los últimos días de vida de Cervantes (...). Pero no hay en él nostalgia ni melancolía (...), admirable ser humano.

⁷⁷ «Una cuestión de género», *La rara invención*, págs. 188-191.

⁷⁸ Véase, por ejemplo, Francisco Rico, Introducción a su ed. del *Guzmán de Alfarache*, págs. 7-79; y *La novela picaresca y el punto de vista*, 4ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1989, pág. 59 y sigs.

⁷⁹ «Cervantes y la retórica», *art. cit.*, págs. 360-361.