

Reivindicación del don nadie. El personaje anónimo en el *Persiles*

José Manuel Martín Morán

Universitá del Piemonte Orientale

El *Persiles*, como buena novela épica, vive en la estimación de los lectores gracias a la potencia del carácter y las acciones de sus protagonistas. Periandro y Auristela son figuras fuertes, con caracterización marcada, deudores de una técnica idealizadora que los hace representantes sin par de la virtud y la belleza, y, tal vez por eso mismo, susceptibles de interpretación alegórica. Al lado de ellos, en un segundo o tercer plano, discretamente arrinconados en la sombra, subsiste una legión de personajes sin nombre que, sin embargo, llegan a tener, en algunos casos, una importancia capital para la trama; casi no se los distingue a simple vista, pero si los miramos con mayor detenimiento, nos percataremos de que sus funciones en el relato son muchas y distintas, y que su cantidad, calidad y peso varían según la zona del mismo en que nos encontremos. A dilucidar los motivos de esa variedad y su valor como piedra de toque de la heterogeneidad genérica del *Persiles* dedicaré las próximas páginas.

FUNCIONES DEL DON NADIE

En los personajes anónimos de las obras de Cervantes ya se había fijado Armando Cotarello Valledor en su *Padrón literario de Miguel de Cervantes* (1948); en el *Persiles* registra una considerable abundancia de los sin nombre en el cómputo general de los masculinos (87%: 410 sobre 470) respecto a los femeninos (60%: 59 sobre 97). Recientemente ha tratado el tema de los anónimos Ana Luisa Baquero Escudero [2013: 168 y 193], aunque muy de pasada, para subrayar su abundancia y su función primordial de informantes o introductores de una nueva historia. En el *Persiles*, en efecto, suele ser habitual que un personaje sin nombre informe a los demás sobre eventos acaecidos en el pasado o sobre alguna circunstancia del presente o, incluso, sobre algunas que están por verificarse. De tal modo, los receptores de la información pueden participar en la acción en igualdad de condiciones con quien la información ya la poseía. Además, la intervención del anónimo puede contribuir a desecar las ciénagas diegéticas del relato iniciado *in medias res*, como, por ejemplo, vemos que hace en su navío de corsarios, ante el bello escuadrón, el capitán anónimo que había asistido a las gestas neoolímpicas de Periandro en la isla de Policarpo (I, 22-23); su narración informa a los otros tripulantes del barco de las andanzas del ausente, mientras rellena para el lector uno de los huecos del relato. Como se

ve, el don nadie de turno —así sea todo un capitán de corsarios, no resulta merecedor de un nombre—, en su ejercicio noticiero, cumple una doble función narrativa con repercusiones para las relaciones entre los personajes (Auristela, después de oírle, dejará que su amor se contamine de unos celos malsanos) y para el conocimiento de la historia por parte del lector.

Tan importante para la marcha del relato como el capitán de corsarios es el compañero de cautiverio de Sosa Coitiño que Periandro y Auristela encuentran —él asegura que vuelven a encontrar— en Lisboa y que les pone al tanto de cómo fue recibida por la familia del difunto la noticia de su muerte, les lleva a ver el epitafio del simulacro de su tumba y les informa de la muerte de sor Eleonora, al poco de saber de la de su ex novio (III, 1), con lo que de algún modo obliga a los lectores a modificar el tópico sobre los portugueses: no solo ellos mueren de amor; al parecer, también ellas lo hacen.

Tanto el capitán del navío, como el compañero de Sosa Coitiño, con sus relatos, desvían el foco de la narración y también la atención de los personajes desde el presente a un pasado que hacen revertir en la intriga actual, alterando equilibrios y modificando proyectos, tal y como podía hacer la figura del mensajero en la tragedia clásica griega [Di Gregorio, 1969: 17-20]¹. Como el *ángelos*, también los dos anónimos cervantinos, con sus tiradas informativas, hacen que la la diégesis del pasado, se imponga sobre la mimesis y el diálogo de la acción del presente; para la tragedia griega esto suponía una «nueva ganancia para la narración, en detrimento de la representación, en la pugna que el teatro griego sostuvo a lo largo de su historia entre su herencia narrativa y las posibilidades de la acción representada» [Brioso Sánchez, 2006: 111]; para el *Persiles*, añadido yo, el relato de los anónimos refuerza el peso de la voz de los personajes sobre la del narrador, a quien conculcan el derecho de palabra, usurpando una de sus funciones primordiales, precisamente la que justifica su existencia: la de la narración.

Con todo y con eso, a pesar del paralelo para mí evidente entre las funciones del mensajero y las de los anónimos informantes del *Persiles*, habrá que admitir que no es fácil imaginar a Cervantes asimilando sus técnicas literarias directamente de las tragedias de Sófocles o Eurípides; claro que, si tenemos en cuenta que algunos de los recursos dramáticos clásicos sobrevivieron, reelaborados según las exigencias del momento, en la comedia del Siglo de Oro, tal vez podamos aceptar el vínculo —indirecto, eso sí— entre la obra de Cervantes y la de los dramaturgos griegos. Por lo que respecta a la escena prototípica del mensajero de la que estamos tratando, Brioso Sánchez [2006: 112] identifica una reminiscencia de la misma en un recurso propio de la comedia áurea que suele ir bajo la rúbrica de «relaciones» (aquellas para las que Lope en su *Arte nuevo* reclamaba el uso de los romances: «Las relaciones piden los romances,/ aunque en octavas lucen por extremo», vv. 309-310), que bien podrían ser el modelo estructural de las dos escenas de informantes anónimos del *Persiles* que acabamos de ver y también de algunas otras que veremos enseguida, análogas a las citadas, aunque con noticias más inmediatas en el tiempo, como la inminente llegada de un barco, el cambio reciente del tiempo climático u otras circunstancias de escasa relevancia para la historia, pero con capacidad para abrir nuevas perspectivas de desarrollo.

EL CASO DE ANTONIO (VILLASEÑOR)

Cuando Antonio Villaseñor, de vuelta a su pueblo (III, 9), se encuentre en la necesidad de informarse acerca de la suerte que había corrido el noble agraviado por él por una palabra de más, el narrador curiosamente no consignará al lector el previsible diálogo con el enésimo personaje anónimo, como había hecho en el caso de la historia de Sosa Coitiño, sino que, por

¹ Agradezco a Alicia Villar Lecumberri, helenista de pro, la sugerencia del paralelo entre el mensajero trágico y esta categoría de informantes anónimos cervantinos.

lo contrario, rebajará un grado más el nivel de personalización de la información y se contentará con las fórmulas «(Antonio) se había informado», «supo» o «se había averiguado» (III, 9, 513)², que obliteran la inevitable fuente humana de los datos tras una niebla impersonal, para lanzarse inmediatamente a una disquisición de media página, en primera persona, sobre la diferencia entre el agravio y la afrenta, al cabo de la cual concluye que lo que en principio había sido considerado como un grave delito de Antonio debía de ser rebajado a poco más que una falta leve. Evidentemente, para el narrador, lo importante del retorno de Antonio a Quintanar de la Orden no era la reconstrucción de la parte de la historia silenciada en las tierras septentrionales, sino exculpar a su personaje del delito de afrenta, ofrecer el testimonio de la concordia entre las familias de los dos implicados en el hecho y preparar así el terreno para la escena culminante del episodio: la entrevista de Antonio con sus ancianos padres, bajo la mentida apariencia de peregrino, para, en un momento de buena intensidad dramática, salir de su transitorio anonimato —él también, en determinadas circunstancias, practica el vicio de la anonimia— y dárseles a conocer como el hijo del que esperan noticias desde hace mucho tiempo.

La historia de Antonio «el Bárbaro» nos proporciona elementos para reflexionar sobre el vínculo entre el nombre y la capacidad diegética de los personajes, en la óptica de una comprensión más profunda de la anonimia actancial. A este respecto, no deja de ser curioso que Antonio no recupere su apellido hasta que no vuelva a su tierra; hasta ese momento había sido solo Antonio; a partir de entonces, el narrador lo incluirá en la stirpe de los Villaseñor, con el patriarca Diego como cabeza visible en todas las acciones que involucren a la familia; y así, por ejemplo, cuando el moribundo conde, huésped de la casa solariega, solicite la mano de Costanza, su benefactora, no será Antonio quien se relacione con el noble en cuanto padre de la moza, sino Diego, el abuelo, epónimo del patronímico que enraíza al bárbaro Antonio en su tierra de origen. La reapropiación del patronímico conlleva, pues, al menos en el caso de Antonio, la neutralización de la vocación a la acción contenida en el nombre de pila, en el que se reúnen los atributos funcionales (soberbio, impulsivo) que lo habían exiliado de su tierra y su apellido. Barthes [2004: 161] sostiene que:

[...] el nombre propio permite a la persona existir fuera de los semas, aunque la suma de ellos la constituya por entero. Desde el momento en que existe un Nombre (aunque sea un pronombre) hacia el que afluir y en el que fijarse, los semas se convierten en predicados, inductores de verdad, y el Nombre se convierte en sujeto. Se puede decir que lo propio del relato no es la acción, sino el personaje como Nombre Propio.

La acción, pues, surge del despliegue de los semas contenidos en el apelativo en la relación del sujeto con el mundo; en cierto sentido, se puede decir, como corolario a esta idea de Barthes, que el nombre garantiza la capacidad funcional del personaje. En el caso de Antonio, esa valencia actancial del nombre, que lo ha llevado al septentrión, lo ha mantenido en vida y le ha permitido formar una familia, parece evidente cuando la contrastamos con lo que le quita a su persona en términos de capacidad funcional la recuperación del apellido, al regresar a Quintanar de la Orden, y someterse a la lógica del terruño y el patriarca. Por el contrario, los ejemplos de los dos anónimos informadores, el capitán de corsarios y el amigo de Sosa Coitiño, parecen sugerir una relación entre anonimia y privación actancial, pues ni el uno ni el otro tienen parte activa en la historia que relatan, lo que vendría a ser como la prueba del nueve de la hipótesis de Barthes sobre la relación entre nombre y acción; pero veremos, al tratar de otro grupo de anónimos, que la carencia del nombre no necesariamente va ligada a la carencia de capacidad de acción, con lo que habremos de desmentir, no la hipótesis de Barthes, sino mi pretensión

² Cito por la edición de Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2002. Entre paréntesis, la referencia, por ese orden, al libro, capítulo y página.

de demostrar por pasiva su validez; en fin, que la relación entre nombre y acción no implica necesariamente el vínculo entre anonimia y privación actancial.

PEQUEÑOS INFORMADORES

La cantidad y la importancia de las informaciones de los personajes anónimos no siempre son del calibre de las que proponen a sus interlocutores el capitán de corsarios, el portugués amigo de Sosa Coitiño o los impersonales paisanos de Antonio; a veces, son informaciones intrascendentes que muy bien hubiera podido consignar el propio narrador; y así, al principio del capítulo I, 11, un anónimo marinero informa a Auristela de que la isla a la que han llegado se llama Golandia, otro de los presentes la dirige hacia el mesón donde asegura que será bien acogida y poco después un anónimo grumete anuncia la llegada de un navío (el de Arnaldo que vuelve a por lo que cree que es suyo: Auristela). Tal concentración de anónimos en un solo capítulo (I, 11) parece adaptarse bien, todo hay que decirlo, al carácter transitorio del mismo: tras la muerte de Rosamunda, el viaje de unos diez días, sin contratiempos —por una vez— y la arribada a una isla, los peregrinos acogen esperanzados el barco de su salvador; como se ve, nada relevante sucede en el capítulo y, por consiguiente, ninguna identidad no requerida por la acción ha de interferir en la calma chicha de la historia.

Otro bajel se avecina y otro marinero, desde el hospedaje en que están los peregrinos, amplía el espacio cerrado que los contiene con la información de lo que está sucediendo fuera de él (I, 15), igual que si estuviera sobre un escenario teatral [Díez Borque, 1975: 18], usurpando así una de las funciones del narrador, cuya voz comienza a debilitarse al ritmo en que la de los personajes se refuerza —como, por otro lado, sucede ya en el *Quijote* [Martín Morán, 2014: 90-92]—; lo mismo hará el huésped del mesón escrutando el horizonte y metido a meteorólogo entristecido por la inminente partida de tan entrañables clientes (I, 16). Son intervenciones que, a pesar de no tener el alcance y la importancia de las de los dos mensajeros de antes, podemos vincular al mismo recurso dramático de las «relaciones», pues, como ellas, ayudan a superar la limitación espacial de la situación presente haciendo que repercutan en la misma determinadas circunstancias externas, temporales, en el caso de los mensajeros, y espaciales, en el de estas informaciones puntuales. El marinero y el huésped, como el grumete de marras, se transforman en ángeles anunciadores de una revolución en el relato, crean expectativas en el lector, mientras enfatizan con la espera la evolución sorprendente de los hechos.

EVALUADORES COMO CORIFEO

Colegas de estos anunciadores de novedades deben de ser el anónimo que presenta de modo oblicuo —es decir, sin estar el interesado presente— a Rutilio, antes de que este llegue a la isla en la que se han recogido los prisioneros tras el incendio de la isla Bárbara (I, 5); el anciano escudero que anuncia a su ama Ruperta (III, 16) o el acompañante de los Castrucho que introduce a Isabela (III, 19). Este merodeo en torno a un personaje, antes de que este aparezca en persona, cumple una función umbral respecto al episodio próximo y carga el acento sobre determinadas características de los personajes preparando ya la recepción de los mismos por parte de los protagonistas y el lector. El recurso es usado también en el *Quijote* —me he ocupado de él anteriormente [Martín Morán, 2014: 92-95]— y en la *Galatea*; su origen, en el trabajo aludido, me parecía encontrarlo en el teatro.

En los tres anunciadores oblicuos se coligen tonos y actitudes que podrían recordar la actuación del corifeo en la tragedia griega, cuando comienzan a evaluar la actuación de los personajes en el episodio que se avecina, construyendo un marco interpretativo en torno a ella

según los parámetros de la comunidad oyente, sin anticipar su desarrollo o enjuiciar la actitud de los personajes, tal y como podían hacer, precisamente, el corifeo y el coro en la tragedia griega [Schiller, 1860: 347-352; Leopardi, 2002: 328-331; Vernant, 1976: 3-7; Barthes, 1986: 73]. Rutilio, según su anónimo presentador, es un bárbaro que habla italiano y se preocupa por el futuro de los prisioneros; Ruperta, en los ojos de su escudero, es una viuda enamorada, vengativa y un tanto necrófila (para definir esas características ha tenido que contarnos la primera parte de su historia); Isabela Castrucho, según su acompañante, va triste y forzada a casarse con quien no ama.

Del mismo tenor son las intervenciones del anónimo que evalúa con Antonio las consecuencias del tratamiento que este acaba de dar a «don Fulano» (I, 5) —y aquí estamos ante un curioso caso de anonimía por aparente eufemismo mental del narrador—, del lobo español que sopesa para Antonio las consecuencias de quedarse en la isla de los licántropos (I, 5) o del pescador que prevé el acto de liberalidad de Periandro para con Sulpicia según el modelo de lo hecho con Leopoldio (I, 14).

TIPISMO O SÁTIRA DE COSTUMBRES

Dentro de la categoría de los anónimos informantes deberíamos reservar un apartado especial para los que presentan a los protagonistas las excelencias de un territorio o una ciudad, cual si de verdaderos guías turísticos se tratara, como hace la peregrina de Talavera cuando les proyecta un itinerario devocional-turístico por la España meridional (III, 6) o el anónimo milanés que les informa sobre la Academia de los Entronados y sobre el tema del día (¿puede haber amor sin celos?), lo que origina una discusión entre los viajeros (III, 19). A veces los informadores de esta subcategoría parecen dejarse llevar por la tentación del tipismo y la sátira de costumbres, según el modelo inaugurado por la peregrina de Talavera, cuando evoca los peligros de la corte para las mujeres bellas —no era ciertamente su caso—, donde abundan los enamoradizos «pequeños, que [tienen] fama de ser hijos de grandes» (III, 8, 510); y que siguen después el alcalde que denuncia el caso de los falsos cautivos y falsos peregrinos (III, 10); uno de los verdaderos estudiantes y falsos cautivos, el cual, desagradecido, critica la connivencia entre delincuentes y ministros de la justicia (III, 11); y el escudero de Ruperta, que, tras la feliz resolución del caso de su señora, murmura de ella y de reflejo de todas las mujeres, pues son, en su opinión, fáciles y antojadizas (III, 17).

Esta deriva hacia el pintoresquismo y la sátira de costumbres que apreciamos en las informaciones de algunos personajes anónimos termina por trasladarse a la caracterización de algunos de ellos, como el poeta itinerante de la compañía de comedias, iluso y enamoradizo (III, 2); el escribano corrupto que pretende esquilmar a Ricla (III, 4); los estudiantes defraudadores de la buena fe de los aldeanos (III, 10); los alcaldes del pueblo, representantes de la astucia cazorra (III, 10); los moriscos, divididos en traidores y fieles al rey (III, 11); la judía, hechicera por etnia y por interés (IV, 10). Claro que este tratamiento de los personajes anónimos en la parte meridional de la obra corre parejas con el que reciben algunos personajes con nombre, como Luisa, la moza de mesón deshonesto y fácil, como todas las de su gremio (III, 6); Pedro Cobeño, su hija Cobeña y Tozuelo, paradigmas del saber y la ignorancia rústicos (III, 8); Rafala y el jadraque Jarife, únicos moriscos respetuosos de las leyes, porque todos los demás están pintados como ladrones, traidores y apóstatas (III, 11); Zabulón y Abiud, los judíos de Roma encasillados en un estereotipo cultural muy marcado (IV, 3; IV, 6-8); Hipólita, la cortesana refinada y malévola (IV, 7); Pirro el Calabrés, violento como todos los de esa región (IV, 7 y IV, 13).

Se habrá notado que la visión costumbrista de los personajes, tanto los anónimos como los que tienen nombre, se encuentra solo en la parte meridional de la historia y, en especial, en el libro III, en los capítulos dedicados a España. Tal cambio de actitud en la caracterización

de los personajes, de algunos de ellos, habría que atribuirlo, en último análisis, a una diferente concepción del relato y sus componentes, el espacio y el tiempo, y con ellos la construcción de los personajes y sus relaciones, en los dos últimos libros de la obra respecto a los dos primeros; obedecería, en fin de cuentas, al doble patrón genérico que Cervantes habría usado en las dos mitades del libro y que ya he identificado en un trabajo anterior [Martín Morán, 2008], siguiendo la clasificación de los géneros de Bajtín [2002: 200-203], como «novela de aventuras o de pruebas» para la primera y «novela de vagabundeo o de peregrinación» para la segunda, con un foco de atención preponderante en la primera sobre el exotismo geográfico del mundo ajeno, y sobre el exotismo social y el costumbrismo del mundo propio, en la segunda. Habría aún otros aspectos del tratamiento de la anonimidad en el *Persiles* que nos llevarían a sostener esta tesis; para verlos, tenemos que abrir el cajón correspondiente a otra categoría de personajes anónimos: los que desempeñan funciones estructuralmente relevantes para el relato, ya sea porque causan una peripecia en el mismo, ya sea porque introducen una historia secundaria de la que, a menudo, son incluso protagonistas.

CAUSANTES DE PERIPECIA

En sus correrías por el vasto archipiélago nórdico, el bello escuadrón se encuentra a distancia de un capítulo sin barco y de nuevo con él, merced a la intervención de dos diferentes parejas de anónimos. Dos marineros barrenan el barco de Arnaldo con la intención de sacar partido de la desgracia que provocan, satisfaciendo su deseo de gozar de Transila y Auristela (I, 19). Las bajas pasiones de dos anónimos ocasionan una peripecia en la acción muy en la línea, hay que decirlo, con el código de la novela bizantina, donde suelen ser habituales los naufragios que causan males a primera vista irreparables. En el capítulo siguiente, al seguro en una isla, el grupo de mujeres, y Antonio el hijo y Mauricio, ven descender del esquife que se ha separado del bajel recién llegado a dos jóvenes y una mujer moribunda (I, 20); los dos mancebos solicitan educadamente a la concurrencia que no se entrometa en el duelo que van a presenciar y, acto seguido, se matan entre sí por amor de Taurisa, la moribunda doncella de Auristela. La doble peripecia (pérdida de la nave y separación del grupo, y final de la historia de Taurisa y readquisición de un barco) ha sido provocada por la acción de dos parejas de anónimos de las que antes no sabíamos nada y de las que nada sabremos después, visto que los cuatro fallecen en la acción. Al sacrificio de los anónimos corresponde un beneficio en términos de revolución diegética para el relato.

Y no de sacrificio en bien del relato, sino de intervención providencial que ocasiona una revolución diegética podremos hablar para el anónimo anciano que, explicando el caso del barco volcado en Génova, pide que se barrene la quilla del de Auristela y compañía salvándoles así la vida (II, 2); el anónimo embajador del rey Cratilo que propone la liberación de los hielos del barco de Periandro y los corsarios virtuosos, a cambio de una compensación económica (II, 18); el mancebo herido por la espalda, cuya muerte causa no pocos problemas con la justicia al bello escuadrón (III, 4); el anónimo huésped que, aduciendo la carta exculpatoria del muerto, exonera a los protagonistas de esos mismos problemas (III, 4) o el correo español que entrega la carta de Bartolomé a Antonio el hijo, permitiendo así la liberación de la cárcel de aquel por este (IV, 5).

La anonimidad de los intervinientes, la ausencia de una trayectoria vital mínima, así como de una individualización descriptiva, su intervención puntual en el relato para provocar una revolución del mismo, hace que podamos considerarlos como «personajes técnicos» en el sentido que da al adjetivo Bajtín, cuando explica la diferente constitución del cronotopo de la novela de aventuras, en el que el tiempo no tiene una duración que pueda afectar a la vida de

los personajes, pues no se presenta en su dimensión biológica o durativa, sino que sirve solo de marco para sus acciones [Bajtín, 1989: 243-244]; del mismo modo, estos personajes anónimos del *Persiles* carecen de duración biológica, de caracterización, intervienen solo en un momento preciso y solo sirven para provocar una revolución en la acción. En realidad, no veo motivos para restringir la etiqueta al grupo de los personajes causantes de peripecias, dado que el mismo uso «técnico» del personaje es el reservado para los informantes, los evaluadores al modo del corifeo, los presentadores oblicuos o los que ceden a la tentación del costumbrismo; en todos los casos, el personaje sin nombre carece de pasado y de futuro, y cumple una función puntual útil para esa específica situación del relato.

PROTAGONISTAS DE TRAMA SECUNDARIA

Al hablar de los informadores, vimos que algunos de los personajes anónimos introducían historias secundarias o continuaciones de algunas ya relatadas, como la de Sosa Coitiño por boca de su compañero de prisión (III, 1); entre las nuevas destaca la de Ruperta, narrada brevemente por su escudero (III, 16), y la de Isabela Castrucho, introducida primero por uno de sus acompañantes (III, 19) y luego por la huésped de su mesón (III, 20). También tenemos, y es tal vez más relevante, a personajes anónimos que se erigen en protagonistas de su propia historia, sin que esto les reporte la pérdida del anonimato; y así, no conseguirán el honor de un nombre los falsos cautivos (III, 10), el padre que se juega a los dados la vida en galeras a cambio de dinero para su familia (III, 13) y solo *in extremis* lo logrará el mancebo muerto a traición, merced a la firma en la declaración escrita que ha dejado en manos de su último huésped (III, 4).

En una escala menor de importancia para el relato, tampoco conseguirán dejar su nombre en la historia los protagonistas de los episodios de tono sentencial, centrados en la enunciación de aforismos, adivinanzas, apotegmas o actos de desagravio poético, como el del anónimo compositor del soneto a la ciudad de Roma (IV, 3). La zagala valenciana que emerge de improviso de un bosque cercano y pide la resolución de un enigma a los sorprendidos viandantes (III, 12), el inaudito recolector de aforismos (IV, 1) y el citado poeta desagraviador parecerían solicitar mayor espacio para desarrollar las capacidades narrativas que sus extravagantes aficiones encierran; de tal modo, tal vez, habrían alcanzado la gloria del nombre individualizador, sin tener que dar la vida para conseguirlo, como Diego de Parraces, el mancebo que, de muerto, hurta el bulto al anonimato con el papel firmado. El poeta, en efecto, demuestra con sus acciones que en él se encierra una potencialidad narrativa, cuando vuelve a aparecer en la visita a las siete iglesias de Periandro (IV, 6), para contarle su descubrimiento casual de la galería de los poetas futuros.

La capacidad actancial inexpressa de estos protagonistas sin nombre en tono menor y también, lógicamente, la explícita de los anónimos que consiguen imponer su vicisitud en el relato los aleja de la condición de personaje técnico de los informadores o los causantes de peripecia; de estos últimos los distingue una voluntad de acción que los sitúa al margen de la historia principal y que es la que impide que puedan ser utilizados por el narrador para apuntalar mejor el edificio de las aventuras de Periandro y Auristela. Tal vez, si en los libros III y IV Cervantes no hubiera cambiado su modo de interpolar historias [Romero Muñoz, 1968: 41-54; Martín Morán, 2008: 184; Baquero Escudero, 2013: 148-173; Muñoz Sánchez, 2015: 56-66], estos personajes anónimos con potencialidades diegéticas habrían encontrado espacio para sus historias y satisfacción para sus hipotéticas aspiraciones de protagonismo nominal. El nuevo rumbo seguido por el autor a la hora de conjugar unidad y variedad reduce las historias interpoladas a su mínima expresión, como ya sucedía en el *Quijote*, e impone que los protagonistas de la principal participen en ellas al menos como espectadores, lo que, de reflejo, a los protagonistas

potenciales de las mismas les reduce mucho las posibilidades de hallar espacio para su anónima vivencia en el tejido unitario del relato.

DINÁMICA DE LA DISTANCIA Y DE LA CERCANÍA

En las historias interpoladas de la primera parte del *Persiles* la zona de anonimidad comenzaba en los personajes secundarios y abrazaba incluso a un buen número de deuteragonistas; de ahí que nos quedáramos sin saber el nombre del noble agraviado por Antonio (I, 5-6), el de la joven seducida por Rutilio (I, 8-9) o el de las dos mujeres de Leopoldio (II, 13); en las historias interpoladas del libro III —en el IV, como se recordará, no hay—, en cambio, los nombres de los deuteragonistas son revelados puntualmente por el narrador: Rosanio se llama el marido de Feliciano (III, 4), Cobeña la novia de Tozuelo (III, 10), Rafala y Jarife los moriscos buenos (III, 11), Contarino de Arbolánchez el prometido de Ambrosia Agustina (III, 12), Rubertino el abusador de Feliz Flora (III, 13), Domicio el marido de Claricia (III, 15), Lamberto de Escocia y Claudino Rubicón el marido de Ruperta y su asesino (III, 16), y Andrea Marulo el enamorado de Isabela Castrucho (III, 20). Tal vez la dinámica de la distancia, que en la primera parte aleja los hechos contados por los narradores secundarios en un pasado de otro ciclo vital, haya imposibilitado la definición nominal de los coadyuvantes y los opositores; de hecho las pocas historias de la primera parte en las que esos nombres se consignan son las que se concluyen en el tiempo presente de los protagonistas, como la de Sosa Coitiño y su amada Eleonora (I, 10), cuya tumba simbólica visitarán Periandro y Auristela en Lisboa (III, 1); la de Transila, que será rescatada de su fuga *ad libitum* por su marido Ladislao (I, 13); la de Sulpicia, cuyo reino visitará Periandro en memoria de su difunto esposo Lampidio (II, 14 y 18); y la de Renato y Eusebia, felizmente castos en sus ermitas cuando cuentan su historia al bello escuadrón (II, 19 y 21).

En el libro III, todas las historias tienen una prolongación en el momento presente de la historia principal o se desarrollan por entero en paralelo a ella; incluso la de Ortel Banedre (III, 6, 7, 16; IV, 5), que en puridad habría que situar en el tiempo pasado, tiene en su relación con Luisa un apéndice contemporáneo a la de los peregrinos a Roma. La dinámica de la distancia no tiene, pues, jurisdicción sobre la materia narrativa del libro III, aunque sí la tiene su contraria, la dinámica de la cercanía, que impone un intento de registro de la vida del mundo cotidiano, del mundo propio; de ahí el costumbrismo de algunas tramas del que hablaba hace un momento, que puede ser, por cierto, el elemento que extienda el velo de la anonimidad incluso a los protagonistas de algunas de esas historias secundarias, presentados como personajes arquetípicos, dignos de un entremés, embozados tras el sustantivo de una profesión, con las capacidades de acción propias de ella, como la feísima peregrina antigua que más que por devoción parece que se mueva por turismo (III, 6); los estudiantes que se hacen pasar por cautivos (III, 10); los alcaldes que desmontan su enredo (III, 11) o el escudero murmurador (III, 17).

CONCLUSIÓN. DOS GÉNEROS DIFERENTES

Este rápido análisis de los personajes anónimos del *Persiles* ha puesto de manifiesto que su gama de funciones es más amplia de lo que en principio se hubiera podido pensar y que, además de informar, reconstruyen las zonas del relato obliteradas por el inicio *in medias res*, como hacían los mensajeros de la tragedia griega; narran circunstancias del presente que solo ellos pueden ver, como el narrador de relaciones del teatro áureo; evalúan la capacidad de acción y crean expectativas sobre el comportamiento del personaje que presentan a otro, como si de un corifeo trágico se tratara; provocan peripecias en el relato principal; y llegan a protagonizar

sus propias historias. El abanico de funciones cubierto por la zona de anonimidad es, además de mayor de lo esperado, de composición y calidad diferentes según la parte del libro en que intervenga. Lo que he llamado «zona de anonimidad» se extiende en el norte hasta los deuteragonistas, mientras que en el sur los deja sin su égida; se propaga, en cambio, en el sur a los protagonistas de algunas historias secundarias.

En esta doble diferenciación de la anonimidad sureña respecto a la nórdica podemos ver un doble efecto de la dinámica de la cercanía; la dinámica de la distancia deja sin nombre a los compañeros de los protagonistas en la primera parte, mientras que la necesidad de representar el mundo cotidiano, el mundo propio, en la segunda, les devuelve el nombre; simultáneamente esa misma dinámica de la cercanía suele exigir la caracterización pintoresquista del anónimo protagonista en algunas historias secundarias. Se asiste en los libros III y IV a una impregnación costumbrista de todos los personajes, los que tienen y los que no tienen nombre; esta tipización de los protagonistas descendería, en última instancia, de la impregnación costumbrista que habría que enmarcar, a su vez, en el cuadro más general de la transformación del modelo narrativo en esta segunda parte: de novela de aventuras que era en la primera, con una atención especial por el exotismo geográfico del mundo ajeno, a novela de vagabundeo o de peregrinación, en la segunda, con el énfasis puesto en el exotismo social del mundo conocido.

Un efecto secundario de la emergencia de los anónimos protagonistas en la segunda parte es la casi desaparición de Periandro y Auristela del foco central de la acción narrativa; y así de líderes absolutos de la aventura de la primera parte se transforman en esta segunda en receptores de informaciones de historias viejas (Sosa Coitiño, Ortel Banedre, Ruperta), peculiaridades del territorio que atraviesan (la peregrina antigua, la Academia de los Entronados), poemas, aforismos, enigmas; o en espectadores de algunas historias nuevas (Feliciana, falsos cautivos, moriscos, Ambrosia Agustina, jugador de la propia libertad, Ruperta, Isabela Castrucho). En contadas ocasiones, el narrador les reserva papeles marginales en esas historias nuevas, como el de Antonio que libera a Félix Flora de sus captores (III, 15) o el de Periandro que hace lo propio con Claricia (III, 15); lo habitual es que haga de ellos el objeto del deseo de los demás, y así, Auristela será amada por todos los vivientes, sin importar el sexo, y Periandro lo será por la cortesana Hipólita; esa reificación de los protagonistas los llevará a sufrir los efectos de las acciones ajenas y a estar más de una vez al borde la muerte, tanto el uno como la otra, como consecuencia de las pasiones insatisfechas de sus criminales enamorados. En fin, en esta segunda parte los protagonistas parecen encarnar a la perfección el arquetipo del héroe observador, identificado por Bajtín [1989: 200] como característico de la «novela de vagabundeo o de peregrinación» de la antigüedad greco-latina; un protagonista de relato que vive fuera de la existencia corriente, que se pasea por el mundo como conciencia atenta al existir ajeno y que Bajtín ve como el antecedente del protagonista de la picaresca.

La importancia de los anónimos es también diferente en las dos partes del libro, en correspondencia, como no, de la transformación del modelo narrativo. La acción contenida en los múltiples relatos de la zona septentrional es una acción trepidante, como corresponde a la novela de aventuras, con una concepción técnica del tiempo y el espacio, y unos personajes que son poco más que vectores de acción. Los personajes anónimos siempre actúan como coadyuvantes de la trama en la que están insertos, informan de las circunstancias del lugar en que se encuentra el protagonista, de la llegada de algún personaje, de la condición e identidad de otro, y provocan peripecias parciales en la acción principal, con resoluciones de situaciones engorrosas y complicadas; son, en definitiva, personajes técnicos, sin desarrollo psicológico y tanto menos biográfico. Los anónimos de la segunda parte, en cambio, suelen ser portadores de nuevas tramas secundarias, ya sea como presentadores de la acción, sin participación directa, ya sea como protagonistas de las mismas.

La dimensión técnica del personaje anónimo queda, pues, muy reducida respecto a la primera parte —únicamente los introductores de historias ajenas lo serían—, al quedar los protagonistas muy marcados por el proceso de tipización del que hablaba antes, como vemos que sucede con la peregrina talaverana, los estudiantes falsos cautivos, los moriscos etc. Podríamos decir que, como tónica general, los anónimos de la primera parte trabajan para reducir a unidad la variedad del relato, mientras que los de la segunda se erigen en garantes de la variedad a expensas de la unidad; los de la primera ayudan a construir la gran aventura troncal de la novela de pruebas, o de aventuras, de Periandro y Auristela, mientras que los de la segunda aseguran la visión caleidoscópica del mundo propio de la novela de vagabundeo o de peregrinación.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, MIJAIL [2002]: *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- [1989]: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAQUERO ESCUDERO, ANA LUISA [2013]: *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- BARTHES, ROLAND [1986]: «El teatro griego», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, pp. 69-92.
- [2004]: *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BRIOSO SÁNCHEZ, MÁXIMO [2006]: «Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico», en *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, ed. E. Calderón Dorda, et al., Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, vol. I, pp. 111-119.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE [2002]: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, 2ª edición, Madrid, Cátedra.
- COTARELO VALLEDOR, ARMANDO [1948]: *Padrón literario de Miguel de Cervantes*, Madrid, Magisterio Español.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA [1975]: «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», *Semiología del teatro*, ed. J. M^a Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona, Planeta, pp. 49-92.
- DI GREGORIO, LAMBERTO [1967]: *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milan, Vita e Pensiero.
- LEOPARDI, GIACOMO [2002]: *Teorica delle arti, lettere ec. Parte pratica, storica ec.*, vol. V de Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri. Edizione tematica stabilita sugli Indici leopardiani*, 6 vol., ed. F. Cacciapuoti, Roma, Donzelli.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL [2008]: «El género del *Persiles*», *Cervantes*, 28.2, pp. 173-193.
- [2014]: «El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes», en *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, ed. E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 65-103.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, JUAN RAMÓN [2015]: «Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*», *Anales Cervantinos*, XLVII, pp. 249-288.
- ROMERO MUÑOZ, CARLOS [1968]: *Introduzione al Persiles di Miguel de Cervantes*, Venecia, Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- SCHILLER, FEDERICO [1860]: «Dell'uso del coro nella tragedia», en *Teatro completo*, ed. G. De Stefano, Napoli, Francesco Rossi-Romano Editore, pp. 353-358.
- VERNANT, JEAN-PIERRE [1976]: «Il momento storico della tragedia in Grecia: alcune condizioni sociali e psicologiche», en *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, ed. J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, Torino, Einaudi, pp. 3-7.