

La Isla Bárbara del *Persiles* y la comedia homónima de Miguel Sánchez *El Divino*

Clark Colahan

colahaca@whitman.edu

WHITMAN COLLEGE (WASHINGTON, EEUU)

Resumen

A pesar de que la comedia de Sánchez comparte su título con la ubicación de los primeros capítulos del *Persiles*, no se han estudiado los puntos de contacto. Estos son los referidos a las comedias contra tiranos, que muestran la reforma mediante la misericordia, el perdón y la inteligencia, principalmente en las mujeres.

Abstract

In spite of sharing its title with the opening chapters of the *Persiles*, this play's connections to the novel have not been studied. They are elements of plays directed against tyrants, advocating reform through compassion, pardon and intelligence, chiefly demonstrated by women.

Palabras clave

Comedias
Tiranos
Influencias teatrales en Cervantes

Key words

Plays
Tyrants
Theatrical influences on Cervantes

AnMal Electrónica 39 (2015)
ISSN 1697-4239

Es bien conocida la popularidad en los siglos XVI y XVII de la novela bizantina, tanto en España como en gran parte de Europa. Lectores e imitadores tenían a mano traducciones renacentistas de las obras antiguas, como también nuevas novelas escritas justo durante la época cuando Cervantes escribía o contemplaba escribir la novela que a partir de 1617 pronto se convirtió en su muy leída historia de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604) es otro ejemplo contemporáneo que consiguió mucho éxito, siendo esto un posible factor, según la crítica, en la decisión cervantina de dar continuación a un proyecto ya iniciado.

El haber tomado Cervantes como modelo específico a la *Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Cariclea* no se ha cuestionado seriamente, porque el autor del *Quijote* publicó en 1613 una declaración, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, de que su propia novela bizantina «se atreve a competir con Heliodoro», figura del siglo III a quien se atribuían las llamadas *Etiópicas*. Los puntos de contacto de las dos novelas —entre ellos las abundantes peripecias experimentadas en tierras exóticas y los amores difíciles de una pareja sumamente virtuosa— son numerosos y confirman el conocimiento cervantino de la obra griega. ¿Cómo no la iba conocer cuando, como escribe López Estrada, «A finales del siglo XVI, pues, la obra de Heliodoro era aceptada [...] como una creación literaria de primer orden, emparejada con los más excelsos poemas de la antigüedad» (en Anónimo 1954: xxv)? Sin embargo, una relectura de la apreciada obra sugiere alguna debilidad que Cervantes, al menos desde la perspectiva de otra época, habría pensado idónea para ser superada en la competencia que se había propuesto. Recoge Zimic (al estudiar «la narración de Periandro como crítica de la novela bizantina») la opinión generalizada entre los estudiosos de que las *Etiópicas* fueron uno de los libros más admirados por Cervantes, pero luego agrega que «lo fue, sin duda, pero esto no significa que le resultara también irreprochable» (2005: 92).

En las *Etiópicas* resulta tenue, por no decir que falte por completo, el vínculo emocional entre la fuga inicial de Teágenes y Cariclea y la manera en que por fin logran casarse y vivir felices. Pasa lo mismo con la ansiedad a largo plazo de los lectores (no la de las peripecias individuales y transitorias) que debe vertebrar toda la narración. El hombre que presiona a Cariclea a que se case, un sacerdote y padre adoptivo llamado Caricles, no es el mismo hombre joven rechazado por Cariclea a favor de otro de su propia elección. Tampoco será ninguno de estos tres hombres el que al final decidirá si Cariclea y Teágenes podrán salvarse de la muerte y casarse. Ese representante del máximo poder será el auténtico padre de Cariclea, un rey que durante casi toda la historia ignora la existencia de su hija y por lo tanto aporta poco al desarrollo de la historia.

En el libro IV, Caricles, ya algo mayor y motivado por la esperanza de tener alguien que lo cuide en su vejez, ha instado a Cariclea a casarse con un sobrino llamado Alcámenes. Este, no obstante, no figura en la narración más que como un nombre. Parece que no vive en la misma ciudad donde reside su tío. Tampoco hay evidencia de que esté enamorado ni que haya conocido a la propuesta novia. Cuando

Cariclea huye, no intenta perseguirla. Lo único que se narra de Alcámenes es lo siguiente, puesto en boca de Caricles:

Vivo una vida enojosa y desesperada, porque tenía esperanza de casarla con un sobrino mío, hijo de mi hermana, mancebo muy afable y gracioso, y muy bien hallado, y de muy honestas y loables costumbres. Y ni por el respecto y obediencia que me debe, ni por promesas y otros ningunos argumentos, la he podido persuadir (Anónimo 1954: 108).

Hacia el final de la historia, en el libro X, se revela que solo ha sido Caricles quien ha viajado por la región buscando a la pareja fugitiva. Su motivo no ha sido, naturalmente, el deseo erótico frustrado, sino el afán frustrado de hacer respetar su autoridad (relativamente menor) como padre adoptivo. Ni se menciona a Alcámenes. Por tanto, a lo largo de la trama de las *Etiópicas* los lectores sienten, a pesar de los piratas avariciosos y libidinosos que caracterizan las dos obras, menos tensión emocional provocada por la persecución. En el *Persiles* esta se intuye como segura durante gran parte del viaje a Roma, porque se sabe que será llevada a cabo por el agresivo pretendiente Maximino, rey y hermano mayor de *Persiles*.

En la penúltima década del XVI había comedias que también se centraban, y sin el defecto aludido, en un amor modélico amenazado por un tirano. Tiene cierta lógica que Cervantes, perenne aficionado al teatro que en los primeros años del XVII intentaba restablecer su carrera como dramaturgo, pensara en combinar la novela bizantina con alguna comedia que compartiera algunos de los mismos rasgos. Más de un crítico ha visto la dimensión teatral del *Persiles*. Zimic, por ejemplo, cita a Egido y Morón Arroyo, y luego señala episodios específicos que opina que habían sido escritos originalmente como piezas teatrales:

[Morón Arroyo declara] que «Un aspecto fundamental de esas historias [del tercer libro] es su teatralidad. Algunas hubieran sido comedias y entremeses si Cervantes hubiera tenido éxito con los representantes» [...]. Véanse los capítulos *Entremés de los falsos cautivos*, *Entremés de la amante endemoniada* y *La tragicomedia de Ruperta y Croriano*, en este libro, en que proponemos que algunos textos tenían, con toda probabilidad, existencia previa como piezas dramáticas (2005: 230, n. 23).

LA OBRA DE MIGUEL SÁNCHEZ

Cervantes conocía las comedias de Miguel Sánchez, dramaturgo probablemente vallisoletano, seguramente muy respetado ya para finales del XVI y desde fecha incierta llamado *El Divino*. Ascendió su fama entre 1587 y 1594: sus comedias eran apreciadas por los escritores más destacados (entre ellos Lope, Guillén de Castro y Suárez de Figueroa), como Cervantes, calificado así por Arata: «Cervantes (che in anni futuri sarà tra i piú sinceri ammiratori di Sánchez)» (1989: 24). En el *Viaje de Parnaso* se elogian «sus versos bien compuestos / (Llenos de erudición rara, y doctrina)» ([Williamsen 1980: 803](#)), y la introducción a *Ocho comedias* alaba la construcción de sus tramas: «estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez» (Cervantes 1989: 29). Williamsen resume las cualidades de su estilo estimadas por sus contemporáneos:

las sentencias que condimentan sus versos, la fluidez lírica de su poesía, su maestría en el empleo de imágenes y lenguaje figurado y su habilidad en el manejo de la ironía dramática (el engañar con la verdad) como recurso teatral» ([1980: 805](#)).

Uno de sus romances era tan bien conocido que Cervantes insertó un verso suyo en el *Quijote*, en boca del muchacho del titiritero (Sánchez 1896: xiv).

Igual que Cervantes, Miguel Sánchez parece haber iniciado su carrera como dramaturgo en la década de 1580. Tal era su fama para principios del XVII que el dar al escenario de los primeros once capítulos del *Persiles* el nombre de la Isla Bárbara, título idéntico a una de las comedias de Sánchez, probablemente habría comunicado al público que la novela tocaría los dos temas fundamentales de la pieza: un soberano ilícito y desenfrenadamente enamorado, y cómo deben los vasallos protegerse en general de los tiranos, con el corolario de cuál es la naturaleza de los poderosos legítimos. De hecho, en el desarrollo de la trama del *Persiles* la crítica ha señalado la creciente capacitación de la pareja enamorada, al ir defendiéndose de los malos gobernantes, como buenos soberanos¹. Volveremos sobre la importancia del tema al tener en cuenta el último capítulo de la novela.

¹ Cfr. el buen análisis, en el cuarto capítulo del libro de Armstrong-Roche (2009), del desarrollo de *Persiles* y *Sigismunda* como futuros reyes.

Las tres comedias que conocemos de Sánchez tienen lo que se ha llamado la fuerza temática inicial, la «passion del principe per una dama promessa (o sposata) a un vassallo» (Arata 1989: 51). En el *Persiles*, la voluntad imperiosa de Maximino dirigida hacia Auristela, aunque él es rey de su hermano y del país donde pasa una estancia Sigismunda, provoca la misma sensación de ilegitimidad por ser el pretendiente arrogante, belicoso y nunca haberle dado a la joven la oportunidad de conocerlo ni opinar sobre el matrimonio. Normativamente en sus piezas, Sánchez desarrolla esta situación desde el nacimiento del amor, con su desarrollo y transformación. Se realza, a veces más y a veces menos, las inteligentes maniobras de la dama para evadir la lujuria del rey (Arata 1989: 51-52). Sin embargo, en *La Isla bárbara*, la primera comedia de Sánchez, como en la Isla Bárbara cervantina, la dama pasa relativamente poco tiempo con el insistente pretendiente. Se destaca, más bien, la conversación entre los secretos esposos, su fingimiento de ser hermanos, y particularmente en Sánchez, su capacidad de «engañar con la verdad» al conversar con el gobernante. En el *Persiles*, la astucia de Sigismunda frente a esta presión no se destaca hasta una situación paralela del Libro II, donde ella se esfuerza por manipular al obsesivo rey Leopoldio y a la vez vencer sus propios celos de la hija de este.

LAS COMEDIAS CONTRA TIRANOS LASCIVOS

Varios autores españoles de esos años, como Juan de Mariana, Francisco Suárez y Luis de Molina, defendían en sus escritos el concepto de una soberanía contractual, adjudicando a los vasallos el derecho de defenderse, a pesar de que por toda Europa se imponía cada vez más el modelo de un monarca absoluto independiente de las leyes. El dilema del dramaturgo era ingeniar una forma de frustrar los deseos del rey para conservar un final feliz enfocado en el amor de la pareja inocente, y a la vez reconfirmar la dignidad y autoridad reales. Como observa Arata, son las mismas inquietudes que en este momento mueven a Guillén de Castro a componer *El Amor constante* y *Allá van leyes do quieren reyes*. Cuando Sánchez escribió las tres comedias que nos han llegado —entre 1589 y 1615— este tipo de pieza antitiránica se representaba por toda Castilla con una frecuencia casi obsesiva (Arata 1989: 51). La

tensión implícita en la trama básica aclara en buena medida el final un poco improbable tanto de *La Isla bárbara* como del *Persiles*, como se verá.

Entre 1580 y 1585 se estrenó *Las traiciones de Pirro*, pieza anónima que muestra la horripilante realidad de los artificiosos acomodados empleados en las tramas de este subgénero para ilusionar al público con la autodefensa contra la tiranía y a la vez con el respeto por la monarquía. Durante los años en que la Corte, y con ella Cervantes, residía en Valladolid, el manuscrito de la comedia se encontraba en la colección perteneciente al Conde de Gondomar. Varias comedias conservadas allí, en la Casa del Sol, donde estaba la biblioteca del conde, quien prestaba obras impresas y manuscritas, muestran vínculos considerables con obras posteriores de Cervantes (Colahan en prensa).

En esta pieza dramática, Pirro es un agente del príncipe encargado de facilitar la conquista o violación de una joven, Florista, y el asesinato del conde que vive con ella sin que se hayan casado. No se cumplen las órdenes del tirano. Locamente enamorado, Pirro intenta él mismo la seducción y luego el asesinato del príncipe en lugar del conde. Él pregunta al amor que lo domina los motivos de su obsesión, revelando así el simbolismo de su nombre: «¿Por qué has criado amor ciego / en mi pecho manso y tierno / de maldades un infierno / y de pena un vivo fuego? / Pues traidor y enamorado / ¿qué cosa no intentará?» (Anónimo h. 1580: 61r). Llevado por su pasión y el deseo de defenderse, intenta apuñalar al príncipe, hablando primero a su arma blanca:

Pirro: Daga, concluye mi intento.

Mueve ya mi brazo, amor

Conde: Tente. ¿Qué haces traidor? [...]

Pirro [ahora dirigiéndose al conde y mintiendo para engañar al príncipe]:

Traidor, Conde, ¿qué es tu intento?

Dar querías, di, enemigo,

al príncipe muerte cruda. [...]

Príncipe: ¿[A] cuál de los dos villanos

daréle su justa paga?

Pirro: El conde.

Conde: Pirro y su daga,

que es la que está en nuestras manos.

Príncipe: No hay negar, Pirro, a pie junto,

que tu daga es buen testigo
(Anónimo h. 1580: 62r).

Salvado por el conde, el Príncipe ejecuta a Pirro para encubrir sus propias intenciones criminales, y así cínicamente conservar su imagen pública de una inocencia que justifica la lealtad de sus vasallos: «Pirro: Príncipe y señor. / Príncipe: Detén. No hables. / Sacalde aquesa lengua. / Vaya de mi presencia / [...] Muriendo agora / no podrá este Pirro /descubrir la traición que de mí sabe / y él paga justamente por la suya» (Anónimo h. 1580: 62r). Reconociendo la extremada lealtad del conde, el príncipe entonces renuncia a sus lascivos intentos de gozar a la muchacha. No obstante, insistiendo en su autoridad sobre el conde, se impone como padrino en la boda de ella con este. La comedia habría dejado al público con el ceño fruncido al meditar sobre la contaminación social que mana desde arriba a través de los modos licenciosos e hipócritas de los gobernantes.

En el *Persiles*, Pirro es el amante y rufián de la cortesana romana Hipólita, cuyo nombre y vida recuerdan los de Florista. Hipólita, como Pirro propensa a las mentiras, por fin se arrepiente de su vida inmoral, transformada por amor a *Persiles*. Como se ha notado en relación con la pieza, el nombre que lleva Pirro significa en griego 'fuego'; por celos encendidos de quien considera un rival, *Persiles* le atraviesa todo el cuerpo con una espada, o sea, algo muy similar, pero peor, a lo que intenta el Pirro de la comedia contra el príncipe. El ataque en el *Persiles*, por motivos que el público tiene que pensar y que comentaremos, no resulta letal; como el Pirro de Sánchez, el furioso asaltante es ejecutado por la justicia del reino.

La muerte de Maximino llevada a cabo mediante el *deus ex machina* de una fiebre romana, permite a Cervantes crearlo de nuevo como un rey brevemente reformado y digno de obediencia, al menos en sus últimas horas. Es todo lo contrario del tirano que provocó la fuga de los dos protagonistas septentrionales, y del príncipe mediterráneo que con mucha cara dura se coloca en un sitio de honor en la boda del conde. Esta solución cervantina cae en medio entre el severo comentario moral de *Las traiciones de Pirro* y, por otro lado, la invariable y prudente práctica concluyente de Lope en estas situaciones, retratando a un rey sesudo que se retira de la contienda amorosa para mantener la dignidad de la corona (Arata 1989: 53-54).

LA ISLA BÁRBARA: FECHA, AMBIENTE Y PERSONAJES

Una comedia de Sánchez que por los motivos esbozados conocería Cervantes es *La Isla bárbara*, que sobrevive en un manuscrito (16859) de la Biblioteca Nacional. Antes estuvo en la biblioteca del Duque de Osuna, cuya corte literaria en Italia fue manejada por Quevedo, por su parte conocido de Cervantes desde los años de la residencia de la Corte en Valladolid. Además, con toda probabilidad este habría podido ver representar la comedia en España. No se ha estudiado el vínculo con el *Persiles* que sugiere su título, pero nota Lozano Renieblas que «sólo la identidad del título merece, al menos, que se tenga en cuenta» (1998: 24).

Arata la fecha, por la métrica, entre 1587 y 1598, y la asocia, por sus escenas alargadas de una alta densidad verbal, más con la tragedia valenciana que con la de Lope (1989: 47). Con 4654 versos, pero relativamente pocas escenas, se presta a una expresión muy amplia de los sentimientos de los personajes, tal como a Cervantes le habría atraído. La complejidad de la trama, mayor que la de los capítulos correspondientes del *Persiles*, confirma el comentario del novelista sobre la artificiosidad de las trazas de Sánchez. Algunos de sus personajes hasta son arrojados o presos en la playa dos veces distintas.

La ubicación de la mayor parte de la comedia, como muchos escenarios de las peripecias de las *Etiópicas*, es exótica y primitiva, donde se teme que el comportamiento humano sea poco civilizado. En general, el lugar se le hace conocido al lector del inicio del *Persiles*. El mar alrededor de dos islas circunvecinas es bravo, y la llegada de varios personajes es acompañada por una gran tormenta que les amenaza la vida. Los habitantes tienen mala fama; en la primera escena de la comedia hablan dos marineros así: «Que es tierra peligrosa; el ojo alerta, / No nos sientan los bárbaros; ¡aviso!» (Sánchez 1896: 3). Asimismo, más adelante (1896: 79) se le dice a Nísida, una joven que es abandonada en la isla:

Bien sé que a morir te dejo
En aquesta isla adonde
Ningún corazón esconde
Algún piadoso consejo.
La Isla bárbara es,
Si la has oído decir,
Donde quedas a morir.

Como muchas comedias de la época, esta de Sánchez reparte la acción entre dos lugares, uno dominado por el rey y su corte (o en realidad dos reyes con su corte: uno el gobernante bárbaro de la isla y otro un rey europeo) y otro espacio libre de los abusos monárquicos. Troila, la desposeída reina de la isla y hermana del actual rey usurpador, ha encontrado un sitio seguro para vivir escondida de la tiranía, de forma muy parecida a la conducta en el *Persiles* de la virtuosa Ricla (cuyos orígenes deja Cervantes misteriosos). Una de las parejas europeas, Emilio y Nísida, están secretamente casados y fingen, como Persiles y Sigismunda y los típicos protagonistas de la novela bizantina, ser hermanos. Así evitan conflictos violentos con el (por supuesto) enamorado rey de la isla, Drúsila. Este, como todo el pueblo de pescadores del *Persiles* al ver a Sigismunda, supone inmediatamente que Nísida es una diosa y les manda a sus sirvientes:

Desaviaos, gente sin ventura.
Los ojos no levantéis,
que mirar no merecéis
a semejante hermosura.
Hombre, dime, esta mujer,
¿es divina o es humana? (1896: 99)

Luego, como los guerreros bárbaros cervantinos que están esperando a la mujer más hermosa del mundo para que uno se case con ella y así logre la profecía del mago de conquista mundial, la reclama como suya, si bien con un mínimo de gentileza que sorprende y que resulta indicativo del final distinto de la obra de Sánchez: «Ven, y en este reino reina, / que guardado a ti te estaba» (1896: 100). Esta pareja, por otra parte, recuerda la devoción de los protagonistas cervantinos en la Isla bárbara ante el sacrificio ritual, sin buscar recurso a la violencia y cada uno dispuesto a sacrificarse la vida para salvársela al otro. Le promete Nísida a Emilio:

Ordena, señor y amigo,
qué traza se ha de seguir,
que cuando sea morir,
moriré alegre contigo. (1896:112)

Esta pareja está acosada, como también Vitelio, el hermano protector de Nísida, por el rey Normando. Este intenta dejar morir en el mar tormentoso a Vitelio, su fiel vasallo, para desbrozar el camino a la satisfacción de su lujuria. A pesar de ser europeo, se muestra tan egoísta como el rey bárbaro, tanto o más que Drúsila:

Rey: Que muera quien mis gustos importuna,
pues tan buena ocasión se me apareja.
Muerto aquel hablador, pena ninguna
a mi esperanza y pretensión aqueja.
Ya sin estorbo gozaré a su hermana.

Emilio: ¿Vio el mundo condición más inhumana? (1896: 6)

Esta conducta, y otras parecidas, provocan a rebelión a tres de los vasallos más importantes, Emilio, Vitelio y el conde —que es el padre de Nísida—, además de volver loca de celos a su esposa. Por fin, buscando a Nísida y los rebeldes, Normando y su consorte terminan en la Isla bárbara (donde ya están todos los demás personajes) y son tomados presos.

LA TIRANÍA DOMADA POR LA MISERICORDIA

Sánchez sitúa la resolución del dilema de cómo civilizar al tirano bárbaro, y por ese camino al europeo, en la conducta ejemplar de otra pareja enamorada, la de Troila y Vitelio. Cervantes la convierte en el núcleo de los dos temas principales de la novela: la importancia de la misericordia convertida en obras y la compasión que a menudo las mujeres enseñan a los hombres. Señalando la dimensión católica de la presentación de este tema dentro de la novela, Egido califica toda la obra de «mariológica» (1994: 268). El Saffar lo resumió así:

Should Auristela lose her power to influence Periandro, the result would be a paling of the feminine in him and a return to the combative aggressive mode in which struggle between men takes on more importance than alliance with the feminine (1984: 139).

Lo insólito de que una mujer sea la gobernante legítima de los bárbaros, como ya se mencionó, llama la atención y recuerda el retrato cervantino muy favorable de la reina inglesa en *La española inglesa*. Además, como observa Prades y ejemplifica esta comedia, Sánchez tenía la costumbre «de introducir dos formas de belleza femenina en sus comedias, una, decantada, producto de la sociedad culta, y otra rústica, primitiva, propia de un ambiente rural o incivilizado» (1963: 142). Las dos versiones de la Isla bárbara comparten este rasgo. Sigismunda y Ricla comunican, por su hermosura combinada con un buen carácter misericordioso, la influencia moderadora de las mujeres. Tal como Drúsila y Normando serán llevados a la razón por el amor puro que inspira Nísida, Persiles se ve inspirado a rechazar la agresión y hasta a vestirse como mujer por Sigismunda; Antonio, de forma parecida, por la influencia de Ricla renuncia a su vicio prominente de competir innecesariamente peleando con otros hombres.

Hay otros detalles paralelos entre Troila y Nísida que recuerdan el vínculo entre Sigismunda y Ricla. La primera vez que aparece Troila, estando ella sola delante de quien será su esposo, se destaca por una caída inesperada y violenta desde un precipicio al ir huyendo de los hombres armados de su hermano, mientras que la de Ricla colma la repentina salvación del furioso mar de su propio futuro marido estando sola con él. Reza la primera acotación que introduce a aquella: «Baja Troila, bárbara, rodando por las peñas herida» (1896: 23).

De la misma manera en que Ricla ayuda a Antonio poco después de la llegada de este, en la misma situación se prometen Vitelio y Troila ayuda mutua, y luego cumplen esa promesa. Al aclarar ella la peligrosa situación en que se encuentra, él ofrece: «Vive Dios, que has de vivir / O que he de morir contigo». Troila responde con más generosidad incluso: «Esa amistad ofrecida / No sé cómo la estimar, / Ni hallo con que pagar / Si no es con darte la vida / [...] / Que en premio de haberme muerto / Te darán la vida a ti» (1896: 25).

Vitelio logra derrotar las fuerzas de Drúsila y lo apresa. Al recomendarle a Troila que se vengue del tirano, esta da una respuesta que enseña mucha misericordia y extraordinario autodominio, al confiar en ese momento en las buenas posibilidades de los hombres, tanto de Drúsila como de Vitelio: «Troila: Matarle fuera crueldad, / que el ser mi hermano confieso, / y para tenerle preso / no tengo comodidad. / Dejémosle y vámonos / que yo os llevaré a lugar / do seamos malos de hallar» (1896: 37). A continuación se juran guardar la fidelidad, como harán Ricla y

Antonio; después, en las dos obras, la mujer se hace voluntariamente cristiana (aunque irónicamente sean ellas, quienes más compasión evangélica ya han demostrado cuando eran paganas). El Saffar caracteriza esta esperanza de una redención de los abusos y vicios humanos en términos bíblicos: «Antonio and Rica, in their faith and natural prosperity, resemble Adam and Eve» (1984: 135). Igualmente aplicable a los personajes de las dos obras es la conclusión más laica de Zimic: «A través de Ricla principalmente, Antonio aprende el sentido esencial, auténtico de 'barbarie' y 'civilización'» (2005: 30).

LAS ENSEÑANZAS MORALES UNIVERSALES

Tal vez en parte por estar recién presos —aunque la lógica de tal sospecha no se enuncia al público—, Drúsila y Normando muestran un nuevo apego a las leyes morales. Al enterarse aquel de que Emilio y Nísida están secretamente casados, les informa que cortejar a una persona casada, como ha hecho él, está prohibido por la ley de la isla. Ni se enoja por la mentira de los jóvenes: «¡En cuánto peligro he estado / de hacer un desconcierto! / [...] / La cosa con más rigor / en nuestra ley defendida» (1896: 134).

¡Qué lejos se ven la riña sangrienta y el incendio general de la isla bárbara cervantina! Drúsila, como si se hubiera convertido en discípulo de su hermana, incluso sigue intentando comunicarle a Nísida su amor desinteresado: «Pero quísete y te quiero, / y no he de darte disgusto, / que en el desear dar gusto / se ve el amor verdadero» (1896:135). Normando sigue su ejemplo: «¡Que un bárbaro sepa hacer / lo que yo mismo no sé! / [...] / Pues aquí me han enseñado / todo aquello que obligado / en ley de razón estoy» (1896:135). Poco después, acepta la doctrina moral de los bárbaros como su propia religión: «Procurad que se me dé / la verdad, la ley, la fe / que vosotros profesáis» (1896: 137). En el *Persiles* es Antonio quien enseña el cristianismo a Ricla, pero la superioridad moral de Ricla, evidente en sus acciones, ya estaba implícita en algunos de los moradores de la isla creada por Sánchez.

¿Por qué Cervantes, igual que Sánchez en el primer acto, parte la Isla bárbara en dos, entre habitantes buenos y malos? Al parecer el dramaturgo, como haría poco después el novelista, se propuso ilustrar el concepto de que en todas las culturas existen casos de bondad y de maldad. Al cristianismo en su forma más auténtica no le

falta nada (al menos se supondría, sobre todo en la obra de un novelista patrocinado por el arzobispo de Toledo, como el Cervantes de estos años). Pero queda claro en el modelo dramático utilizado que hay elementos valiosos también en las doctrinas universales enseñadas hasta por los paganos, y los recuerdan y practican mejor algunos de estos que los más privilegiados europeos cristianos.

Cervantes da forma a esta idea en sus protagonistas. Aunque se sugiere claramente que su manera de pensar ha quedado ligeramente confusa por la influencia del protestantismo norte europeo (al menos la de Sigismunda), la conducta de ambos se muestra más ejemplar que la de casi todos los que encuentran en su peregrinaje². En el Libro III, en particular, desfila una larga serie de actos de benevolencia, como el de doña Guiomar de Sosa, quien da refugio a quien ha matado a su hijo, lo protege de los oficiales de la ley y le da dinero para que con más seguridad se vaya de la casa. Del lado masculino, para complementar este ejemplo de la compasión femenina, Persiles da excelentes consejos al mismo hombre que renuncia a su derecho legal de matar a su esposa adúltera. Sin embargo, es emblemático de gran parte de la novela, como recalca El Saffar, el caso de Ruperta, quien no se venga del asesinato de su marido: «she moves nonetheless in the direction of love and reconciliation that is the basic trajectory of all the successful characters in the *Persiles*» (1984:156). Por tanto, de modo parecido al influjo tranquilizador de Sigismunda sobre la conducta de Persiles, campeón del atletismo y astuto príncipe, Troila, no sólo en relación con su esposo sino también con su hermano, logra hacer las paces entre este, aquel y, sin duda, sus propios partidarios dentro del pueblo.

LOS REYES DIGNOS Y LOS TIRANOS

No obstante, Cervantes resuelve la cuestión de lo que hay que hacer con los tiranos lujuriosos de modos más severos y menos increíbles de los que utiliza Sánchez (o Lope). En el Libro I, la lucha por la posesión sexual de Persiles y Sigismunda produce una matanza general y un incendio devastador, simbólico del fuego de la

² Para un detallado análisis del concepto de Persiles y Sigismunda como maestros septentrionales de la moral a través de la novela, incluso en una Roma repleta de viciosos, cfr. el capítulo 2 de Armstrong-Roche (2009).

pasión descontrolada. En el Libro II, en la Isla de Policarpo, la situación y el desenlace son similares; un rey, y ahora también su hija, desean a los protagonistas. Sus impulsos amorosos terminan en un incendio de la ciudad, la pérdida de la corona de Policarpo y la muerte de una bruja consejera más dominada por su lujuria incluso que los guerreros de la Isla bárbara.

En el libro IV es el poderoso rey Maximino quien, movido por sus deseos egoístas, persigue a los protagonistas hasta Roma, donde él mismo, fiel al patrón de la novela, muere en un incendio como los otros pretendientes ardientes, ahora consumido por una fiebre romana. Así, Cervantes justifica el cambio de carácter ya mencionado, siendo tal vez su muerte un castigo providencial y la oportunidad de salvar el alma, pero sobre todo sin que sus vasallos, Persiles y Sigismunda, tengan que rebelarse contra su tiranía y puedan con su beneplácito casarse.

Un último aspecto del fuego aclara el intento de Pirro contra la vida de Persiles. Aunque no reinaba aquel sino sobre Hipólita, el remedo de la Crucifixión en el Persiles traspasado por una espada de un lado a otro, y en la Pietà representada por la Sigismunda que coge en brazos al hombre amado inconsciente y gravemente herido³, sugiere que el fuego del deseo mal dominado representado por Pirro no puede vencer la virtud ya fortalecida durante las peripecias del viaje. Están preparados por fin para asumir las coronas de sus dos países, y el último párrafo declara que lo hicieron durante largos años de felicidad.

Varios críticos han considerado a Sigismunda todavía demasiado imperfecta como para que casada viva feliz, y que la última página resulta optimista, hasta el grado de quedar sosa y rosada. Zimic observa con moderación que «lo no contable son las futuras, tremendas, imprevisibles vicisitudes del amor, como Auristela y Periandro llegaron a comprenderlo» (2005: 266, n. 447). Sin embargo, el simbolismo reunido en el último capítulo da para pensar en la lógica de que la última oración se tome fundamentalmente en serio. Andrés resume el desenlace así: «Pero por ser virtuosos y ejemplares, acabarán por conocer la felicidad y la armonía que bien se merecían» (1990: 123). Tal vez lo más esencial que hay que recordar del final, a pesar de los gustos de nuestra propia época, son las exigencias de los géneros, la de

³ Esta escena de la Pietà ha sido comentada por Egido (1994: 281). Zimic concuerda: «Es probable que Cervantes se haya inspirado en alguna Pietà para esta escena, aparentemente, sin intención satírica» (2005: 264, n. 230).

la novela bizantina a la manera de Heliodoro, siempre reconocida por la crítica, y ahora la de la comedia contra tiranos al modo de Sánchez.

CONCLUSIÓN

El ímpetu cervantino de escribir una nueva y mejorada versión del género bizantino, a pesar de lo popular y admirado que entonces estaba este bajo la forma de la novela de Heliodoro, lo llevó a hacer modificaciones al modelo, ajustes contemporáneos y por eso más psicológicamente convincentes en una historia de amor. Movidado por tal objetivo, vio Cervantes la oportunidad presentada por las comedias anti tiránicas, sobre todo la *Isla bárbara* del admirado Miguel Sánchez.

Esta pieza esboza una solución, si bien no enteramente convincente, al dilema principal del subgénero: la forma de fusionar el tema de la tiranía real con el de la obediencia de vasallos que sin embargo tienen el derecho de defenderse, sobre todo en cuestiones de un amor sincero, legítimo y profundo. Tanto el dramaturgo como el novelista toman el camino de dar prominencia a la misericordia y la absolución emocional, notablemente en los personajes femeninos. La aproximación cervantina resulta más matizada —y no sólo por la mayor extensión que permite una novela—, por enfocarse en la mejora moral que el perdón (y a veces una intervención sorprendente ingeniada del autor) puede producir, así como en la dura realidad de los castigos que suelen resultar de la conducta viciosa de los poderosos incorregibles.

Esta solución cae en medio de una profunda (y dudosa) reforma del rey y el acto del pueblo de tirarlo abajo. Igualmente impactante en los lectores, y de forma más eficaz que en las *Etiópicas*, es el modo de vincular el motivo de la peregrinación amorosa con su resolución final. En el momento culminante, con justicia moral y algo de probabilidad contextual, se quita al agresivo tirano que parecía intocable.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- C. ANDRÉS (1990), «Insularidad y barbarie en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Anales Cervantinos*, 28, pp. 109-123.
- ANÓNIMO (1954), *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, trad. F. de Mena, ed. F. López Estrada, Madrid, Real Academia Española.
- ANÓNIMO (h. 1580), *Las traiciones de Pirro*, BNE, ms. II-460, fols. 52-63.
- S. ARATA (1989), *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della commedia nuova*, Salamanca, Universidad.
- M. ARMSTRONG-ROCHE (2009), *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*, Toronto, University.
- C. COLAHAN (en prensa), «La presencia de *Los naufragios de Leopoldo* en dos episodios cervantinos: El rey Leopoldio del *Persiles* y las Bodas de Camacho del *Quijote*», *Criticón*.
- A. EGIDO (1994), *Cervantes y las puertas del sueño: Estudios sobre «La Galatea», el «Quijote» y el «Persiles»*, Barcelona, PPU.
- R. EL SAFFAR (1984), *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, University of California.
- J. JOSÉ PRADES (1963), *Teoría sobre los personajes de la commedia nuova, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC.
- I. LOZANO RENIEBLAS (1998), *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- M. SÁNCHEZ (1896), *La isla bárbara and La guarda cuidadosa. Two comedias by Miguel Sánchez (El divino)*, ed. H. A. Rennert, Boston y Halle, Publications of the University of Pennsylvania, vol. V.
- V. G. WILLIAMSEN (1980), [«El teatro de Miguel Sánchez, el Divino»](#), en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 803-807.
- S. ZIMIC (2005), *Cuentos y episodios del «Persiles»: De la isla bárbara a una apoteosis del amor humano*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- F. FLORIT DURÁN (1991), [«Refrán y comedia palaciega: Los ejemplos de *El perro del hortelano* y de *El vergonzoso en Palacio*»](#), *RILCE*, 7, pp. 25-49.
- E. GONZÁLEZ (1979), «Del *Persiles* y la Isla Bárbara: Fábulas y reconocimientos», *Modern Language Notes*, 94, pp. 222-257.
- M. VITSE y F. SERRALTA (1984), «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, I, pp. 557-558.