



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

Función y significación de la cueva en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional»

Magrinyà Badiella, Carles

Función y significación de la cueva en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional»

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=517560693016>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.17>

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

Función y significación de la cueva en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional»

Function and meaning of the cave in Cervantes's The Trials of Persiles and Sigismunda: A Northern Story

Carles Magrinyà Badiella
 Universidad de Dalarna, Suecia
 cmb@du.se

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.17>
 Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693016>

Recepción: 05 Junio 2018
 Aprobación: 10 Agosto 2018

RESUMEN:

En el Siglo de Oro diversos autores construyen una imagen del Norte asociada a lo fantástico, la oscuridad y el paganismo. Este artículo se centra en analizar la funcionalidad de los espacios fronterizos ficticios, en concreto las cuevas, y los modos de representación de los personajes y tipos de narrador asociados a esos espacios en el *Persiles*. Para ello incidiré en los aportes conceptuales y terminológicos acuñados por Arnold Van Gennep y Victor Turner, caracterizando los espacios representados de nuestro objeto de estudio como *liminares*.

PALABRAS CLAVE: Cueva, catábasis, narrador, liminalidad.

ABSTRACT:

During the Spanish Golden Age, many authors constructed an image of the North as being a region that represented the fantastic, darkness, and paganism. This article studies the functionality of the fictitious border zones, concretely the caves, and the modes of representation of characters and narrators associated with these spaces in *Persiles*. To conduct this analysis, I will work with the concept of *liminality*, coined by anthropologist Arnold Van Gennep and developed by Victor Turner, characterising the spaces represented by our study object as liminal.

KEYWORDS: Cave, Catabasis, Narrator, Liminality.

El presente trabajo aspira a contribuir a la comprensión de la funcionalidad de los espacios fronterizos ficticios, en particular las cuevas, y los modos de representación de personajes asociados a esos espacios en el *Persiles*. Se examina cómo narradores y personajes perciben y se relacionan con las cuevas y se evalúa su función y significación en el plano del enunciado¹.

En su estudio sobre la figura del cruce en el *Quijote*, Ruth Fine destaca una noción de límite a partir de la conceptualizada por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, según la cual «la unidad limita, la variedad dilata». Y continua la cervantista: «La noción de límite evoca un espacio, en cuyo marco se desarrollan las relaciones de lo que se ubica en cada uno de los bordes. Se trata de una zona de tensiones, el umbral del conflicto. Lo que distingue al Manierismo y al Barroco es el intento de sobrepasar ese límite de lo unificado y homogéneo»². El Barroco, de espíritu analógico, marca con el claroscuro lo propio de una conciencia ambigua. Ni todo es luminosidad ni todo tinieblas. En este sentido, entre las representaciones verbales y ficticias del espacio son de particular interés aquellas que involucran alguna forma de estado intermedio o fronterizo de los personajes, esto es, algún tipo de umbral o entrada para las representaciones de seres humanos. Ejemplo de espacios como los aludidos son los jardines, las playas, los vehículos o las cavernas³. Siguiendo con esta línea de pensamiento, resulta apropiado recuperar la noción de *liminalidad*, a partir de los aportes conceptuales y terminológicos propuestos por los antropólogos Arnold Van Gennep y, especialmente, Victor Turner⁴. Caracterizamos, pues, los espacios representados en el *Persiles* que tienen esas

características, como *liminares*, de *limen*, ‘umbral’, comprobando que suelen asociarse al peligro y al miedo, pero también a la seguridad y al espacio ameno⁵.

Van Gennep acuñó el término *rito de paso* y propuso un sólido esquema heurístico con una serie de transiciones que afectan al individuo en su desarrollo social en relación con su ciclo biológico vital y su ciclo familiar. Por ejemplo, entre la juventud y la edad adulta, entre la soltería y el matrimonio, entre no pertenecer y pertenecer a un grupo, entre viajar y retornar, etc. En los ritos de paso Van Gennep y después Turner distinguieron tres fases: separación o etapa preliminar, marginación o etapa liminar (la fase intermedia), y agregación o etapa postliminar. La primera fase supone una muerte simbólica, ya que se produce una separación del novicio con su ambiente, en la que debe romper con prácticas y rutinas anteriores. La siguiente etapa, marginación o liminar, es ambigua para el aspirante. Mientras sucede este tránsito, el novicio permanece entre una identidad y otra. Ni es lo uno ni es lo otro. En la etapa de agregación, el iniciando ha cruzado el umbral del rito, se reincorpora a la sociedad y adquiere una nueva manera de ser. La fase intermedia liminar tiene gran importancia y adquiere autonomía propia, como por ejemplo, el noviazgo, estado transitorio entre la soltería y el matrimonio. Para Turner, la liminalidad alude al estado de apertura y anormalidad que se sale de las estructuras de la sociedad. De ahí que relacionara el estado liminal con la muerte. Lo crucial de la liminalidad son los «entre» momentos y «momentos fuera y dentro del tiempo»⁶ como son los carnavales, los peregrinajes o los ritos de paso. La liminalidad por otro lado no es exclusiva de la segunda parte de los ritos de paso. Desde Turner, el concepto, cercano a otros como fronterizo o hibridación, se ha aplicado en otras disciplinas, como los estudios postcoloniales⁷, para circunscribir a un agente en la marginalidad o en el umbral, dividiendo distintas esferas, identidades o discursos. El término se ha empleado asimismo en los estudios literarios y atañe al espacio, al tiempo, a los estatutos de los personajes en obras, caracterizados por indeterminación, ambivalencia y la creación de una nueva identidad⁸. El concepto es también cercano al cronotopo bakhtiniano del umbral, que combina fronteras temporales y topográficas: «Este puede ir también asociado el motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital»⁹. Así, la noción de espacio liminal ha dado lugar a nuevos sustantivos y metáforas en el campo de los estudios fronterizos, como intersticial o «in-between»¹⁰. Aunque el empleo interdisciplinar de estos conceptos es potencialmente fructífero, nos referiremos principalmente a los trabajos de Turner para delimitar el marco y evitar interpretaciones equívocas e infinitas y porque, si bien el concepto de liminalidad tiene sus orígenes en la antropología, es aplicable a los estudios literarios¹¹.

Debido a la naturaleza transitoria del peregrinaje en su desplazamiento espacio-temporal, existen ciertamente otros espacios y fenómenos asimismo liminares en el *Persiles* merecedores de estudios tanto en los dos primeros libros nórdicos como en los libros III y IV, ubicados en Europa (me referiré a algunos más adelante). Ejemplos como los aludidos son las selvas, las playas, los navíos y las barcas, los mesones y los puertos. Sin embargo, dada la necesaria brevedad de este estudio, nos concentraremos en las cuevas. De este modo, el enfoque teórico enriquece las posibilidades actuales para el estudio del espacio en la obra cervantina por medio de la conceptualización de la cueva como un espacio liminar.

El significado de la cueva es ancestral. En este espacio la mitología clásica europea ubicó el motivo de la aventura de ultratumba (*descensus ad inferos*) y el viaje al mundo de los muertos, en el cual el héroe, un elegido, viajaba al Más Allá, debía pasar por una prueba iniciática y volvía, mejorado, para contar lo que había visto¹². Este esquema incluye, sucesivamente, la preparación del novicio, con ritos preliminares de purificación y separación del mundo, la bajada propiamente al Más allá (que correspondería a la etapa liminar desde las coordenadas de Van Gennep y Turner), donde el héroe se somete a una serie de pruebas que desembocan en una regeneración o renacimiento, con la vuelta a la madre tierra (etapa postliminar).

No haremos aquí un recorrido histórico de posibles fuentes cervantinas, pero es obvio que las experiencias en cuevas son de extrema importancia desde los albores de la historia, la historia de las religiones —Jesucristo pasó tres días en los infiernos y resucitó; Mahoma recibió la revelación en una gruta y, posteriormente,

huyendo de La Meca y de sus perseguidores camino hacia Medina, se refugió en una cueva—, hasta la literatura en tiempos del *Quijote*. El uso de las cuevas como espacio de transformación fue prolífico en muchos de los géneros literarios como los libros de caballerías, el teatro, la mística o el folclore. En las novelas griegas, la cueva que aloja a la pareja protagonista es uno de los recursos técnicos y topoi de las novelas griegas (*Babiloniacas* III; *Efesiacas* VI, 6; *Leucipa y Clitofonte* VIII, 6 y 13; *Etiópicas* I, 29)¹³. Resulta también importante la historia de monje Garín, narrada en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1587) (y que se salva del fuego en el escrutinio de la librería de Don Quijote), donde en su retiro en una cueva es vencido por la tentación. La cueva también sirvió como espacio significativo en obras de Cervantes. Tal es el caso de la cueva mágica de Salamanca, la de Montesinos o la de *El amante liberal*, donde Leonisa se esconde ocho días de los turcos. En cuanto a su variedad funcional y polivalencia de significados cabe destacar la de puerta al Más Allá y, por lo tanto, de acceso a un espacio visionario que puede ser infernal o paradisiaco; de refugio del héroe; de prisión; y escenario de un rito que supone una transformación¹⁴.

LA MAZMORRA DE PERIANDRO

El *Persiles* empieza con la salida de una mazmorra, análoga a la imagen de una cueva, de la que el protagonista emerge con la ayuda de unas sogas. La resonancia con la cueva de Montesinos salta a la vista y si bien se ha destacado el aspecto iniciático de esta y del *Persiles* según el cual un ser nace de la tierra madre¹⁵, cabe matizar que en un rito de iniciación se producen una serie de etapas (muerte simbólica, viaje al otro mundo), que suponen una ruptura con la vida anterior después del cual el novicio «resucita». Además, este presunto rito de iniciación es producto de una narración que comienza *in medias res* y en la que el amor es la fuerza motriz de la novela. Asimismo, las aventuras anteriores de Persiles-Periandro no siguen el esquema de un rito per se; no se explica tampoco de forma clara la cuestión de los cambios de nombre en su status de peregrino en el capítulo doce del Libro IV. Nombre por otro lado motivado, pero que no es fruto de la consecución de un rito¹⁶. De hecho, la peregrinación a Roma, ciudad-meta, es una excusa sobre la que se fundamenta la huida de Periandro y Auristela de la isla de Tule. Lo que se quiere mostrar en el primer capítulo es que Periandro *asciende* de la mazmorra y no sabemos con precisión lo que ocurre con anterioridad en el interior de la misma, aparte de una alusión que hace Periandro al suicidio. Es decir, la novela empieza con la etapa final del motivo, actualizado, del viaje al inframundo que, desde las coordenadas de la liminalidad, corresponde a una etapa de agregación o postliminar. Estamos, pues, ante una *anábasis*, aunque no tan solemne como parece, potenciado eso sí, por un lenguaje poético y lleno de contrastes, que tanto gustan a Cervantes. Según Turner, es propio de la experiencia liminal estar en la oscuridad y experimentar lo análogo a un vientre materno¹⁷. En este sentido, otros espacios narrativos análogos a la cueva que dan lugar a otros tipos de «parto» en el *Persiles* son por ejemplo: el bajel con el que llegan a una playa de la isla de Policarpo de donde sus habitantes sacarán a los naufragos («Del vientre oscuro de la nave te volvieron a la luz del mundo»)¹⁸; Feliciano de la Voz en su encina («preñada estaba la encina»)¹⁹, un espacio de refugio; y el hoyo en el que cae el polaco Ortel Banedre, socorrido por los peregrinos²⁰. Además, en la secuencia narrativa de los dos últimos casos, es justo después de salir de estos espacios cuando los personajes comienzan sus relatos.

Se ha destacado la oposición de las tinieblas del norte de los primeros dos libros versus la luminosidad mediterránea de los libros tercero y cuarto²¹, pero el contraste entre luz y oscuridad cobra también importancia en los dos primeros libros. Si según la imagología de la época el espacio nórdico era oscuro e inhóspito, en lo que primero la historiadora Kari Aga Myklebost y después el escandinavista Sylvain Briens han conceptualizado con el término *borealismo*²², llaman la atención ya de entrada los contrastes y referencias a la luz en la ambientación: «Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados»²³

. A continuación, con la respuesta primera del bárbaro tenemos el juego de contrastes explicitado: «y mira bien si, entre las mujeres de la pasada presa, hay alguna que merezca nuestra compañía y gozar de la luz del claro cielo que nos cubre y del aire saludable que nos rodea»²⁴. Lejos de ser un espacio tenebroso y luciferino, estamos ante una representación lumínica del espacio exterior. Los cuerpos sepultados de los vivos de esta «cueva espantosa»²⁵ son una acumulación siniestra y palpable, real, sin ningún viaje al Más Allá de las cuevas ultramundanas de los héroes épicos.

El juego de contrastes entre luz y oscuridad, la mazmorra y el exterior, se repite de nuevo en las primeras palabras de Periandro-Persiles:

Gracias os hago, ¡oh inmensos y piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos oscuros calabozos, de donde agora salgo, de sombras caliginosas la cubran [a la luz]. Bien querría yo no morir desesperado [suicidarse²⁶], a lo menos, porque soy cristiano; pero mis desdichas son tales, que me llaman y casi fuerzan a desearlo²⁷.

En primer lugar, en la mención al suicidio, prohibido en la Contrarreforma²⁸, este se hubiera producido en la mazmorra. El mismo Persiles condenará el suicidio más adelante en el Libro II, capítulo XIII²⁹. Turner por su parte indicó la importancia del estar «entre» una fase y otra para la comprensión de las reacciones de los humanos ante las experiencias liminares y, en general, para la formación de la identidad. La casi cueva (o mazmorra) es un espacio efectivamente liminar, porque ahí Periandro ha considerado la idea de matarse. Es decir, estaba en ese estado de transición, de inseguridad, de posible paso, *entre* la vida y la muerte. Por otro lado, en la valoración cualitativa sobre la luz, «sombras caliginosas», el epíteto «caliginosas» denota el efecto que deriva de la realidad, algo así como «he estado inmerso en la oscuridad y ahora veo la luz». Este sustantivo y epíteto ya los empleó Cervantes en la segunda parte del *Quijote*, en el momento en que el hidalgo recupera la cordura y se siente preparado para cruzar el último umbral, el de la muerte: «Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías»³⁰. Se comprueba, pues, la predilección de Cervantes por este sintagma nominal en momentos clave de sus dos últimas novelas. Como vemos, la elección del espacio cavernario repercute también en el plano temático y en cuestiones morales.

Más allá del texto, la simetría *lux/tenebras* se halla también en el *Post tenebras spero lucem* de la portada. No se trata, como sabemos, de una portada hecha especialmente para el *Persiles*, sino que era un emblema de gran difusión entre impresores europeos y era también una de las marcas de la imprenta de Pedro Madrigal³¹. Ahora bien, en el Epitafio de Don Francisco de Urbina –sobrino de la primera mujer de Lope de Vega, Isabel de Urbina— de las páginas iniciales, se hace mención al tema del peregrinaje, la sepultura y el tránsito a la vida eterna³². De modo que existe una correlación temática, quizá involuntaria, entre el paratexto, otro tipo de umbral según Genette³³, y la primera secuencia narrativa de la novela. En resumen, la función de esta primera mazmorra es más simbólica que ornamental, por los rasgos que representa, actualizados, del motivo del descenso a los infiernos y aquellos que se relacionan con el tema iniciático.

LA CUEVA DE ANTONIO

Después de un recorrido por espacios intermedios, también llamados liminares —de la mazmorra pasamos al mar, un estrecho entre dos islas, una ribera, y luego a una isla con prados y frutas— los excautivos, escapando de un incendio encuentran refugio en la cueva-habitáculo de Antonio Villaseñor, el «bárbaro español». El espacio cavernario se representa con precisión en el episodio con un conjunto de tres cuevas, una principal y otras más pequeñas que cumplen diversas funciones. La primera sima es previa a la cueva donde vive Antonio y es de tránsito a un campo raso. El paso por la misma es dificultoso y algo laberíntico. En medio de esto, de nuevo alusiones a la luz de connotaciones religiosas: «llega una gran luz bien así como cometa, o, por

mejor decir, exalación que por el aire camina» y se llama al hijo de Antonio «ángel humano»³⁴. La cueva de Antonio está al pie de una peña³⁵. Ante la gruta de Antonio se despliega un espacio ameno, con árboles silvestres. Lo interesante es que rompe con la creencia de que las tierras eran estériles, como refleja también el *Islario de Alonso Santa Cruz*³⁶, pero que matiza ya el Jardín de Flores de Antonio Torquemada, obra en la que se hace alusión a la capacidad de la naturaleza del Norte de adaptarse a las adversidades:

Y si alguna cosa quedó de aspereza en estos lugares, la naturaleza lo emienda con otras ayudas; porque en la mar hizo unas cuevas que van por debajo de las montañas de la ribera, donde se recoge el calor, tanto más intenso cuanto la frialdad es mayor; y en la tierra hizo valles contrarios al Septentrión donde se amporen de los vientos y frialdades³⁷.

De modo que, desde las coordenadas de Torquemada, el *locus amoenus* de la cueva de Antonio rodeado de peñas cobra mayor verosimilitud a la vez que se pone de relieve el carácter dual y no unívoco de un norte oscuro e inhabitable. Por otro lado, en esta cueva se produce el primer cambio de voz narrativa y se introduce la primera historia intercalada, la de Antonio y su hijo. El narrador omnisciente y heterodiegético desaparece como instancia intermedia entre los personajes y los lectores, de modo que no se responsabiliza de los hechos relatados. Es Antonio-padre quien toma las riendas de la narración para explicar en una analepsis su vida y sus aventuras fantásticas, con todos los oyentes agrupados a su entorno. La cueva adquiere aquí un clima de intimidad, la novela se oraliza y adopta el tono del cuento tradicional con un narrador que cuenta a su público³⁸. En su relato dentro de la cueva, Antonio relata su vagabundeo y la huida de su tierra, una vez salido de la estructura social a la que pertenece. En este sentido, Turner³⁹ incorporó la noción de personas liminares y liminoides y la de estados liminares permanentes, lo que supone para la persona, para el personaje y para el grupo una no pertenencia, un no estar en ninguna parte determinada ni ocupar un espacio simbólico específico en la estructura social. A este tipo de personas se les pueden presentar entidades como seres legendarios de naturaleza ambigua e híbrida, representados en la experiencia liminar con la co-presencia de opuestos (alto/bajo, bueno/malo). Ahí está el lobisón, una criatura infernal *entre humano* y animal, un lobo que habla. Si nos fijamos, el hombre lobo está arriba, libre, y es Antonio el bárbaro el que está abajo, al abrigo de una peña, en una ambientación de claroscuros que sugiere un tiempo liminar («la dudosa luz de la noche»)⁴⁰. La peña, si bien no es una cueva, ejerce una de las funciones de esta, esto es, de refugio, en una escena que adquiere una estética infernal. Con la inclusión de la licantrópia, estudiada ya de forma abundante⁴¹, en una isla habitada únicamente por lobos, el pasaje no hace sino hacer hincapié a la demonización del norte europeo y a las oposiciones que conforman la dialéctica entre civilización y barbarie⁴² y que, por ende, inciden en la superioridad del cristianismo meridional frente al infierno septentrional. Otro ejemplo de ello es que, una vez terminado el relato, el narrador heterodiegético vuelve a capitanear el relato y nos narra que, precisamente en el interior de una de las cuevas que conforman el habitáculo de Antonio, se consuma la muerte de Cloelia en nombre de Jesús y la Iglesia. Junto al ejemplo inicial de la mazmorra de Periandro, se suceden, pues, en los primeros capítulos del *Persiles* un ejemplo de intento de suicidio y otro de defunción ubicados en espacios cavernosos.

Existe sin embargo un contraste entre el ámbito hostil del que los protagonistas han escapado y el hospitalario en que ahora se encuentran. Romero Muñoz⁴³ ha señalado que la cueva de Antonio podría constituir un contraste con la laberíntica gruta que en *Las Etiópicas* sirve a los ladrones del Nilo para esconder sus riquezas— y donde alguien (Tisbe) puede perder la vida, o bien otros (Teágenes y Cariclea) correr el riesgo del «pecado carnal». El refugio de Antonio representa en cambio para los protagonistas de la novela, no solo la salvación de la muerte (si excluimos a Cloelia), sino el hallazgo de un reducto de catolicismo, tras la experiencia de la estancia en las mazmorras de los bárbaros paganos. Pero también, como indicó Olaus Magnus, en cuevas vivían los habitantes del septentrión, una de las características de la barbarie⁴⁴. Vivir en las cuevas tiene en efecto algo de vuelta al hombre primitivo, una involución en el caso de Antonio, un personaje liminoide, explicada en el oxímoron «bárbaro español». La cueva de Antonio es, pues, un recurso

de ambientación en el que la representación de este espacio simbólico actualiza la barbarie y es donde se produce otro «nacimiento», el de Antonio, ya que a partir de ahí se va unir a la comparsa en su peregrinaje⁴⁵.

La secuencia narrativa es similar a la mazmorra de Periandro: ambos abandonan sus respectivas cuevas después de sus aventuras. Sin embargo, existe alguna variación en la forma de contarlos: en el caso de Periandro, se explica a partir del Libro II, 10, y en el de Antonio se ha solucionado con una retrospección inmediata, «en vivo y en directo». La caverna de Antonio tiene otra cueva anexa más profunda, una especie de despensa, y es el escenario de la muerte de Cloelia, un personaje que empieza y termina su participación en la novela en espacios cavernarios. Así las cosas, hasta el capítulo cuatro, Cervantes ya nos ha introducido un total de cuatro cuevas, lo que indica una sobre-representación de este espacio. En los capítulos subsiguientes se suceden varios espacios y fenómenos liminares a la vez que se individualiza el personaje narrador: el «borde»⁴⁶ de una de las barcas con la que huyen, que, en un nuevo ambiente de recogimiento (sentados en círculo) da pie a la historia de Rutilio sobre la huida de una cárcel sobre el manto de una hechicera, quien tiene la capacidad de convertirse en loba⁴⁷; o la barraca que construyen en la playa de una isla despoblada, de nuevo, con abundancia de frutas, y que sirve de escenario para el relato de Manuel de Sosa⁴⁸.

LA CUEVA DE SOLDINO

La última sima que presentamos de forma breve es la cueva-ermita de Soldino (III, XVIII). Detectamos similitudes con la secuencia narrativa anterior de la isla Bárbara: incendio (de un mesón), encuentro de los viajeros con alguien que los salva y visita a una cueva. En este caso, no se produce un cambio de narrador en el interior de la caverna, pero sí una aclaración sobre la veracidad de lo ocurrido en boca del narrador herterodiegético, tan distinto al galimatías y la ambigüedad del capítulo 24 de la Segunda parte del *Quijote*, sobre la autenticidad de lo que vio el hidalgo en la cueva de Montesinos⁴⁹.

La cueva de este sabio es la antítesis de la mazmorra infernal de Periandro-Persiles. No solo porque en la primera el héroe sube y aquí los personajes bajan, sino porque en este descenso, en el que lo apolíneo domina sobre la oscuridad, se nos presentará otro *locus amoenus*. El guía Soldino es descrito con atributos relativos al color blanco, es decir, a lo lumínico (canas y barba blancas, «montón de nieve» y «estatua de mármol»⁵⁰). No es ni nigromante ni está relacionado con prácticas derivadas de la magia negra. Es por el contrario artífice de la *magia natural*, admitida por la ortodoxia católica⁵¹. Se dedica a la astrología judiciaria, la cual pretendía predecir el futuro por la inspección de los astros, o sea formar juicios. Ni la astrología judiciaria ni la astrología natural (la influencia de los astros en los seres) se asociaban con prácticas demoníacas⁵². Si a ello agregamos que Soldino es una especie de santo lleno de luz, la lejanía de lo infernal parece asegurada. El episodio acude a algunos lugares comunes de lo iniciático: la elección de algunos novicios por parte del oficiante, la entrada oscura, como una boca, de la cueva y la puerta cerrada a espaldas del guía para pronunciar la idea de aislamiento⁵³. Se enumeran asimismo tres espacios distintos, antes de llegar a los prados. Primero llegaron a la selva, luego a la ermita, en cuyo interior había la sima. La selva, sinónimo del bosque⁵⁴, es de naturaleza ambigua: por un lado, es un espacio arcádico, pero también un espacio iniciático al que se accede con miedo y veneración, especialmente en los ritos de iniciación caballeresca; por último, en el caso de la selva americana, es un espacio temible por su desconocida extensión⁵⁵. La ermita se relaciona con la casa de Dios, la casa de la salvación. Los personajes bajaron «por las gradas de la oscura cueva, y a menos de ochenta gradas se descubrió el cielo luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas»⁵⁶. Observamos de nuevo la contraposición luz/oscuridad de los episodios anteriores. Hay un contraste entre la espesura, la oscuridad y las amenazas de la selva y el sosiego de la ermita, por un lado. Por otro, la contraposición es entre la oscuridad de la cueva y el cielo luciente y claro de los prados. Seguidamente está la cueva que Soldino mismo cavó y que funciona de atajo y espacio intermedio entre la

ermita y el valle. La cueva ejerce la función de espacio transitorio, esto es, de umbral, hacia el espacio ameno. Se trata además de una cueva creada por iniciativa propia, por el propio Soldino, y no de una cueva natural, donde uno es forzado a construirse un habitáculo para subsistir, como en el caso de Antonio. Al contrario, lo que caracteriza a esta última cueva es una domesticación de la naturaleza.

Existen diferencias sustanciales entre la mazmorra inicial, la cueva de Antonio y la de Soldino. La última es menos infernal y esta es la mayor diferencia con las anteriores. La cueva de Soldino es la última sima en la producción cervantina y el autor ha modificado el tratamiento tenebroso de este tipo de espacio. Las representaciones y funciones de la cueva en el *Persiles* se actualizan y modernizan, tanto en el plano estético como en el simbólico. Cervantes se muestra polifacético en el empleo del espacio cavernario: la cueva puede ser un *locus horridus*, un espacio de refugio o lugar para el sosiego espiritual en el caso de Soldino. Finalmente, estudiar las últimas cuevas de la obra póstuma de Cervantes, nos ha servido para verificar que existe una evolución en el tratamiento espacial de la cueva en el que la *lux* domina gradualmente sobre las *tenebras*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Carlos, El «Quijote»: letras, armas, vida, Madrid, Sial Ediciones, 2009.
- Armstrong-Roche, Michael, Cervantes' Epic Novel: Empire, religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles», Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Andrés, Christian, «Insularidad y barbarie en Los trabajos de Persiles y Sigismunda», Anales cervantinos, 28, 1990, pp. 109-123.
- Andrés, Christian, «Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantrópía en la obra de Cervantes», en Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 527-540.
- Ashley, Kathleen (ed.), Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism. Between Literature and Anthropology, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Bajtín, Mijaíl, Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989.
- Bhabha, Homi K., The Location of Culture, London/New York, Routledge, 1994.
- Bodei, Remo, Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje, Madrid, Siruela, 2008.
- Briens, Sylvain, «Boréalisme. Le Nord comme espace discursif», Études Germaniques, 71, 2016, pp. 179-189.
- Casalduero, Joaquín, Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda», Madrid, Gredos, 1975.
- Catecismo para los párrocos según el Decreto del Concilio de Trento, Madrid, Editorial Magisterio, 1971.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, Don Quijote de la Mancha, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid, Centro Virtual Cervantes, 1997-2013. Versión de la edición de Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004.
- Childers, William, Transnational Cervantes, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- De Armas Wilson, Diana, Allegories of Love: Cervantes's «Persiles and Sigismunda», Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Díaz Martín, José Enrique, Cervantes y la magia en el «Quijote» de 1605, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- Delanty, Gerard, Community. Comunidad, educación ambiental y ciudadanía, Barcelona, Editorial Graó, 2006.
- Egido Martínez, Aurora, Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», el «Quijote» y el «Persiles», Barcelona, PPU, 1994.
- El Saffar, «Ruth, Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labor», Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, 10.1, 1990, pp. 17-33.
- Fastrup, Anne, «Kulturell liminalitet i Don Quixote», Kultur og klasse, 103, 2007, pp. 80-107.

- Fine, Ruth, «La figura del cruce en el Quijote: posible cifra de un manierismo literario», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, pp. 1-27. Publicación original en *Por sendas del «Quijote»* innumerable, coord. Carlos Romero, Madrid, Visor Libros, 2007, pp. 33-56.
- Forcione, Alban K., *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- García-Manso, Luisa, «Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 2018, pp. 393-418.
- Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Giacomi, Paola, «Locus amoenus and locus horridus in the Contemporary Debate on Landscape», en *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne: (Post-) Modernist Terrains: Landscapes - Settings - Spaces*, ed. Manfred Schmelting y Monika Schmitz-Emans, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp 83-92.
- Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Lozano Renieblas, Isabel, «Los relatos orales del Persiles», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16, 2002, pp. 111-127.
- Maestro, Jesús G., *Religión y política en el «Persiles» de Cervantes desde el Materialismo filosófico*, conferencia, 2017, disponible en . <https://www.youtube.com/watch?v=zzs-FoT8hY>
- Magnus, Olaus, *Historia om de nordiska folken*, ed. John Granlund, Hedemora, Michaelisgillet & Gidlunds förlag, 2010.
- Magrinyà Badiella, Carles, «Post tenebras spero lucem». Alquimia y ritos en el «Quijote» y otras obras cervantinas, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis (Studia Romanica Upsaliensia), 2014.
- Mierau, Konstantin, «¿Cómo se escribe la liminalidad? La caracterización de don Juan en La gitanilla y un concepto teórico», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 603-616.
- Morgan, John R., «Heliodorus», en *Space in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*, ed. Irene J. F. de Jong, Leiden, Brill, 2012, vol. III, pp. 557-577.
- Padilla, Ignacio, *Cervantes en los infiernos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2011.
- Panofsky, Erwin, «Et in Arcadia ego». Poussin y la tradición elegíaca», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 323-348.
- Pelorson, Jean-Marc (ed.), *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Pérez Firmat, Gustavo, *Literature and Liminality. Festive Readings in the Hispanic Tradition*, Durham, Duke University Press, 1986.
- Phillips, Thomas, *Liminal Fictions in Postmodern Culture: The Politics of Self-Development*, New York, Palgrave MacMillan, 2015.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.), «Descensus ad inferos». La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- Redondo, Agustín, *Otra manera de leer el «Quijote»*, Madrid, Castalia, 1997.
- Redondo, Agustín, *En busca del «Quijote» desde otra orilla*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Reyre, Dominique, «Estudio onomástico», en Jean-Marc Pelorson (ed.), *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 96-106.
- Romero Muñoz, Carlos, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 11-81.
- Rossiello Ramírez, Leonardo, «Espacio liminar y retórica de la representación. Un estudio de caso en Una ciudad mejor que ésta», *Alba de América (Instituto Literario y Cultural Hispánico)*, vol. 32, núm. 60-61, 2012, pp. 31-52.

- Schimanski, Johan, y Wolfe, Stephen F., «Intersections: A Conclusion in the Form of a Glossary», en *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*, ed. Johan Schimanski y Stephen F. Wolfe, New York, Berghahn Books, 2017, pp. 147-171.
- Spariosu, Mihai I., *The Wreath of Wild Olive. Play, Liminality, and the Study of Literature*, Albany, State University of New York Press, 1997.
- Torquemada, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, en *Lemir*, 16, Textos, 2012, pp. 605-834.
- Turner, Victor W., «Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage», en *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell, Cornell University Press, 1967, pp. 93-111.
- Turner, Victor W., «Liminality and Communitas», en *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing, 1969, pp. 94-113.
- Turner, Victor W., «Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology», *Rice University Studies*, 60, 1974, pp. 53-92.
- Van Gennep, Arnold, *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Viljoen, Hein, y van der Merwe, Chris (eds.), *Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature*, New York, Peter Lang, 2006.
- Virués, Cristóbal de, *El Monserrate*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

NOTAS

1. La crítica ha estudiado el espacio de las cuevas cervantinas, si bien el foco se ha centrado en el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote* y, en menor medida, en las cuevas del *Persiles*. Así, los estudios de esta obra se han centrado en las fuentes, en la mazmorra de Periandro y el episodio de Soldino (Forcione, 1972; Casaldueño, 1975; De Armas, 1985; Andrés, 1990; Egido, 1994; Lozano Renieblas, 1998). En los últimos años, Padilla, 2011, ha estudiado los contrastes de diversos espacios en la obra de Cervantes, entre ellos las grutas, desde las coordenadas de la infernología. Childers, 2006 y Armstrong- Roche, 2009, en sus respectivas monografías se han fijado en la dualidad del personaje Antonio, el «bárbaro español» que habita en una cueva de la isla Bárbara, y su lugar en el desarrollo de la novela. Por otro lado, Sánchez Jiménez, 2018, en un estudio imagológico del *Persiles*, argumenta que el tópico de la barbarie en Antonio procede más bien del influjo de la Leyenda Negra que del contacto con el espacio y las gentes septentrionales.
2. Fine, 2013, p. 6.
3. Rossiello, 2012, p. 32.
4. Dichos conceptos se encuentran en *Les rites de passage*, de Van Gennep, 1909, y en «Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage», de Turner, 1967.
5. Por otro lado, conviene añadir de qué manera se conectan los espacios liminares con los *loci amoeni* y *loci horridi*. Existen lugares ignotos como el bosque, los océanos y el desierto donde el hombre experimenta temor, soledad y un recuerdo constante de la muerte. Bodei, 2008, destaca que dichos loci horridi y las fuerzas de la naturaleza desconocidas y sin domar, pasan a ser percibidos como sublimes desde los inicios del siglo XVIII. Para el estudio de los espacios arcádicos y horribles, ver Bodei, 2008, Giacomoni, 2007 y Panofsky, 1979.
6. Delanty, 2006, p. 63.
7. Bhabha, 1994.
8. Por ejemplo, Pérez Firmat, 1986, Ashley, 1990, Spariosu, 1997, Viljoen, Heiny y Chris van der Merwe, 2006, Aguirre, 2007, y Phillips, 2015. Trabajos que exploran los alcances de la liminalidad como concepto y herramienta metodológica para el estudio de la obra de Cervantes son por ejemplo los de Konstantin Mierau, 2011, Anne Fastrup, 2007 y William Chindlers 2006, pp. 87-111.
9. Bajtín, 1989, p. 399.
10. Schimanski y Wolfe, 2017, p. 156.

11. Tal es el caso del reciente trabajo de García-Manso, 2018, que ha estudiado los espacios liminales en el teatro histórico a partir de las teorías de Van Gennep y Turner. Por otro lado, el uso de herramientas analíticas provenientes del área de la antropología e historia de las religiones, se han revelado fructíferas para, por ejemplo, Agustín Redondo y su estudio sobre el tema iniciático de la cueva de Montesinos, 1997, a partir de las teorías de Mircea Eliade.
12. Un estudio fundamental para adentrarse en el significado del viaje de ultratumba y de la cueva en la historia de la literatura es Piñero Ramírez (ed.), 1995, si bien no incluye un estudio sobre las grutas en la novela bizantina.
13. Lozano Renieblas, 1997, p. 134. Morgan, 2011, resalta la relevancia de la cueva en las *Etiópicas* de Heliodoro por su carácter secreto y por sus connotaciones platónicas.
14. Para un estudio más completo de la cueva, sus funciones y posibles fuentes cervantinas, ver Magrinyà, 2014.
15. Redondo, 1997, p. 74; Padilla, 2011, p. 125.
16. Reyre, 2003, p. 100. Señala esta estudiosa que «Periandro» es un nombre compuesto de un prefijo que simboliza su nuevo estado («Peri» de peregrino) y de un sufijo griego (andros, hombre) que conecta con el concepto teológico del *Homo viator*.
17. Turner, 1969, p. 95.
18. *Persiles*, II, 2, p. 294.
19. *Persiles*, III, 3, p. 451.
20. *Persiles*, III, 6, p. 488.
21. Romero Muñoz, 2004, p. 34.
22. Briens, 2016, p. 7. Quisiera agradecer los pertinentes y amables comentarios que sobre el concepto de *borealismo* me hizo en su día Álvaro Llosa Sanz.
23. *Persiles*, I, 1, 127.
24. *Persiles*, I, 1, p. 128.
25. Andrés, 1990, p. 122.
26. En el Siglo de Oro desesperarse es sinónimo de ‘suicidarse’.
27. *Persiles*, I, 1, p. 128.
28. Tampoco es lícito a nadie matarse a sí mismo», *Catecismo para los párrocos*, 1971, III, cap. VI, p. 445.
29. *Persiles*, II, 13, p. 366: «la mayor cobardía del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo es señal que le falta ánimo para sufrir los males que teme». Sobre esta idea y el papel del narrador en el *Persiles*, ver la conferencia de Maestro «Religión y política en el *Persiles* de Cervantes desde el Materialismo filosófico», 2017.
30. *Quijote*, II, 74.
31. Redondo, 2011, p. 25. Parte de las obras de Cervantes publicadas en su vida llevaron este emblema.
32. Caminante, el peregrino / Cervantes aquí se encierra: / su cuerpo cubre la tierra, / no su nombre, que es divino. / En fin, hizo su camino, / pero su fama no es muerta, / ni sus obras, prenda cierta / de que pudo a la partida / desde ésta a la eterna vida, / ir la cara descubierta» (*Persiles*, p. 113).
33. Genette, 1997, p. 1; Schimanski y Wolfe, 2017, p. 164.
34. *Persiles*, I, 4, p. 158.
35. Este tipo de representación es análoga a la cueva en una montaña típica de los grabados alquímicos, como por ejemplo el de la obra de Steffan Michelspacher (1615), que representa el interior de la montaña de los adeptos con sus siete gradas correspondientes a procesos alquímicos. Para la relación de la cueva, la alquimia y el *Persiles*, ver El Saffar, 1990.
36. Lozano Renieblas, 1998, p. 135.

37. Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 781.
38. Pelorson, 2003, p. 48. Para un estudio de las funciones de los relatos orales en el *Persiles*, ver Lozano Renieblas, 2002.
39. Turner, 1974.
40. *Persiles*, I, 5, p. 167.
41. Andrés, 1993, p. 536, destaca el carácter ambiguo del pasaje y la dificultad entre entrever los límites entre sueño y realidad, lo racional y lo irracional.
42. Padilla, 2004, p. 70.
43. Romero Muñoz, 2004, p. 172.
44. Lozano Renieblas, 1998, p. 134; Olaus Magnus, *Historia om de nordiska folken*, IV, 2, p. 175.
45. Cabe añadir además la naturaleza ambigua de estos personajes, que señalan Armstrong-Roche, 2009, pp. 132-142 y Sánchez Jiménez, 2018, p. 140. Antonio padre es un bárbaro español, a medio camino entre los bárbaros incultos y alguien que conserva tradiciones de su país de origen, como, por ejemplo, la pulcritud con que organizan la cena; Ricla es una bárbara que se ha convertido al catolicismo; y Antonio hijo y su hermana han nacido en esta cueva de la Isla Bárbara, un espacio mixto y ambiguo
46. *Persiles*, I, 7, p. 184.
47. *Persiles*, I, 7 y 8.
48. *Persiles*, I, 9 y 10.
49. *Persiles*, III, 18, p. 600: «Otra vez se ha dicho que no todas las acciones no verisímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino [...]».
50. *Persiles*, III, 18, p. 598
51. Egido, 1994, p. 216.
52. Díaz Martín, 1999, p. 130.
53. Padilla, 2011, p. 128.
54. Alvar, 2009, p. 104.
55. Ver Bodei, 2008, p. 90.
56. *Persiles*, III, 18, p. 601

CC BY-NC-ND