

LA MEMORIA Y EL ARTE NARRATIVO DEL *PERSILES*

Detrás de todo relato se esconde inexorablemente la memoria, aunque ésta aparezca bajo especies diversas. En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes, desde las voces del bárbaro Corsicurbo al final de unos héroes que alargaron su felicidad con la vista de sus bisnietos, hay una relación continuada de su pretérita historia, enmarañada con otras muchas que los distintos narradores van contando¹. Nada nuevo, si comparamos tales ejercicios combinatorios con los previamente ensayados por la novela pastoril o por la bizantina, si no fuera porque el *Persiles* funde sabiamente el proceso de la memoria con el de la propia invención literaria.

La memoria reconstruye el pasado, vale decir, lo crea. Precisa lugares, tiempos y personas y trae, en definitiva, al presente todo lo que supuestamente aconteció *in illo tempore*. Este ejercicio que el narrador principal despliega por extenso en la novela, se verifica a cada paso en el arte mnemotécnico que ensayan los propios personajes convertidos en narradores de sus propias historias. A veces surge el recuerdo a requerimiento de otros, como hacen el mancebo y la doncella entre las tablas del navío, o Arnaldo, a petición del gobernador y de la mujer bárbara, remontándose a su origen, oficio y costumbres (p. 62), o aún con más pelos y señales, Antonio, el bárbaro español que da cuenta de su nacimiento, educación y crianza, o más tarde Mauricio (p. 111).

¹ MIGUEL DE CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1969, por la que citaré. Para la bibliografía relativa al arte de la memoria en su tradición clásica, remito a otros trabajos míos: "El arte de la memoria y *El Criticón*", *Gracián y su época. Primer encuentro de filólogos aragoneses*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, pp. 25-66, y "El Nuevo Mundo y la memoria artificial", *Íns*, 1987, núms. 488/489, p. 7.

Todo parte de la cabal respuesta a las consabidas preguntas: “quién era, cómo se llamaba, y de qué causas había nacido el efeto [...]” (p. 58). Este procedimiento, *ab initii incipiendum*, se intercala en el marco de una historia bizantina iniciada *in medias res* que obliga, como se sabe, a constantes vueltas al pasado, a cambios en el uso de la persona verbal y a numerosas digresiones narrativas². La técnica, nada extraña a otros géneros, como los ya mencionados, conlleva todas las marcas de la oralidad y así no faltan ni el cansancio en la memorización ni el relevo en el recuento de una historia. Es el caso de la bárbara Riel que reemplaza la voz del gallardo español para el deleite de los que esperaban “lo que faltaba por decir” (p. 82). También se producen retenciones que obligan luego a reanudar el camino abandonado.

La presencia casi permanente de un auditorio —espejo, a su vez, de los propios lectores— afecta constantemente a la verosimilitud de las historias cantadas, poniendo freno a las trampas de la frágil memoria³. Capítulos enteros se presentan con el epí-

² El comenzar las cosas por el principio era base fundamental del arte memorativa, como señala JUAN VELÁZQUEZ DE AZEVEDO en *El Fénix de Minerva y el arte de memoria*, Juan González, Madrid, 1626, f. 42: “La mejor disposición para referir un suceso, o historia, es el progreso de cómo sucedió comenzando siempre en todo, desde el principio, que esta guía, además de escusar la perturbación, causa que no se olvide nada”. El *Persiles* participa de las técnicas de oralidad previstas por la retórica clásica y también por las del discurso oral en general. Sobre los indicios auditivos, véase MICHEL MONER, “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos”, *Edad de Oro*, 7 (1958), pp. 119 ss, y también JEAN-MICHEL LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au siècle d’or*, Université de Montpellier, Montpellier, 1987, pp. 90 ss.

³ Véase, por ejemplo, cuando el narrador principal señala que dieron los remos al agua “porque velas no las tenían” (p. 86) o el tanteo astrológico de Antonio para determinar la hora (p. 87), precedido por apreciaciones tan sutiles como la de las montañas cubiertas de nieve que parecían estar cercanas “estando de allí más de seis leguas” (*ibid.*) Y véase más adelante, cap. 10, con lo que contó el enamorado portugués. Los privilegios del narrador y sus limitaciones son constantemente puestos en evidencia por Cervantes. Sobre ellos véanse WAYNE C. BOOTH, *La retórica de la ficción*, A. Bosch, Barcelona, 1974, pp. 152-155; y OSCAR TACCA, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1977, pp. 65 ss., quien trae esta definición de la omnisciencia sacada del *Quijote*: “Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta” (p. 73, n.) Claro que en esa obra como en el *Persiles* se expresan también continuas reservas ante los poderes del narrador que todo parece saberlo. Sabida es la preocupación de Cervantes y de los neorrealistas por la verosimilitud, aspecto que en el *Persiles* se cuida en extremo. Sobre ello véase ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the “Persiles”*, Prin-

grafe de alguien que como Rutilio “da cuenta de su vida”⁴. La memoria de algunos narradores omniscientes que, como en una ocasión, pueden traer sin quebrantos un soneto entero y recitarlo en coro (p. 96) es, por otra parte, discutida en las voces de quienes escuchan y critican lo oído, como sabe muy bien Periandro. Hay, sin embargo, una exaltación del recuerdo absoluto y sin fisuras, capaz de reconstruir hasta el más mínimo detalle:

Estas palabras todas me quedaron en la memoria y en el alma impresas de tal manera, que no se me han olvidado, ni se me olvidarán en tanto que la vida durare (p. 100).

Pero conforme la novela avanza, no es sólo la memoria de los narradores y de quienes escuchan la que cuenta, sino la del propio lector que, metido en tales laberintos, necesita muchas veces de ayuda-memorias que no le impidan perder el hilo narrativo. La intrincada selva del *Persiles* ofrece, a este respecto, diferentes recursos, gracias a los auxilios que, como luego veremos, ayudan a retomar el relato “del modo que ya queda contado” (p. 170).

El *Persiles* es una constante variación sobre el ejercicio de la memoria y sus funciones en el arte de novelar. La memoria va íntimamente ligada, además, al “casi inagotable malabarismo de intermediarios entre el texto y el lector que se da en el *Quijote*”,

ceton University Press, Princeton, 1970, pp. 27 ss., y 169 ss. para la teoría literaria de la obra. Sus deudas con Pinciano y con la novela bizantina, en TILBERT DIEGO STEGMANN, *Cervantes musterroman “Persiles”*, Hartmut Lübke Verlag, Hamburg, 1971, donde se señala el origen en Heliodoro de la usual inversión cronológica propia de la épica que retoma el *Persiles*. La *Etiópica* fue elaborada justamente por contar historias más cerca de natura “y en las cuales hay más verosimilitud”, cf. *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cericlea*, ed. F. López Estrada, Real Academia Española, Madrid, 1954, p. lxxix.

⁴ *Los trabajos*, p. 88. Ello implica selección y búsqueda de la *brevitas* (p. 98). Al multiplicarse los *casos*, se fomenta la variedad buscada como meta artística, sin por ello romper la unidad necesaria de la misma. Sobre ello véanse E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966, y AURORA EGIDO, “La varietà nell’*Agudeza* di Baltasar Gracián”, *Aesthetica Pre-Print*, Palermo, 1987, núm. 18, pp. 25-39. ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes’ christian romance*, Princeton University Press, Princeton, 1972, pp. 20 y 23, señala cómo para T. Tasso la variedad nace precisamente de esos obstáculos que constantemente tiene que salvar el personaje en cuestión. La variedad se integra en la unidad de la obra en un juego de espejos: cada una de las historias recreadas es reflejo o antítesis de la que viven a mayor escala los personajes principales.

como señalara Avalor-Arce⁵, aunque creando nuevas perspectivas críticas. Así en el libro segundo, Cervantes confronta al *traductor* con el *autor* de *Los trabajos*, haciendo que éste, que “sabía más de enamorado que de historiador”, vea enmendada la plana por una traducción más sujeta a la monda “verdad del caso” (p. 159). De este modo, el poder de la memoria libre de todo narrador viene frenado no sólo por la presencia de traductores o historiadores del caso, sino por cuantos lo escuchen y estén en disposición de discrepar respecto de la versión recibida. El juego se hace interminable y el lector implícito en el texto también tiene su parte en él.

Hay además un requerir a la memoria ajena para que se construya a partir de ella una historia vivida. Así vemos cómo el capitán pregunta al mozo por su vida, quién era, cómo se llamaba (p. 55) para, seguidamente, intervenir la doncella que quiere saber de él y él de ella. Taurisa relata la vida de Auristela en cifra (p. 56) y luego Periandro reconstruye su historia (p. 59). Esa técnica de vuelta hacia el pasado va a ser como una devanadera permanentemente trabajada por cada personaje como constructor de su propio relato, trasladando hacia el presente el recuerdo detallado y minucioso de su vida.

La memoria es alusión (p. 158), silencio y olvido. Unos recuerdos desplazan a otros, pues como recuerda el propio Arnaldo, la memoria sí ocupa lugar:

Las desgracias que has pasado, hermosa Auristela, te habrán llevado de la memoria las que tenías en obligación de acordarte dellas, entre las cuales querría que hubiesen borrado della a mí mismo, que con sola la imaginación de pensar que algún tiempo he estado en ella, viviría contento, pues no puede haber olvido de aquello de quien no se ha tenido acuerdo. El olvido presente cae sobre la memoria del acuerdo pasado (p. 127).

La memoria como facultad anímica aparece ligada estrechamente en el *Persiles* a la voluntad y al entendimiento en el marco alegórico en el que se sitúa a los protagonistas. Téngase en cuenta además que como señala, entre otros muchos, López Pinciano, siguiendo el *De anima* y la *Ética* de Aristóteles, la memoria es una de las cuatro potencias interiores del hombre, junto al sentido común, la imaginación y la estimativa. Para el preceptista, la memoria y el entendimiento tienen como finalidad la distinción

⁵ Véase *Los trabajos*, p. 159, n. 143.

entre lo verdadero y lo falso y ambos van ligados a la sabiduría, al arte, a la ciencia y a la prudencia⁶.

Las ideas médicas de Aristóteles y Galeno sobre la memoria fueron ampliamente discutidas por Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios*. En él se debate la relación con el entendimiento y la imaginativa, los auxilios que se prestan y las diferencias y oposiciones que mantienen⁷. La memoria que para Galeno era

⁶ LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1973, t. 1, pp. 36, 47, 65 y 71. Para este preceptista, la memoria “no es otra cosa que una representación de la cara ausente, por la presencia de su imagen, con diferencia de tiempo pasado [...]”. En este proceso de captación, discernimiento, juicio, imaginación y memoria juegan un papel fundamental los cinco sentidos exteriores. La memoria sobrevive al hombre, según Pinciano (p. 71) y corrobora el *Persiles*. Para su relación con el entendimiento y la voluntad, véanse las pp. 70-72. Sobre las potencias del alma p. 192, y 426 para las utilizadas por los protagonistas en su mutuo amor. Entendimiento y memoria sirven para distinguir lo verdadero de lo falso y van ligados además a la sabiduría, al arte, a la ciencia y a la prudencia. Cf. C. S. LEWIS, *La imagen del mundo*, A. Bosch, Barcelona, 1980, pp. 123 ss. Para la memoria como parte viva del alma y su tradición desde San Agustín y Santo Tomás, véase OTIS H. GREEN, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, t. 1, pp. 68-73 *passim*, y t. 2, p. 182. Para la memoria como parte de las tres facultades del alma en la obra cervantina, véase el cap. 5 del estudio de JOHN G. WEIGER, *The substance of Cervantes*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, pp. 134-164.

⁷ Cf. HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios*, Edit. Nacional, Madrid, 1976, pp. 127 ss.; y para el sentido común y la reminiscencia, p. 135. Huarte discute a Aristóteles sobre si la reminiscencia es o no distinta a la memoria y sostiene que aquélla es contraria al entendimiento, pero debe ser asistida por la imaginativa (p. 142). Sobre las diferencias entre ambas y sobre el papel de “libro de la memoria” del poeta en la propia creación literaria, véase PAUL ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, Éds. du Seuil, Paris, 1983, pp. 155-156. De la memoria emana “la cohérence d’une inscription de l’homme et de son histoire, personnelle et collective, dans la réalité du destin”. Véase también, del mismo autor, el capítulo “Durée et mémoire”, *Introduction à la poésie orale*, Éds. du Seuil, Paris, 1980, pp. 245-261. Un detallado análisis de la memoria en Huarte es el de M. DE IRIARTE, *El doctor Huarte de San Juan y su “Examen de ingenios”*. *Contribución a la historia de la psicología diferencial*, CSIC, Madrid, 1948, pp. 212-213, 236, 239-240, 291-292, 307, 325 (con referencia al *Quijote*), 352 y 354. Huarte introdujo cambios a este respecto en la 2ª ed. de su obra, hablando de la pasividad de la memoria. Sobre la memoria en Huarte, véase MARC FUMAROLI, *L’Age de l’éloquence. Rhétorique et “res literaria” de la Renaissance au seuil de l’époque classique*, Droz, Genève, 1980, pp. 127-134. En este estudio hay interesantes observaciones sobre la aplicación del arte de la memoria en la doctrina cristiana, según un itinerario de *loci* que conduce a Dios. Asunto capital para el *Persiles*. Los jesuitas de la primera mitad del XVII utili-

un arca en la que se guarda lo que le echen, no es bastante, sin embargo, para escribir libros, según opina Huarte⁸, pues se necesita de la imaginativa para salir del camino hollado por otros y descubrir algo nuevo⁹. La memoria sin la imaginativa no es nada para artes que como la poesía necesitan de ella. Huarte dice abiertamente que el *Orlando*, “el” Boscán o la *Diana* de Montemayor son obras de imaginativa¹⁰. Aspecto de gran interés a la hora de considerar el *Persiles*, obra en la que vemos hasta qué punto el almacén de la memoria y cuanto en ella se contiene es recreado constantemente por las virtudes de la elocuencia, de la poesía o de la agudeza de unos narradores que se apoyan constantemente en la inventiva. Porque como demuestra Periandro, hay muchas formas de contar una misma historia.

Todo ello conlleva una amplia función ética, además de estética, íntimamente ligada con la meta final hacia la que caminan los héroes. La memoria del cristiano, vale decir, su identidad como tal, es básica en el proceso redencional que lo hace caminar pese a todo hacia la ciudad de Dios¹¹. De los muchos principios que desecha y tacha la pluma de Periandro tras seis borradores

zaron la técnica de la composición de lugares en sus libros —galerías que configuraban el templo de la memoria cristiana. Véase, además, pp. 377 ss.

⁸ *Examen de ingenios*, p. 131.

⁹ “Conviene que haya en las letras humanas algunos ingenios caprichosos que descubran a los entendimientos aviles nuevos secretos de la naturaleza”, *ibid.*, p. 132.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 120-121. Para la poesía, la elocuencia y la música se necesita la imaginativa, aunque haya ciencias para las que la memoria es fundamental, como es el caso de la teología o la abogacía (p. 164). Para la referencia a las obras citadas cf. p. 165, y p. 170 para la música. HUARTE, como Aristóteles y como vemos que creía también Cervantes, habla del lugar que ocupan las cosas almacenadas en la memoria, de ahí que los jóvenes sean más propicios a la retención que los mayores cuyo cerebro está lleno del largo discurso de sus vidas (p. 74). Téngase en cuenta que en la retórica clásica, la *imago* es la que reviste el objeto con ayuda de la fantasía. Había *images* de pensamiento y de formulación lingüística, siendo las más efectivas aquellas que se basan en la fuerza plástica o patética. Para estos aspectos de la memoria, cf. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1966.

¹¹ Sobre los aspectos religiosos de la obra, cf. ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes' christian romances*, p. 31, donde señala que la estructura del *Persiles* está animada por la tradición bíblica de la búsqueda del paraíso perdido y de la ciudad de Dios, ejemplificada en esa Roma o Nueva Jerusalén que es la meta de los protagonistas. Auristela recuerda también a Periandro la necesidad de que ella viva perpetuamente en su memoria para que así ésta no pueda ser ocupada por ajenas hermosuras (p. 166).

desestimados, queda al final la constatación a Auristela de que debe considerar quién es ella y recordar quién es él, porque en esa afirmación de ambos y en ese recuerdo constante podrán asentar la prosecución de su viaje y cumplimiento de su voto (p. 188). Claro que “las obligaciones de la memoria” pueden ser borradas por los sufrimientos (pp. 77 y 127), por la visión de la hermosura y por los efectos del vino que trastorna hasta los entendimientos más vivos (p. 237). Porque también existe la memoria negativa, aquella que se cimenta en los vicios, como la que rodea la fama de la impúdica Rosamunda (p. 188) y que parecería mejor no haber hecho pública con la pluma veloz y la lengua libre del maldiciente Clodio.

La memoria de la hermosura lucha en el último tramo de la obra en el alma del duque de Nemours con la evidencia que muestran en Auristela los estragos de la enfermedad que va a servir de prueba definitiva para el verdadero amor. En Periandro, por el contrario, la firmeza de su bella imagen, grabada en el alma como su centro (p. 423), no le dejaba ver la fealdad en el rostro de la doncella postrada, perseverando así contra la fortuna y contra la misma muerte en su fidelidad (pp. 454-455). La huella neoplatónica en todo lo referido a la memoria amorosa es evidente. El alma custodia la *idea* y su evidencia es más fuerte y duradera que la efímera realidad que representa. A lo largo de la obra menden los ejemplos de esa pintura mental grabada en el alma para siempre (p. 100)¹². El amor aparece así como una concepción hiperbólica y magnificada de la imagen inicial, según dice la propia Auristela:

Esta pintura me la grabó en el alma, y yo inadvertida dejé que me la grabase, sin hacerle resistencia alguna, y así poco a poco vine a quererle, a amarle y aun a adorarle, como he dicho (p. 171)¹³.

¹² HUARTE DE SAN JUAN, *op. cit.*, pp. 141-142, compara el proceso de la memorización con el de la escritura, cosa muy frecuente en las artes memorativas, como señalé en “El arte de la memoria y *El Crítico*”. Para él, la imaginativa percibe “en la misma proporción que tiene el papel blanco y liso con el que ha de escribir”. “La imaginativa escribe en la memoria las figuras de las cosas que conocieron los cinco sentidos y el entendimiento, y otras que ella misma fabrica” (pp. 141 y 142). También VELÁZQUEZ DE AZEVEDO en su *Fénix de Minerva*, f. 3v^o, relaciona la memoria con las demás potencias anímicas y la eleva diciendo que la memoria asemeja el hombre a Dios. Sobre la memoria del duque de Nemours que guarda hasta la muerte el retrato ideal de Auristela en su corazón, véase el *Persiles*, p. 420.

¹³ La pintura de la amada o el amado en el alma del amoroso es imagen

La memoria de Periandro en Auristela y de ésta en aquél asegurará, en definitiva, la fidelidad a un servicio amoroso y la búsqueda del norte moral que les salvará en la unión marital y cristiana de su destino en Roma¹⁴. La memoria fomenta la ira (p. 380) y hasta suscita la venganza, pero en el marco de las historias amorosas, y al margen de otras connotaciones, presenta siempre el esquema neoplatónico de la imagen del ser amado impresa en el alma del amador para que éste jamás pueda apartarla de sí (pp. 405-406). Arnaldo confrontará el retrato de Auristela con aquel que él mismo trasladó del original a sus adentros (p. 423), aunque tales retratos pueda borrarlos, sin duda, la fuerza del desdén; sobre todo en los principios, porque luego que el amor toma posesión del alma, esos desdenes trabajan como espuelas (p. 425)¹⁵.

Cervantes conecta también la memoria con el sueño, para reflejar los efectos que la imaginación produce con tanta vehemencia que quedan fijados en la memoria como si fuesen verdaderos.

repetida en *La Galatea*, con claras reminiscencias neoplatónicas. Aunque el amor entendido también como enfermedad y como locura, al modo escolástico, lleva a la pérdida de la memoria a los pastores memoriosos de esta novela pastoril. Véase la ed. de JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, p. 72, entre otros ejemplos. El más curioso es el caso del enamorado Silerio (lib. III) que tiene una memoria prodigiosa y se olvida, sin embargo, de ponerse la toca blanca que prometió a Nísida causando con ello la desgracia. Véase en el *Persiles* (pp. 405-406) cómo Isabela Castrucha describe su enamoramiento con la imagen fija del amado en la memoria; cf. también p. 423.

¹⁴ La memoria se convierte en el estribo de la fidelidad amorosa y de la fe cristiana que impulsa a los protagonistas a la consecución de sus fines. Pasado y futuro se entrecruzan por ello, como la estructura narrativa y la filosofía de la cadena del ser, sobre la que AVALLE-ARCE ha insistido en la introducción citada de *Los trabajos* y en *Suma cervantina*, eds. Avalle-Arce y E. C. Riley, Tamesis Books, London, 1973, pp. 206 ss. Para otras implicaciones de la cadena del ser, véase OTIS H. GREEN, *op. cit.*, t. 2, pp. 23 ss. Véase además ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes' christian romance*, p. 142, y ANN LIVERMORE, "Cervantes and St. Augustine", *Month*, 1961, núm. 212, 261-277. Téngase en cuenta la perspectiva que la memoria cobra en *La ciudad de Dios* (lib. 22) agustiniana, donde los santuarios y los sepulcros de los mártires aparecen como *loculus* o urna de los hombres que viven ante Dios. La Iglesia homologó históricamente la palabra *memoria* con el templo, con las exequias, con el altar, con el sacramento eucarístico, y en fin, con todo cuanto remitiese a la presencia de Dios. La memoria de Dios y la doctrina cristiana aparecen al final del *Persiles*, p. 459.

¹⁵ En éste, como en otros puntos, Cervantes muestra los valores positivos y negativos de la memoria, según esté o no sometida a la razón. La tesis neoplatónica que fija la *idea* del ser amado en el alma del amador es el mejor antídoto contra el olvido.

Esa otra verdad de los sueños fabricados con los residuos del recuerdo queda, sin embargo, constatada como pura ilusión, sin otra realidad que la que habita la mente del que sueña. Pero su apariencia ambigua y confusa hace dudar si quienes cuentan lo soñado no desvelan su origen hasta el final, confundiendo al auditorio con la memoria engañosa:

De tal manera —respondió Auristela — ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

—Essas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia, que se aprenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades (p. 244).

Ni qué decir tiene que el proceso onírico corre así parejas con el papel que la memoria ofrece en el de la propia creación literaria¹⁶. No en vano la tradición aristotélica fijaba el sueño en la región de los ya mencionados sentidos interiores, sin las ataduras del cuerpo y sus sentidos externos, y por lo tanto la memoria y la imaginativa podían transitar allí libremente.

Son muchas las técnicas narrativas implicadas en el arte de la memoria. Así, para retomar el hilo de una historia el narrador debe repetir parte de lo ya dicho y facilitar el enlace por medio del recuerdo (p. 221). Claro que estos usos conscientes, tantas veces repetidos en *La Galatea*, se mezclan en el *Persiles* con las improvisaciones de la memoria que asalta de repente (p. 213) o con su uso irónico, dentro de la oralidad que lexicalizaba ante los oyentes los términos del discurso (“olvidaba de deciros”, p. 239). El narrador deja además traslucir los entresijos de su propia memoria que actúa como prueba verídica en la relación de algo, como cuando asegura que a veces no guardan correspondencia las causas con los efectos, pues un hombre tiembla, tal vez, al ver un ratón; y lo certifica con la ironía de un “yo le he visto temblar de ver cortar un rábano, y a otro he visto levantarse de una mesa de respeto por ver poner unas aceitunas” (p. 178). El yo del na-

¹⁶ Sobre el sueño como operación emparentada con la creación literaria, véase mi artículo “Cervantes y las puertas del sueño: sobre la tradición erasmista de ultratumba en el episodio de la Cueva de Montesinos”, *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona (en prensa).

rrador aflora constantemente, manteniendo un diálogo permanente con el lector implícito. Nos referimos tanto al principal como a los propiciados constantemente por el ejercicio de la analepsis.

La memoria es, además, selectiva y dado que en el “progreso desta historia” de *Persiles y Sigismunda* todo se les va en rememoraciones, el narrador debe eludir historias ya contadas para evitar repeticiones (p. 453) y omitir todo aquello que no es de sustancia para su objetivo. Pero, por otro lado, la memoria es también delatora y sirve para reconstruir hechos, con técnicas no exentas de ironía, como la que usan ante el alcalde los “insignes” estudiantes que se hacen pasar por cautivos para librarse de confesar su falso cautiverio¹⁷.

Cervantes no sólo se apropió de las técnicas memorísticas usuales en el relato oral, sino que tomó los que la retórica clásica ofrecía en su doble uso de lugares e imágenes para trazar la composición de su obra¹⁸. Sabida es la importancia que la topografía tiene en ella, con su despliegue de conocimientos basados —sobre todo en los episodios nórdicos— más en la erudición que en el conoci-

¹⁷ Sobre ese casi “entremés” de los cautivos y sus analogías con el “Retablo de maese Pedro”, véase A. K. FORCIONE, *Cervantes' christian romance*, pp. 170 ss., donde se señalan las confrontaciones a que el autor somete al artista narrador y al auditorio para plantear así el problema de la verosimilitud y el de la credibilidad. E. C. RILEY, *Teoría de la novela*. . . , pp. 60-61, señala los precedentes del auditorio que escucha y comenta. Sobre ello, véase también mi artículo “El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*”, *Anthropos* (en prensa). La novela cortesana y de corte académico, como se sabe, favoreció esta disposición de un auditorio convertido en juez y parte.

¹⁸ Las retóricas españolas en latín y romance abundan, como las clásicas (Cicerón, Quintiliano, la *Ad Herennium*) en el arte de la memoria como parte fundamental de las mismas, según ya señalé en mi artículo citado “El arte de la memoria y *El Criticón*”. También los tratados de medicina se ocupaban de ella, y los de filosofía, como señala Juan de Aguilera; cf. VICENTE MUÑOZ DELGADO, “Juan de Aguilera († 1560-1561) y su *Ars memorativa* (1536)”, *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, Salamanca, XIV, 175-190 (1975), 1-18. Cervantes en el *Persiles* parece concordar con las retóricas que, como la de Aguilera, recomendaban abundancia de lugares diferentes y de imágenes acordes con ellos y diferenciadas. Téngase en cuenta que las imágenes podían ser de palabras, cosas o personas. También son fundamentales las ciencias, las artes liberales y las virtudes, así como la emblemática. La singularidad y lo sorprendente de las figuras humanas era, para Aguilera como para el autor de la *Ad Herennium*, básica para mejor recordar. Extremo que corrobora también el *Persiles*. JUAN VELÁZQUEZ DE AZEVEDO en *El fénix de Minerva*, pp. 59 ss., recomienda, además de variedad de lugares, el uso de imágenes móviles e inmóviles para favorecer el recuerdo. Las móviles dinamizarían, sin duda, el discurso en el arte de novelar.

miento directo¹⁹. Claro que en esto cabe recordar lo que el autor dice en el *Persiles*:

las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta la experiencia de las cosas, que no la tienen los mismos que las han visto, a causa que el que vee con atención, repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella, no repara nada, y con esto excede a la lección la vista (p. 328).

Cervantes crea lugares sobre el mapa de la escritura, partiendo de unos conocimientos libresco que apoyan su veracidad. Aun así el punto de mira utilizado facilita la recreación mítica, como es el caso de su pintura de Noruega que la difundió además como símbolo de hielos y oscuridad (pp. 92-93)²⁰. Toda la novela se apoya en la pintura del lugar, tal y como la retórica sugería en el *Initium a re*, previa a la disposición de las figuras que entran en escena (p. 80). El lugar como marco de la acción vivida o contada es constante, ya sea recreando la topografía de las cuevas en los inicios del libro primero, ya en el despliegue descriptivo de la ciudad de Roma. Esa misma técnica ocupa las escenas marítimas. El detalle de las partes de los esquifes o de los bien aderezados navíos sirve de prólogo a las aventuras que en ellos tienen lugar, pero siempre en un contexto dinámico que poco tiene que ver con los *loci* retóricos y su topicidad²¹. Los lugares connotan además un simbolismo alegórico y evolutivo que, como la propia

¹⁹ Sobre ello, cf. RICARDO BELTRÁN Y RÓZPIDE, "La pericia geográfica de Cervantes demostrada con la historia de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Revista de Segunda Enseñanza*, Madrid, 4 (1926), 148-161; J. BABELON, "Cervantes y lo maravilloso nórdico", *Homenaje a Cervantes, Cuadernos de Ínsula*, Madrid, 1947, núm. 1, pp. 117-130. Véase además de LEIF SLETSJÖE, "Cervantes, Torquemada y Olao Magno", *ACer*, 8 (1959-60), 139-150.

²⁰ Cf. AMÉRICO CASTRO, "Noruega, símbolo de la oscuridad", *RFE*, 6 (1919), 184-186 y la bibliografía añadida por Avalu-Arce en su ed. de *Los trabajos*, p. 92, nota 54.

²¹ Aguilera, como Romberch, Pedro de Ravena, Azevedo y otros que se han ocupado del arte de la memoria (cf. *supra*, nota 18) fomentaron el uso de alfabetos visuales y asociaciones plásticas, numéricas y de todo tipo, así como un cierto hermetismo, particularmente rico en la vertiente lulliana. Cervantes, sin embargo, integra todos los usos en el cuerpo narrativo, superando los niveles puramente retóricos de una tradición que aún late en las *Cartas eruditas* de Feijóo, y en Borges y Eco, por citar los casos más cercanos. Véase además AURORA EGIDO, "Topografía y cronología en *La Galatea*", en Aurora Egido (coord.), *Lecciones cervantinas*, CAZAR, Zaragoza, 1985, pp. 51-93.

geografía, les hace ser mucho más que marco en el que operan los personajes.

En ese aspecto, cobra una gran importancia la memoria de los lugares célebres, a cuyo reclamo se invita al lector por vía comparativa para establecer imágenes de sobrepujamiento artístico o para recordar historias milagrosas. Es el caso de todos y cada uno de los santuarios y ciudades visitadas hasta llegar a Roma. Allí la casa-museo de Hipólita celebrará, como casa de la memoria, en el sentido renacentista y barroco, la serie de los pintores famosos y de los jardines antiguos con los que competían las maravillas allí contenidas (pp. 445-446). Los lugares apelan además a la fama de los varones ilustres a cuyo nombre van unidos y así ocurre con la memoria de Garcilaso ante Toledo, como no podía ser menos en el autor de *La Galatea*, bien que tamizándola por el recuerdo de Salicio a orillas del Tajo (p. 327)²². Pero la memoria no sólo afecta a la historia de la literatura y del arte, sino, como ya se ha apuntado, a la de la cristiandad. Lugares e imágenes sacras van unidos en la alegoría cristiana: la del santuario de Guadalupe (p. 305), la del Sagrario en Toledo, la Verónica en Jaén o la Virgen de la Cabeza en Andújar, que supera hasta las fiestas de la gentilidad:

el lugar, la peña, la imagen, los milagros, y la infinita gente que acude de cerca y lejos el solene día que he dicho le hacen famoso en el mundo y célebre en España sobre cuantos lugares las más estendidas memorias se acuerdan (p. 315).

El capítulo lleva la clara referencia a la memoria que consiste en fijarla por medio de lugares. Pero es evidente que Cervantes, como la vieja peregrina del cuento, quiere hacer bullir ante los oyentes la localización y las imágenes estáticas de la memoria, dándoles vida:

²² La memoria anda íntimamente ligada con la imitación de los modelos literarios, pero también de los modelos de vida. Y en este sentido, Periandro y Auristela se configuran en clarísima ejemplaridad moral. Sobre los modelos literarios de Cervantes, cf. E. C. RILEY, *Teoría de la novela...*, pp. 105 ss. Cervantes, como Duarte, no creía en la creación literaria basada únicamente en la memoria de los modelos, sino en la inventiva que obliga a descubrir caminos no trillados (cf. *infra*). *La Etiópica* también fue elogiada por conseguir el deleite "que produce la novedad de las cosas extrañas y llenas de admiración", p. lxxix.

Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación, donde la tengo fija, y pintárosla con palabras, y ponérosla delante de la vista, para que, comprendiéndola viérades la mucha razón que tengo de alabárosla (p. 314).

La obra muestra además una clara correspondencia entre el megacosmos y el microcosmos, invitando a través de su cosmografía novelada a un mejor entendimiento de la función del hombre en el mundo y hasta a la exposición de una topografía europea que hace derivar de forma encadenada los eslabones de la gentilidad hacia las naciones cristianas²³.

Dentro de las técnicas cervantinas utilizadas para avivar la memoria, además de las referencias arquitectónicas y del uso de lugares simbólicos (el jardín, la cueva, la ermita, el palacio, etc.), la pintura ocupa un espacio fundamental en el *Persiles*. Tanto, que dentro de él, como en caja china, está el cuadro que contiene toda la novela, además de contener la comedia *in nuce* de *Los trabajos* y los *Aforismos* peregrinos que la sintetizan. Ya en los inicios de la obra se nos previene de ese “lienzo” que, puesto a la vista de quienes lo contemplan, va a servir de lección visual de una historia contada a punta de vara (p. 183). El libro tercero confirmará ese lienzo convertido en la plasmación visual de una historia abreviada (pp. 281-282). A esas alturas, el cuadro sirve no sólo como ayuda a los narradores peregrinos que se servirán de él para dar cuenta de su vida, sino a los lectores del *Persiles* que, a mitad de jornada, pueden rememorarlos por entero, con la simple enumeración de los lugares y las imágenes pasadas de los casos principales. Bastaba seguir las reglas que la retórica clásica más elemental predicaba para obtener el curso completo de lo ya leído.

A un lado pintó la isla Bárbara ardiendo en llamas y allí junto la isla de la prisión, y un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la Isla Nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí... (pp. 281-282).

El lienzo se convierte además en recopilación que “les escusaba de contar su historia por menudo” (*ibid.*) y en un ejercicio

²³ Para la tradición de las *imagines mundi*, véase la introducción de Peter Dronke a BERNANDUS SILVESTRIS, *Cosmographia*, E. J. Brill, Leiden, 1978, y C. S. LEWIS, *op. cit.*

invertido de *ékphrasis*, por cuanto es la historia narrada la que se hace cuadro y cuadro que es síntesis de ella. Pero luego, todas y cuantas veces se muestra el lienzo desplegado a la concurrencia, en clara proyección catequética, será la palabra la que a su vez reconvierta la *ékphrasis* en lo que es, descripción de un objeto artístico, siendo el relato el que dinamiza la pintura dándole tiempo y vida (pp. 302 y 304). El cuadro abreviado puede ser siempre ampliado por la palabra que lo agranda y restituye a su verdad, gracias al empleo de la amplificación, como hace Antonio cuando reconstruye la memoria de la Isla Bárbara (pp. 340-341), a sabiendas de que la pintura es efímera y hay historias que merecen perpetuarse en láminas de bronce, y lo que es mejor, “en las memorias de las gentes grabadas” (p. 342), pues es ahí donde la fama las fija y perpetúa.

El lienzo cumple además otras funciones, como cuando aparece la Santa Hermandad y Periandro y los suyos se salvan del tormento gracias a las pruebas gráficas del mismo relatadas y declaradas por Antonio. Cervantes fue muy lejos en los usos narrativos del arte²⁴. Claro que frente al verdadero lienzo de la verdadera historia de los auténticos peregrinos, el *Persiles* opone la presencia de los falsos cautivos que peregrinan con la muestra de las figuras de un pintado lienzo para contar la historia de sus embelecocos (p. 343). La verdad y la mentira quedan así constatadas a través de este lienzo inventado de los cautivos donde se contiene en breve espacio, por exigencia del arte (“Este bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura, es una galeota”, p. 344), la historia inventada de un cautiverio que nunca existió más allá del pincel y de la lengua que lo inventaron (p. 344).

La pintura, como la palabra, puede ser ampliada o abreviada (p. 279) y también contiene omisiones y silencios (pp. 340-341), pero de ello no depende su verdad. Aún así no deja de ser curioso que el arte triunfe por encima del engaño. Y que la gracia y sentenciosidad mostrada por los falsos cautivos los libre de galeras ante el juicioso alcalde, porque habían hablado bien y mucho. El gozo del cuento, que consiste en hacer que parezca verdad lo que es mentira, impulsa incluso al alcalde a pedir a Periandro que saque de sus alforjas otra pintura y otro cuento, “aunque lo haya compuesto la misma mentira” (p. 350).

²⁴ Téngase en cuenta, además, la vertiente artística que generó la *Etiópica*. Sobre ello, cf. WOLFGANG STECHOW, “Heliodorus’ *Aethiopica* en art”, *JWC*, 16 (1953), 144-152.

Reducida además la peregrinación a aforismos peregrinos, libro dentro del *Persiles*, o *Historia peregrina sacada de diversos autores* (pp. 417-419), vemos hasta qué punto las fuerzas centrífugas y centrípetas desarrollan a lo largo de la obra un doble juego de reducción-ampliación hecho a base de cuadros comentados o sentencias breves que el lector, sin embargo, ha ido viendo confirmadas por extenso en el transcurso de la acción. El aforismo constituye, desde luego, la reducción de los trabajos de los protagonistas a esquemas mnemotécnicos que resumen éticamente y con sentenciosidad el valor de su peregrinar y de sus hazañas.

El juego del lienzo portátil se amplía con otros como el retrato que, pendiente de un sauce, muestra a una Auristela reproducida de memoria y “con no más de haberla visto su autor” (p. 420)²⁵. Memoria visual que se complementa con la del oído, tan finamente perceptivo en los poemas memorizados y recitados sin mácula, o en Feliciano de la Voz quien, haciendo crédito a su nombre, encanta como un ángel con los aprendidos “versos que ella sabía de memoria” y que luego pone por escrito (p. 306), añadiendo a las cuatro estancias, ocho más que dejan testimonio duradero como “dignas de ponerse en la memoria” (p. 309)²⁶. Memoria auditiva que se vierte en constantes recapitulaciones que sirven como hilo de Ariadna para retomar la historia suspendida (pp. 397 y 469, por ejemplo), al modo usual en la novela pastoril. Memoria de los nombres que es capaz de hacer sobresaltar al auditorio recreando en ellos la historia pasada de sus grandezas y desgracias (p. 451). Memoria, en fin, que corre a la par que la propia obra en su decurso. Y es en este punto donde el *Persiles* se mues-

²⁵ La importancia de la pintura en el *Persiles* es enorme y sobre ella se teoriza (*Persiles*, p. 371), poniéndola en relación con la poesía y con la historia. Véanse los trabajos de MARGARITA LEVISI, “La pintura en la narrativa de Cervantes”, *BBMP*, 48 (1972), 293-325; K. L. SELIG, “*Persiles y Sigismundo*. Notes on pictures, portraits and portraiture”, *HR*, 41 (1973), 305-312, y mi trabajo “La página y el lienzo. Sobre la relación entre la poesía y la pintura en el Barroco”, en *Fronteras de la poesía barroca*, Crítica, Barcelona (en prensa); y MARC FUMAROLI, *op. cit.*, pp. 673-685.

²⁶ Las octavas de Feliciano de la Voz configuran a la Virgen María como casa de Dios, según ha señalado EMILE BERMAN en *Art inscribed. Essays on ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1979, p. 48. Hay un reflejo de la *Idea* divina en María, concebido en términos neoplatónicos. Téngase en cuenta además el valor mnemotécnico que ese “alcázar soberano” y templo de Salomón tiene a medio camino del peregrinar de Auristela y Periandro, además del simbolismo alegórico construido con *loci e imagines*, según los usos dichos de la memoria artificial.

tra en clara continuidad con el *Quijote*, habida cuenta de que allí se despliegan por extenso los efectos de una memoria artística, es decir, literaria, que el héroe desea seguir en su propia vida. Por otro lado, cada narrador es en *Los trabajos* artífice de su propia historia contada, recreada gracias a la memoria natural y a la inventiva. Téngase en cuenta que toda autobiografía es memoria, como dice el propio Berganza, que antes de iniciar su *Coloquio* había deseado siempre “hablar para decir cosas que depositaba en la memoria”²⁷. La fidelidad, el agradecimiento y la memoria aparecen precisamente como cosa propia de los perros, y razón de más para hacer verosímil tan inaudito diálogo. *El coloquio de los perros* es, tal vez, la más extensa muestra del valor de la memoria al servicio de la imaginación creadora.

El lienzo-comedia-libro de aforismos del *Persiles* articula los sucesos dejando memoria de ellos, estimación y fama de unos peregrinos cuyos pasos se hacen sincrónicos al propio discurrir del libro (p. 452). Hasta la misma cadena de los deseos que va de cielo a suelo parece haberse generado, como el resto de los recuerdos, en la tabla rasa del alma, donde aparecen escritas las verdades divinas y la clave de toda salvación (p. 459). El lienzo queda así trascendido, como la propia peregrinación y el arte mismo de novelar, supeditado como va a la exposición de una idea cristiana de búsqueda de ese centro al que se camina y donde Dios reside.

Bien es cierto que por debajo de ese significado anagógico queda el anhelo de figurar en las “tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir”, museo del futuro en el que se pintará a los poetas famosos²⁸. Cervantes parece dejar así en blanco la tabla correspondiente al autor del *Persiles*, por si el lector considerase digno de memoria el nombre de quien ha seguido de otro modo la senda de Torcuato Tasso en

²⁷ Véase RANDOLPH D. POPE, “The autobiographical forus in the *Persiles*”, *ACer*, 13/14 (1974-75), 93-106, que cataloga en la obra quince relatos autobiográficos todos ellos ligados a la acción principal, lo que supone, como él mismo afirma, una “galería de retratos”, p. 106.

²⁸ Véase *Los trabajos*, pp. 440-441, y la “Introducción”, p. 25, nota 19. MARGARITA LEVISI, art. cit., pp. 300 ss., señala la función del cuadro en el *Persiles*, tanto como origen de acciones concretas (caso del duque de Nemours), como de enlace y recapitulación de lo narrado, al igual que en el *Quijote*. K. L. SELIG, art. cit., ha analizado las diferentes funciones que la pintura tiene en la obra, haciendo hincapié en el retrato ideal que conforman las virtudes de los protagonistas. Selig hace derivar la sala de pinturas de Hipólita del *Orlando furioso* de ARIOSTO.

su *Jerusalén libertada* y de López de Zárate en su *Poema heorico*, dando las claves de la nueva épica cristiana en prosa que forman sus *Trabajos*. Éstos superan así el “palacio de la Fama” que el “Canto de Calíope” en *La Galatea* y el *Viaje del Parnaso* suponían trasladándolos a un plano más sutil y personal, el de la fama subyacente a la propia obra en cuestión²⁹.

Cervantes supera con creces el artificio retórico del arte de la memoria basado en *loci* e *imagines*, pero sigue fiel a sus usos y a la conveniencia de ayudar con ellos al lector en su largo recorrido. El final de la obra (como años más tarde haría Baltasar Gracián al cabo de *El Criticón*) sintetiza, por boca de Arnaldo, todo cuanto en ella se ha ido declarando, de modo que en el breve espacio de unos párrafos puede el lector recordar el libro entero desde el principio. La técnica lugar-imagen se muestra así efectiva desde los inicios, en el medio y al terminar el *Persiles*, empezando por la isla y llegando hasta Roma, pasando por todos los trabajos y fatigas sufridos en los distintos sitios que la memoria podrá recordar, una vez más, por simple analogía. Así hace Rutilio al contar por lugares lo sufrido desde la isla de las Ermitas hasta llegar a la ciudad santa (pp. 452-453) y así pueden hacerlo los lectores.

La pintura, como ocurre en el palacio de Hipólita, lleva también en el *Persiles* el mencionado sello de los museos o salas de la memoria que con sus riquezas y tesoros sirven para mostrar además la riqueza de quien los posee. El parangón entre los museos de pintura y los de la fama literaria, como es ese museo del porvenir ya mencionado, nos muestra la sinonimia entre poesía y pintura con la que juega constantemente el autor, aunque mostrando a la vez la diferencia entre ambas. La memoria va, desde luego, ligada con la fama que los artistas alcanzan sobrepasando así las fronteras de la muerte, porque la memoria lleva el sello de la inmortalidad.

Cervantes engarza la memoria en el *Persiles* con los aspectos teóricos que más le obsesionaban: la unidad, la verosimilitud, el decoro, lo maravilloso, lo útil y deleitable, la erudición. Desde el punto de vista estructural la memoria se integra necesariamente en la técnica consagrada por Heliodoro, como rezaban los preliminares traducidos en la versión española que encomiaban la singular disposición de la *Etiópica*:

²⁹ Téngase en cuenta la homologación de *monumento* y *memoria* que establece VELÁZQUEZ DE AZEVEDO en los preliminares de su obra citada, f. 1 vº. Él creía con Cicerón que la memoria es “argumento de inmortalidad” (f. 3 vº).

porque comienza en la mitad de la Historia, como hacen los poetas heroicos, lo cual causa, de *prima facie*, una gran admiración a los lectores, y les engendra un apasionado deseo de oír y entender el comienzo, y todavía los atrae también con la ingeniosa lección de su cuento, que no entienden lo que han leído en el comienzo del primer libro, hasta que veen el fin del quinto; y cuando allí han llegado, aún les queda mayor deseo de ver el fin, que antes tenían de ver el principio. De suerte que siempre el entendimiento queda suspenso hasta que viene a la conclusión³⁰.

Pero además de este cuento de nunca acabar que lleva a continuas rememoraciones para mantener al lector en suspenso, Cervantes coloca la memoria como parte integrante del alma humana y sustrato fundamental de la vida que al recordarse se hace historia. Pasado, presente y futuro se dinamizan y alcanzan sentido gracias a ella, además de lograr trascendencia en el ámbito de las acciones humanas, por cuanto éstas deben ir determinadas por la memoria del cristiano y de su peregrinar hacia la ciudad de Dios. La historia de la humanidad que teje el *Persiles* simbólicamente apela además a la memoria de los lectores o, lo que es lo mismo, a su conciencia de cristianos. Hasta la misma geografía está supeditada a los designios de la búsqueda de la nueva Jerusalén o paraíso en la tierra, no muy lejos de algunos tratados geográficos de la época y anteriores, que describían la superficie terrestre dentro de un concepto cristiano del mundo³¹.

³⁰ *Historia etiópica*, pp. lxxx-lxxxi. La interrupción de las historias contadas es práctica común en *La Galatea*, particularmente en los libros más enmarañados, como el cuarto y quinto. En la *Etiópica* hay constantes relatos interrumpidos. La técnica de la analepsis lo propiciaba, tan común como era en la novela de la época. Véase JEAN-MICHEL LASPÉRAS, *op. cit.*, p. 221.

³¹ Cosmografía y búsqueda de Dios iban unidas. Véase a este propósito, JOSEPE DE SESSÉ, *Libro de la cosmographía universal del mundo y particular descripción de la Suria y Tierra Santa*, Juan de Larumbe, Zaragoza, 1619, donde en la epístola preliminar se dice que la descripción del mundo levanta el espíritu a la contemplación y a la grandeza de Dios: “Y paseando por la tierra, y quatro partes del mundo, deleytaréis los sentidos y avivaréis el entendimiento para admiraros, y con santa admiración alabar al Creador del orbe de la tierra”. Este inquisidor añade que el viaje a Tierra Santa servirá para que los lectores contemplen “los trabajos, las angustias, la penalidad, las injusticias que sufrió por nosotros, en aquella tierra nuestro bien y señor Iesu Christo, y su benditísima Madre”, avalando la nobleza de los humildes con el recuerdo de una copla de Jorge Manrique. Téngase en cuenta que la parte final del libro cuenta el “Camino y peregrinación que hizo el canónigo luan Perera mi tío desde Roma a Ierusalén”, relato autobiográfico del viaje en el que se detallan los

Recorrer el *Persiles* después de su lectura no sería tarea tan ingrata para los lectores del siglo XVII, avezados en el arte de recordar por medio de lugares e imágenes, con predicamentos geográficos de todo tipo como pueda serlo para los lectores actuales, sin el auxilio de apostillas o mapas adjuntos³². La memoria determina en la obra una ética y una poética, y también los usos acostumbrados del *ars memorativa* de la retórica tradicional³³. Pero Cervantes colocó la vieja secuencia de los lugares e imágenes al servicio de una narración dinámica que logra además, gracias a la conversión de la novela en lienzo, una proyección perspectivística muy barroca del arte de novelar.

El hecho de que la memoria sea algo más que recurso retórico y se integre como parte sustancial del alma del hombre, con todas sus implicaciones teológicas, filosóficas e incluso médicas, hace

trabajos soportados en el itinerario. Para otro aspecto de la relación entre cosmografía y literatura, véase mi trabajo "El mundo en los autos sacramentales de Calderón", *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano* (Bochüm, 1987), Steiner, Stuttgart, 1988, pp. 44-64. La obsesión literaria por la cosmografía en el Renacimiento y en el Barroco fue enorme. Pensemos en el proyecto de BERNARDO DE BALBUENA, *Universal cosmografía*, que se evidenciaría en su *Bernardo* y en tantos otros poemas épicos y libros de viajes.

³² Véase mi artículo "El arte de la memoria. . .", p. 40. JUAN VELÁZQUEZ DE AZEVEDO, *op. cit.*, pp. 59 ss., muestra varios ejercicios de la memoria a través de esferas y de conceptos geográficos, siguiendo, en el triple uso de lugares verdaderos, fictos o mixtos, a Cicerón, Filipo Gesualdo, Pedro Rávena y otros autores de artes de la memoria. Véase además RENÉ TAYLOR, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Swan, Madrid, 1987, donde se verá la aplicación de *loci maximi*, como santuarios, iglesias, templos, etc., que tanto se prodigan en el *Persiles*. El uso catequético de lienzos en su arte memorativa es también otro punto de interés para lo que nos ocupa. Los lienzos desplegados y comentados eran práctica común tanto en España como en América. Véase la doctrina de la fe sintetizada catequéticamente por sistemas memorísticos en el *Persiles*, pp. 435-436. Para la pintura parlante en oradores y novelistas, véase MARC FUMAROLI, *op. cit.*, p. 678.

³³ La carga paremiológica de esta obra cervantina es abrumadora. Téngase en cuenta lo señalado por ALBERTO SÁNCHEZ, "El *Persiles* como repertorio de moralidades", *ACer*, 4 (1954), 199-223. Compárese la función de los *Aforismos* del *Persiles* con la *Silva locorum communium* (Salamanca, 1586), que, como catálogo para el orador católico, hizo Fray Luis de Granada. Esos lugares eran un suplemento de su *Retórica eclesiástica* y se presentaban en una línea muy semejante a la propiciada por el erasmismo, tan amigo de los inventarios de la cultura católica. El catálogo de *Aforismos peregrinos* del *Persiles* condensaba en estilo aticista todo lo que la novela había contado por extenso, digamos asiáticamente, reduciendo a moralidades, sentencias, etc., el pensamiento y la filosofía de la obra, con claros fines mnemotécnicos, como la literatura paremiológica del Renacimiento propiciaba.

aún más rica su presencia. Cervantes intentó además en el *Persiles* mostrar el significado del mundo a través de una forma literaria que implicaba tanto una cosmografía como un conocimiento del hombre y de su historia en sentido cristiano³⁴. Convertido el poeta en intérprete, la obra alcanzaba un significado que iba mucho más allá delpreciado pasatiempo propiciado por el *Quijote*. Su clave radicaba, entre otras cosas, en la creencia en un mundo creado por Dios, como obra de arte y que el artista debía reconstruir con la memoria de tan insigne modelo. Para lograr tales propósitos, la memoria se mostraba efectiva, pero tenía también sus límites, pues en el plano de la creación literaria, Cervantes, como Huarte de San Juan y tantos otros, sabía que la memoria pertenece al pasado y su labor reproductora necesita de los auxilios de la imaginativa para poder descubrir caminos no hollados en las letras humanas: “Porque de esta manera van creciendo las artes, y los hombres saben más cada día”³⁵.

Ya que —como decía el *Examen de ingenios*— el “que sólo tiene mucha memoria no podrá escribir nada nuevo”³⁶, Cervantes quiso admirar con una gran historia —grandeza que, por cierto, se achacaba como falta a la de Heliodoro— que, sin pasar de la verdad, contase casos que “sobrepujan a la imaginación, pues apenas caben en la más sutil y dilatada sus acontecimientos” (p. 158)³⁷. La retórica clásica distinguía claramente la memoria

³⁴ Como señala C. S. LEWIS, *op. cit.*, pp. 133 ss., el cristianismo introdujo la ciencia historicista: conociendo el pasado se puede alcanzar una verdad trascendental además de histórica. Ello ya se ve en una obra tan vinculada al *Persiles* como *La ciudad de Dios* de San Agustín. Sobre ello véase PETER BURKE, *The Renaissance sense of the past*, Edward Arnold, London, 1969, pp. 39 ss. Para el conocimiento del hombre y del mundo como base de la nueva ciencia renacentista, véase EUGENIO GARÍN, *La cultura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 1981, pp. 142 ss.

³⁵ *Examen de ingenios*, p. 132. Huarte menospreciaba a los memoriosos lo mismo que Cervantes, que censuró —en una línea muy semejante a la de los erasmistas— a los que saqueaban obras ajenas sin añadir nada nuevo. Lo mismo opinaba JUAN GUTIÉRREZ DE GODOY, *Disputationes philosophicae, ac medicae super libros Aristotelis de memoria & reminscentie*, Apud Petrum a Cuesta, Typographum Sienensem Anno MDCXXIX (cf. M. DE IRIARTE, *op. cit.*, p. 285).

³⁶ *Ibid.*, p. 131. CERVANTES quiere admirar con una gran historia en la que, sin pasar de la verdad, cuenta cosas que “sobrepujan a la imaginación, pues puedan caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos” (*Persiles*, p. 158).

³⁷ La traducción del prólogo de J. Amyot de la versión francesa de la *Etiópica* . . . , p. lxxxi, achaca a ésta ser una fábula a la que le falta grandeza, pues Teágenes no ejecuta ningún memorable hecho de armas. La grandeza de ac-

de las otras partes que la componían: invención, disposición, elocución y pronunciación, y Cervantes, a la hora de conformar su obra, sabía muy bien que con la memoria —que, como decían Aristóteles y Cicerón, pertenece al pasado— no bastaba³⁸.

AURORA EGIDO
Universidad de Zaragoza

ción de *Persiles* estaba asegurada por la trascendencia espiritual de sus trabajos y peregrinaciones: “Llamo generoso al trabajo del que se ocupa en cosas grandes” (p. 225). Nótese cómo se elogia la gran hazaña de Periandro que se hace pirata justiciero y capitán de barco. También se anota la grandeza de las hazañas relatadas por Periandro en el palacio del rey Policarpo.

³⁸ J. VELÁZQUEZ DE AZEVEDO, *op. cit.*, f. 3. La retórica clásica distinguía las cuatro partes citadas, como el propio Azevedo señala. CERVANTES, desde el prólogo de *La Galatea*, pretendía descollar, sobre todo, en la invención y en la disposición, aunque no menospreciara el resto, como es obvio.