



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Paradigmas de la metaficción cervantina: la escritura en el «Persiles»

Brito Díaz, Carlos

Paradigmas de la metaficción cervantina: la escritura en el «Persiles»

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 7, núm. 1, 2019

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693003>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.04>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Paradigmas de la metaficción cervantina: la escritura en el «Persiles»

Paradigms of the Cervantes metafiction: the writing in *Persiles*

Carlos Brito Díaz
 Universidad de La Laguna, España
 cbridiaz@ull.edu.es

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.04>
 Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693003>

Recepción: 07 Mayo 2018
 Aprobación: 01 Junio 2018

RESUMEN:

A través de su acostumbrada formulación metaliteraria Cervantes remata en el *Persiles* una cosmovisión de la escritura como expresión especulativa del acto de la creación y de la recepción del relato en la ficción, asociados a motivos retóricos, epistemológicos y literarios en el género bizantino. El universo del *Persiles* permite descubrir el último intento cervantino de desatar los meandros de la escritura como expansión refleja de la condición del escritor, de la composición del relato, de su recepción intrínseca y de la conciencia de las relaciones entre realidad e invención. El prólogo del *Persiles* es una elocuente declaración de la escritura como acto circunflejo de la propia existencia.

PALABRAS CLAVE: Metaficción, escritura, novela bizantina, écfrasis.

ABSTRACT:

Through his customary metaliterary formulation Cervantes concludes in the *Persiles* a worldview of writing as a speculative expression of the act of creation and reception of the story in fiction, associated with rhetorical, epistemological and literary motifs in the Byzantine genre. The *Persiles* universe allows us to discover the last attempt of Cervantes to unleash the meanders of writing as a reflexive expansion of the writer's condition, the composition of the story, its intrinsic reception and the awareness of the relations between reality and invention. The prologue of *Persiles* is an eloquent statement of writing as a circumflex act of existence itself.

KEYWORDS: Metafiction, Writing, Byzantine novel, Ecfrasis.

Si hay una constante en la obra cervantina, de *La Galatea* al *Persiles*, es la precipitación de una literatura de la literatura, una ficción especular del propio acto de la creación y una conciencia especulativa del oficio, condición que viene enunciada, en el caso de su novela póstuma, desde el conocido y citadísimo prólogo, donde el viejo escritor se contemplaba en su postrer aliento de tinta escribiendo a su mecenas o viéndose agasajado por un comedido estudiante cuyos elogios desdeñaba con impostada humildad, sabiéndose en su fuero interno, no obstante, en las lenguas de la fama; una vez más el escritor se desdoblaba en personaje para verse replicado desde la ficción: «Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho»¹. *El Persiles* decanta una *maniera* cervantina donde la ficción se desvela en metaforizaciones de la escritura como especulaciones ontológicas y epistemológicas del mundo narrado. Se trata de la más pura de las variantes de la metaficción, aquella que encierra el mundo del libro en el libro del mundo, según anotó Curtius². Ya analizamos en su momento³ la presencia del viejo símbolo en la novela cervantina a través de uno de los ardidés narrativos del relato bizantino: el lienzo (*muta poesis*) que revela los hitos de los peregrinos y del peregrinaje y cuya oralización por boca de Periandro o de Antonio el bárbaro desenrolla en écfrasis (*pictura loquens*) la madeja narrativa a guisa de los romances de ciego o de pliegos de literatura de cordel, que presentifica un teatro portátil o una memoria artificial del itinerario de los protagonistas y de la embajada de personajes que, ocasionalmente, se les adhieren. Aurora Egido advirtió los usos mnemónicos del lienzo que como caja china «contiene toda la novela, además de contener la comedia *in nuce* de *Los trabajos* y los

Aforismos peregrinos que la sintetizan»⁴. El lienzo indudablemente participa de la memoria ex visu en el espíritu de las estrategias mnemónicas de la retórica clásica y que desde los libros de caballerías medievales genera una injerencia intertextual que invierte las condiciones de la écfrasis al incluir en el relato «la puesta en escena del público interno a la obra que observa las pinturas y nos brinda una interpretación de las mismas... podríamos decir que estamos frente a una inversión de las relaciones normales entre texto y comentario puesto que éste último sustituye al texto y lo margina»⁵. La valoración de la escritura —por encima de la pintura— como forma de sobrevivir al olvido se hallaba en la narrativa caballeresca y no así en la novela griega de aventuras, como admite Demattè⁶, pues «parece posible que en el Quijote las numerosas referencias a la primera parte y a la inserción del episodio de la imprenta barcelonesa se relacionen con el hipotexto caballeresco y llegue a perfeccionarse en el Persiles»⁷. Cervantes vuelve a obrar como en el «Retablo de Maese Pedro» (*Quijote*, II, 26) para reformular a través del arte de la pintura el libro en miniatura que duplica en esencia la estructura mayor del relato: el pintor del lienzo es el propio autor empírico, el intérprete de su écfrasis (Periandro o Antonio) un narrador *diferido* o intermedio que le permite a Cervantes distanciarse, los episodios pintados tienen como argumento la propia narración peregrina y los espectadores de la oralización son los mismos personajes de la novela. Aquí se contaminan en feliz hibridación las técnicas de la *pittura nella pittura* y la del libro dentro del libro⁸ en el heterogéneo lienzo que cuenta a la novela y en la narración que se hace icono; según Aurora Egido,

El lienzo se convierte además en recopilación que «les excusaba de contar su historia por menudo» y en un ejercicio 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 vida⁹.

La conceptualización de las teorías estéticas del arte de novelar cervantino (Riley, 1981 [1962, 1ª. ed.] y Forcione, 1970 y 1972) enuncian una postura ambigua del escritor en la observación de los preceptos retóricos, especialmente en la resbaladiza relación entre la historia y la poesía y en la formulación de la épica en prosa. En el *Persiles* este extremo retórico se agrava con la materia maravillosa que alberga y que el novelista intenta racionalizar: estos problemas fueron captados por Cervantes en tanto creador y no especulador, de ahí las visibles intermitencias o «discontinuidades»¹⁰ del relato y la oscilante función autorial, ya observables desde el *Quijote*¹¹.

En el seno del relato también transita de propietario en propietario el retrato de Auristela, copia abreviada del lienzo mayor pues en la representación artística de la bella peregrina, como en una *mise en abyme* (procedimiento visible en los libros de caballerías hispánicos a modo de «juego de espejos que se crea entre personajes y lectores», a juicio de Claudia Demattè¹²: aquí el lienzo —poesía muda que se oraliza— trasciende los recursos del libro como sinécdoque, arma u objeto mágico, citados por Demattè, para instalarse en los extremos de la especulación intradiegetica), se resumen en sublime síntesis los valores espirituales de la peregrinación y de la fidelidad amorosa (el propio rey Arnaldo declara: «¿No sabe ya el cielo que desde el punto que vi el original le trasladé en mi alma?»¹³), cuya factura se debió al pintor que realizó los retratos de las tres damas francesas «con no más de haberla visto»¹⁴. El valor neoplatónico del retrato en el que se identifican virtud y belleza materializa el programa moral de la peregrinación y el viejo motivo de la narrativa idealista precipita aquí una ósmosis narrativa que desemboca en el retrato *in nuce* del lienzo mayor: la perfección de sus rasgos y el asombro que despiertan a su paso materializan el principio de ejemplaridad que posee el propio peregrinaje. La oralización del lienzo es asimismo trasunto del *contar y del decir* de las historias que, por boca de sus protagonistas, articulan el mismo modo narrativo, despertando reacciones de admiración o de impaciencia en la concurrencia si el relato estorba con menudencias o se dilata en meandros no sustanciales a la historia que se refiere; esta reacción del auditorio le permite a Cervantes deslizar

especulaciones sobre el arte de novelar y la conveniencia de ajustar los aderezos a la narración principal. Dice Mauricio¹⁵ a su hija:

—Paréceme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida; porque no había para qué detenerse en decirnos tan por extenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores, porque los episodios, que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia.

La itinerancia misma se percibe como un libro abierto en el que los peregrinos van descifrando sus trabajos como enseñanzas encaminadas a un programa existencial que se va escribiendo al tiempo que se vive. Respondió Auristela a Sinforosa:

—Mi hermano Periandro es agradecido, como principal caballero, y es discreto, como andante peregrino: que el ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres. Mis trabajos y los de mi hermano nos van leyendo en cuánto debemos estimar el sosiego...¹⁶

A este respecto se formula en el relato la composición de un libro, la *Flor de aforismos peregrinos*, obra de un gallardo escribiente que compila máximas ingeniosas y «sentencias sacadas de la misma verdad» donde no es imposible advertir una autobiografía del propio Cervantes:

Yo, señores, soy un hombre curioso: sobre la mitad de mi alma predomina Marte y, sobre la otra mitad, Mercurio y Apolo; algunos años me he dado al ejercicio de la guerra y, algunos otros, y los más maduros, en el de las letras; en los de la guerra he alcanzado algún buen nombre y, por los de las letras, he sido algún tanto estimado; algunos libros he impreso, de los ignorantes no condenados por malos, ni de los discretos han dejado de ser tenidos por buenos¹⁷.

Este libro, resultado de una co-autoría espontánea, viene a metaforizar el propio proceso de la escritura, que se tematiza en la figura del compilador con los atributos de su oficio —«escribanías sobre el brazo izquierdo y un cartapacio en la mano»—. El aforismo congenia con el espíritu pedagógico de la peregrinación, cuyas razones adelantan a las centellas de conceptos graciosos: la *summa* de todas las máximas recogidas al socaire del camino *textualiza* el propio proceso de composición, el acto de escribir resuelto en vida, a modo del «libro de la plaza pública» en el que se cifraba la existencia según Nicolás de Cusa¹⁸. Libro inconcluso como la pieza teatral que el poeta de comedias imaginó sobre las peripecias de los peregrinos («no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia; porque, si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aún todavía iban corriendo las vidas de Periandro y Auristela»¹⁹); la pretensión de convertir a Auristela en comedianta y el propósito de verter al arte cómico las vidas de los peregrinos bastan a Cervantes para deslizar una nueva reflexión sobre el teatro y ciertas ironías zumbonas sobre la comedia nueva lopesca, otra de las constantes de la obra de alguien que vivió obsesionado por ser (destacado) dramaturgo:

Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podía encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuego y nieves; y, con todo esto, no se desesperó de hacer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico²⁰.

El lienzo en blanco como representación virtual de la realidad conduce a la función de la pintura como iconografía del alma virgen que ha de ser formada para constituir una pintura perfecta. Aristóteles en su *De anima* y Platón en *De anima* y *De republica* recogen la imagen de la *tabula rasa* como tela vacía que en el Barroco político conducirá a la emblemática educación del príncipe. Saavedra Fajardo figurará en su Emblema II con el lema *Ad omnia* un lienzo en blanco frente al cual se observa una mano que sostiene la paleta con los colores dispuestos y pinceles. La interpretación del mote completa la consigna didáctica: «Y puede el Arte pintar como en tabla rasa sus imágenes». López Poza, en su edición de los *Emblemas políticos*, recuerda que es lugar común

identificar el entendimiento del niño con una tabla rasa [...] La necesidad de aprovechar la maleable condición del niño la tratan [asimismo] Séneca (Ep. 10) y Ovidio (*Met.* XIV, 684-886). Precisamente de estos versos de Ovidio toma Covarrubias

el lema *Formas fingetur in omnes para su emblema 191 de Emblemas morales*, en que compara la ductilidad del niño tierno con la cera ²¹.

El lienzo del *Persiles* cobra así una dimensión emblemática pues los trabajos allí figurados no son más que etapas de la instrucción vital que los conducirá a Roma a ganar el jubileo, aunque en algún caso haya sido contestada esta variedad alegórica en la novela: a este respecto argumenta Bradley J. Nelson que

Cervantes ofrece en *Persiles y Sigismunda* una crítica acerba de la manera en que la emblemática organiza y alegoriza la experiencia humana, en particular la supresión absoluta de la experiencia material en aras de una narrativa trascendental que vacía cualquier significado específico o histórico de la vida del individuo ²².

La narración que se hace cuadro y el lienzo que, oralizado, se transforma en relato ilustran con un deliberado sentido didáctico los hitos del peregrinaje y la progresiva depuración espiritual de los peregrinos, héroes morales cuyo periplo desvela la búsqueda de la virtud y de la perfección a través del aprendizaje existencial.

Con la figuración iconográfica de los episodios del peregrinaje Cervantes se adelantaba a la ponderación de la pintura cuya liberalidad o dignidad fue defendida en un conocido pleito con la Hacienda de su Majestad donde intervinieron a favor de los profesores de dibujo autoridades literarias como Juan de Jáuregui, Lope de Vega o el mismo Calderón en diferentes etapas. Calvo Serraller recogió todas las declaraciones del proceso ²³. Cuando se publica la novela cervantina existen ya testimonios en defensa de la pintura como arte liberal: Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), Pablo de Céspedes y su *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604) y fray José de Sigüenza y su *Tercera parte de la historia de la Orden de san Jerónimo* (1605). Es arriesgado afirmar que Cervantes contribuyera indirectamente pero el lienzo mayor de los trabajos y el menor de Auristela confirman la cosmovisión artística de la realidad y la representación de la naturaleza como una obra de arte. El *Persiles* se hace eco del parangón entre la pintura y la escultura cuando se advierte el carácter efímero de la primera frente a la perennidad de otros materiales, uno de los extremos teóricos del pleito; la palabra que desarrolla el cuadro la fija en la memoria como una escritura indeleble y la figuración de la pintura es frágil sustento para la fabulación, pues

todos fueron de parecer que, no solamente no se añadiese, sino que aun lo pintado se borrarse, porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas ²⁴.

La pintura, sin embargo, puede ser falaz si el discurso que la acompaña es una écfrasis engañosa: Cervantes incluye un tercer lienzo, el de los falsos cautivos (antítesis del de los peregrinos y *antiexemplum* de los valores portadores de aquél), que despliegan a la concurrencia los estudiantes de Salamanca como argucia picaresca y a cuya representación ecfástica los peregrinos asisten. El cuadro pregona aquí las mentiras y los fingimientos de la industria y se convierte en credencial y portavoz de la falsedad; de ahí que, a requerimiento de uno de los alcaldes («Vosotros, señores peregrinos, ¿traéis algún lienzo que enseñarnos? ¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesta la misma mentira?» ²⁵), ni Antonio ni Periandro expongan a la vista el lienzo con tan ominoso precedente.

Comedia, flor de aforismos, lienzo y retrato participan de una misma estrategia metafictiva para ahondar en la textualización de la escritura del relato: todos comparten la especulación de una narración haciéndose y cuya tematización del proceso de composición desvía el marco narrativo al proceso que la gesta y que va llenando de contenido, a medida que avanza la trama, cada género de representación de la realidad: la comedia está por concluir, como el lienzo que va añadiendo viñetas y el libro de apotegmas que se va escribiendo con la intervención de múltiples autores en una suerte de representación textualizadora de las vicisitudes del peregrinaje en curso. Grabado o texto, icono o bronce, la realidad queda fijada en su fluir simultáneo en esta novela preunamuniana de cómo se escribe y pinta la novela misma. Pues al cabo pintar y escribir es todo uno

si atendemos a la sinestesia que hizo fortuna desde la Antigüedad en la sentencia atribuida a Simónides de Ceos: «la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda»²⁶.

Los peregrinos son lienzos vírgenes en los que la educación va pintado y escribiendo sus signos con los afectos, movimientos y gracias para la perfección del alma. Saavedra Fajardo advertía:

Por esto nació desnudo el hombre, sin idioma particular, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria, y de la fantasía, para que en ellas pintase la doctrina las imágenes de las artes y ciencias, y escribiese la educación sus documentos...²⁷

Cervantes enlaza la reivindicación de la pintura con el elogio de la escritura bajo la sombra del viejo símbolo del mundo que se escribe y es escrito, del cual los peregrinos son trazos de una caligrafía superior, obra de un *Deus scriptor o pictor*, y que precipita en un Libro absoluto que entrevieron don Juan Manuel, Mallarmé y Borges: «Le monde existe pour aboutir à un Livre» [El mundo existe para terminar un Libro]²⁸. Anota Borges en «Magias parciales del Quijote» que «En 1833 Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben»²⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis, «Magias parciales del Quijote», en Otras inquisiciones, en Obras Completas, cronología, bibliografía y filmografía por Emir Rodríguez Monegal, t. II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 260-262.
- Brito Díaz, Carlos, Lope y el mundo escrito. Variantes estéticas y epistemológicas del libro como símbolo en las poesías y prosas de Lope de Vega, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1996.
- Brito Díaz, Carlos, «“Porque así lo pide la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del Persiles», Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, 18.1, 1997, pp. 145-164.
- Brito Díaz, Carlos, «Cervantes al pie de la letra: don Quijote a lomos del “Libro del mundo”», Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, 19.2, 1999, pp. 37-54.
- Calvo Serraller, Francisco, Teoría de la pintura del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1991.
- Cervantes, Miguel de, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- Demattè, Claudia, «Memoria ex visu y empresas caballerescas: de La Gran Conquista de Ultramar a los libros de caballerías con una referencia al Persiles», en Letteratura della memoria, ed. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Gabriele Morelli, Pietro Travacci y Belén Tejerina (eds.), Messina, Andrea Lippolis Editore, 2004a, pp. 99-117.
- Demattè, Claudia, «Memoria ex visu y empresas caballerescas (II): de los libros de caballerías al Persiles sin olvidar el Quijote», en Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. Alicia Villar Lecumberri (ed.), Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004b, vol. I, pp. 331-349.
- Demattè, Claudia, «La mise en abyme en los libros de caballerías hispánicos», en Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, ed. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, Noia (A Coruña), Toxosoutos, 2005, pp. 189-204.
- Egido, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del Persiles», en Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles», Barcelona, PPU, 1994, pp. 285-306.
- Egido, Aurora, «La letra en El Criticón», La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 101-132.
- Egido, Aurora, «Los manuales de escribientes y la teoría de la escritura (siglos XVIXVIII)», La voz de las letras en el Siglo de Oro, Madrid, Abada Editores, 2003a, pp. 17-49.
- Egido, Aurora, «Lope al pie de la letra», La voz de las letras en el Siglo de Oro, Madrid, ABADA Editores, 2003b, pp. 51-81.

- Egido, Aurora, «El tejido garcilasista en la Égloga III», De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemónica y Arte en el Siglo de Oro, Barcelona, José J. de Olañeta Editor y Ediciones UIB, 2004a, pp. 81-97.
- Egido, Aurora, «Lugares e imágenes de la memoria en la literatura y el arte», en De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro, Barcelona, José J. de Olañeta Editor / Universitat de les Illes Balears, 2004b, pp. 51-72.
- Forcione, Alban K., Cervantes, Aristotle and the «Persiles», New Jersey, Princeton University Press, 1970.
- Forcione, Alban K., Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda», New Jersey, Princeton University Press, 2016 [1972, 1.ª ed.].
- Gállego, Julián, El cuadro dentro del cuadro, Madrid, Cátedra, 1984.
- García Berrio, Antonio, y Hernández Fernández, Teresa, Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos, 1988.
- Georgel, Pierre, y Lecoq, Anne Marie, La Pittura nella pittura, traduzione italiana G. Careri e I. Pezzini, Milano, Mondadori Editore, 1987.
- Josipovici, Gabriel, The World and the Book. A Study of Modern Fiction, London, The MacMillan Press LTD, 1994.
- Lozano Renieblas, Isabel, «La función de la écfrasis en el Persiles», en Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 507-515.
- Lupi, Adelia, «El ut pictura poesis cervantino: alegorías y bodegones en el Persiles», en Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, tomo II, pp. 907-912.
- Martínez-Bonati, Félix, El «Quijote» y la poética de la novela, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Nelson, Bradley J., «Los trabajos de Persiles y Sigismunda: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática», Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America 24.2, 2004, pp. 43-69.
- Praz, Mario, Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, versión castellana de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 1979.
- Riley, Edward C., Teoría de la novela en Cervantes, Madrid, Taurus, 1981 [1962, 1.ª ed.].
- Rodríguez de la Flor, Fernando, «Vanitas litterarum. Representaciones del libro como jeroglífico de un saber contingente», en La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, pp. 155-200.
- Ruiz Pérez, Pedro, El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco, Bern, Peter Lang AG, 1996.
- Saavedra Fajardo, Diego, Empresas políticas, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- Zumthor, Paul, La letra y la voz de la «literatura» medieval, Madrid, Cátedra, 1989.

NOTAS

1. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 112. Todas las citas se harán por la edición de Carlos Romero Muñoz.
2. Curtius, 1984. Las irradiaciones del viejo símbolo han sido analizadas en las tres religiones que sostienen su epistemología fundada en la escritura sagrada y en el Libro como depositario de la revelación; así el Islam, la Torah y la Biblia ('libro de libros'): ver García Pelayo, 1991. Egido ha perfilado estudios sobre la presencia del tópico en Garcilaso (2004a), Lope (2003b) o Gracián (1996) y ha analizado los manuales de escribientes y la teoría de la escritura en los Siglos de Oro (2003a). En Lope la vitalidad de la metáfora cobra bríos notables (Brito Díaz, 1996, y la bibliografía allí citada). Para la voz en el escrito y la bibliofilia del mundo medieval, ver Zumthor, 1989: «Por encima de todas las atenuaciones que poco a poco debilitaron un primitivo sentimiento sacro de la escritura, subsistió hasta la invención de la imprenta una confusa idea de la comicidad del texto escrito. Para los monjes, más que medio de acción, la escritura es sobre todo Don de Dios. Quizá se deje sentir ahí una influencia judaica. *El texto sagrado es grafía, como el mundo; uno y otro son Dictado*

- divino*, cuyas palabras de la ley forman el “estilo”, el *estilete*» (p. 134; el subrayado es nuestro). Añadiremos, entre otros que podrían citarse, dos referencias más: Josipovici, 1994 y Ruiz Pérez, 1996.
3. Brito Díaz, 1997, pp. 145-164.
 4. Egido, 1994, p. 298.
 5. Demattè, 2004a, pp. 103-104. Aurora Egido (2004b, pp. 70-71) advierte, no obstante, que «Cervantes supone en el campo de lo literario un avance extraordinario, y aunque su obra implique un conocimiento plural del método memorativo y de la retórica clásica, su deslinde de esas técnicas tradicionales le permitió situar la memoria dentro de los terrenos neoaristotélicos que le harían crear la novela moderna. Su alejamiento de los *loci e imagines* cultivados por la novela sentimental, pastoril, caballeresca y bizantina es evidente».
 6. Demattè, 2004b, p. 342.
 7. Sobre los usos librescos y (meta)escriturarios en el *Quijote* ver nuestro trabajo (1999). Para las representaciones negativas del libro como «peligrosa *hybris* de saber» o «soberbia de conocimiento» de un objeto obsolecente incapaz de ser mediador de la auténtica ciencia divina oculta, ver Rodríguez de la Flor, 1999, pp. 155-200.
 8. Viejo procedimiento de la pintura que importa la literatura: el cuadro mayor contiene en sí una pintura menor que la simboliza y en la que se otorga la clave significativa del conjunto: ver el clásico trabajo de Gállego, 1984 y el de Georgel y Lecoq, 1987, entre otros.
 9. Egido, 1994, p. 298. Ver también para los valores de la écfasis en la novela el trabajo de Lozano Renieblas, 1998.
 10. Martínez-Bonati, 1995, pp. 41 y ss.
 11. Dice Riley al respecto: «Los problemas de la verdad y la ficción, la realidad y la ilusión, que preocuparon al siglo XVII como preocuparon a Cervantes, eran para él problemas críticos en uno de sus aspectos. Cervantes supo captar imaginativamente, más como novelista que como teórico, todo lo que estos problemas implicaban. Pero, al ser consciente de que se trataba de problemas críticos, pudo conseguir en el *Quijote* [y en el *Persiles* por vía de la representación artística] esa extraordinaria ilusión de experiencia humana que no es una reducción ni una deformación de esa experiencia humana, sino un esclarecimiento de su naturaleza» (1981, p. 345).
 12. Demattè, 2005, p. 190.
 13. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 651.
 14. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 648.
 15. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 369.
 16. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 311.
 17. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 641.
 18. Variante del segundo de los libros escritos por Dios, el de la Naturaleza. Anota Josipovici (1994, pp. 28-29): «In order to help man see where his salvation lies God has written two books. The first of these is the Book of Scripture, which reveals to whose who read it aright the working of God in man's history [...] The notion that God works through history was reinforced by the notion that God is the author of a second book, the Book of Nature».
 19. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 443.
 20. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 443.
 21. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, p. 202, n.
 22. Nelson, 2004, p. 47.
 23. Calvo Serraller, 1991.
 24. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 530-531.
 25. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 544.
 26. La abundante bibliografía sobre la relación sinestésica entre las artes alcanza a la emblemática y a las variaciones estéticas y conceptuales de la hermandad entre la página y el lienzo: los estudios de Praz, 1981 y García Berrio y Hernández Fernández, 1988, abrieron un cauce nutridísimo de acercamientos críticos a la poética del arte visual y a la pictorialidad del arte poético. Para los valores del célebre y adulterado verso horaciano y su relación con géneros pictóricos de la época, ver Lupi, 2001.
 27. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, p. 203.
 28. Véase el estudio de Scherer, 1978 sobre el texto del poeta (Mallarmé, 2002). Anota Egido (2004a, p. 81, n.): «Consciente de la imposibilidad del libro total, el poeta buscará lo fragmentario».
 29. Borges, 1992, p. 262.