

José María Maestre Maestre
Joaquín Pascual Barea
Luis Charlo Brea
(eds.)

HUMANISMO Y PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO

HOMENAJE AL PROFESOR
ANTONIO PRIETO

IV.1

ALCAÑIZ – MADRID
2008

José María Maestre Maestre
Joaquín Pascual Barea
Luis Charlo Brea
(eds.)

HUMANISMO Y PERVIVENCIA
DEL MUNDO CLÁSICO
HOMENAJE AL PROFESOR
ANTONIO PRIETO

IV.1



INSTITUTO
DE ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS



Comarca del
Bajo Aragón



AYUNTAMIENTO DE ALCAÑIZ



Instituto de Estudios Turolenses



GOBIERNO
DE ARAGON
Departamento de Cultura
y Turismo



**HUMANISMO Y PERVIVENCIA
DEL MUNDO CLÁSICO**

IV

HOMENAJE AL PROFESOR ANTONIO PRIETO

Todos los trabajos publicados en estos cinco volúmenes han sido cuidadosamente seleccionados, revisados y sancionados por el siguiente Comité Científico:

Presidente:

Dr. D. Luis Gil Fernández,
Catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense.

Miembros:

Dr. D. Juan Gil Fernández,
Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Sevilla.

José Javier Iso Echegoyen,
Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Zaragoza.

José María Maestre Maestre,
Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Cádiz.

Eustaquio Sánchez Salor,
Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Extremadura.

José María Maestre Maestre
Joaquín Pascual Barea
Luis Charlo Brea
(eds.)

HUMANISMO Y PERVIVENCIA DEL MUNDO CLÁSICO

HOMENAJE AL PROFESOR ANTONIO PRIETO

IV.1



INSTITUTO
DE ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS



ALCAÑIZ - MADRID
2008

HUMANISMO y pervivencia del Mundo Clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto / José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, eds.- Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones; León: Universidad, Servicio de Publicaciones; Zaragoza: Universidad, Servicio de Publicaciones; Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2008.

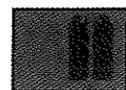
5 vols.; 24 cms.

ISBN Obra completa rústica: 978-84-00-08766-1

ISBN Obra completa tapa dura: 978-84-00-08767-8

1. Humanismo- Influencia Clásica- España. 2. Literatura Renacentista Española- Influencia Clásica. 3. Prieto, Antonio- Homenajes. I. Maestre Maestre, José María, ed. II. Pascual Barea, Joaquín, ed. III. Charlo Brea, Luis, ed. IV. Instituto de Estudios Humanísticos, ed. V. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ed. VI. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed. VII. Universidad de León, Servicio de Publicaciones, ed. VIII. Universidad de Zaragoza, Servicio de Publicaciones, ed. IX. Instituto de Estudios Turolenses, ed. X. Título.

OTRAS ENTIDADES COEDITORAS Y PATROCINADORAS



Comarca del
Bajo Aragón



AYUNTAMIENTO DE ALCAÑIZ



Instituto de Estudios Turolenses



GOBIERNO
DE ARAGON
Departamento de Cultura
y Turismo

La publicación de esta obra se ha llevado a cabo también gracias al Proyecto de Investigación de la DGICYT HUM2006-05381/FILO

Portada y diseño: Joaquín Escuder Viruete

Maquetación: Irene Ramos Maldonado

ISBN Obra completa rústica: 978-84-00-08766-1

ISBN Vol. I rústica: 978-84-00-08768-5

NIPO Vol. I rústica: 472-08-107-3

D. L.: S. 1.333-2009

Imprime: Imprenta Kadmos (Salamanca)

LIMINAR

LIMINAR

JOSÉ MARÍA MAESTRE, Prólogo	9
DEDICATORIA	24
RETRATO DE D. ANTONIO PRIETO	25
GASPAR GARROTE BERNAL, Semblanza del profesor Antonio Prieto	27
ANTONIO PRIETO, En el curso del mito: Garcilaso	39

VOL. I: LITERATURA CASTELLANA Y MUNDO CLÁSICO

POESÍA CASTELLANA DEL SIGLO DE ORO

JOSÉ LARA GARRIDO, Con un soneto de Góngora (Sentido y forma de la meditación neoestoica en el ciclo <i>de senectute</i>)	55
ALESSANDRO MARTINENGO, Lisce colonne di cristallo	73
GUILLERMO ALONSO MORENO, Otra fuente de los versos sobre Júpiter y Europa de Francisco de Aldana	79
JUAN LUIS ARCAZ POZO, Virgilianismos en la <i>Austriada</i> de Juan Rufo	91
J. DAVID CASTRO DE CASTRO, Los juegos atléticos en la epopeya española clásica	101
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO, Del Helesponto al Aqueronte en el "Leandro" de Boscán	113
FLORENCIA CUADRA GARCÍA, Apuntes a la pervivencia del género bucólico clásico en el siglo XVI	127
FERMÍN EZPELETA AGUILAR, Un soneto "horaciano" de Fernando de Herrera.....	141
RINALDO FROLDI, Juan de la Cueva y un tema clásico en el humanismo español: La contienda entre Áyax y Ulises por las armas de Aquiles	149
M ^a CRUZ GARCÍA FUENTES, Fuentes clásicas de <i>La Gigantomachia</i> de Manuel de Gallego	161
FRANCISCA MOYA DEL BAÑO, El Marcial de Quevedo	181
PEDRO RUIZ PÉREZ, El verso de un humanista: los enigmas de Pérez de Oliva	193
LÍA SCHWARTZ, El tribunal del Hades: de la <i>satura</i> clásica a las sátiras de Quevedo	211

PROSA CASTELLANA DEL SIGLO DE ORO

	<u>Págs.</u>
EUSTAQUIO SÁNCHEZ SALOR, El ingenio del ingenioso hidalgo	225
M ^{ra} PILAR CUARTERO SANCHO, Los humanistas latinos en <i>El criticón</i> de Gracián	239
TANIA DOMÍNGUEZ GARCÍA, Ecos y resonancias del <i>Panegírico de Trajano</i> de Plinio el Joven en el <i>Panegírico al Duque de Medina Sidonia</i> de Pedro Espinosa	269
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO, Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (<i>Persiles</i> , III, 17): a vueltas con los aspectos mítico-retóricos	287
FELIPE GONZÁLEZ ALCÁZAR, Un modelo de discurso humanístico: la sátira guevariana en <i>menosprecio de corte y alabanza de aldea</i>	303
YIN WAI LILITH LEE, El género de las misceláneas en la Edad de Oro y su tradición clásica	313
RAFAEL MALPARTIDA TIRADO, Encantamientos del diálogo humanístico: la memoria y el olvido	327
JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN, Don Quijote: trovador y cortesano. La transmisión musical de Ariosto en un texto cervantino	343
ANTONIO FRANCISCO PEDRÓS-GASCÓN, Language and Empire; Discourse and Order: The World and Its Grammar in <i>El Quijote</i>	363
ASUNCIÓN RALLO GRUSS, Los prodigios de Salastano: de los <i>naturalia</i> y <i>artificilia</i> de la Antigüedad al jardín maravilloso en Gracián	375
MARÍA TERESA ZURDO-RAMÓN SANTIAGO, Acerca del texto de <i>Lazarillo de Tormes</i> y el de su primera traducción alemana (y latina)	399

LITERATURA VERNÁCULA

YOLANDA ARENCIBIA, El latín como recurso literario en Pérez Galdós	429
MANUEL J. RAMOS ORTEGA, La tradición de la Elegía clásica en la poesía española contemporánea	447
MODESTO CALDERÓN REINA, La Andalucía helénica de Fernando Villalón: el edén perdido	455
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO, <i>El cuento de Alma y Amado</i> , de Agustín García Calvo: entre el imaginario mítico y la oralidad	465
PALOMA FANCONI VILLAR, Elementos cervantinos en la quinta serie de los <i>Episodios Nacionales</i>	477
INMACULADA LÓPEZ CALAHORRO, La civilización y la barbarie en la literatura hispanoamericana desde el mundo clásico: una dualidad incierta	483
LUIS MERINO JEREZ, Mito clásico y literatura contemporánea: El Minotauro en "La casa de Asterión" de Borges	495
INMACULADA RODRÍGUEZ MORENO, Safo y la imagen de la mujer castradora en <i>Oficio de tinieblas 5</i> de Camilo José Cela	511
JUAN DE DIOS TORRALBO CABALLERO, El clasicismo en <i>El paraíso perdido</i>	521

ANTONIO PRIETO

	<u>Págs.</u>
CARLOS GARCÍA GUAL, Evocaciones homéricas en <i>El ciego de Quíos</i>	545
EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE, La mirada de Ulises: el Mundo Antiguo en la narrativa de Antonio Prieto	555
ISABEL COLÓN CALDERÓN, Cortés lisonja a los sentidos: olor y tiempo en <i>Isla blanca</i> y <i>Reliquias de la llama</i> de Antonio Prieto	579
FRANCISCO JOSÉ MONTALBÁN RODRÍGUEZ, La fusión mítica: un recurso humanístico en la narrativa de Antonio Prieto	587

Bibliografía

- AA.VV., *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée, 1999.
 AA.VV., *Bibliorum sacrorum (latinae uersiones antiquae)*, Turnhout-Belgium, Brepols, 1981.
 C. Plini Caecili Secundi, *Panegyricus Traiano imperatori dictus*, ed. Álvaro D'Ors, Madrid, Clásicos Políticos, 1955.
 Espinosa, Pedro, *Poesias completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
 Espinosa, Pedro, *Obra en prosa*, ed. Francisco López Estrada, Málaga, Clásicos Malagueños, 1991.
 Homero, *La Ilíada*, ed. Cristóbal Rodríguez Alonso, Madrid, Akal, 1989.
 Pedro Mejía, *Historia Imperial y Cesárea*, Sevilla, 1545.

Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): a vueltas con los aspectos mítico-retóricos

Francisco Javier Escobar Borrego
 Universidad de Sevilla

... Cuando un pecador se vuelve
 a Dios con humilde celo,
 se hacen fiestas en el cielo.
 (Cervantes, *El Rufián dichoso*, I, 1206-1208)

En el estado general de los estudios cervantinos se ha puesto de relieve, con suma frecuencia, la pervivencia del mito de Psique y Cupido en la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles* III, 17).¹ En efecto, la conocida escena en la que la protagonista contempla detenidamente con una luz el rostro de su "enemigo" tiene, al margen de una posible reminiscencia del *Amadís*,² su modelo en el

¹ Véase: Vicente Cristóbal, "Apuleyo y Cervantes", en *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1983, II, pp. 199-204, p. 204; Alberto Blecuá, "Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)", en *Lecciones cervantinas*, coord. de Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 133-147; Diana de Armas Wilson, "Homage to Apuleius: Cervantes' Avenging Psyche", en *The Search for the Ancient Novel*, ed. de James Tatum, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1994, pp. 88-100, pp. 88-100; y Juan Carlos Sesé, "Corresponsiones entre Apuleyo y Cervantes", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, II.1, ed. de José M.^a Maestre, Joaquín Pascual y Luis Charlo, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997, pp. 297-308, p. 303.

² En relación al episodio de Elisena y Perión, capítulo I. Los posibles paralelismos con el episodio de la doncella Carmela del *Esplandián* y diversos apuntes de novela de caballerías han sido trazados por M.^a Rosa Lida de Malkiel, "Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y el *Persiles*", *Romance Philology*, 9 (1956), pp. 156-162.

Asinus aureus. Sin embargo, hasta la fecha, todavía hay una serie de elementos que quedan por aclarar para comprender el alcance y vuelo del relato cervantino. En esta ocasión, apuntamos algunas directrices, en lo que respecta a la conjunción de mito y estrategias retóricas, que quizás puedan orientar hacia una nueva lectura del texto. Comencemos con una de las líneas discursivas imperantes en la historia: la contaminación mítica. Cervantes, excelente lector y mejor recreador, se vale, en numerosas ocasiones, de una selecta pluralidad textual que reelabora minuciosamente en su obra. En este caso, no podía ser menos, de suerte que el alcaláino aplica dicha técnica en la *psicomaquia* de la hermosa Ruperta, antes de acometer ésta el asesinato de Croriano. Si el motivo del conflicto interior y la incesante duda de la protagonista se encuentra en el relato apuleyano (*Asinus aureus*, V, 21),³ su apelación dramática a la condición de esposa agraviada, la necesidad de encontrar una justificación para acometer el delito y el ánimo que ella misma se imprime tienen seguramente su deuda en un monólogo interior de la Medea de Eurípides (vv. 364-409),⁴ pasaje en el que la ultrajada maga decide vengarse del veleidoso y mudable Jasón. Como en el

³ "... at Psyche relicta sola, nisi quod infestis Furiis agitata sola non est, aestu pelagi simile maerendo fluctuat, et quamvis statuto consilio et obstinato animo iam tamen facinori manus admouens adhuc incerta consilii titubabat multisque calamitatis suae distrahitur affectibus. festinat differt, audet trepidat, diffidit irascitur et, quod est ultimum, in eodem corpore odit bestiam, diligit maritum ...". (cf. Apuleius, *Cupid and Psyche*, ed. de E. J. Kenney, Cambridge, University Press, 1990, pp. 72 y 74). No obstante, Cervantes debió de valerle, como buen *romancista*, de la traducción del *Asinus aureus* realizada ca. 1513 por el arcediano hispalense Diego López de Cortegana (véase: Francisco J. Escobar, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2002, pp. 41 ss).

⁴ Citamos por la edición de Francisco R. Adrados (*vid.* Eurípides, *Tragedias*, III, Madrid, C. S. I. C., 1995, pp. 20-21): "[Μη.] κακῶς πέπρακται πανταχῆ· τίς ἀντερεῖ; ἀλλ' οὔτι ταῦτη ταῦτα, μὴ δοκεῖτέ πω. ἔτ' εἶσ' ἀγῶνες τοῖς νεωστὶ νυμφίοις· καὶ τοῖσι κηδεύουσιν οὐ μικροὶ πόνοι. δοκεῖς γὰρ ἂν με τόνδε θωπεύσαι ποτε, εἰ μὴ τι κερδαίνουσαν ἢ τεχνωμένην; οὐδ' ἂν προσεῖπον οὐδ' ἂν ἠψάμην χερσῖν. ὁ δ' ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο, ὥστ' ἐξόν αὐτῷ τὰμ' ἐλεῖν βουλευμάτα· γῆς ἐκβαλόντι, τήνδ' ἀφήκεν ἡμέραν· μείναι μ', ἐν ἣ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐξθρῶν νεκροὺς θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν. πολλὰς δ' ἔχουσα θανασίμους αὐτοῖς ὁδοὺς, οὐκ οἶδ' ὅποια πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι· πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρὶ, ἢ θηκτὸν ὥσω φάσανον δι' ἡπατος. σιγῇ δόμους ἐσβάσ', ἵν' ἔστρωται λέχος. ἀλλ' ἐν τί μοι πρόσαντες· εἰ ληθθήσομαι δόμους ὑπεσβαίνουσα καὶ τεχνωμένη, θανοῦσα θήσω τοῖς ἐμοῖς ἐχθροῖς γέλων. κράτιστα τὴν εὐθείαν, ἣ πεφύκαμεν· σοφαὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοὺς ἐλεῖν. εἰέν· καὶ δὴ τεθνήσκει τίς με δέξεται πόλις· τίς γῆν ἄστυλον καὶ δόμους ἐχεγγύους· χένος παρασχῶν ῥύσεται τοῦμὸν δέμας; οὐκ ἔστι. μείνας οὖν ἔτι μικρὸν χρόνον, ἦν μὲν τις ἡμῖν πύργος ἀσφαλῆς φανῆ, δόλω μέτειμι τόνδε καὶ σιγῇ φόνον· ἦν δ' ἐξελαύνη ξυμφορά μ' ἀμήχανος, αὐτῇ ξίφος λαβοῦσα, κεῖ μέλλω θανεῖν, κτενῶ σφε, τόλμη δ' εἶμι πρὸς τὸ καρτερόν. οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην, Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς, χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ. μικροὺς δ' ἐγὼ σφιν καὶ λυγροὺς θήσω γάμοις, πικρὸν δὲ κῆδος καὶ φυγὰς ἐμάς χθονός. ἀλλ' εἶα· φεῖδον μηδὲν ὦν ἐπίστασαι, Μήδεα, βουλευούσα καὶ τεχνωμένη· ἔρπ' ἐς τὸ δεινόν· νῦν ἀγὼν εὐψυχίας. ὄρας ἃ πάσχει· οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν τοῖς Σισυφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις, γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἠλίου τ' ἀπο. ἐπίστασαι δέ· πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν γυναῖκες, ἐς μὲν ἐσθλ' ἀμηχανώταται, κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται." Dada la notoriedad del mito en cuanto a sus *mitemas* fundamentales, Cervantes lo conocía, al margen de que pudiese haber consultado, además, alguna traducción que circulaba en romance, como la de Dolce (1557) o Simón Abril (a. 1595).

pasaje cervantino, la imagen de la mujer sigilosa adentrándose en la habitación con un cuchillo, a modo de *signum* del crimen, está presente, asimismo, en el texto de Eurípides. El *exemplum* de la tragedia actúa, pues, intensificando, en cuanto al *páthos*, el discurso del *género deliberativo*.⁵ En aras de culminar su contaminación, Cervantes recurrirá, por añadidura, al paralelo bíblico de Holofernes y Judit (*Judit*, 2, 4-13, 28), en el que el general del rey asirio Nabuconodossor es decapitado durante el sitio de Betulia por la hija de Merarí, después de la muerte de su esposo Manasés. El episodio, como un nuevo *argumentum* relativo al sistema de las *declamaciones*, dota así al pasaje, *sub cortice*, de un trasfondo cristiano y moralizante:

Volviéronse los peregrinos al suyo [apostento], quedó ella sola y pensativa, y no sé cómo se supo que había hablado a solas estas o otras semejantes razones:

-Advierte, ¡oh Ruperta!, que los piadosos cielos te han traído a las manos, como simple víctima al sacrificio, al alma de tu enemigo: que los hijos, y más los únicos, pedazos del alma son los padres. ¡Ea, Ruperta! Olvídate de que eres mujer y, si no quieres olvidarte de esto, mira que eres mujer y agraviada. La sangre de tu marido te está dando voces y en aquella cabeza sin lengua te está diciendo: «Venganza, dulce esposa mía, que me mataron sin culpa» Sí, que no espantó la braveza de Holofernes a la humildad de Judic. Verdad es que la causa suya fue muy diferente de la mía: ella castigó a un enemigo de Dios, y yo quiero castigar a un enemigo que no sé si es lo mío; a ella le puso el hierro en las manos el amor de su patria, y a mí me le pone el de mi esposo. Pero ¿para qué hago yo tan disparatadas comparaciones? ¿Qué tengo que hacer más sino cerrar los ojos y envainar el acero en el pecho deste mozo, que tanto será mi venganza mayor cuanto fuere menor su culpa? Alcance yo renombre de vengadora, y venga lo que viniere. Los deseos que se quieren cumplir no reparan en inconvenientes, aunque sean mortales; cumpla yo el mío, y tenga la salida por mí misma muerte. (III, 17).⁶

La caracterización del personaje de Ruperta responde, sobre todo, al mito de Psique, personaje en el que se armoniza, a la perfección, la belleza física y la espiritual. Su propio nombre, además del apunte sobre el étimo que propone Carlos Romero,⁷ podría sugerir el término latino *rupes* 'roca', dada su condición de *mujer fuerte*, aunque sucumba irremediamente, como la heroína de Apuleyo —y otros personajes míticos, según veremos—, ante la fuerza del amor ("*omnia vincit amor*", dijo Virgilio). Cervantes no ahorra esfuerzos a la hora de ponderar la lozanía de Ruperta, incluso pertrechada, como Psique, de un amenazante *cuchillo* y una importuna *luz* cuando va a asesinar al bello *Croriano-Cupido*. De esta forma, aparece retratada como una "hermosa mujer" dispuesta a ocasionar el triste final del joven: "Llevó para ser instrumento del cruel sacrificio un agudo cuchillo, que, por ser arma mañera y no embarazosa, le pareció ser

⁵ Los aspectos retóricos del pasaje han sido puestos de relieve por Alberto Blecha, "Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)", *cit.*, p. 140. Recuerda Diana de Armas, por su parte, la correspondencia en el episodio entre el exorno retórico-estilístico cervantino y el de Apuleyo (*vid.* "Homage to Apuleius: Cervantes' Avenging Psyche", *cit.*, pp. 96-97).

⁶ Citamos por la edición de Carlos Romero (Madrid, Cátedra, 1997, pp. 599-600). Las cursivas en determinados pasajes son nuestras.

⁷ *Ed. cit.*, p. 594, n. 8.

más a propósito; llevó asimismo una linterna bien cerrada, en la cual ardía una vela de cera ..." (III, 17).⁸ En otro pasaje, Cervantes, recordando la filiación platónica de su fuente primigenia –sobre todo, en lo referente al *tabú visual*–, se vale de diversas construcciones como *bella matadora*, *hermosa Ruperta*, *hermoso Cupido*, *belleza de Croriano* y términos que aluden al mismo tema, por ejemplo, *hermosura*.⁹ Al igual que en otros casos, se produce una nueva *contaminatio*. Y así, el mito de Psique se habrá de conjugar con el de Medusa y Perseo, de cuño ovidiano (*Met.* IV, 655 ss.), a modo de *inversión* paródica. Obsérvese, por otra parte, la *ambigüedad* cervantina en el retrato de Ruperta ("*bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable*"), al comienzo del texto, de forma similar a la *condición dualista* del protagonista en el *Rufián dichoso*:

¡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! 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. Llegó en fin y, temblándole la mano, descubrió el rostro de Croriano que profundamente dormía, y halló en él la propiedad del escudo de Medusa, que la convirtió en mármol: halló tanta hermosura, que fue bastante ha hacerle caer el cuchillo de la mano y a que diese lugar la consideración del enorme caso que cometer quería. Vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería y, en un instante, no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto. (III, 17).¹⁰

En perfecta armonía con tales referencias clásicas y bíblicas, el espíritu medievalizante de la historia estará vigente tanto en la caracterización de los *personajes-actantes* como en el marco espacial y otros elementos temáticos (imágenes, motivos...). Seguramente, para ello, Cervantes pudo inspirarse en un texto de las *Novelle* de Boccaccio (*Decameron*, IV, 5). Nos referimos al episodio en el que Lisabetta, tras cortar la cabeza del cadáver de su amado Lorenzo, asesinado por sus hermanos, la introduce en una maceta de albahaca, que hace crecer con sus continuas lágrimas:

Quivi con questa testa nella sua camera rinchiusa, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille baci dandole in ogni parte. Poi prese un grande e un bel testo, di questi nei quali si pianta la persa o il basilico, e dentro la vi mise fasciata in un bel drappo, e poi messovi su la terra, su vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernitano, e quegli di niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci o delle sue lagrime non inaffiava

⁸ *Ed. cit.*, p. 600. Otros aspectos del texto pueden verse en: Vicente Cristóbal, "Apuleyo y Cervantes", *cit.*, p. 204; Alberto Blecuá, "Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)", *cit.*, pp. 133-147; Diana de Armas Wilson, "Homage to Apuleius: Cervantes' Avenging Psyche", *cit.*, pp. 88-100; y Juan Carlos Sesé, "Correspondencias entre Apuleyo y Cervantes", *cit.*, p. 303.

⁹ Un análisis de la vigencia del tema, desde la perspectiva mítica, ofrecemos en "El binomio *Formonsitas / Pulchritudo* en el *Persiles*: De la belleza corpórea a la categoría simbólico-mítica", *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes entre dos siglos de Oro: "De Galatea" al "Persiles"*, 3 (2007), pp. 233-256.

¹⁰ *Ed. cit.*, pp. 601-602. La pervivencia del mito de Perseo en otros pasajes del *Persiles* ha sido analizada por Clark Colahan, "Toward an Onomastics of *Persiles/Periandro* and *Sigismunda/Auristela*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.1 (1994), pp. 19-40, pp. 22 ss.

giammai; e per usanza avea preso di sedersi sempre a questo testo vicina, e quello con tutto il suo disidèro vagheggiare, sì come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso; e poi che molto vagheggiato l'avea, sopr'esso andatasene, cominciava a piagnere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea.¹¹

La imagen de Lisabetta llorando en la cabeza del difunto deja, pues, su huella en el motivo cervantino, en el que Ruperta actúa de forma similar. El ambiente medievalizante de Boccaccio pudo sugerir al alcañino, además, su asociación con la leyenda de Tristán e Isolda –que ahora analizaremos–, para la que se han dado orígenes diversos, según las teorías (a saber: céltico e incluso persa, de la época de los sasánidas).¹² Estaría justificado, por tanto, el sustrato mítico-medieval perceptible en el texto que, *a priori*, está en consonancia con el interés cervantino por los relatos inspirados en esa época (v. g., relatos de caballeros andantes, de sesgo artúrico ...).¹³ En cuanto a la recepción española, el tema fue muy conocido en época áurea, sobre todo, por las numerosas ediciones de *Don Tristán de Leonís* (especialmente la de 1534, por su novedosa segunda parte). En este sentido, el mito pervive en la obra de Lope de Vega,¹⁴ mientras que el propio Cervantes lo recuerda en el *Quijote* (I, 49), en palabras del hidalgo manchego, cuando éste debate vehementemente con el canónigo sobre los libros de caballerías:

... Y también se atreverán a decir que es mentirosa la historia de Guarino Mezquino, y la de la demanda del Santo Grial, y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote, habiendo personas que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañona, que fue la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña.¹⁵

¹¹ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. de Natalino Sapegno, Turín, UTET, pp. 292-293.

¹² Adaptada por el poeta Fakhreddin al poema épico *Wis y Râmîn* (1042, 1055).

¹³ Como se sabe, la versión más antigua de la leyenda es la *Estoire* francesa, redactada en la segunda mitad del siglo XII, que, con elementos de tema artúrico, presentaría relación con el *Tristan* perdido de Chrétien de Troyes. A partir de este modelo primigenio, se gestan otras reelaboraciones destacadas, como las alemanas de Eilhart von Oberg (ca. 1180) y Gottfried von Strassburg (h. 1210), la anglonormanda de Thomas de Breteigne (1160/1165) o la francesa de Bérroul (posterior a 1190), todas ellas similares y que sustancialmente coincidían en los motivos fundamentales. La versión de Gottfried dará lugar a la imitación de Ulrich von Türheim (h. 1240) y Heinrich von Freiberg (h. 1290). Una novela alemana en prosa de la segunda mitad del XV inspira, asimismo, la adaptación dramática de Hans Sachs (1533). Tanto la *Tristramssaga* noruega (1226) como el poema inglés *Sir Tristrem* (ca. 1300) se basan en la de Thomas. De la primera de tales versiones derivaron, andando el tiempo, dos adaptaciones islandesas: un texto poco conocido de entre los siglos XIV y XV y el poema *Cantar de Tristán*. Una novela francesa en prosa de la segunda mitad del siglo XIII contaminó, igualmente, la obra de Thomas con otras materias, por ejemplo, la del rey Arturo. En esta línea, aparecen, por otra parte, la italiana *Tavola ritonda* (1391) y la *Morte Darthur* (1470), de Thomas Malory. En Italia, encontramos, en fin, el fragmentario *Tristano Riccardiano* (finales del siglo XIII), como una continuación específica italo-española del *Tristan* en prosa francés, e *I due Tristani* (1534), que presenta la historia de los hijos de la mítica pareja.

¹⁴ Vid. Leandro Rodríguez, "El mito de Tristán e Isolda y Lope de Vega Carpio", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Madrid, 1981, pp. 119-123).

¹⁵ Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998, p. 565. La crítica ha relacionado el

Como en *El Quijote*, dicho contenido mítico pudo influir en la historia de Ruperta. Puede observarse, en primer lugar, a lo largo de la tradición de la leyenda, cómo éste se relaciona con la materia artúrica, simbiosis que debió apreciar Cervantes. Al tiempo, la evocación de un mito en un espacio exótico casaba perfectamente con la naturaleza del *Persiles*, en su calidad de novela griega. La recreación de este mito puede, pues, justificar la presencia de una serie de elementos en el plano de la *heuresis*, como por ejemplo, la ambientación gótico-medieval con referencias a Escocia (Irlanda en la leyenda), mientras que la historia de Boccaccio transcurre en Messina; o las alusiones al conde Lamberto de Escocia o a Claudino Rubicón (de *rubeus* 'rojizo', 'demonio'), "caballero de los principales de Escocia". El sufrimiento desmedido de la protagonista que busca la venganza por el asesinato de un familiar, ausente en el episodio del *Decameron*, tiene su correlato, igualmente, en la desdicha de Isolda. Pero hay una *variatio*: en el relato cervantino, se trata del marido, mientras que en la leyenda medieval es Moroldo, tío de Isolda. Teniendo en cuenta, por tanto, los temas fundamentales del mito –la venganza familiar y la fuerza de la pasión que aflora inevitablemente–, podríamos entender, en su contexto, la tesis fundamental del relato, impregnada de contenido médico por la *teoría de los humores* y las *potencias del alma*: "la cólera de la mujer no tiene límites" (*leitmotiv* grato a Cervantes, como se ve en *Don Quijote* y en algunas *Novelas ejemplares*).¹⁶ La leyenda está en consonancia, por otra parte, con el mito de Medea, avezada en fármacos y filtros mágicos como Isolda. Ambas son también mujeres agraviadas, que no sienten reparos en hacer daño a los descendientes de sus agresores, aunque sean inocentes. La *herencia de la culpa* en las generaciones futuras presenta, claro está, un apunte de la tragedia griega:

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, que, como la tome el agraviado, sin razón o con ella, sosiega. Esto nos lo dará a entender la hermosa Ruperta, agraviada y airada, y con tanto deseo de vengarse de su contrario que, aunque sabía que era ya muerto, dilatava su cólera por todos sus descendientes, sin querer dejar, si pudiera, vivo ninguno dellos: que la cólera de la mujer no tiene límites. (p. 597)

Una vez acometido el asesinato, Cervantes recrea el motivo de unas *reliquias* –la cabeza cortada y la espada–, a modo de imágenes visuales, que recuerdan la conjugación del pasaje de Boccaccio y la fuerza expresiva del mito medieval.

Tristán con el *Quijote*; véase: Eduardo Urbina, "El caballero anciano en *Tristán de Leonís* y *Don Quijote*, caballero cincuentón", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), pp. 164-172; Mário Martins, "Ecos da gesta carolingia y do poema *Fierabrás* até a *História dos doze pares de França*", *Estudos de cultura medieval*, Brotéria, Lisboa, 3 (1983), pp. 357-364, 377-399; y María Luzdivina Cuesta Torres, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León, 1994, pp. 227-231.

¹⁶ Circunscrito, sobre todo, a personajes masculinos; véase: Bienvenido Morros, *Otra lectura del «Quijote»: Don Quijote y el elogio de la castidad*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 53 ss.

Como Lisabeta e Isolda, Ruperta sufre continuamente al contemplar tales *signa* ("insignias dolorosas"), que renuevan su dolor por lo sucedido. El dolor alimenta, de forma cíclica, el ansia de venganza –motivo que se distancia del texto del *Decameron*–, en un sugerente recuerdo de las Erinias de la tragedia: "A la mesa estarán presentes estas reliquias, que *me atormenten el alma*: esta *cabeza*, que me diga, sin lengua, que *vengue su agravio*; esta *espada*; [en] cuya no enjuta sangre me parece que veo a la que, alterando la mía, no me deje sosegar *hasta vengarme*." (p. 596). En virtud de tales *mitemas*, el sentimiento de amor en la protagonista, suscitado por la contemplación de la persona que potencialmente ha de castigar, tiene su paralelo también en la leyenda de Isolda (acorde, al tiempo, con el mito de Psique). Gracias al vigor del amor, la cólera desmedida se apacigua. Cervantes inserta, por añadidura, el motivo mencionado de Apuleyo, dando paso a la lectura simbólica de la luz. En su búsqueda de un relato verosímil –sin menoscabo de *lo maravilloso*–, hace una *retractatio* de la leyenda, cristianizándola. Propone así un final feliz, edificador –no desgraciado–, en consonancia con el humanismo cristiano y el espíritu de la Contrarreforma (visible también en *El Rufián dichoso*). El amor ennoblece, por tanto, culminando dichosamente en el matrimonio cristiano. El espíritu "pétreo" de Ruperta, como Isolda, sucumbe ante tal fuerza incontrolable. No habrá un destino trágico, sino feliz y esperanzador. El matrimonio, a modo de mecanismo de equilibrio emocional, resolverá así las pasiones, como sucede en otras obras cervantinas (tal es el caso de *La fuerza de la sangre*).

La pluma y el lienzo: del contrafactum a lo divino a la ejemplaridad

La contaminación de elementos heterogéneos permite, como ha señalado la crítica,¹⁷ la *inversión* de motivos míticos, en una suerte de *contrafactum* paródico (se ve, por ejemplo, en el tema de Perseo y Medusa). Sin embargo, podríamos preguntarnos si la lectura paródica cervantina no viene acompañada, en su *estructura profunda*, de otra *a lo divino*. El razonamiento viene dado, esencialmente, por la *conversión* espiritual que experimenta Ruperta como *pecadora*, a saber: deja de ser un personaje vengativo para alzarse como un ejemplo piadoso. Este tipo de *conversiones* las había acometido Cervantes ya en *El Rufián dichoso* –en el caso de Cristóbal de Lugo–,¹⁸ proponiendo una nueva lectura de las *comedias de santos*, bastante en boga por esas fechas (recuérdese el caso de Lope de Vega con la trilogía dedicada a San Isidro). Es más, el contenido dramático de la historia de Ruperta apunta tal contaminación genológica. Para ello, Cervantes evocará el código de la literatura espiritual que aflora, *sub cortice*, a lo largo de todo el texto. Veámoslo.

Bajo la corteza mítica, Cervantes propone un *camino espiritual* en una doble directriz: el que siguen Periandro y Auristela, así como el resultante de la

¹⁷ Véase, por ejemplo, el trabajo citado de De Armas, *passim*.

¹⁸ Que pasa a denominarse fray Cristóbal de la Cruz.

historia de Ruperta. Los protagonistas llegan al lugar, en el que vive ésta última, como una especie de santuario para peregrinos (salvando las distancias, como si se tratase de un "camino de Santiago").¹⁹ El *exemplum* de la microestructura, que se narra *in fieri*, habrá de edificar el espíritu de los peregrinos. La perspectiva del escudero, el encargado de conducir a los protagonistas, es la de un lugareño, símbolo del carácter popular. Su condición de anciano representa la memoria del paraje y está vestido de luto, no sólo por el duelo de su señora, sino porque metafóricamente se encuentra, como veremos, en el *oscuro* primer eslabón del *ascensus*. Por esta razón, el personaje, como en cierta medida habrá de ocurrirle a Sancho en el *Quijote* con la fantástica aventura de su amo, no comprenderá el mensaje místico e iniciático de la historia, aunque guíe a los personajes. Sin embargo, continuamente apela a la atención de los protagonistas, a modo de *captatio benevolentiae*, rogando que vean y contemplen el *maravilloso* hecho (ya en III, 16). Se trata, en fin, de una feliz conjugación de *evidentia* y *admiratio*: "... sin que ella os vea, yo haré que la veáis, cuya vista os dará ocasión de que os admiréis ..." (p. 594). Los peregrinos, por su parte, contemplan a Ruperta, convertida en una especie de *mártir*, acompañada de sus *reliquias* (p. e., la cabeza está guardada en una *caja de plata*), que la atormentan en su *psicomaquia* interior. Al margen de la imaginería señalada en Boccaccio, Cervantes se hace eco, en cierta medida, de la plasticidad iconográfica de determinados cuadros moralizantes de su época; tal es el caso de una mesa en la que encontramos un cráneo que atormenta, con su proyección metafórica, al personaje (en un paralelismo con el *Hamlet* de Shakespeare). Así sucede en determinadas obras de Zurbarán (*San Francisco en meditación*, de 1658, o *Fray Gonzalo de Illescas*, de 1639), en las que culmina esta tradición. En dichos cuadros, el personaje, normalmente un religioso, en un contexto moral, adopta una actitud de meditación en un estado introspectivo. En una evocación de dicha imaginería, en el texto cervantino, el sufrimiento habrá de purificar, en fin, las pasiones de Ruperta: "A la mesa estarán presentes estas *reliquias*, que me atormenten el alma: esta *cabeza*, que me diga, sin lengua, que venga su agravio; esta *espada*; [en] cuya no enjuta *sangre* me parece que veo a la que, alterando la mía, no me deje sosegar hasta vengarme." (p. 596).

Pero la purificación de Ruperta, que habrá de culminar en una futura *conversión*, se habrá de producir mediante una lenta andadura. Para ello, Cervantes parte, en cuanto a la *diátaxis* interna del relato, de *tres vías* o eslabones esenciales en el camino de perfección, que deriva de la tradición de los místicos. Se trata de una *estructura triádica* que, en el marco de un catolicismo de cuño

¹⁹ Una situación similar encontramos en *El Rufián dichoso*, cuando las almas visitan el monasterio en el que se encuentra Don Cristóbal (III, 2688-2699). Dice una de ellas lo siguiente: "Hoy, hermanas, que es el día / en quién, por nuestro consuelo, / las puertas ha abierto el cielo / de nuestra carcerería, / para venir a este punto / todo lleno de misterio, / viendo en este monasterio / al gran Cristóbal difunto, / al alma devota suya / bien será la acompañemos, / y a la región le llevemos / do está la eterna Aleluya" (citamos por la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey, *Los Baños de Argel. El Rufián dichoso*, Madrid, Alianza, 1998, p. 257).

erasmiano, empleará también el escritor, con diferencias, en *El Rufián dichoso*. De esta suerte, Cervantes pone de relieve el esfuerzo notorio que exige la vida cristiana verdadera, provista de la Fe y la Gracia Divina.²⁰ La primera de ellas, la *vía purgativa*, preside el arranque del relato. La *oscuridad* reinante revela cómo el alma, en su paulatino perfeccionamiento, debe buscar la *luz divina*. Se explica, pues, la actitud penitencial y de arrepentimiento, como sucede en *El Rufián dichoso*,²¹ que adopta la protagonista. En el texto se acentúa este elemento de múltiples formas, a saber: el criado de Ruperta está "vestido de luto" (se dice también en el texto "enlutado"), como su señora y sus atributos, al tiempo que se mencionan la oscuridad de los aposentos, así como la *noche* (a modo de *noche oscura del alma*). Cervantes aprovecha para ambientar la escena con cierto ritual de religiosidad. Por esta razón, el cielo y su ampliación semántica, como sucede en *El Rufián dichoso*,²² gravitará siempre sobre la historia como un punto de referencia: "Yo, la desdichada Ruperta, a quien han dado *los cielos* solo nombre de hermosa, *hago juramento al cielo* (...) Y, en tanto que no llegare 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*" (p. 596). Haciendo realidad el lema horaciano *ut pictura poesis*, el escritor se vale de un *tenebrismo pictórico*, que trae a la memoria, salvando las distancias, el procedimiento empleado por Caravaggio. Se trata de un *cromatismo simbólico*, que habrá de dar lugar a un posterior *juego de luces y sombras*, cuando entre en juego la imagen metafórica de la *luz*, propuesta ya en el mito de Psique. En este sentido, resulta curioso que algunos de los *exempla* mencionados, con los que Cervantes enriquece su relato, presenten relación, a modo de *paralelos*, con obras destacadas de Caravaggio. Normalmente tales testimonios ofrecen tanto un efecto espiritual como una armónica simbiosis entre estampas religiosas y paganas; por ejemplo: *Judith y Holofernes* (ca. 1598), *La cabeza de Medusa* (posterior a 1590) o *San Jerónimo*, sentado junto a una mesa sobre la que reposa una calavera (escena similar a las obras de Zurbarán).

Paulatinamente, contemplamos la progresiva elevación espiritual de Ruperta. En este nuevo eslabón del *ascensus*, Cervantes recreará el proceso de la *vía iluminativa* con una imaginería religiosa, en concreto: el simbolismo de la

²⁰ En concreto, se produce la *conversión* del rufián en religioso; seguidamente tiene lugar la consolidación de su vida espiritual; por último, el protagonista logra la santidad y la muerte milagrosa (véase la introducción de Sevilla y Rey en la *ed. cit.*, p. L).

²¹ La *oscuridad* envuelve, asimismo, al padre Cruz en *El Rufián dichoso*. En palabras de Antonio (II, 1732-1735): "La celda del padre Cruz / está abierta, ciertamente; / ver quiero este penitente, / que está a oscuras y es de luz" (*ed. cit.*, p. 222). El cromatismo simbólico-espiritual de *luces y sombras*, que veremos más adelante en el relato de Ruperta, está también presente en *El Rufián dichoso*. Lo recuerda Cruz, al dirigirse a Antonio (III, 2424): "De la oscuridad del suelo / te saqué a la luz del día, / Dios queriendo, y yo querría / llevarte a la luz del Cielo" (*ed. cit.*, p. 248).

²² El testimonio de Ruperta, dirigido al cielo, tiene su correlato en las palabras de Cruz (II, 2115 ss.): "Cielos, oíd: / «Yo, fray Cristóbal de la Cruz, indigno / religioso y profeso en la sagrada / orden del patriarca felicísimo / Domingo santo, en esta forma digo: / Que al alma de doña Ana de Treviño ...»" (*ed. cit.*, p. 235).

blancura espiritual y las *reliquias* de Ruperta que, como atributos, recuerdan a su esposo.²³ Estamos ante el retrato retórico de una *mártir* o especie de *Virgen dolorosa* —por la hermosura, las tocas blancas, su actitud afligida en soledad, sus *insignias dolorosas* e incluso la *espada-puñal* como símbolo de sufrimiento ...—,²⁴ que evoca, salvando las distancias, la escena de una Virgen que padece (recuérdese, v. g., la escena del “*Stabat mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa dum pendebat filius ...*”, glosada por Lope de Vega a partir del llanto franciscano de Jacopone de Todi): “Llegóse la hora de que la fueron a ver los peregrinos, sin que ella los viese, y *viéronla hermosa* en todo extremo, *con blanquísimas tocas que desde la cabeza casi le llegaban a los pies, sentada delante de una mesa sobre la cual tenía la cabeza de su esposo en la caja de plata, la espada* con que le habían quitado la vida y una *camisa* que ella se imaginaba que aún no estaba enjuta de *la sangre de su esposo*” (p. 598).²⁵ Ahora bien, el proceso de *conversión* espiritual todavía no ha llegado a su *floruit*. Y la transformación a modo de *mártir* o *virgen dolorosa*, que llora por su marido, pasa, previamente, por otra *inversión simbólica*: una especie de *dragón* (presente también en la fábula de Psique), que rememora la imagen de San Jorge. En concreto, observamos una *inversión mítica*, que está vigente en otras partes de la historia (p. e., en relación al mito de Medusa y Perseo). Es decir, la furia incontrolada de la venganza femenina se parangona a la imagen de un *dragón-demonio* (*el mal*). Cervantes, en cambio, habrá de retratar seguidamente a Ruperta blandiendo el arma vengadora como hará, salvando las distancias, el propio San Jorge. Formula así el escritor, en virtud de su imaginaria, el trueque simbólico, a saber: la protagonista abandonará la cólera, adscrita al dragón, para blandir la espada que habrá de derrotarlo (al *mal*, claro está) en aras de obtener la *conversión*. De esta forma, se despojará de su actitud vengativa en aras de adoptar un estado *piadoso* —en una alusión a la imaginaria de la *Piedad-Virgen dolorosa*—, marcada también léxicamente en la mencionada versión de Lope (*La madre piadosa ...*). Quizás pueda explicarse, por ello, el hecho de que Ruperta se *petrifique* en mármol como una estatua, en la *inversión* del escudo de Medusa: “*Llovían lágrimas de sus ojos,*

²³ El motivo de las *reliquias* está igualmente desarrollado en *El Rufián dichoso*. Por ejemplo, Fray Antonio, en III, 2740 ss., trae un lienzo manchado de sangre para referirse continuamente a las *reliquias* (III, 2752): “... mas los manchados paños / de tus sangrientas llagas / se estiman más agora / que delicados y olorosos lienzos (...) Tus pies, que mientras fuiste / provincial, anduvieron / a pie infinitas leguas / por lodos, por barrancos, por malezas, / agora son reliquias (...) Tu cuerpo, que ayer era / espectáculo horrendo, / según llagado estaba, / hoy es bruñida plata y cristal limpio ...” (*ed. cit.*, p. 259). Como se ve, los sangrientos paños de este texto recuerdan, salvando las distancias, la camisa ensangrentada del pasaje de Ruperta.

²⁴ Más adelante la contemplaremos provista de un cuchillo (*ed. cit.*, pp. 602-603).

²⁵ La iconografía de la Virgen ha sido estudiada por Jesús Miguel Palomero Páramo en su libro *Las Vírgenes en la Semana Santa de Sevilla* (Sevilla, 1983). En *El Rufián dichoso* también los personajes contemplan con admiración, a modo de imagen mística, el estado de arrobamiento del padre Cruz. Señala Antonio (II, 1736-1743), mediante una *apelación* (frecuente en el texto de Ruperta): “*¡Mirad qué postura aquella / del bravo rufián divino, / y si hallará camino / Satanás para rompella! / Arrobado está, y es cierto / que, en tanto que él está así, / los sentidos tiene en sí / tan muertos como de un muerto*” (*ed. cit.*, p. 223).

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 le agravaban y tal vez *parecía que arrojaba por los ojos, no lágrimas, sino fuego y, por la boca, no suspiros, sino humo: tan sujeta la tenía su pasión y el deseo de vengarse*” (p. 598). En un punto de inflexión, el escritor evocará la imagen vengadora de San Jorge con la espada, domeñando al *dragón-demonio*. Esa función es la que deberá cumplir Ruperta en su camino iniciático. La *evidentia*, ensalzada retóricamente con los *isocola* paralelísticos a modo de *ritmo interior* —en la línea apuleyana—, enfatiza con mayor vuelo expresivo el *páthos* retórico y los indicios de *écfrasis*, como si se tratase de una obra artística religiosa, de sesgo pictórico o escultórico. La escena, al decir de Alberto Blecua,²⁶ evoca, al tiempo, un *tribunal de justicia* con los *signa* del delito. La condición moral de Ruperta es, pues, *dualista*, como en el *Rufián dichoso*, puesto que acusa y es acusada. La *inversión* se completa, ya que si bien la protagonista se parangona al *dragón-mal*, en otra imagen, la observamos como potencial cercenadora de tal mal: “*¿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 basta la mañana y veréis cosas que os den sujeto para hablar en ellas mil siglos, si tantos tuviédeses de vida*” (p. 598).²⁷ El efecto patético del pasaje, que entroca con el ideal horaciano del *si vis me flere*, tiene su paralelo literario, por otra parte, en el espíritu de los versos de Lope, en los que se apela a la contemplación del sufrimiento de la *Madre piadosa* (vv. 13-18): “*Y ¿cuál hombre no llorara, / si a la Madre contemplara / de Cristo, en tanto dolor? / Y, ¿quién no se entristeciera, / Madre piadosa, si os viera / sujeta a tanto rigor?*”. Ruperta, por su parte, al no haber culminado su iniciación, procederá a la búsqueda espiritual de un *contento* profano, que habrá de tornarse, más adelante, en gozo *inefable* o místico. Estamos, pues, ante un nuevo caso de *inversión a lo divino*: “*Ruperta, la cual, puesta en parte donde no pudo ser vista ni sentida, ofreciendo su suerte al disponer del cielo, sepultada en maravilloso silencio, estuvo esperando la hora de su contento, que le tenía puesto en la de la muerte de Croriano*” (p. 600). Como se ve, Cervantes nos plantea una serie de obstáculos o rémoras, como hace también en *El Rufián dichoso*, que impiden, *a priori*, la consolidación del camino espiritual de la protagonista.

La recreación de esta escena, en la que un personaje femenino de notable beldad se hace visible a otros de forma *maravillosa*, en una suerte de ser fabuloso, la había ensayado ya Cervantes en el pasaje de Marcela (*Quijote*, I, 14). Su especie de *teofanía*, que ha sido comparada a la de Judit ante Ozías,²⁸ provoca la *admiración* de los presentes. Como ocurre con Ruperta, también ella aparece en un marco judicial por los supuestos *signa* del delito (*Quijote*, I, 11-14). En ambos textos, se plantea la responsabilidad por parte de las protagonistas de la

²⁶ *Art. cit.*, p. 138.

²⁷ E incluso señala Cervantes, a modo de *exhaustio*, que podría decir más cosas al respecto (*ed. cit.*, p. 600).

²⁸ *El Quijote ... cit.*, p. 152, n. 45.

muerte de un personaje masculino. Javier Blasco asocia, igualmente, los rasgos de Marcela a la iconografía religiosa barroca²⁹ (elementos que hemos señalado para Ruperta). Sin embargo, se percibe una *variatio*, puesto que Marcela optará no por el matrimonio, como Ruperta, sino por la castidad:

Y queriendo leer otro papel [Vivaldo] de los que había reservado del fuego, lo estorbó una *maravillosa visión* –que tal parecía ella– que *improvisamente se les ofreció a los ojos*; y fue que por cima de la peña donde se cavaba la sepultura pareció la pastora Marcela, *tan hermosa, que pasaba a su fama a su hermosura*. Los que hasta entonces no la habían visto *la miraban con admiración y silencio, y los que ya estaban acostumbrados a verla no quedaron menos suspensos que los que nunca la habían visto*. Mas apenas la hubo visto Ambrosio, cuando con muestras de ánimo indignado le dijo:

–¿Vienes a ver, por ventura, *job fiero basilisco destas montañas!*, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ...³⁰

Si al final del episodio advertimos el verdadero carácter de Marcela, en el texto del *Persiles* tiene lugar la culminación de la *conversión* verosímil de Ruperta, a modo de *apoteosis* final (como ocurre en *El Rufián dichoso*). Cervantes debió plantearse, al igual que hizo en esta comedia, cómo ofrecer una solución dramática satisfactoria para tal hecho. Por ello, sugiere la intervención de la Gracia Divina, preparando, asimismo, el virtuoso natural de Ruperta, convertida en una *nueva Magdalena*.³¹ Prueba de ello es que el lector tendrá a su alcance continuamente la perspectiva de la protagonista, a modo de *ejemplaridad*, mediante una clara focalización de sus acciones. En ese proceso, se observa una actitud de *reciprocidad simbólica* entre Ruperta y su “enemigo”. A modo de fórmula, Cervantes se vale de la forma verbal “vio”, que tendrá su complemento en el siguiente pasaje, ya desde la perspectiva de Croriano, quien posee una *belleza celestial* y *apotropaica*. Con cierto *tono cromático*, las sombras (“nieblas”) darán paso a las luces (“sol”), marcando Cervantes la plenitud pictórica de la *vía iluminativa*. El escritor pondrá de relieve tal estado mediante la expresión *para holocausto santo de su gusto*: “Vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, *abuyentaba las sombras* de la muerte que darle quería y, en un instante, no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para *holocausto santo de su gusto*” (pp. 601-602). En esta esfera espiritual, Croriano, desde su óptica, hace un retrato singular de Ruperta. Estamos, de hecho, ante una descripción pareja, *mutatis mutandis*, a la imagen simbólico-iconográfica de una *Inmaculada*, por el simbolismo de la *luna* y las *nubes* (quizás la de Murillo, conocida como la de *Soult*, de 1678, sea un excelente ejemplo de cómo esa tradición iconográfica culmina en pleno Barroco). El pensamiento celestial de *Croriano-Cupido-Dios* entronca, por otra parte, con las interpretaciones alegóricas

²⁹ *Ed. cit.*, p. 49, vol. II.

³⁰ *Ed. cit.*, p. 152.

³¹ Referente que actúa en *El Rufián dichoso* como símbolo espiritual de la *conversión* (III, 2640-2643): “la pecadora pública arrebatada / de sus pies el perdón de sus pecados, / y su historia santísima dilata / por siglos en los años prolongados” (*ed. cit.*, p. 255).

medievales (Fulgencio, Higino ...) del mito de Psique: “... y vio Croriano y conoció a la *bellísima viuda*, como quien ve a la *resplandeciente luna de nubes blancas rodeada*”. (p. 602).

En la contemplación del rostro celestial (*luz divina*), *Ruperta-Psique-Alma* se queda paralizada por el goce inefable de la belleza, en un recuerdo del lenguaje del *Cantar de los Cantares*, de San Juan o Santa Teresa. Las palabras de *Ruperta-Alma* rezuman el espíritu simbólico del “Un no sé qué que quedan balbuciendo ...” del *Cántico*.³² No obstante, Cervantes no es pionero en la contaminación del simbolismo amoroso del *Cantar de los cantares* con los motivos de la leyenda de Isolda, puesto que ya estaban, por ejemplo, en la versión de Gottfried. Sea como fuere, la delicadeza en la conjugación sutil de elementos le hacen valedor de un puesto de excepción. En efecto, el alcaíno se vale de una *morosidad descriptiva* a fin de realizar la *confessio* directa y sincera del *Alma* al *Amado*, tono que trae a la memoria el *Cántico espiritual*: “... *sentí* que dormías; *salí* de donde estaba y, *a la luz de una lanterna* que conmigo traía, *te descubrí* y *vi tu rostro que me movió a respeto y a reverencia, de manera que los filos del cuchillo se embotaron*, el deseo de mi venganza se deshizo, *cayóseme la vela de las manos, despertóte su fuego, diste voces, quedé yo confusa*, de donde ha sucedido lo que has visto” (p. 603). Como resultado, el deseo de venganza se disipa, venciendo así el amor espiritual. Por esta razón, la propia protagonista verbaliza, a modo de *confessio*, su *conversión* como pecadora –por su cólera–, como había sucedido tanto con María Magdalena como en el caso de egregios Santos (v. g., San Agustín). Su historia, como la de fray Cristóbal de la Cruz (en *El Rufián dichoso*), servirá como *exemplum* espiritual para la posteridad.³³ Somos testigos, pues, de una *autocanonización* a modo de *mártir*; es decir: habiendo podido actuar como un ser vengativo, la hermosa mujer ostenta ahora la cualidad de *piadosa* (como la imagen señalada de Lope). De hecho, de los *piadosos cielos* (p. 599) emana esta cualidad que alcanza a Ruperta. El tono ligeramente erótico (con fórmulas del tipo “*gózate, gózate*”) entronca, por último, con la literatura mística: “...*Gózate, gózate, joven illustre, y quédese en mi pecho mi venganza y mi crueldad encerrada, que cuando se sepa, mejor nombre me dará el ser piadosa que vengativa*” (p. 602).

La *acmé* del *ascenso* tiene lugar en virtud de la *vía unitiva*. El proceso, como en el *Cántico espiritual*, se enfatiza metafóricamente mediante el *matrimonio sacro*. Este recurso permite la ausencia de jueces que resuelvan, de forma verosímil, el conflicto planteado. Nuevamente, Cervantes pondrá de relieve la *reciprocidad simbólica* entre ambos personajes, que vienen a expiar su culpa respectivamente, a saber: Croriano, convertido en una víctima amenazada –en un

³² También en *El Rufián dichoso* un ciudadano alude a la “mística” *suspensión de los sentidos*, una vez que se produce la *conversión* de Doña Ana (III, 2206-2208): “Oyéronse en los aires divididos / coros de voces dulces, de manera / que quedaron suspensos los sentidos” (*ed. cit.*, p. 240).

³³ El propio personaje alude a los requisitos fundamentales para que se produzca la *conversión* (II, 2137-2139): “Mas es la condición deste concierto / que ella primero de su parte ponga / la confesión y el arrepentimiento” (*ed. cit.*, p. 236).

paralelo con Ifigenia y con el episodio de Abraham—, la de su padre; Ruperta, que ha tenido que decidir, como en la encrucijada de Hércules, entre el bien y el mal, alcanza la plenitud en su camino de lucha espiritual. De amenazadora pasará nuestra protagonista a ser supuestamente amenazada por Croriano, en una nueva *inversión*. Sin embargo, Cervantes optará por resolver el conflicto con una lectura cristiana. Entrega, por tanto, Ruperta su alma a *Cupido-Dios*:

—Señora —respondió Croriano—, mi padre quiso casarse contigo; tú no quisiste; él, despechado, mató a tu esposo; murióse, llevando al otro mundo esta ofensa; yo he quedado, como parte tan suya, *para hacer bien por su alma; si quieres que te entregue la mía, recíbeme por tu esposo*, si ya, como he dicho, no eres fantasma que me engañas, que las grandes venturas que vienen de improviso siempre traen consigo alguna sospecha.

—*Dame esos brazos* —respondió Ruperta— *y verás, señor, cómo este mi cuerpo no es fantástico y que el alma que en él te entrego es sencilla, pura y verdadera.* (p. 603).

El texto alcanza su punto álgido en la escena final de la culminación amorosa, como en el *Cantar de los Cantares* o el *Cántico espiritual*. Se ha consumado la *conversión*, de suerte que se obtiene el verdadero *contento* trascendente (o *hedoné-voluptas*, en el texto apuleyano). Estamos ante el concierto armónico, a modo de una nueva Edad de Oro, de las células temáticas que han entrado en juego a lo largo de la historia. Cervantes, dotando a su texto de cierto apunte nupcial o epitalámico —en recuerdo del *Cantar de los cantares*—, los rememora conjuntamente en la parte final, a modo de *técnica diseminativo-recolectiva*. Obsérvese cómo el escritor menciona, en el arranque, los testigos que dan fe del Santo Sacramento:

Testigos fueron destos abrazos y de las manos que por esposos se dieron los criados de Croriano, que habían entrado con las luces. Triunfó aquella noche la blanda *paz* desta dura guerra; volviöse 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. Amaneció el día y halló a los recién desposados cada uno en los brazos del otro* (p. 604).

En cuanto al marco espacial, se produce también una *transformación simbólica*. Gracias al *matrimonio sacro*, en una perspectiva mágica similar a la que podría tener Don Quijote, el *mesón* se convierte en un *alcázar real*, a modo de *morada celestial* (p. 605). Por último, frente al camino de perfección que encarna Ruperta, el escudero queda relegado al primer eslabón del *ascensus*, puesto que no comprende tal espiritualidad misteriosa e iniciática (en una actitud afín a la de Sancho). Cervantes, en armonía con la esfera erasmiana —que retoma también en *El Rufián dichoso*—, contempla un doble camino espiritual: la esfera popular, no iniciática —como se ve en *Rinconete y Cortadillo*—, frente a la verdadera religión cristiana e íntima, defendida por Erasmo. El criado, cuya presencia marca la estructura anular de la historia, no puede comprender, por tanto, tal *conversión*. Se queda en la *admiración* vulgar, popular e incluso incomprensible de la historia (ahondando en una vertiente misógina por la actitud mudable de Ruperta)³⁴,

³⁴ En *El Rufián dichoso*, Fray Alonso, por su parte, recuerda la naturaleza primigenia del bravucón, antes de que tuviera lugar su *conversión*, para que nadie olvide su vida de antaño.

en contraposición a la lectura edificante que pueden asimilar Periandro y Auristela, a modo de *theatrum mundi*. Se trata de una crítica, de cuño erasmiano, al profano que idolatra el *monumento* sacro por su imagen —p. e., como una falsa adoración a una *Virgen dolorosa*—, sin reparar en el verdadero mensaje espiritual. En el plano metaliterario, Cervantes atiende a esta doble directriz, en cuanto al *horizonte de expectativas*. Apela así al *ingenium* de los lectores, proponiéndoles seguir y comprender, al tiempo, las pautas marcadas para este proceso de iniciación. Mediante esta historia, la *retractatio* cervantina, como elaboración artística, dará paso, en fin, a la *ejemplaridad*. Entendemos, pues, las palabras intencionadas del *auctor*, al decir del escudero, tanto a los protagonistas como a los lectores. Una vez contemplados los *mirabilia*, el resultado será la *admiratio* de *lo maravilloso* —como en el episodio de Marcela—, que lleva implícito un mensaje críptico y *ejemplar*. La estrategia discursiva funciona en armonía con el principio del *conmouere* y de la *retórica patética* despertada, en fin, por la contemplación de la iconografía religiosa: “*Esto, señores, veréis, como he dicho, de aquí a dos horas y, si no os dejare admirados, o yo no habré sabido contarlos o vosotros tendréis el corazón de mármol*” (p. 597).

A modo de epílogo: Cervantes o la plenitud de la palabra

A la vista de los datos expuestos, el texto cervantino sugiere una lectura *a lo divino* del mito de Psique, práctica que gozaba de gran predicamento en el teatro de la época (Calderón o Valdivieso). Cervantes, por su parte, advierte las notables posibilidades simbólico-alegóricas que el mito podía ofrecerle a su relato. Frente a la ausencia de esta lectura *a lo divino* en la prosa de su tiempo, el alcaíno se alza como un original *protós éuretés*. Siguiendo este pensamiento, la continua recreación de escenas en la historia de Ruperta, así como su componente dramático —que ya observara Hans Sachs en su adaptación de la mencionada novela del XV en relación a Isolda—, nos recuerda el *retablo teatral* cervantino (a modo de entremés, género que él había cultivado y que inserta también en el *Quijote*). Es más, los peregrinos, en la macroestructura novelística, contemplan la historia de Ruperta como un *retablo de las maravillas*. Como resultado, se produce una sutil contaminación entre la *novela-relato-cuento* y este género dramático híbrido con un vuelo simbólico-espiritual. Según este proceder, Cervantes, en aras de renovar las fórmulas teatrales de su tiempo, abogarí, en este tipo de *historias ejemplares a lo divino* (como en *El Rufián dichoso*), por una propuesta *verosímil* alternativa tanto al autosacramental de abolengo mítico como a las *comedias de santos*. En la *forma mentis* de Cervantes, no hay cabida para los géneros estancos —se ve ya en el *Quijote* y culmina en el *Persiles*—, sino para el vuelo creativo y esplendor de la literatura. En este sutil proceso de *neutralización genérica*, Cervantes contamina la leyenda de Psique con otras referencias ya aludidas, especialmente la de Lisabetta, Isolda y Medea. Remoja su lenguaje el escritor, por añadidura, de un sabor místico, en aras de evocar toda una tradición espiritual (*El Cantar de los cantares*, San Juan o Santa Teresa), conjugándolo con el conocimiento cabal de la iconografía religiosa de su época.

A este respecto, imágenes relacionadas con la *Virgen dolorosa* o la *Inmaculada* podrían haber acudido a la memoria del escritor, familiarizado, entre otras razones, con el arte sacro sevillano y sus celebraciones religiosas. Fundamental debió ser para ello, seguramente, su estancia en la capital hispalense (recuérdese en este sentido también la pervivencia de tal imagería en *El Rufián dichoso* o en *Rinconete y Cortadillo*). Su polimórfica contaminación de elementos heterogéneos (cristianos y paganos, del pasado y de su tiempo, novelísticos y dramáticos...) permite, en fin, la superación de la dimensión fabulosa y fantástica del *romance*, representado aquí por la materia medievalizante, para proponer un excelente ejemplo del concepto novelístico cervantino (*novel*), con un valor verosímil y ejemplar. De la mano de Cervantes nos adentramos, una vez más, en *las puertas del sueño*.

Un modelo de discurso humanístico: la sátira guevariana en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*

Felipe González Alcázar
Universidad Complutense de Madrid

*"Satyrae vero res subiiciuntur turpes, vitia scilicet mortalium. Haec ita pingit et nudat poeta, ut falsus opinione videatur saepissime per ironiam loqui.[...] Nec argumento in uno haeret: sed instar Satyri capripedis, buc atque illuc saltat, et lascivit, absque ordine et modo. Illud enim in primis decet, ut signata re obscurius, statim in aliud resiliat argumentum.[...] Ergo nec lucem sectabitur Satyricus, ut faciunt Epopoei; nec amplitudinem, ut Tragici; nec simplicitatem, ut Bucolici; nec delicias et venerem, ut Lyrici; sed tenui stylo, acumen solum cum calliditate."*¹

Las palabras de este fragmento de la retórica de Antonio Lulio son un ejemplo significativo de la dispersión teórica sobre el género satírico, al que tradicionalmente se describe a través de marcadores dispersos, temáticos, estructurales y estilísticos, y por oposición a los fines o virtudes de otros géneros. Tanto el objetivo moralizante cuanto la variedad formal son rasgos satíricos por excelencia. La peculiaridad satírica es, por tanto, un problema de grado y de combinación de elementos, afectando igualmente al componente estilístico-formal como a la intencionalidad, a partir de lo cual determinamos que el escritor pretende corregir vicios, criticar, burlarse o, quizás, injuriar. Todo lo que cabe en el discurso satírico nace de una inicial actitud humana de purgación y de liberación,²

¹ En *De oratione libri septem*, libro VII, capítulo 5, Basileae, Ex officina Ioannis Oporini, 1558, p. 526. Debo el texto a mi amigo el doctor Luis Martínez-Falero, que prepara, a fecha de hoy, una edición y traducción del vasto tratado del rétor mallorquín como complemento de su tesis doctoral sobre la *inventio* en esta misma obra.

² Vid. al respecto el clásico ensayo de Matthew Hodgart, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 10 y ss.