

**“Vivid lejos della, y viviréis” (*Persiles*, III, 7):  
violencia de géneros literarios en el relato de Ortel Banedre**

Carlo Basso  
(Universidad de Turín)

Entre las numerosas historias secundarias que se entrelazan en el marco de la historia personal de Periandro, Auristela y los demás personajes principales en el tercer libro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), se encuentra el relato autodiegético del polaco Ortel Banedre (III, 6-7).<sup>1</sup> La larga analepsis narrativa se divide en dos partes, diferentes tanto por fuentes literarias como por intenciones del autor: en la primera parte, Ortel relata los hechos de una aventura que le ocurrió en Lisboa y que le obligará a escaparse hacia las Indias Orientales y a quedarse ahí durante quince años y, en la segunda parte, cuenta un episodio de deshonor que le ocurrió, tras regresar a la península ibérica, en Talavera de la Reina. El análisis de este episodio a través de las herramientas críticas de la intertextualidad e intratextualidad de género y diegética<sup>2</sup> permite observar algunos rasgos interesantes sobre la función de la violencia relatada en el plano de la diégesis (de primer y segundo nivel) y en el plano de la hibridación de estilos y géneros literarios.

### 1. Un exordio en el signo de la violencia

Nos encontramos en el capítulo seis del tercer libro, algunas leguas después de la ciudad de Talavera: tras salir de Trujillo, donde se había celebrado el desenlace de la magnífica historia intercalada de Feliciano de la Voz, y retomar su camino, los protagonistas encuentran a una vieja peregrina sentada “sobre la verde hierba de un pradecillo, o ya convidada del ameno sitio o ya obligada del cansancio” (272).<sup>3</sup> A petición de los protagonistas, la anciana mujer describe todos los lugares que visitará en su peregrinación, dejando los personajes admirados de su religioso propósito. La peregrina concluye su discurso dirigiéndose en contra de los “malos peregrinos [...] que saltean la limosna de los verdaderos pobres” y acaba con un significativo “y no digo

---

<sup>1</sup> El tercer libro del *Persiles*, por las numerosas historias secundarias que convierten la obra casi en una colección de cuentos de alivio de caminantes entrelazados, fue definido, con una fórmula de gran eficacia, un “*Decamerón* itinerante” (Babelon, 117). De hecho, la analogía no es tan despropositada como parece, si se considera que al menos dos de las historias secundarias (la de Feliciano de la Voz y la de Ortel Banedre), encuentran sus fuentes literarias en una colección de cuentos de inspiración decameroniana, es decir los *Hecatommithi* (1565) de Giovan Battista Giraldi Cinthio (Ruffinatto 2012 y 2015; Basso). Sobre las historias secundarias del *Persiles*, véase Ruffinatto (1999) y el clásico estudio de Ana Baquero Escudero dedicado a la intercalación de episodios (cfr. en particular el capítulo 3, dedicado a la última novela cervantina).

<sup>2</sup> Utilizo las herramientas mencionadas tal y como las emplea Ruffinatto en su estudio sobre las *Novelas ejemplares* (2012, cap. 4). Ruffinatto matiza ulteriormente los parámetros textuales de la intertextualidad e intratextualidad “con la introducción de dos rasgos distintivos más para cada uno de ellos, hablando de inter o intratextualidad de género, por un lado, y de inter o intratextualidad diegética, por el otro” (161). Por lo que se refiere al género, se tomará en consideración el diálogo entre géneros narrativos practicados en la época anterior o contemporánea a Cervantes y las obras cervantinas (*intertextualidad de género*) y el diálogo entre textos del mismo Cervantes que pertenecen a distintos géneros literarios (*intratextualidad de género*). Por lo que atañe a la diégesis, se observará el diálogo entre textos cervantinos y obras de otros autores que plantean situaciones narrativas afines (*intertextualidad diegética*) y el “traspaso de temas narrativos, motivos, personajes y situaciones” (161) de una a otra obra cervantina (*intratextualidad diegética*).

<sup>3</sup> Todas las citaciones del *Persiles* remiten a la excelente edición de la RAE, al cuidado de Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas.

más, aunque pudiera” (275). En el marco de este breve y enigmático episodio se inserta la historia secundaria de Ortel Banedre, cuyo curioso arranque se verifica de esta forma:

En esto, por el camino real que junto a ellos estaba, vieron venir un hombre a caballo, que, llegando a igualar con ellos, al quitarles el sombrero para saludarles y hacerles cortesía, habiendo puesto la cabalgadura, como después pareció, la mano en un hoyo, dio consigo y con su dueño al través una gran caída (275).

Animados por el habitual espíritu de ayuda, los protagonistas socorren al hombre caído:

Acudieron todos luego a socorrer al caminante, que pensaron hallar muy malparado. Arrendó Antonio el mozo la cabalgadura, que era un poderoso macho, y al dueño le abrigaron lo mejor que pudieron, y le socorrieron con el remedio más ordinario que en tales casos se usa, que fue darle a beber un golpe de agua; y, hallando que su mal no era tanto como pensaban, le dijeron que bien podía volver a subir y a seguir su camino (275-276).

Tras socorrer al polaco y darse cuenta de “que su mal no era tanto como pensaban,” lo invitan explícitamente a retomar su camino. Sin embargo, el hombre toma la palabra y empieza un discurso:

Quizá, señores peregrinos, ha permitido la suerte que yo haya caído en este llano para poder levantarme de los riscos donde la imaginación me tiene puesta el alma. Yo, señores, *aunque no queráis saberlo, quiero que sepáis* que soy extranjero, y de nación polaco; muchacho salí de mi tierra, y vine a España, como a centro de los extranjeros y a madre común de las naciones; serví a españoles, aprendí la lengua castellana de la manera que veis que la hablo, y, llevado del general deseo que todos tienen de ver tierras, vine a Portugal a ver la gran ciudad de Lisboa, y la misma noche que entré en ella, me sucedió un caso que, *si le creyéredes, haréis mucho, y si no, no importa nada*, puesto que la verdad ha de tener siempre su asiento, aunque sea en sí misma (276).<sup>4</sup>

Ese arranque del caballero polaco se encuentra en contradicción con las normas de la retórica. El personaje irrumpe en la narración principal y toma la palabra sin que los protagonistas –quienes habitualmente dan la palabra a los narradores de segundo nivel– lo hubiesen invitado a hablar. La intrusión impertinente de un nuevo narrador de segundo nivel sorprende a los protagonistas que reaccionan así: “admirados quedaron Periandro y Auristela, y los demás compañeros, de la *improvisa y concertada narración* del caído caminante” (276).<sup>5</sup> Descubrimos, pues, que –aunque improvisa– la narración no era improvisada, sino concertada, sin preocupación por el interés de los oyentes (“aunque no queráis saberlo”).

Desde una perspectiva retórica, podemos otorgarle al polaco la califica de narrador abusivo, tanto por la interrupción del relato de la vieja peregrina como por el hecho de que toma la palabra sin consentimiento. Se trata de dos violencias, retórica y diegética, que inauguran un

<sup>4</sup> La cursiva en todas las citaciones textuales siempre es mía.

<sup>5</sup> A mi parecer, son interesantes las antítesis que acompañan nuestro “caído caminante:” quiere que los protagonistas conozcan su historia, aunque no quieran conocerla y los invita a creer en lo que contará, aunque no le importa si lo harán de verdad: todo concurre a crear una narración que aparece tanto “improvisa” como “concertada.”

cambio de rumbo de la narración. Según analiza Ruffinatto, Ortel es “un narrador ‘abusivo’, como lo son en la mayoría de los casos los narradores de la picaresca, y en su calidad de ‘abusivo’ no puede hacer otra cosa que no sea la de crear un mundo apto para justificar el papel de narrador que pretende desempeñar. Sobra decir que el mundo posible de un pícaro se identifica con la historia de su vida” (2012, 22).<sup>6</sup>

Leyendo con más cuidado las primeras líneas de la historia del polaco, nos percatamos de otros elementos picarescos: en la caída de caballo, que inaugura la llegada del pícaro Ortel, puede vislumbrarse un diálogo intertextual con el *Buscón* de Quevedo. Dando vueltas por la calle donde vivía a la dama que cortejaba, Pablos informa que –viéndola– “quise hacer galantería” aunque “no sabía las manas del caballo ni era buen jinete:” al final, el caballo “aprieta a correr y da conmigo por las orejas en un charco” (III, 7, p. 296).<sup>7</sup> Además, la narración de la historia de Ortel es en primera persona y empieza a partir de su infancia, exactamente como si estuviera relatando la historia de su vida (“muchacho salí de mi tierra, y vine a España, como a centro de los extranjeros y a madre común de las naciones; serví a españoles, aprendí la lengua castellana de la manera que veis que la hablo,” 276)<sup>8</sup> e incluso nos informa de su pasado de buscavidas al servicio de varios amos (“serví a españoles”). Finalmente, el deseo de relatar un “caso” que le sucedió certifica el diálogo con la picaresca.

El cambio de rumbo de la narración provocado por la intrusión del mundo posible de la picaresca produce otra violencia, genérica, en el sentido de intrusión inesperada de un género literario distinto: la desmañada caída de Ortel y el arranque de su discurso con su bagaje de elementos picarescos revoluciona el mundo pastoril que había actuado de escenario en los anteriores episodios de Feliciano de la Voz y de la vieja peregrina. Se trata de una violencia genérica que caracterizará todo el episodio de Banedre que, como se verá a continuación, se compondrá de un mosaico de distintos géneros literarios que afectarán incluso el desarrollo del relato picaresco.

## 2. La primera parte del relato: de *novella* a picaresca

La primera parte de la analepsis narrativa de Ortel se desarrolla en Lisboa y representa, según la define con eficacia Muñoz Sánchez (135), una “asombrosa historia de perdón.”

La historia mantiene un diálogo intertextual con la *novella* seis de la sexta década de los *Hecatommithi* (1565) de Giovan Battista Giraldi Cinthio, con la cual comparte el esquema

<sup>6</sup> Tanto en la cita como en esta contribución, se utiliza el concepto de ‘narrador abusivo’ tal y como Ruffinatto lo aplica al narrador de la novela picaresca, analizando el “elegante trampantojo” con el cual el anónimo autor, fingiendo que a Lázaro le corresponda la obligación de responder a una carta de un eminente personaje (Vuestra Merced), engaña al lector, creando un narrador que relata un “caso” cometiendo un “abuso” narrativo que podría también afectar al mismo contenido de la narración. Véase la introducción de Ruffinatto a su edición del *Lazarillo* (2001, 62-66).

<sup>7</sup> Cito el texto del *Buscón* a partir de la edición al cuidado de Aldo Ruffinatto y Maria Rosso. Aunque se publicó en 1626, la obra circulaba manuscrita ya mucho años antes, a principios del siglo, y Cervantes hubiera podido leerla en esa forma, considerando además que, como señalaba Rey Hazas, “Cervantes y Quevedo, pese a sus múltiples diferencias de toda índole, se leyeron con detenimiento y se admiraron mutuamente” (227).

<sup>8</sup> Como es consabido, el hecho de que la historia comienza a partir de la infancia, es un trato al cual se conforman todas las ficciones picarescas, a partir de los tres grandes modelos, el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* y el *Buscón*. El pícaro-galeote cervantino Ginés de Pasamonte afirma, de hecho, la misma cuestión presentando el libro que ha escrito sobre sí mismo: “Lo que está escrito es *desde mi nacimiento* hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras” (I, XXII, 206). Cito de la edición conmemorativa del *Quijote* al cuidado de Francisco Rico (2005).

esencial de la trama:<sup>9</sup> en la ciudad de Lisboa, una noche, un joven empuja a Ortel, haciéndolo caer; en un acceso de rabia, el polaco lo mata. Para escaparse de la justicia que lo está buscando, entra por la puerta abierta de una casa y solicita la ayuda de una mujer, Doña Guiomar, quien le ofrece protección. Sin embargo, después de poco, Doña Guiomar descubre que su hijo ha sido asesinado y se da cuenta de que está encubriendo al culpable. A pesar de esto, por haberle prometido amparo, decide guardar la lealtad al hombre y, sin vengarse, lo ayuda a fugarse hacia el Nuevo Mundo, brindándole una verdadera “lección de dominio y gobierno de las pasiones más irracionales, de humanismo y de generosidad” (Muñoz Sánchez, 135).<sup>10</sup> Se trata, pues, de “una lección que el caballero polaco no aprenderá, no hará suya, no meditará, y su no interiorización le conducirá, en parte, en tragedia” (Muñoz Sánchez, 135), hecho que no sorprende pues el pícaro nunca siente pesar por sus acciones y nunca aprende lecciones positivas.

Analizando esta primera parte del relato de Ortel a través de las herramientas críticas, nos percatamos de que la “asombrosa historia de perdón” mantiene una relación de intertextualidad de género con la picaresca y de intertextualidad diegética con la *novella* de Giraldo Cinthio,<sup>11</sup> cuyas imbricaciones resultan de sumo interés. Considerando el estatuto de narrador abusivo de Ortel Banedre desde una perspectiva semiótica y cotejando cuidadosamente la *novella* de Cinthio y el episodio cervantino, Ruffinatto (2012 y 2015) identifica un juego triangular entre los dos textos implicados en el diálogo intertextual, que se puede resumir con un triángulo cerrado en el caso de la *novella* de Cinthio (donde no hay conflictos entre narrador primero, narrador segundo y narratarios) que “determina y certifica la configuración ejemplar de la historia de perdón en la versión del novelista italiano” (2015: 240) y con un triángulo abierto en el episodio cervantino, en el cual “su falta de conexión entre narratario y narrador primero (que de tal forma deja por entero la responsabilidad de lo narrado al narrador segundo) acredita y genera las profundas modificaciones que afectan a la misma historia en la reelaboración cervantina” (241).

En particular, por el perfil picaresco del protagonista de la historia secundaria, Ruffinatto demuestra que Cervantes “entrega en las manos de un pícaro un material narrativo, extraído de un texto ejemplar, para que éste lo ajuste a sus exigencias narrativas,” transformando el episodio lisboeta en “*ouverture* de un relato mucho más amplio calificable como: la vida del pícaro Ortel Banedre” (240). La relación entre intertextualidad de género y diegética nos permite comprobar que, en la primera parte de la historia secundaria del polaco, el diálogo intertextual con la *novella* italiana queda absorbido en la estructura picaresca (*novella* > picaresca).

### 3. La segunda parte del relato: de picaresca a drama de honor

Después de la aventura lisboeta, como se acaba de recordar, el polaco se dirige a las Indias como soldado, para escaparse de la acusación de homicidio. Se trata, por supuesto, de otro

<sup>9</sup> El primer en analizar el episodio en comparación con la novela de Cinthio fue Stanton; más recientemente, Ruffinatto (2012 y 2015) ha analizado con sumo cuidado la relación entre los dos textos, profundizando, en particular, los cambios aportados por Cervantes y las distintas finalidades de los textos.

<sup>10</sup> Hay algunas diferencias en la trama de la *novella* italiana: la acción se desarrolla en Fondi, la madre del joven matado se llama Livia y, en cambio, Cinthio no proporciona información sobre la identidad del homicida. En la versión original, además, Livia quiere adoptar al joven homicida como hijo en lugar del hijo muerto; sin embargo, pese a la propuesta de la madre del joven matado, el juez decide no infringir la ley y condena a muerte al asesino.

<sup>11</sup> En el nivel de la intratextualidad de género y diegética, como señala Ruffinatto (2015, 240), en la presentación de Ortel se percibe el eco de otro pícaro cervantino, es decir, Ginés de Pasamonte, quien se presenta como autor de un libro sobre su propia vida titulado *La vida de Ginés de Pasamonte* (“–Es tan bueno –respondió Ginés–, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen” [I, xxii, 206]).

elemento picaresco: baste pensar en Pablos, el protagonista del *Buscón* de Quevedo, que “como obstinado pecador” determina dirigirse a las Indias a ver si “mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte” (III, x, 350).<sup>12</sup>

Lo que es ajeno al mundo ficcional de la picaresca es el regreso de la Indias: transcurridos quince años de vida allí, adonde “me han sucedido cosas de que quizá pudieran hacer una gustosa y verdadera historia,”<sup>13</sup> Ortel –ya rico y satisfecho– determina volver a su patria. El regreso de las Indias y la posterior aventura que le ocurre a Ortel en una venta entablan otro diálogo literario, esta vez perteneciente a la dimensión de la intratextualidad diegética, con dos de las *Novelas ejemplares* (1613): *El celoso extremeño* y *La ilustre fregona*.<sup>14</sup> El arranque del episodio traiciona su deuda con la novela ejemplar del celoso Carrizales: un hombre que se había enriquecido en el Nuevo Mundo determina volver a Europa y encuentra a una mujer con la cual quiere casarse, determinando su ruina con sus propias acciones.<sup>15</sup> Durante su viaje de regreso, Ortel decide quedarse por la noche en una posada de Talavera, que “no sirvió de mesón, sino de sepultura” (280).<sup>16</sup> En ese lugar, el personaje encuentra por primera vez a una hermosa mujer, quien le provoca esta reacción:

¡Oh fuerzas poderosas de amor; de amor, digo, inconsiderado, presuroso y lascivo y mal intencionado, y con cuánta facilidad atropellas disinios buenos, intentos castos, proposiciones discretas! Digo, pues, que, estando en este mesón, entró en él acaso una doncella de hasta diez y seis años, a lo menos a mí no me pareció de más, puesto que después supe que tenía veinte y dos. Venía en cuerpo y en tranzado, vestida de paño, pero limpiísima, y al pasar junto a mí me pareció que olía a un prado lleno de flores por el mes de mayo, cuyo olor en mis sentidos dejó atrás las aromas de Arabia; llegóse la cual a un mozo del mesón, y, hablándole al oído, alzó una gran risa, y, volviendo las espaldas, salió del mesón, y se entró en una casa frontera (281).

El tema del pícaro que se enamora en una posada deriva con toda probabilidad del diálogo intratextual con otra novela ejemplar, *La ilustre fregona*, en particular con la escena de la primera aparición de Constanza a Avendaño:

apenas hubo entrado, cuando de una sala que en el patio estaba vio salir una moza, al parecer de quince años, poco más o menos, vestida como labradora, con una vela encendida en un candelero. No puso Avendaño los ojos en el vestido y traje de la moza,

<sup>12</sup> Tampoco es ajeno a ese mundo ficcional el tema de la carrera militar, como ocurre en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, donde el protagonista se finge soldado (I, II, 9).

<sup>13</sup> Ortel comparte la reticencia y la preocupación hacia la verdad con el ya citado Ginés de Pasamonte, cuya historia “trata verdades y [...] verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen” (I, XXII, 206).

<sup>14</sup> Ya Casaldueiro había señalado que “para este episodio de la moza de Talavera, Cervantes está pensando en sus dos novelas ejemplares: *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*” (158).

<sup>15</sup> En ambos episodios, la metáfora horaciana del destino como navío a merced del viento adelanta el tema de la ineluctabilidad del hado: el *Celoso* empieza con la imagen del navío que sale hacia las Indias (“dieron las velas al viento, que blando y próspero soplabá”, 327) y, en el episodio del *Persiles*, regresando a Europa, Banedre lamenta que “mi suerte, cansada de llevar la nave de mi ventura con próspero viento por el mar de la vida humana, quiso que diese en un bajío que la destrozase toda” (280). Todas las citas textuales de las *Novelas ejemplares* remiten a la edición RAE a cargo de Jorge García López.

<sup>16</sup> Con estas palabras, que funcionan de anticipación narrativa, Ortel se queja por haber fabricado su propio mal, al igual que Carrizales que “como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese” (366-367).

sino en su rostro, que le parecía ver en él los que suelen pintar de los ángeles. Quedó suspenso y atónito de su hermosura, y no acertó a preguntarle nada, tal era su suspensión y embelesamiento (384).

Sin embargo, en contraste con la cándida hermosura de Constanza, Banedre describe de esta forma al personaje femenino de su historia:

[la mujer se acercó] a un mozo del mesón, y, hablándole al oído, alzó una gran risa, y, volviendo las espaldas, salió del mesón, y se entró en una casa frontera. El mozo mesonero corrió tras ella, y no la pudo alcanzar, si no fue con una coz que le dio en las espaldas, que la hizo entrar cayendo de ojos en su casa. Esto vio otra moza del mismo mesón, y llena de cólera dijo al mozo: “¡Por Dios, Alonso, que lo haces mal: que no merece Luisa que la santigües a coces!” “Como ésas le daré yo, si vivo –respondió el Alonso–. Calla, Martina amiga, que a estas mocitas sobresalientes, no solamente es menester ponerles la mano, sino los pies y todo” (281).

Poco después del repentino enamoramiento de Ortel, Martina informa al polaco que la mujer, llamada Luisa, es “atrevidilla” y “tanto libre y descompuesta” (281). La conducta contra el decoro (el descaro y la risa) de Luisa y las llamativas descripciones de Martina y Alonso (“mocita sobresaliente”) trazan una imagen muy clara de la mujer: no cabe duda de que representa un personaje antitético con respecto tanto a la ilustre fregona Constanza como a las tópicas mujeres idealizadas.<sup>17</sup>

La moza Martina, tras explicar que la honestidad representa la calidad más importante para una mujer, agradece “la madre que me parió, que fue persona que no me dejó ver la calle ni aun por un agujero, cuanto más salir al umbral de la puerta” (281-282). Ortel le pregunta entonces a Martina “¿cómo de la estrechez de ese noviciado vino a hacer profesión en la anchura de un mesón?” y ella le responde que “hay mucho que decir en eso” (282). Aprovechando de la expresión de reticencia de Martina, Ortel termina su relato de esta forma: “aun yo tuviera más que decir de estas menudencias, si el tiempo lo pidiera o el dolor que traigo en el alma lo permitiera” (282). Con estas palabras acaba también el capítulo seis del tercer libro del *Persiles*. En línea teórica, nos encontraríamos en el momento de máxima tensión narrativa, como lo atestigua la conclusión provisional del relato del polaco (que deja todavía abierto el canal comunicativo), la conclusión del capítulo y la reacción de los narratarios descrita en el capítulo siguiente (“escuchaban los peregrinos el peregrino, cuando del polaco ya deseaban saber qué dolor traía en el alma, como sabían el que debía de tener en el cuerpo,” III, 7, 282).

---

<sup>17</sup> Se podría quizás pensar en un diálogo intertextual entre la escena de la llegada de Luisa (y el enamoramiento de Ortel) y el famoso episodio quijotesco de Maritornes (*Don Quijote*, I, XVI). La descripción del personaje del *Quijote* suena así: “Servía en la venta asimismo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta y del otro no muy sana [...] Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía. Y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático” (138). Ambos episodios comparten elementos parecidos: en primer lugar, están ambientados en una venta, donde se encuentra a una moza y los protagonistas (*Quijote*, por un lado, y *Ortel*, por el otro) trasfiguran e idealizan su imagen, describiéndola con elementos subjetivos –sirviéndose, en particular, de los sentidos de la vista y del olfato–, que se traducen en un recurso a marcas textuales de subjetividad (dice Ortel: “a mí no me pareció de más...”, “a mí me pareció que...”, “en mis sentidos dejó...”; y asimismo en el *Quijote* se lee: “él los marcó...”, “a él le pareció...”).

Sin embargo, el arranque de este segundo episodio contado por Ortel Banedre parece manifestar un agotamiento de las posibilidades diegéticas del pícaro vuelto del Nuevo Mundo y la necesidad de buscar otras soluciones narrativas a través del diálogo intratextual con el *Celoso* y la *Ilustre fregona*, incluso apoyándose en otros personajes con más potencial diegético. De hecho, la conversación con el enigmático personaje de Martina deja abierta una posible prosecución en la dirección del intratexto con *Celoso extremeño*: la moza recuerda que la madre “no me dejó ver la calle ni aun por un agujero” y el mucho que queda por decir (“¿cómo de la estrechez de ese noviciado vino a hacer profesión en la anchura de un mesón?”) representa una historia potencialmente parecida a la de Leonora, que podría desarrollarse como historia intercalada en la misma historia secundaria de Ortel (es decir, en un tercer nivel diegético).

La curiosa réplica de Periandro, que anima a Ortel a seguir con su relato, en mi opinión hace referencia precisamente al tema del agotamiento del potencial diegético del pícaro:

–Contad, señor, lo que quisiéredes y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento; que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga. Así que, señor, seguid vuestra historia, contad de Alonso y de Martina, acocead a vuestro gusto a Luisa, casalda o no la caséis, séase ella libre y desenvuelta como un cernícalo, que el toque no está en sus desenvolturas, sino en sus sucesos, según lo hallo yo en mi astrología (282).

La reflexión de teoría literaria introducida por Periandro aborda dos temas importantes conectados con el contenido de la narración: el de la variedad de los argumentos y el de la elocuencia. Las increíbles palabras del héroe protagonista, con las cuales “se contradicen conscientemente ciertos dogmas de la poética aristotélica y horaciana,”<sup>18</sup> invitan a Ortel a contar “lo que quisiéredes y con las menudencias que quisiéredes,” ignorando el principio de unidad de la estructura episódica de la fábula (*mythos*), que representa un nudo central en la *Poética* de Aristóteles y en el *Ars poetica* de Horacio y uno de los problemas poéticos más debatidos por los teóricos de la literatura del siglo XVI.<sup>19</sup> Probablemente Periandro plantea el problema de la variedad en términos retóricos según las tres fases fundamentales de estructuración retórica del discurso, como dialéctica entre *inventio* y *dispositio*, funcional a la realización verbal, la *elocutio*.<sup>20</sup> A través de la argumentación retórica, infringiendo las normas aristotélicas, Periandro

<sup>18</sup> Romero Muñoz en su edición del *Persiles* y, ahora, en la nota complementaria 282.3 de la edición RAE (712).

<sup>19</sup> El tema de la variedad en la unidad representaba, entonces, un problema poético muy relevante. La variedad de los episodios permitía el deleite de la narración y ofrecía material narrativo para las reflexiones morales, pero –según Aristóteles– debía subordinarse a un principio general, la unidad de acción. Los episodios, entonces, tenían que estar relacionados con el cuerpo principal del texto según un principio de verosimilitud o necesidad. Para profundizar más sobre el tema, en relación a Cervantes, véase el clásico y fundamental estudio de Riley. La metáfora de la ensalada que enriquece el banquete describe la obra en su totalidad entendida como suma de argumentos (platos). Siguiendo la propuesta de Romero Muñoz (nota complementaria 282.3, ed. *Persiles* RAE, 712), quizás que esta metáfora no pueda conectarse con lo que Mateo Alemán escribe en el prólogo al discreto lector del primer *Guzmán* donde se dice: “Lo que hallaras no grave ni compuesto, eso es el ser de un pícaro el sujeto deste libro. Las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan” (112), cito de la edición cuidada por José María Mico.

<sup>20</sup> La tendencia a la conglomeración retórico-poética de los humanistas españoles e italianos del siglo XVI invita a considerar el problema desde la perspectiva retórica con la cual se leyó habitualmente el *Ars* de Horacio (García

llega a establecer el primor de la elocuencia sobre el contenido de la narración,<sup>21</sup> invitando al narrador-Ortel a enriquecer su narración picaresca, en el nombre del gusto, con otras historias secundarias –las historias personales de Alonso y Martina (“contad de Alonso y de Martina”), que, sin embargo, el polaco no relatará– y hasta a alterar los hechos (“acocead a vuestro gusto a Luisa, casadla o no la caséis, séase ella libre y desenvuelta”),<sup>22</sup> siempre y cuando se mantenga el enfoque en las aventuras –que realmente dan gusto a quien escucha–, dejando aparte comentarios morales (“el toque no está en sus desenvolturas, sino en sus sucesos”). Se trata de un invite que habría destruido el relato picaresco, ya que “sin autobiografía ficcional no hay novela picaresca” (Meyer-Minnemann, 29) y, de hecho, Ortel retoma la palabra sin mencionar más a Martina y manteniendo el enfoque en su propia historia, describiendo la noche pasada en la posada pensando en Luisa:

fui y vine una y muchas veces aquella noche a pensar en el donaire, en la gracia y en la desenvoltura de la sin par, a mi parecer, ni sé si la llame vecina moza o conocida de mi huésped. Hice mil disignios, fabriqué mil torres de viento, caséme, tuve hijos y di dos higas al qué dirán; y, finalmente, me resolví de dejar el primer intento de mi jornada y quedarme en Talavera, casado con la diosa Venus, que no menos hermosa me pareció la muchacha, aunque acoceada por el mozo del mesonero (283).

Pese a la renovada atención de Ortel a la unidad de la narración, la historia secundaria del polaco vuelve a apoyarse en el *Celoso extremeño*: Carrizales, conocida a Leonora, reacciona de esta forma: “sin más detenerse, comenzó a hacer un gran montón de discursos; y, hablando consigo mismo, decía: [...] Y así hecho este soliloquio, no una vez, sino ciento [...]” (330-331)<sup>23</sup>. Sin embargo, detrás del idealismo de los pensamientos de Ortel se percibe la sombra de algo más: el polaco dice que soñaba verse ya “casado con la diosa Venus.” El referente mitológico choca con la descripción ideal e ilusoria y descubre el deseo de amor carnal: como confiesa el mismo personaje, todos los “disignios buenos, intentos castos, proposiciones discretas” habían quedado sometidos al amor “inconsiderado, presuroso y lascivo y mal intencionado” hacia Luisa. Se trata de un elemento extraño al intratexto cervantino del *Celoso* y de la *Ilustre fregona* (Avendaño había paragonado el rostro de Constanza con el de los ángeles) que revela más bien la pervivencia del diálogo con el mundo posible de la picaresca.

La noche aconseja al polaco esta resolución: “Pasóse aquella noche, tomé el pulso a mi gusto, y halléle tal, que, a no casarme con ella, en poco espacio de tiempo había de perder, perdiendo el gusto, la vida” (283). Al igual que lo que ocurre en el *Celoso*, gracias a la riqueza conquistada en el Nuevo Mundo y a la renuncia de la dote, Ortel convence rápidamente al padre

---

Berrio, I, 37-69). La relación entre *inventio-dispositio* y *elocutio*, es decir, entre *res* y *verba*, constituye precisamente un importante nudo en el debate sobre la interpretación del *Ars* horaciano.

<sup>21</sup> Ruffinatto ya lo había señalado en su edición italiana del *Persiles*, notando como el discurso de Periandro “sposta tutto il peso e il valore della narrazione dal piano dei contenuti al piano dell’espressione” (Ruffinatto 1996, n. 31, 610). La posición de Periandro no sorprende: en el segundo libro, como narrador de segundo nivel, ya había mantenido una conducta antiaristotélica, en línea con el pensamiento expuesto en el diálogo con Ortel Banedre.

<sup>22</sup> Aquí se plantea otra reflexión de teoría literaria sobre la relación entre historia y poesía y verdad y verosimilitud, que representan un aspecto fundamental del debate teórico y de las narraciones del Siglo de Oro y que, por su importancia, no es posible analizar detenidamente en estas pocas páginas.

<sup>23</sup> En los dos episodios permanece también un eco quijotesco, quizás no tanto del episodio de Maritornes, sino del amor hacia Dulcinea, como en este ejemplo: “toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras” (I, VIII, 78).

de Luisa, que le concede casarse con su hija.<sup>24</sup> Aunque la ciega pasión impide a Ortel darse cuenta del engaño que se estaba preparando, la reacción de la mujer y de su amante manifiestan y anticipan lo que pasará de allí a quince días: “Quedó Alonso despechado; Luisa, mi esposa, rostrituerta” (283). Al final, “con dolor mío y vergüenza suya [...] mi esposa con algunas joyas y dineros míos, [...] con ayuda de Alonso, que le puso alas en la voluntad y en los pies, desapareció de Talavera dejándome burlado y arrepentido, y dando ocasión al pueblo a que de su inconstancia y bellaquería en corrillos hablasen” (283). El adulterio es otro tema que este episodio comparte con el *Celoso extremeño* y también con el mundo picaresco.<sup>25</sup> Las diferencias se encuentran, sin embargo, en el desarrollo del tema: Ortel no solo denuncia la traición subida, sino expresa su deseo de venganza para “sacar con su sangre las manchas de mi honra, y, con quitarles las vidas, quitar de sobre mis hombros la pesada carga de su delito, que me trae aterrado y consumido” (284). La superposición del tema del honor sobre el tema burlesco del adulterio encuentra su explicación precisamente en el diálogo intratextual con el *Celoso extremeño*, que así reacciona a la (sospecha) de traición de Leonora:

Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba; la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo, y quedó hecho una estatua de mármol frío; y, aunque la cólera hizo su natural oficio, avivándole los casi muertos espíritus, pudo tanto el dolor, que no le dejó tomar aliento. Y, con todo eso, tomara la venganza que aquella grande maldad requería si se hallara con armas para poder tomarla; y así, determinó volverse a su aposento a tomar una daga y volver a sacar las manchas de su honra con sangre de sus dos enemigos, y aun con toda aquella de toda la gente de su casa. Con esta determinación honrosa y necesaria volvió, con el mismo silencio y recato que había venido, a su estancia, donde le apretó el corazón tanto el dolor y la angustia que, sin ser poderoso a otra cosa, se dejó caer desmayado sobre el lecho (363).

Como señala Ruffinatto analizando la novela del *Celoso*, se manifiesta aquí un diálogo intertextual de género con los dramas de honor del Siglo de Oro (2015, 181). En un primer momento, Carrizales reacciona como se esperaba en la época: el honor perdido solo se podía limpiar con la sangre. Lo mismo ocurre en el episodio de Ortel Banedre, quien encuentra paz solo declarando públicamente su intento vengativo hacia su mujer y amante (“Ya estoy mejor de mi caída”), que lo anima a perseguir su objetivo:

No hay sino ponerme a caballo, y guárdense de mí hasta los mosquitos del aire, y no me lleguen a los oídos ni ruegos de frailes, ni llantos de personas devotas, ni promesas de bien intencionados corazones, ni dádivas de ricos, ni imperios ni mandamientos de grandes, ni toda la caterva que suele proceder a semejantes acciones: que mi honra ha de andar sobre su delito como el aceite sobre el agua (284).

<sup>24</sup> En el *Celoso*, Carrizales piensa: “de que tenga dote o no, no hay para qué hacer caso, pues el cielo me dio para todos, y los ricos no han de buscar en sus matrimonios hacienda, sino gusto” (331); en el *Persiles*, el padre de Luisa queda contento y satisfecho del casamiento después de que Ortel le ha mostrado el dinero y “más cuando vio que yo no reparaba en dote” (283).

<sup>25</sup> Toda la narración del *Lazarillo* es dirigida a explicar un “caso” ocurrido en Toledo que involucra al Arcipreste de San Salvador y a la mujer de Lázaro, aunque el protopícaro oponga un silencio hipócrita sobre la conducta libertina de su mujer, antes y después del casamiento (“hasta el día de oy nunca nadie nos oyó sobre el caso,” 246).

Al leer estas líneas nos percatamos de que, a pesar del diálogo con el drama de honor, exactamente como ocurre en la novela del *Celoso*, el episodio sigue manteniendo un estilo cómico: piénsese en el vehemente anuncio “guárdense de mí hasta los mosquitos del aire” y también en el exagerado catálogo de personas y hechos que no arañarán su convencido propósito. A través del diálogo intratextual con el *Celoso* (intratextualidad diegética) y, en cierta medida, con la *Ilustre fregona* (con la cual el episodio del *Persiles* comparte algunos aspectos de género –la picaresca inicial– y de trama) se puede comprobar que el género picaresco se ha entrelazado con los dramas de honor (picaresca > drama de honor).<sup>26</sup>

Para medir el grado de desplazamiento de la picaresca, puede considerarse el discurso con el que Periandro detiene a Ortel de su propósito de venganza.

En su arranque, el héroe protagonista amonesta al polaco a través de una reelaboración de la fábula esópica del labrador y la serpiente. Aunque se conocen varias versiones de la historia, elaborada por varios autores, la trama es muy sencilla y puede resumirse como sigue: durante un invierno, un hombre vio una víbora casi muerta por el frío y, animado por el deseo de ayudarla, la llevó a su casa; una vez que se calentó, sin embargo, la serpiente mordió al hombre, matándolo. La fábula, citando el colofón de la versión de Esopo, muestra que “la maldad que recibe un buen trato no corresponde con quien se lo da y, encima, cobra alas contra sus bienhechores” (120).<sup>27</sup> Se trata de una analogía muy bien elegida ya que, leído a la luz de la fábula esópica, todo el episodio puede interpretarse de esta forma: “Ortel se presenta como salvador y protector de Luisa; pero lo cierto es que él se entrometió donde nadie lo había llamado, mostrando así un proceder insensato como el hombre que acoge a la serpiente en su seno” (D’Onofrio, 124).

La comparación con la serpiente encuentra un antecedente precisamente en el *Lazarillo*. El segundo tratado es tejido de referencias a la serpiente: al oír las quejas del canónigo por “el pan ratonado y el queso comido” (158) a pesar de una ratonera, un vecino le dice que: “En vuestra casa yo me acuerdo que solía andar una culebra, y ésta deve de ser sin duda; y lleva razón que como es larga, tiene lugar de tomar el cevo y, aunque la coja la trampilla encima, como no entre toda dentro, tórnase a salir” (159). Aprovechando de la referencia al animal, Lázaro describe sus saqueos en el arcaz como la acción de una serpiente, cambiando incluso el género gramatical para que la analogía quede más clara (“la culebra o *el* culebro, por mejor dezir, no osava roer de noche,” 160). Al igual que Lázaro-culebra, el *Persiles* plantea la asociación Luisa-víbora, abriendo de esta forma una posible lectura del personaje de Luisa como pícara femenina, lectura que se confirmará en los capítulos siguientes.

Concluyendo el discurso de Periandro, el héroe –tras una larga reflexión sobre el tema del honor, que confirma el acercamiento del final del episodio de Ortel al tema del drama de honor– amonesta al polaco con estas palabras de sabor profético: “Vivid lejos della, y viviréis; lo que no haréis estando juntos, porque moriréis continuo” (285). Tras escuchar a Periandro, mirándolo detenidamente, el polaco se dirige a él con estas palabras: “Tu, señor, has hablado sobre tus años: tu discreción se adelanta a tus días, y la madurez de tu ingenio a tu verde edad; un ángel te ha

<sup>26</sup> El tema del honor representaba uno de los argumentos más recurrentes en el teatro del Siglo de Oro. En su *Arte nuevo*, Lope de Vega escribía que “Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente” (vv. 327-328). Quizás que la referencia al drama de honor no tenga que relacionarse precisamente con el teatro de Lope, con el cual Cervantes se enfrentó polémicamente en varios lugares del *Persiles*.

<sup>27</sup> La fábula, que obtuvo un enorme éxito, circulaba en el Siglo de Oro en varias versiones y había sido refundida por varios autores, también por Erasmo (*Adagia*, IV, II, 40). Cito de la fábula “El caminante y la víbora” en la versión de Esopo (número de 176 según la numeración de Perry, 186 según la de Hausrath y 82b según la de Chambry) de la edición Gredos al cuidado de Carlos García Gual, Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal.

movido la lengua, con la cual has ablandado mi voluntad, pues ya no es otra la que tengo si no es la de volverme a mi tierra a dar gracias al cielo por la merced que me has hecho” (286). Ortel decide, entonces, cambiar dirección de su viaje y promete volver a su patria. Desde una perspectiva metaliteraria, las palabras ejemplares de Periandro no producen solo un cambio de rumbo del personaje: el héroe lo invita a renunciar a la vida de vagamundo, o sea, de pícaro ya que el tema del honor no puede conectarse con la picaresca. La decisión de cambiar dirección del viaje certifica entonces el fin del pícaro Ortel Banedre, aunque, como bien sabemos, se trata de una conclusión solo provisional del camino literario del personaje, ya que el destino ineludible obligará al polaco a tomar otra ruta y a dirigirse hacia Roma donde encontrará a la nueva ‘pareja picaresca’ constituida por Luisa la Talaverana y Bartolomé.

La historia secundaria de Luisa y Bartolomé –que hubiera podido quizás desarrollarse en una inédita pareja de pícaros– queda lamentablemente solo bosquejada y sin duda Cervantes habría profundizado mucho más en ellos si la carrera de su vida se lo hubiera permitido. Luisa aparece en el plano diegético de la historia principal unos capítulos después, relatando a los protagonistas sus aventuras: tras lograr salir de la cárcel donde estaba presa como adúltera, después de la muerte de su compañero Alonso y de varias aventuras, un soldado español –uno entre el sinnúmero de amantes de la mujer (“que no sé en qué número ponga,” III, 16, 344-345)– la conduce a vivir “en este vagamundo estado” (345), del cual desea salir, pidiendo ayuda a los protagonistas. Como las buenas intenciones de los pícaros nunca llegan a buen puerto, también el deseo de Luisa de mejorar su suerte no será que un paréntesis: de hecho, tras obtener el amparo de Constanza, Auristela y Periandro e incorporarse a la comitiva de los protagonistas durante unos capítulos, Luisa se fugará con Bartolomé, el maletero de la comitiva de peregrinos, mientras los protagonistas se encuentran en la cueva de Soldino (III, 19), llevando consigo el bagaje. Aunque sería fascinante pensar en una inédita pareja picaresca, Bartolomé no parece abrazar por completo la vida picaresca, ya que vuelve poco después para restituir a sus amos “el bagaje, con todo que en él estaba” (361), procurando disculparse por su conducta, renegando con su arrepentimiento el título de ladrón (“mi vuelta es a restituir lo que quizá, y aun sin quizá, en vuestras imaginaciones me tenía confirmado por ladrón,” 361).

En el primer capítulo del último libro del *Persiles* se encuentran huellas de la nueva pareja, cuando un curioso poeta muestra a los protagonistas su colección de aforismos recogidos por peregrinos encontrados a lo largo de su camino hacia Roma (*Flor de aforismos peregrinos*), donde se encuentran el de Luisa (“Más quiero ser mala con esperanza de ser buena, que buena con propósito de ser mala,” IV, 1, 378) y el de Bartolomé (“No hay carga más pesada que la mujer liviana,” 379), aforismos que confirman el papel de pícaro de Luisa y también la sensación de que el maletero no haya abrazado la vida picaresca, sino se haya transformado en una víctima de la pícara Luisa, abrazando –eso sí– la vida que habría esperado a Ortel Banedre, si no hubiera seguido el consejo de Periandro.

Por fin, el capítulo cinco del cuarto libro, por medio de un dispositivo narrativo de sabor sin duda picaresco, descubrimos lo que ha pasado al polaco Ortel Banedre: Bartolomé dirige una carta a su amo Antonio el joven para pedirle ayuda, ya que se encuentra preso en la cárcel, junto con su amante Luisa. En la carta, el maletero cuenta lo que les había pasado:

El hombre que la sacó de España la halló aquí, en Roma, en mi compañía; recibió pesadumbre dello, asentóle la mano en mi presencia, y yo, que no soy amigo de burlas, ni de recibir agravios, sino de quitarlos, volví por la moza, y a puros palos maté a su agraviador. Estando en la fuga de esta pendencia, llegó otro peregrino, que por el mismo

estilo comenzó a tomarme la medida de las espaldas; dice la moza que conoció que el que me apaleaba era un su marido, de nación polaco, con quien se había casado en Talavera; y, temiéndose que, en acabando conmigo, había de comenzar por ella, porque le tenía agraviado, no hizo más de echar mano a un cuchillo, de dos que traía consigo siempre en la vaina, y, llegándose a él bonitamente, se le clavó por los riñones, haciéndole tales heridas que no tuvieran necesidad de maestro. En efeto, el amigo a palos y el marido a puñaladas, en un instante concluyeron la carrera mortal de su vida (IV, 5, 395).<sup>28</sup>

Aprendemos así que, en un cruce de homicidios, Bartolomé mata al soldado que había sacado a Luisa de la cárcel y de quien ella estaba escapando cuando encontró a la comitiva de peregrinos a final del tercer libro y Luisa mata a “su marido, de nación polaco, con quien se había casado en Talavera,” es decir, a Ortel Banedre, que termina así la carrera mortal de su vida. Se podría ver en estas líneas –si es lícita la exégesis de palabras escritas de prisa por un Cervantes desafortunadamente muriente– una extrema ilusión de Ortel que no se da cuenta de que su mujer se acerca “*bonitamente*” para matarlo.<sup>29</sup> “Vivid lejos della, y viviréis,” le había aconsejado Periandro, pero, al final, “a él le trujo su destino a venir peregrino a Roma” donde halló “a quien no traía intención de buscar, acordándose de los consejos que en España le había dado Periandro, pero no pudo estorbar su destino, aunque no le fabricó por su voluntad” (IV, 8, 414). El destino (literario) convierte la venganza de honor de Ortel (el uxoricidio) en su contrario (mariticidio). Sea como sea, en Roma muere Ortel, pero no el pícaro-Ortel. El pícaro-Ortel ya había muerto antes, en una posada de Talavera de la Reina.

#### 4. Conclusión

El planteamiento picaresco del episodio de Ortel Banedre queda evidente. Sin embargo, la adherencia al mundo posible de la picaresca se desnaturaliza debido a la acción de unas cuantas “variables” que desplazan el episodio hacia otro producto literario. Esas variables, detectables a través de las herramientas críticas de la inter e intratextualidad, permiten descubrir la intervención de otros textos que producen una violencia (o contraste) de géneros, con unas consecuencias muy interesantes en el plano de las intenciones del autor. En la segunda parte del relato de Ortel, la decisión del pícaro de volver del Nuevo Mundo contrasta con el final abierto típico del género literario y produce un agotamiento del potencial diegético: desde ahora, la picaresca no consigue adaptar a sus esquemas literarios el material narrativo de distinta procedencia, en particular el diálogo intratextual con las novelas ejemplares de *El celoso extremeño* y *La ilustre fregona*. El diálogo intertextual con la *novella* de Cinthio actuaba en el plano de la *diégesis* ofreciendo material narrativo nuevo al mundo picaresco; en la segunda parte, el diálogo intratextual actúa en el plano del *género*, produciendo un desplazamiento de la picaresca hacia otros géneros, en particular el drama de honor. El cambio de género produce

<sup>28</sup> Bien es verdad que la nueva pareja no desempeña completamente su papel picaresco, ya que se ven evidentes anomalías: la carta enviada por Bartolomé (que, como hemos dicho, tampoco es un verdadero pícaro) no ha sido escrita por la propia pluma del maletero, sino dictada porque los dos no sabían escribir y tampoco los aforismos fueron escritos por ellos, sino dictados al poeta: la pareja picaresca precisa de un actor que le abra los canales de la comunicación. Falta entonces una característica fundamental para la picaresca, es decir, el pícaro como emisor directo de texto, que se había conservado en los relatos autodiegéticos de Ortel y de Luisa.

<sup>29</sup> Casi al final de la obra, descubrimos que Bartolomé y la Talaverana se han casado dado que “la muerte del polaco puso en libertad a Luisa” (IV, 8, 414) y, en las líneas finales del *Persiles*, el narrador menciona a la pareja, dejando su final abierto: “Bartolomé el manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice que acabaron mal, porque no vivieron bien” (IV, 14, 439).

además un cambio estilístico significativo. La primera parte del episodio introduce los contenidos ejemplares de la *novella* de Giraldi Cinthio en un contexto cómico como el de la picaresca; en la segunda parte del episodio, al contrario, el cambio de género con la introducción del tema trágico de la venganza supone un radical cambio de rumbo del estilo, de cómico a trágico, que conduce a la muerte (simbólica) del pícaro. De esta contaminación entre géneros y temas se produce un episodio estilísticamente complejo que va en la dirección de la hibridación de géneros y estilos que demuestra, una vez más, la capacidad de Cervantes de jugar con la literatura, ofreciendo al lector que quiere comprometerse en su “mesa de trucos<sup>30</sup>” desafíos con los cuales enfrentarse.

---

<sup>30</sup> Utilizo esa famosa expresión cervantina, sacada del prólogo al lector de las *Novelas ejemplares* (“mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo,” 18), en el sentido que le otorga Ruffinatto al teorizar el “arte nuevo de escribir novelas” de Cervantes (2023).

**Obras citadas:**

- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. José María Micó ed. Madrid: Cátedra, 1987. 2 vols.
- Babelon, Jean. “Cervantes y lo maravilloso nórdico.” *Cuadernos de Ínsula* 1 (*Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de «Ínsula» en el cuarto centenario de su nacimiento*) (1947): 117-130.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- Basso, Carlo. “Giraldi Cinzio e Cervantes: così uguali, così diversi.” *Artifara* 18 (2018): 117-142.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [trad. it.: *Le avventure di Persiles e Sigismonda. Storia settentrionale*]. Aldo Ruffinatto ed. Venezia: Marsilio, 1996.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Madrid: Real Academia Española-Alfaguara, 2015 [1ª ed. 2005].
- . *Novelas ejemplares*. Jorge García López ed. Madrid: Real Academia Española-Espasa, 2013.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz, Isabel Lozano Renieblas eds. Madrid: Real Academia Española-Espasa, 2017.
- D’Onofrio, Julia. “La serpiente en el seno: culpas y condenas. Una figura especular en el caso de Ortel Banedre en el *Persiles*.” *Atalanta. Revista de las letras barrocas* 9/1 (2021): 111-129.
- García Berrio, Antonio. *Formación de la Teoría Literaria moderna*. Madrid: Cupsa, 1977. Murcia: Universidad, 1980. 2 vols.
- Esopo. *Fábulas*. Carlos García Gual, Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal eds. Madrid: Gredos, 1978.
- La vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Aldo Ruffinatto eds. Madrid: Castalia, 2001.
- Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás eds. Madrid: Cátedra, 2006.
- Meyer-Minnemann, Klaus. “El género de la novela picaresca.” En Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers eds. *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglo XVI y XVII)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008. 13-40.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. “Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del *Persiles*.” *Criticón* 99 (2007): 125-158.
- Nerlich, Michael. *El Persiles descodificado, o la “Divina Comedia” de Cervantes*. Jesús Munárriz trad. Madrid: Hiperión, 2005.
- Quevedo, Francisco de. *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos* [trad. it.: *L’imbroglione*]. Aldo Ruffinatto, Maria Rosso Gallo eds. Venezia: Marsilio, 1992.
- Rey Hazas, Antonio. “Sobre Quevedo y Cervantes.” *La Perinola* 12 (2008): 201-230.
- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Carlos Sahagún trad. Madrid: Taurus, 1972.
- Ruffinatto, Aldo. “Portata e ampiezza delle storie secondarie nel *Persiles*.” *Rivista di filologia e letterature ispaniche* 2 (1999): 249-269.
- . “Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular.” *Anales Cervantinos* 44 (2012): 11-36.

---. *Dedicado a Cervantes*. Madrid: Sial, 2015.

---. "Dialogando con Cervantes sobre el arte nuevo de escribir novelas (ejemplares)." *e-Spania* 45 (2023). Accesible en: <https://journals.openedition.org/e-spania/47699>.

Stanton, Edward. "Cervantes and Cinthio: an episode in *Persiles y Sigismunda*." *Hispano-Italic Studies* I (1976): 32-38.