

La partitura vocal de Cervantes. Semiología de la voz en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

Rafael Ernesto Costarelli
(Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)

Introducción

El lector de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* percibe de inmediato la importancia que tiene la voz y el modo como se usa en el contexto verbal de la novela. El argumento comienza, *in medias res*, con gritos: “Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra...” (I, 1, 51)¹. El clímax espiritual tiene lugar cuando una joven llamada Feliciano de la Voz canta unos versos con que suspende los sentidos de cuantos la escuchan, y acredita su nombre (III, 5, 306). La voz de Magsimino sirve para sellar el último hecho relevante, el casamiento de Persiles y Sigismunda, prenunciado “...con voz turbada y aliento mortal y cansado...” (IV, 14, 476).

El narrador del *Persiles* quiere hacernos oír de manera diferenciada las voces de sus personajes de la misma manera que los falsos cautivos intentan que los oyentes / observadores del relato que van desarrollando con la ayuda de un lienzo pintado escuchen las de los suyos:

Escuchad, señores y estad atentos; quizá la aprehensión de este lastimero cuento os llevará a los oídos las amenazadoras y vituperosas voces que ha dado este perro de Dragut, que así se llamaba el arráz de la galeota [...] a lo menos a mí me suena agora el *rospeni*, el *manahora* y el *denimaniyoc*, que con coraje endiablado va diciendo... (III, 10, 345).

Partimos del supuesto de que la literatura es cita de discurso. Las voces citadas en el *Persiles* forman parte de la representación de enunciaciones imaginarias. Se destacan por su iconicidad en el sentido que le atribuye Graciela Reyes: “...el autor literario [...] nos comunica lenguaje que funciona como lenguaje en un contexto que debemos propiamente imaginar, o sea, construir valiéndonos de su imagen” (1984, 30).

La voz, mencionada una y otra vez al citar lo que dicen los personajes del *Persiles*, muchas veces como información paralingüística, enfatiza el universo de la oralidad. Es una voz que está puesta por escrito de modo tal que el lector pueda reconstruir al detalle un contexto imaginario de comunicación oral. La mención de la voz es el resultado de la relación entre oralidad y escritura. La novela póstuma se escribe en un contexto en el que los relatos iban de boca en boca, los textos escritos estaban llenos de marcas de oralidad y se acostumbraba la lectura en público y en voz alta, la lectura oralizada (Frenk 1997). El conjunto signifiante (Greimas 1976, 17) de orden visual constituido por la escritura de la novela intenta traducir conjuntos de orden auditivo como los modos de uso de la voz, entre los cuales están la recitación y el canto (las lenguas naturales y la música).

Al perderse el contexto de comunicación de un evento de habla cualquiera para transmitir su contenido se puede reconstruir, a través del relato mismo, la información paralingüística perdida. De modo que el proceso de reconstrucción es una propiedad del relato. Este proceso se pone por escrito y, creo, con más detalle, si hay voluntad de traducir la oralidad en la escritura y si obedece a fines artísticos, al lenguaje artístico se

¹ Citaré (indicando libro, capítulo y página) por la edición de Juan Bautista Avall-Arce (Madrid, Castalia, 1992). He tenido muy en cuenta para la actualización bibliográfica, sobre todo, la nueva edición de referencia a cargo de Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Isabel Lozano Renieblas y Carlos Romero Muñoz (Madrid-Barcelona, Real Academia Española- Espasa Calpe, 2017).

le pide riqueza y diversidad. Una vez que la mención de la voz se realiza en el contexto verbal de la novela no es de ninguna manera la voz misma, ni nunca lo fue, porque los eventos de habla relatados son imaginarios e irreales. Evoca una voz primigenia u originaria. Es un signo escrito que rige la conducta de los lectores u oyentes de manera diferente a como lo haría la voz misma. El examen de este signo, subsumido y vertebrado a las reglas que regulan la novela, configura una forma de análisis que es, en sentido estricto, semiológica. Es la que se lleva adelante en este estudio.

En el *Pesiles*, se citan voces a través del narrador, pero solo en algunas ocasiones las citas quedan especialmente señaladas por la información paralingüística que este proporciona. Esta manera de citar lo que dice un personaje invocando la voz y el modo de uso de la misma se diferencia claramente de la que se realiza invocando solamente verbos de comunicación, como *decir*, *responder*... antepuestos, pospuestos o sobreentendidos. Un caso especial de mención de la voz lo constituye el nombre del personaje denominado Feliciano de la Voz. A veces la voz se presenta como cualidad de un personaje. Este estudio se basa en el examen de las formas de alusión a la voz claramente semiologizadas y que implican la mención de la misma en alguna de sus formas.

El tema de la voz como signo, tal como lo venimos describiendo, suscita algunos problemas de significación que ya conviene plantear. Sería importante examinar cuál es el lugar que ocupa en estructuras más complejas, sirviendo a las mismas: cómo contribuye a la sintaxis de la narración. Resultaría relevante explicar cuál es el conjunto de manipulaciones que el narrador practica sobre los discursos citados. Sería valioso aclarar cuáles son los alcances de los términos usados para designar la voz, qué denotan y cómo pasan de ser signos lingüísticos a ser signos literarios. Por último, sería importante dar cuenta de qué papel juegan las consideraciones contextuales en la estimación de las propiedades del tema de la voz.

Puedo adelantar las siguientes hipótesis teóricas generales: la mención de la voz muchas veces denuncia eventos fundamentales de la sintaxis de la novela, que marcan transformaciones y peripecias en el tiempo narrativo, el clímax de la novela está marcado por un uso especial de la misma, el canto de Feliciano; contribuye, además, a crear el espacio en escenarios donde prevalece la oscuridad; el significado de la voz se diversifica en distintos contextos contribuyendo a la presentación de una ideología religiosa y estética; la voz está claramente determinada por aspectos contextuales al nivel de la *poiesis*, es decir, al nivel de la creación literaria con el instrumento de la prosa novelesca y puede ser objeto de diversas interpretaciones a nivel receptivo.

Es esa configuración de la voz en distintas dimensiones de semiosis la que permite establecer la analogía del título, “la partitura vocal”, que desarrollamos, como corolario, en las conclusiones. Esta permite presentar el tema bajo un aspecto más claro y sencillo, es una ilustración².

Los principios generales que permitieron proponer las hipótesis, y que son fundamentales para el proceso de demostración, han sido tomados de la semiología de Charles Morris (1985 y 2003) y su traslado al campo de la novela por María del Carmen Bobes Naves en un estudio aplicado a *La Regenta* (1993) y en un tratado general sobre la novela (1998). Para definir el concepto de *signo* acudimos directamente a las palabras de Morris: “Si algo (A) rige la conducta hacia un objetivo en forma similar (pero no necesariamente idéntica) a como otra cosa (B) regiría la conducta respecto de aquel objetivo en una situación en que fuera observada, en tal caso (A) es un signo” (2003, 14-5). Cuando hablamos de *semiosis* indicamos el proceso relacional complejo para que una cosa o hecho sea signo de otra. Esta relación compleja puede descomponerse en

² Es importante tener en cuenta, como lo expone Villar Lecumberri (2018), que se sobre la base del *Pesiles* se compuso una sinfonía.

relaciones simples. Morris distingue tres dimensiones para la semiosis: a) *dimensión sintáctica*: estudia los lenguajes considerando las relaciones que los signos tienen entre sí; b) *dimensión semántica*: estudia la relación que los signos mantienen con sus designados; c) *dimensión pragmática*: estudia la relación de los signos con los usuarios e intérpretes (1985). El estudio de la sintaxis de la novela es la rama más desarrollada a través de las aportaciones de la narratología durante el siglo XX y es la que dispone de métodos más contrastados (Bobes Naves 1998, 106). La semántica examina cómo los signos lingüísticos se incorporan a la obra literaria, al mundo de las comunicaciones de la ficción. Estas dos dimensiones se solapan en el análisis: la explicación semántica acude a la sintáctica y viceversa. La dimensión pragmática del estudio de la novela no se ha desarrollado suficientemente, aunque se van gestando los fundamentos para su aplicación (Bobes Naves 1998). Tiene las ventajas de involucrar al contexto, considerando a la obra literaria como acto comunicativo desde el momento de su gestación determinado por una especial poética. En este trabajo examino el término *voz* usado como signo en la novela póstuma de Cervantes considerando las tres dimensiones de la semiosis mencionadas.

En lo sucesivo se comentan tres estudios que constituyen hitos en el tratamiento del tema. Para Ferrer-Chivite el comienzo mismo del *Persiles*, con la evocación de *voces*, nos habla del deliberado propósito de Cervantes de reivindicar la lengua hablada, la pura oralidad como clave vertebradora de su producción (2001, 895). La propuesta de Ferrer-Chivite puede tomarse como una orientación general del estudio más detallado que pretendemos realizar³. El trabajo de Enrique Rull está escrito con el propósito de examinar "...la voz y el canto en lo que tienen de elemento seductor y mágico en el *Persiles*..." (2008, 553). Concluye destacando que el canto no es un tópico circunstancial, sino que "...arraiga en la obra como un eje más de su estructura compositiva..." (563). Creemos que buena parte de lo que se señala para el canto puede decirse de otros empleos de la voz especialmente destacados en el texto. El estudio de Antonella Cancellier parte de una hipótesis de trabajo significativa: "La voz constituye un verdadero hilo conductor..." (Cancellier 2013). Los fundamentos descriptivos, de raigambre lingüística, que utiliza aprovechan muy bien para realizar una estilística de la voz en la novela póstuma. Aborda el texto como si fuera un *campo* de descripción atemporal. El presente estudio ofrece una visión integral que aventaja la de los tres comentados.

1. La voz y la sintaxis de la novela

1.1. La voz y el tiempo

El relato presupone una temporalidad que fragmenta el tiempo en unidades discontinuas. Como ha señalado Torodov (1996, 70), estas unidades, las acciones, se relacionan por dos principios básicos: la sucesión y la transformación. Las transformaciones presentan una escala que determina distintos grados de organización narrativa según prevalezca un tipo u otro: pueden consistir en cambiar un término por su contrario o contradictorio; otra posibilidad es que impliquen el paso de un estado de conocimiento a otro o de la ignorancia al conocimiento; y también es posible que las distintas peripecias puedan ser adjudicadas a una idea o regla. En ocasiones, la voz en el *Persiles* tiene la función de prenunciar transformaciones. Muchas veces cuando el narrador o un personaje narrador menciona la voz en algunos de sus modos de uso es para anunciar de antemano una transformación en el desarrollo de las acciones, lo cual hace

³ Este trabajo, dedicado al tema de la voz, omite la mención de Feliciano de la Voz.

que el lector u oyente quede advertido. No todas las transformaciones son prenunciadas de esta manera, pero sí muchas de las más importantes⁴.

El relato empieza *in medias res* durante la separación de Periandro y Auristela, en una isla bárbara, donde esta, vestida de hombre, está prisionera. El motivo del cautiverio y del rescate son un núcleo narrativo relevante, porque sirven de nexo temporal (pasado-presente) y espacial (la isla, el mundo bárbaro y el mundo cristiano al que pertenecen algunos personajes que se van incorporando). Mientras tanto, Arnaldo, príncipe de Dinamarca, enamorado de Auristela, ha recogido en una embarcación a Periandro, que, disfrazado de mujer, es vendido a los bárbaros. Los gritos de un bárbaro dan comienzo a la acción y señalan un espacio, prefigurando la conformación de la sintaxis narrativa: “Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra...” (I, 1, 51).

La primera gran transformación, que conlleva un reconocimiento, está prenunciada por la voz de Cloelia: “...alzó la voz, y con más aliento que de sus muchos años se esperaba, comenzó a decir: —Mira, oh gran gobernador, lo que haces, porque ese varón que mandas sacrificar no lo es...” (I, 4, 66).

Después del incendio de la isla, los personajes se embarcarán con rumbo desconocido. El motivo de la peregrinación comienza a ser el prevalente. Facilitará la incorporación de submotivos relacionados con el mundo de las aventuras de diferentes personajes, que, como narradores intradieгéticos, darán a conocer su vida y trabajos.

La incorporación de Rutilio, maestro de danza italiano, está prenunciada por el narrador que describe las cualidades paralingüísticas e idiomáticas de la voz con que aquel llama a los protagonistas para que lo rescaten: “...llegó a la orilla del mar un bárbaro gallardo, que a grandes voces, en lengua toscana dijo: —Si por ventura sois cristianos los que vais en esas barcas, recoged a este que lo es...” (I, 6, 86).

La presentación del portugués Manuel de Sosa Coitiño está prenunciada por la mención, por parte del narrador, de su voz usada para el canto: “...oyeron que de la una de las otras dos salía una voz blanda, suave, de manera que les hizo estar atentos a escuchalla...” (I, 9, 96). Canta un soneto. La pieza lírica tiene una función sintáctica (con proyecciones semánticas, por cierto). Lo dice Joaquín Casalduero: “Este soneto declara la trayectoria de la novela” (1975, 46). Carlos Mata, por su parte, señala que el soneto se ajusta al macrocontexto de la narración (2004, 660). El portugués, como narrador intradieгético, contará sus desdichas amorosas citando diversas voces, entre ellas la de Leonora, que lo ha convocado para decirle que se hará monja y no se casará con él. La aceptación, la transformación cognitiva que significa aceptar lo que Leonora ha dicho, está prenunciada por el especial uso que el portugués hizo de la voz en el tiempo evocado: “...y alzando la voz de modo que todos me oyesen, dije: —*Maria optimam partem elegit*” (I, 10, 104).

Otra transformación, la llegada de la nave de Arnaldo, está prenunciada por los gritos de un marinero: “...entró un marinero en el hospedaje, diciendo voces: —Un bajel grande viene...” (I, 15, 121).

Cuando Rutilio canta un soneto, sentado al pie del árbol mayor de un navío (I, 18, 132), la estrategia de darle valor sintáctico ya está consolidada por el canto del portugués. Para Rull el soneto anuncia toda la acción que se prepara, evidenciando un interés tanto poético como estructural o sintáctico (2008: 556).

Una de las grandes transformaciones del libro primero es el naufragio por sabotaje planeado por los marineros. La gran peripecia está prenunciada por la mención que realiza

⁴ Los ejemplos aducidos a partir de este lugar del estudio no tienen por propósito resumir pasajes de un texto harto conocido por los cervantistas, sino aportar pruebas en un proceso demostrativo, que pretende ser ameno y facilitar datos al lector.

el narrador de las características paralingüísticas de la voz de Mauricio: "...dijo en voz turbada y alta: —¡Sin duda nos anegamos! ¡Anegámonos sin duda!" (I, 18, 138). Aneja a esta transformación está la que explica la causa del naufragio y que aporta un nuevo estado de conocimiento, prenunciada por los gritos de uno de los marineros traidores:

...se arrojó al mar, diciendo a voces y con mal articuladas palabras: —Oye, ¡oh Arnaldo!, la verdad que te dice este traidor [...] yo y aquel a quien me viste pasar el pecho, por muchas partes abrimos y taladramos este navío, con intención de gozar de Auristela y de Transila... (I, 19, 139).

Los náufragos y los otros personajes se encuentran en el reino de Policarpo. Periandro se transforma en narrador intradieético. También las grandes transformaciones de su relato son prenunciadas por la mención de la voz, como el trueque de parejas que realiza Auristela entre los pescadores: «...dijo en alta y sonora voz: —Esto quiere el cielo. Y tomando por la mano a Selvania, se la entregó a Solercio, y asiendo de la de Leoncia, se la dio a Carino» (II, 10, 214). La llegada del navío del Leopoldio, rey de los dánaos, que permitirá incorporar su relato, está prenunciada por gritos: "...la centinela de la gavia mayor dijo a grandes voces: —¡Navío! ¡Navío!" (II, 13, 230).

Sinibaldo trae nuevas, a la isla de los ermitaños, de lo que pasa en Europa. Informa sobre la calamidad del rey de Dinamarca, lo que produce el cambio de camino de Arnaldo y la escisión del grupo. Habla Arnaldo y la información paralingüística precede a la expresión de su voluntad de partir:

...quitó los ojos de la tierra, y poniéndolos en el cielo, exclamando en voz alta, dijo: —¡Oh amor, oh honra, oh compasión paterna, y cómo me apretáis el alma! Perdóname, amor, que no porque me aparto te dejo; espérame, ¡oh honra!, que no porque tenga amor dejaré de seguirte... (II, 21, 272).

Se terminan las aventuras septentrionales. A partir de ahora prevalece el motivo de la peregrinación por tierras cristianas. Feliciano de la Voz cuenta su historia como narradora intradieética. En el monasterio de Santa María de Guadalupe, canta y acredita su nombre. Su canto está destacado dentro de la sintaxis de la novela por el problema de la dualidad que enfrenta el tiempo de la historia con el del relato. En el resto del relato la mención de la voz denuncia, hasta que este personaje lleva la voz como nota descriptiva acoplada a su nombre y lo que se pone en espera es el uso de la misma. Todo el artificio narrativo constituye una prolepsis que evoca por anticipado el suceso ulterior del canto. Desde que Feliciano se presenta (III, 3, 292), el porqué de su nombre queda en suspenso. El abatimiento al narrar su historia le hace decir a Auristela, no sin cierta ironía, que el nombre expresa una paradoja, lo que contribuye al suspenso: "...no es mucho que nos admire ver a esta señora, que dice que se llama Feliciano de la Voz, que apenas la tiene para contar sus desgracias" (II, 4, 296). Finalmente, la joven revela el significado de su nombre, destacando que no se trata de un apellido: "No me le ha dado [...] mi linaje, sino el ser común opinión de todos cuantos me han oído cantar, que tengo la mejor voz del mundo..." (III, 4, 299). La espera tensa queda puesta ahora en el acto de cantar. Después de los sucesos de Badajoz, los peregrinos regresan "...deseando que sucediese ocasión donde se cumpliese el deseo que tenían de oír a Feliciano..." (III, 4, 304). Finalmente, la joven canta unos versos en honor de la Virgen: "...suspendió los sentidos de cuantos la escuchaban y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había dicho..." (III, 5, 306). El evento está especialmente preparado. Nos queda preguntarnos qué transformación se denuncia con el evento mismo del canto. La voz, en su más elevada expresión, podría

prelucir dos transformaciones importantes. En primer lugar, la renuncia del padre y del hermano de Feliciano a practicar la justicia por mano propia. En segundo lugar, la gradual depuración espiritual de los protagonistas hasta besar los pies del Pontífice, en Roma. No debemos olvidar que la Virgen María, a quien va dedicado el canto, es conocida como *Puerta de Cielo*. Con tino ha señalado Díez Fernández que el canto de Feliciano como función principal "...marca la transición a la segunda parte..." (1996, 103).

En lo sucesivo los peregrinos pasan por Trujillo y Talavera de la Reina. Se encuentran con el polaco Ortel Banedre, lo que permite enlazar su historia particular de la que es narrador intradieético.

Inician el camino por Francia. En un lugar de Provenza, se detienen junto a la torre de una casa. Esta aventura, que termina con la caída de Periandro de la mencionada torre, se inicia preñada por los gritos de Bartolomé: "...alzando Bartolomé los ojos, dijo a grandes voces: —Apartaos, señores, que no sé quién baja volando del cielo, y no será bien que os coja debajo" (III, 14, 373).

Llega al mesón donde paran los peregrinos. Soldino, un viejo ermitaño que predice el porvenir, los invita a acompañarlo anticipando el incendio del mesón donde se alojan. Aquí la voz anuncia de antemano, pero fundada en la capacidad de profetizar del personaje: "...con todo esto, quiero acreditar me con voz en la opinión que de mí tenéis. Mirad hoy por vuestra casa, porque destas bodas y destes regocijos que se preparan se ha de engendrar un fuego que todo lo consume" (III, 18, 393). De inmediato la autoridad de Soldino se consolida, pues los gritos de Bartolomé, criado de Antonio, preñan el fuego: "...dijo a voces: —Señores, las cocinas se abrasan..." (III, 18, 393).

La llegada de los peregrinos a Roma constituye un nuevo punto de clímax espiritual y narrativo. Es el gran paso de todos a la ciudad santa. El traspaso del umbral está señalado por la voz de un peregrino desconocido que recita un soneto en honor de la ciudad, cuando todos la tienen a la vista: "... desde un montecillo la descubrieron, y hincados de rodillas, como a cosa sacra, la adoraron, cuando de entre ellos salió la voz de un peregrino..." (IV, 3, 426). Para Díez Fernández la función principal del soneto es señalar el final de la peregrinación (1996, 103). Ya en Roma, atormentado por la decisión de Auristela de hacerse monja, Periandro huye disgustado al campo. Estando allí "...llega a sus oídos una voz extranjera..." (IV, 12, 464). La transformación preñada por la mención de la voz implica que se entera de algo nuevo y fundamental para el desarrollo de la acción: la llegada de su hermano Magsimino.

Antes de que las pruebas fatiguen la demostración llegamos al final. Es la voz turbada de Magsimino, el hermano por el cual se ha emprendido la peregrinación y por el cual se han anudado todos los hilos del enredo novelesco, la que realiza y autoriza el casamiento entre los protagonistas dando solución a toda la problemática de la trama de la novela (IV, 14, 476).

1.2. La voz y el espacio

La voz contribuye a crear espacios en la oscuridad, y, con eso, concurre al aspecto organizativo del nivel sintáctico de la novela. Para María del Carmen Bobes Naves el espacio puede conformarse a partir de sensaciones: "La noción de espacio es una noción histórica: según las épocas prevalecen algunos lugares o determinadas sensaciones" (1993: 197)⁵. Tan útiles como las observaciones de Bobes Naves sobre este punto son las

⁵ La doctora Bobes Naves se basa en el eximio libro de Huizinga, *El otoño de la Edad Media...*, donde se analiza la evolución de las sensaciones visuales y acústicas en el paso de la Edad Media al Renacimiento (Bobes Naves 1993, 197). Creo que el rescate que hace de estos conceptos para el estudio de la novela es una contribución fundamental. No encontré nada relevante sobre el caso en la *Philosophía* de Alonso López Pinciano, porque cuando habla de los sentidos exteriores, en la epístola I, lo hace configurando la

consideraciones de Riley sobre el *romance*, cuando señala que en este los detalles descriptivos son frecuentemente profusos y sensuales (1980). Es necesario recordar que las *Etiópicas*, pertenecientes a este subgénero, se caracterizan por constantes menciones de la voz y que son varios los lugares del texto en que el espacio se edifica por medio de esta. Es la voz de Cariclea la que contribuye a la formación del espacio en la caverna de los bandidos (II, 54)⁶ y es el llanto de una mujer el que le permite a Cnemón guiarse en el interior de una casa a oscuras (V, 172). Heliodoro (entre los siglos III y IV) atiende además a la compleja relación entre oralidad y escritura (IV, 149). De modo que el punto de vista de Bobes Naves y el de Riley son confluyentes: la primera nos ayuda a entender el papel de las sensaciones en una etapa de profundas conexiones entre oralidad y escritura, como la presenta Frenk (1997); el segundo nos permite enraizar el detalle descriptivo sensual con el contexto cultural, con la tradición literaria del *romance*.

La creación de espacios fundados en sensaciones auditivas, en la voz, soluciona un problema de técnica novelística fundamental: sostiene la espacialidad en medio de las "...sombras y nebulosidades infinitas" que algunos críticos han destacado como característica del *Persiles* (Cortés 1968, 844). La cualidad de la voz aprovechada por el narrador del *Persiles*, la de tener validez incluso en la oscuridad, ha sido destacada por el padre Balmes en su *Gramática* al compararla con el gesto:

Comparando la utilidad de estos signos se nota que la de la palabra es mucho mayor que la del gesto. La voz se presta a inflexiones y combinaciones que el gesto no puede imitar: la diferencia entre estos dos medios se echa de ver en los sordomudos. Además el gesto se dirige a la vista, la palabra al oído; una distracción de la mirada hace perder el hilo del discurso; la falta de luz imposibilita la conversación (1996: 210).

El comienzo de la novela señala un espacio en sombras, el de la mazmorra, sostenido por la voz. A falta de luz, es el sonido de la voz en su expansión el que traza las dimensiones de la prisión subterránea y repercute en el espacio adyacente:

Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados. Y aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba... (I, 1, 51).

El incendio en la isla bárbara coincide con la entrada de la noche. El cuadro del caos en medio de las sombras está apuntalado por sensaciones auditivas, particularmente por la voz en algunos de sus usos:

Llegábase la noche, que aunque fuera clara, se escureciera, cuanto más siendo oscura, y tenebrosa. Los gemidos de los que morían, las voces de los que amenazaban, los estallidos del fuego, no en los corazones de los bárbaros ponían miedo alguno... (I, 4, 69).

Los protagonistas de la novela naufragan. Se nos presenta un cuadro en medio de las sombras donde se destaca lo auditivo como única forma de contacto entre los naufragos y sostén del espacio:

antropología filosófica de la época y esto no tiene traslado posterior al estudio de los géneros poéticos, aunque resulte útil para analizar el *Quijote* cervantino.

⁶ Me guío por la traducción de Emilio Crespo Güemes (1982).

Llegóse en esto la noche, sin que la barca pudiese alcanzar el esquiife, desde la cual daba voces Auristela, llamando a su hermano Periandro, que la respondía, reiterando muchas veces su para él dulcísimo nombre. Transila y Ladislao hacían lo mismo, y encontrábanse en los aires las voces de “¡Dulcísimo esposo mío!” y “Amada esposa mía”, donde se rompían sus disinios, y se deshacían sus esperanzas, con la imposibilidad de no poder juntarse, a causa que la noche se cubría de oscuridad... (I, 19, 139-140).

Renato y Eusebia, ermitaños, se acercan, en medio de la noche, a ofrecer asistencia a los peregrinos y el ruido que hacen se convierte en aviso y señal de peligro. La situación problemática se resuelve cuando la voz de los ermitaños, en medio de las sombras, expresa su poder distintivo. El hilo que sostiene al espacio con su poder formativo es la voz, porque los otros sentidos quedan malogrados para formarlos. Los que se acercan son amigos y el espacio, en principio configurado como “selva salvaje”, se transforma en lugar amigable:

Y a la escasa luz de la luna, que cubierta de nubes no dejaba verse, vieron que hacia ellos venían dos bultos que no pudieran diferenciar lo que eran, si uno de ellos con voz clara no dijera: —No os alborote, señores, quienquiera que seáis, nuestra improvisa llegada, pues sólo venimos a serviros. Esta estancia que teneis, desierta y sola, la podeis mejorar, si quisiéredes en la nuestra, que en la cima de esta montaña está puesta; luz y lumbre hallareis en ella... (II, 18, 258).

Feliciana de la Voz evoca el momento en que ha dado a luz y su padre llega a pedirle que salga de su habitación para casarse con quien ella no quiere. La escena tiene lugar en medio de la oscuridad, en un cuarto donde el padre de Feliciana enciende una vela para mirar el rostro de su hija y la voz de la criatura recién nacida, repetida, le sirve para orientarse. La voz, como signo de vida, se opone al relumbre del cuchillo que expresa las intenciones asesinas:

Diole, a lo que creo, en esto a los oídos el llanto de la criatura, que mi doncella a lo que imagino, debía de ir a poner en cobro, o a dársela a Rosanio, que este es el nombre del que yo quise escoger por esposo. Alborotóse mi padre, y con una vela en la mano me miró el rostro, y coligió por mi semblante, mi sobresalto y mi desmayo. Volvióle a herir en los oídos el eco del llanto de la criatura, y echando mano a la espada, fue siguiendo a donde la voz le llevaba. El resplandor del cuchillo me dio en la turbada vista, y el miedo en mitad del alma... (III, 3, 294).

2. Valores semánticos de la voz

El mundo narrativo ficcional tiene el mismo modelo de valores semánticos que el mundo empírico, aunque se realiza creando su propia referencia. Los términos tienen valores en el mundo ficcional de la novela y terminan por evidenciar la ideología de la misma. El análisis de esos valores semánticos es posible a partir de la figura del narrador, que organiza el mundo ficcional. Del narrador parten todas las manipulaciones de sentidos que se pueden señalar en la novela a partir de las cuales los signos lingüísticos se transforman en signos literarios.

Con la ayuda del *Diccionario de Autoridades*, vamos a ir dando cuenta de los diferentes significados de *voz* como signo lingüístico para indicar luego cómo esos significados se ponen al servicio del sistema de referencias de la novela, transformándose

en signos literarios, cómo se ponen al servicio del mundo ficcional. *Autoridades* nos brinda información acerca de la comprensión ontológica del término. Nos dice cómo era conocida la voz, independientemente de cómo sea para enfoques más modernos. La comprensión pudo ampliarse, rectificarse... o disiparse, lo que hubiera ocurrido de no existir *Autoridades*, cual otra Biblioteca de Alejandría. Como se ve, el análisis del término desde el punto de vista semántico está determinado por el nivel pragmático que implica esta comprensión ontológica que nos da las propiedades del término en una época dada.

En el *Persiles* la voz está dispuesta siguiendo una gradación: el grito, un nivel intermedio de usos corrientes de la voz y el canto.... Los significados de la voz se complementan eventualmente con lexemas que podríamos denominar de *direccionabilidad*, que determinan espacialmente sus diferentes acepciones contextuales, permitiendo inferir hacia qué lugar del espacio se dirige la voz. La definición general que da *Autoridades* de voz es bastante gráfica: “El sonido formado en la garganta, y proferido en la boca del animal”. Nótese que su uso no está restringido al hombre.

Los manejos que el narrador realiza de la voz como signo oscilan entre dos puntos diferentes: a) favorecen la proliferación de relatos y mundos posibles (“reinos”) como signo de apertura⁷ (en casos puntuales la voz como signo contribuye a la función semántica de caracterización de los personajes); b) concretan la ideología religiosa de la novela, decantando la citación en favor de la misma. Los dos aspectos están conciliados.

2.1. Un mundo de gritos. Usos esforzados e involuntarios

La primera acepción con que se usa el vocablo *voz* en el contexto verbal de la novela es la de `gritos`, es decir, *voces*: “Se toma asimismo por grito. Usase regularmente en plural” (*Aut.*, s. v. *voz*). Se trata del uso más esforzado de la voz y menos guiado por la voluntad racional. Se muestra completamente diferente de los empleos artísticos de la voz como el canto y la recitación: “La voz sumamente esforzada y levantada, no conforme al arte, sino al natural” (*Aut.*, s. v. *grito*).

La novela se inicia con los gritos de un bárbaro direccionados hacia abajo: “Voces daba el bárbaro Corsicurbo...” (I, 1, 51). Los gritos constituyen una obertura manifestada en la intensidad del sonido evocado. Señalan la frontera entre el mundo real y el ficcional. Funcionan como llave de apertura al reino (Childers 2016)⁸ de la isla bárbara. Son un signo del caos y la confusión. Acompañan al incendio y a la masacre: “Los gemidos de los que morían, las voces de los que amenazaban, los estallidos del fuego, no en los corazones de los bárbaros ponían miedo alguno...” (I, 4, 69).

También se expresa con gritos, hacia arriba, la euforia por abandonar la isla bárbara: “...alzaron las voces con alegres acentos, y tomando los remos en las manos dieron alegre principio a su viaje” (I, 6, 86). Serán una manifestación de júbilo y euforia

⁷ En cierta forma coincido con lo que señala Amélie Adde, cuando indica que el tema del *Persiles* es especular, es el narrar mismo y el poner a prueba los límites de la ficción (2006, 796), pero no puedo soslayar la ideología religiosa como emergente de esta misma tarea.

⁸ Childers (2016) basa sus estudios iniciales sobre el *Persiles*, concretamente su tesis doctoral, en demostrar que la obra no es una alegoría del peregrinaje de la vida y aplica al análisis de la misma un método fenomenológico, basado en el análisis de los distintos mundos de la obra. En una evolución de su trabajo decide denominar a las unidades ficticias como *reinos* y hacer patente su condición política. Los mundos ficticios en las obras de Cervantes tienen un alto grado de estilización, de desviación de la realidad. Sus obras contienen varios mundos, ontológicamente distintos, conectados por un argumento que funciona para trasladar a los personajes de uno a otro. Generalmente estas regiones corresponden a géneros como la novela pastoril, caballeresca, cortesana o picaresca. Tipifica la ficción de Cervantes encontrar en estos mundos un detalle que está fuera de las convenciones del género y le recuerdan al lector que está en el plano de la ficción, este juego irónico abre la posibilidad de un mundo refractado y heterogéneo. Para el lector “...el *Persiles* es un manual virtual sobre cómo se construyen los mundos de la fantasía y cómo se pueden desmontar y recombinar...” (2016, 190).

cuando Periandro realiza con éxito la prueba de tiro con ballesta: “Renováronse con esto las voces de los presentes y las alabanzas del extranjero...” (I, 22, 154). Lo mismo cuando se presenta una contienda de barcas alegóricas: “...dijeron a voces muchas: - ¡Cupido vence! ¡El Amor es invencible!” (II, 10, 216).

En la isla bárbara los gritos son un signo al servicio de la expresión de la crueldad y la brutalidad. Fuera de ella permiten señalar los peligros de las aventuras por el mar. Gritando se despierta Mauricio, temiendo el peligro que ha vaticinado como astrólogo: “...se quedó dormido cerca de la cubierta de la nave, y de allí a poco, despertó despavorido, diciendo a grandes voces: — ¡Traición, traición, traición!” (I, 18, 131). El peligro se concreta más adelante con el hundimiento de la nave. En los momentos de mayor desesperación, los gritos del ser humano se transforman en súplica, en plegaria. En el momento previo al naufragio, los gritos van a cambiar de dirección y de sentido. Van a dejar de ser gritos de desesperación de aquellos que pretenden mantener a flote la nave para convertirse en gritos de plegaria, hacia los cielos: “Ya no se oían voces que decían hágase esto o aquello, sino gritos de plegarias y votos que se hacían y a los cielos se enviaban” (II, 11, 160).

Las aventuras peligrosas no terminan al llegar a la península Ibérica y los gritos siguen siendo su signo. Hay algo en el *Persiles* que poco se ha notado, según Blasco Pascual: la utópica imagen de España se ve desmentida por la violencia con que se vive en la geografía cristiana (2005, 212-16).

Vuelven los gritos tras el hallazgo del mancebo muerto y la llegada de una cuadrilla: “...eran cuadrilleros de la Santa Hermandad, uno de los cuales dijo a voces: — ¡Teneos, ladrones homicidas y salteadores!” (III, 4, 301). Los protagonistas son confundidos con ladrones. El cuadro de violencia se completa cuando Antonio, el mozo, atraviesa el brazo de un cuadrillero con una flecha, lo que provoca la retirada de la cuadrilla: “...volvieron las espaldas, y entre huyendo y esperando, a grandes voces apellidaron: — ¡Aquí de la Santa Hermandad! ¡Favor a la Santa Hermandad!” (III, 4, 302). Tras la profecía de Soldino, los gritos señalan el peligro del incendio prenunciado: “...entró Bartolomé, criado de Antonio, y dijo a voces: - Señores, las cocinas se abrasan...” (III, 18, 393).

Los últimos gritos de la novela son los de la cortesana Hipólita. En primer lugar, para acusar falsamente a Periandro de ladrón: “...a grandes voces comenzó a apellidar la gente de la calle: — ¡Ténganme a ese ladrón...!” (IV, 7, 446). En segundo lugar, cuando Pirro da una puñalada en el hombro de Periandro, creándose un suspenso acerca de su destino: “La primera que vio el golpe fue Hipólita, la primera que gritó fue su voz diciendo: — ¡Ay, traidor, enemigo mortal mío...!” (IV, 13, 472). Los gritos de Hipólita han experimentado un cambio: los primeros son un signo de falsedad y los últimos, de amor sincero. El narrador, en ocasiones, nos muestra estas transiciones en el uso de la voz, siempre hacia un sentido más elevado, más alto.

Hay una gradación en la expresión de los gritos: los gritos hacia abajo expresan la degradación moral de los hombres en lo que estos tienen de salvajes; los gritos hacia los lados, su desesperación; los gritos como manifestación colectiva, hacia arriba, los momentos de júbilo y euforia; en los momentos de desesperación, los gritos se dirigen hacia arriba y se transforman en súplica, la forma más desesperada de la oración humana.

2.2. Usos corrientes de la voz. Relatos y reinos

Una acepción de uso muy frecuente en el *Persiles* hace referencia al sonido y modo de uso de la voz: “Se toma assimismo, por el sonido material, ú metal della, ú el modo con que se usa de ella voluntariamente” (*Aut.*, s. v. *voz*). Al lexema *voz* se lo

acompaña con adjetivos o con construcciones de adjetivos y adverbios que especifican el modo de uso. A diferencia de los gritos, se señalan matices de uso de la voz menos esforzados y más gobernados por la voluntad racional, pero con menor elaboración que los usos artísticos.

La primera voz que se menciona, después de los gritos del bárbaro, es la de Periandro, que tras salir de la mazmorra la dirige hacia el cielo como agradecimiento: "...con voz clara y no turbada lengua dijo: —Gracias os hago, ¡oh inmensos y piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir a donde vuestra luz vea mi muerte..." (I, 1, 52). Su agradecimiento, dirigido de manera voluntaria a los cielos, contrasta con los gritos de Corsicurbo dirigidos hacia la mazmorra, *ad Inferos*. Este especial uso voluntario de la voz se distingue de los gritos, los signos se semiotizan por contraste. Se lleva el claroscuro al campo de lo audible.

La voz es la llave de apertura a distintos reinos (Childers). El bárbaro español cuenta su historia que se exhibirá y explotará como una experiencia narrativa, además de vital. Va a la deriva y llega a una isla habitada por licántropos. El uso de la voz es concedido a un licántropo que se dirige al español para realizarle una advertencia que salvará su vida: "...me dijo en voz clara y distinta, y en mi propia lengua: —Español, hazte a lo largo, y busca en otra parte tu ventura, si no quieres en ésta morir hecho pedazos por nuestras uñas y dientes..." (I, 5, 77). La atribución al lobo de un uso de la voz semejante al de los humanos es lo que contribuye a crear un cuadro fantástico. Como ha señalado Mercedes Alcalá Galán: "...el género del romance bizantino permite la presencia de lo maravilloso..." (2009, 225).

En el relato del portugués Manuel de Sosa la mención de la voz estará al servicio de la exploración de una experiencia de narrar agonal, antitética (=antifonal). En primer lugar, se destaca una voz anónima que celebra su matrimonio con Leonora, que como se sabe de inmediato, resulta ser un motivo ciego: "Alzóse una voz en el templo procedida de otras muchas, que decía: —Vivid felices y luengos años en el mundo, ¡oh dichosos y bellísimos amantes!" (I, 10, 102). Como contrapunto a esta se eleva la de Leonora para anunciar que ya está casada con Dios:

...alzando un poco la voz, me dijo [...] Yo, señor mío, soy casada, y en ninguna manera, siendo mi esposo vivo, puedo casarme con otro. Yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo que es Jesucristo... (I, 10, 102-103).

En el agón de voces triunfa la que se alza en favor de Dios. Esto va marcando una dirección ideológica en la novela respecto de la voz como signo sometido a un proceso de intensificación. Recordemos que la voz que más se acercará a Dios será la de Feliciano. Leonora sostiene, como Zoraida en la primera parte del *Quijote*, un amor cristiano que lo supedita todo a la voluntad de Dios.

La historia de Mauricio está precedida por un comentario acerca del uso de la voz: "Enmudecieron todos, y el silencio los selló los labios, y la curiosidad les abrió los oídos, viendo lo cual, Mauricio soltó la voz en tales razones..." (I, 12, 111). Lo que se presenta esta vez es el reino de Mauricio y la costumbre bárbara del *ius primae noctis*. La mención de la voz es la llave de apertura a la historia de Rosamunda, uno de los personajes más enjuiciados moralmente por el narrador, que se presenta diciendo algo deshonesto. Le dice a Transila que la costumbre del *ius primae noctis* la puede volver experimentada para su marido. Activa su caracterización indirecta incluso antes de que se sepa su nombre: "...con voz levantada, dijo: —Si es que los afligidos tienen licencia para hablar ante los venturosos, concédaseme..." (I, 13-14, 116-17).

El polaco Ortel Banedre tiene oportunidad de contar su vida. Al pasar por Lisboa, mata a un joven. En la huida se refugia en la casa del muerto y la madre del mismo lo protege sin saber quién es, incluso al identificarlo como el asesino de su hijo. La voz es un signo al servicio de la presentación del dramático conflicto que experimenta la madre portuguesa entre su deseo de venganza y un sentido superior de la justicia como la caridad. La madre portuguesa está frente a su hijo muerto: "... con voz lamentable comenzó a decir: —¡Ay, venganza, y cómo estás llamando a las puertas del alma! Pero no consiente que responda a tu gusto el que yo tengo..." (III, 6, 318). Quedan ella y el polaco a solas y, después de tocar el tapiz tras el cual se oculta y sentir su corazón:

Ella viendo lo cual, me dijo, con baja y lastimada voz: —Hombre, quienquiera que seas, ya ves que me has quitado el aliento de mi pecho [...] pero porque entiendo que ha sido sin culpa tuya, quiero que se opongá mi palabra a mi venganza... (III, 6, 319).

La voz *lamentable*, expresión del llanto y del horror, ha pasado a ser una voz *lastimada*, herida, dañada en forma permanente. La madre es otra. A través del triunfo de la caridad se ha transformado en una portadora del dolor, como la Virgen de los Dolores. Esta prédica de una justicia basada en la caridad conecta con el episodio de canto de Feliciano.

También *con levantada voz* se inserta la historia de Isabela Castrucha, la joven que se finge endemoniada. Se comienza a manifestar la secreta verdad de su historia de amor cuando las peregrinas llegan a la posada de Luca: "Y volviéndose a las peregrinas, con levantada voz dijo: —¡Figuras del cielo! ¡Ángeles de carne! Sin duda creo que venís a darme salud..." (III, 20, 403). Una vez que se siente segura, cuenta su secreta historia de amor a la compañía de damas. La voz abre la puerta de una historia de amor inocente entre jóvenes, semejante a la de doña Clara y don Luis en el *Quijote*.

La voz baja suele ser usada como un signo al servicio de los comentarios metaliterarios. Después de que Mauricio critica la dilación en el relato de Periandro, el narrador señala lo siguiente: "En tanto que Mauricio y Transila esto con sumisa voz hablaban, cobró aliento Periandro, para proseguir su historia..." (II, 14, 240). El comentario del alcalde que escucha a los dos falsos cautivos deriva en una digresión acerca de la verdad y verosimilitud del relato: "Parece ser que uno de los alcaldes había estado cautivo en Argel mucho tiempo, el cual con voz baja dijo a su compañero: —Este cautivo, hasta ahora, parece que va diciendo verdad..." (III, 10, 345). Todo lo que sigue es un interrogatorio acerca de la verdad de lo que los jóvenes van narrando para ver en qué lugar su relato de cautivos deja de ser un terso espejo de lugares y usanzas.

Las cualidades de la voz constituyen notas distintivas por las cuales un personaje femenino se hace amable o aborrecible, agregando un elemento acústico a su descripción. Sinfonosa, hija de Policarpo, admira todo en Auristela: "...hasta el sonido y órgano de la voz le daba gusto" (II, 2, 167). Por contraste, la voz de la peregrina que encuentran saliendo de Talavera completa el cuadro cómico grotesco de su descripción: "Saludáronla en llegando, y ella les volvió los saludos con la voz que podía prometer la chatedad de sus narices, que fue más gangosa que suave" (III, 6, 313). La voz, como signo está al servicio del ideal de mujer cervantino (bella, honesta y discreta) y de su contracara.

2.3.El canto

La otra acepción con que se usa el vocablo *voz* en el *Persiles* es la de 'canto' o 'músico que canta'. Recordemos lo que dice *Autoridades*: "Se toma también por el Músico, que canta" (*s. v. voz*). Asociado con este significado del mundo de la música se

lee también: “En la Música es el sonido particular, ú tono correspondiente a las notas, y claves, ú en la voz del que canta, ó en los instrumentos” (s. v. voz). Se tenía una percepción integral del canto que incluía diversos aspectos de la voz y la materia cantada, razón por la cual esto no se lo puede soslayar en un examen ideológico: “El acto de cantar, la melodía de la voz, y lo mismo que se canta” (*Aut.*, s. v. *canto*). El canto se expresa en piezas líricas en verso regular. Los pasajes líricos escasean en la novela póstuma. Son lugares privilegiados que destacan por su condensación sintáctica y expansión semántica. Es una explicación que se presenta como alternativa a las ya dadas por Díez Fernández (1996), para quien la poesía es un arte secundario en el *Persiles*, porque el rápido ritmo narrativo de la novela no tolera remansos, y por Mata Induráin (2004), quien señala que Cervantes no inserta más poemas en el *Persiles* comprendiendo que narrativa y poesía son tareas distintas.

El primer canto de la novela pertenece al portugués Manuel de Sosa Coitiño. Su voz precede a la información sobre su identidad. Primero canta en portugués y luego, en castellano (I, 9, 96). El soneto entonado por el portugués sintetiza el sentido de la peregrinación de la obra. Para David Boruchoff toda la novela está conformada a partir de un sentido soteriológico: doctrina referente a la salvación (2001: 859-861).

Rutilio cantará un soneto (I, 18, 132). En este se menciona un arca que alegoriza el peregrinar de los personajes y de la humanidad. Así se insiste en la interpretación soteriológica que ha de darse al libro.

Feliciana de la Voz merece un comentario especial en lo atinente al tema de este estudio. A nivel semántico, la manera de designarla está especialmente semiotizada. Su nombre propio, *Feliciana*, se completa con una descripción, *de la Voz*. Es el único personaje que a sus cualidades distintivas como individuo suma una descripción que la caracteriza destacando su excelencia en la habilidad para hacer algo o en el uso de una gracia especial. Bien pudo llamarse, en otro mundo posible, Feliciana de la Virtud, de la Justicia... El narrador informa con detalle sobre los efectos de su canto. Ninguno de los empleos de la voz se refiere con tanto detalle:

...soltó la voz a los vientos, y levantó el corazón al cielo, y cantó unos versos que ella sabía de memoria, los cuales dio después por escrito, con que suspendió los sentidos de cuantos la escuchaban, y acreditó las alabanzas que ella misma de su voz había dicho, y satisfizo de todo en todo los deseos que sus peregrinos tenían de escucharla (III, 5, 306).

Este lugar es clave para la comprensión de la novela y constituye el clímax de la misma. En primer lugar, hay que atender a las manipulaciones que viene ejerciendo el narrador. Si narrar es un proceso de citación de voces y, dentro del grupo de las voces especialmente semiotizadas, esta es la más semiotizada de todas, deberemos asignarle un primer lugar a la interpretación de su sentido. Es la voz más jerarquizada dentro de los códigos de la novela. Si establecemos una analogía entre la novela y una obra musical, podremos observar cómo el narrador comienza con una obertura (=gritos) y cuando describe el canto, procede por dibujos melódicos. En el conjunto de esos dibujos, la melodía que más asciende es el canto de Feliciana. En un sentido *melódico* está en el punto más alto de la novela. Los otros eventos de canto han sido dispuestos de modo que este despierte más interés y produzca más impresión que los anteriores. Ocupa además una ubicación privilegiada en el contexto verbal de la novela como ha señalado Aurora Egido: “...centro equilibrado y armónico de la peregrinación entre mar y tierra...” (1998, 18). A esto habría que sumar el atractivo que produce la agnición, pues su padre la

reconoce de inmediato por la voz: “O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia, o es de mi hija Feliciano de la Voz” (III, 5, 306)⁹.

A los pies de la Virgen, Feliciano ve reparada su honra. Se deja de lado, por caridad, la matanza de honor que quieren realizar el padre y el hermano, que, guiados por las convenciones de su clase y de su época, quieren lavar con sangre la ofensa cometida por Feliciano y Rosanio (Muñoz Sánchez 2015, 172). Algunos de los versos efectivamente cantados evocan la virtud de la caridad como una propiedad mariana: “...los muros de esta fábrica bendita / ciñe la caridad...” (III, 5, 309, vv. 18-9). Tan útil como el estudio que realiza Patrizia Micozzi del poema que canta Feliciano, analizando sus imágenes metafóricas y por tanto su condensación semántica, resulta el corolario que induce del mismo al señalar que la poesía apunta a un sentido superior de la justicia y deja un saldo en ese sentido: “...solución de la trágica lucha entre el bien y el mal y de su catarsis final en una justicia superior” (1995, 722).

Todas las voces se subsumen y vertebran a este canto en un cono ascendente. Es el vehículo para unir con armonía la voz del hombre a la voz de Dios. La voz de Feliciano traduce la de Dios y la evoca. Es que *voz* también significa inspiración divina: “Se toma también por inspiración Divina, ú llamamiento” (*Aut.*, s. v. *voz*). De modo que Feliciano de la Voz es, dentro de las evocaciones de su nombre, Feliciano de Dios y expresión de su voz y de su doctrina. Feliciano expresa el llamamiento divino.

Si bien la interpretación trascendente del episodio de Feliciano de la Voz (Casalduero 1975, 151-52; Egido 1998), parece que se dispersa haciéndole perder relevancia, cuando se lo sitúa y examina en el contexto amplio de la obra cervantina, algo muy bien trabajado por Muñoz Sánchez (2015 y 2018), no es menos cierto que la relevancia del episodio y su sentido religioso se consolidan cuando se observa cómo sobresale sintácticamente en la dimensión temporal y cómo se destaca por medio del proceso de intensificación semántica con que gradualmente se lo presenta como evento de canto, tanto por contraste con otras manifestaciones de la voz como por la plétora de significado que transmite, es decir, cuando se lo examina semiológicamente. He aquí un problema de significación que la lectura del *Persiles* presenta a modo de contienda o batalla.

Los distintos enfoques analíticos que se han practicado sobre el episodio de Feliciano han sido sintetizados por Isabel Lozano Renieblas (1998, 176-77) y por Aldo Ruffinatto (2022, 158-67). Para el cervantista italiano las propuestas hermenéuticas de los especialistas se pueden esquematizar como lecturas basadas en la identificación de intertextos. En la mayoría de los casos se parte del pasaje y se señalan las relaciones intertextuales que la dan sentido y explican sus ambigüedades. En el presente estudio, en cambio, se induce la importancia del pasaje a partir del estudio de la voz, de su relación con un “sistema de voces” especialmente semiologizadas, a partir de un análisis contrastivo y diferencial con distintas expresiones de estas. El canto de Feliciano se destaca *per se*: por su ubicación en el tiempo y en el espacio, por el relieve de su significado, independientemente de la interpretación que se pueda hacer del pasaje a partir de relaciones intertextuales. He aquí el aporte que tratamos de hacer en este tema en particular y que puede servir de armazón precedente a diversas lecturas. La semiología es organizadora.

2.4. La recitación. Panegírico

Después del canto de Feliciano, la voz y la lírica aparecen asociadas en un evento de recitación. Recordemos cómo define *Autoridades* este uso de la voz: “Referir, contar

⁹ Es necesario recordar que para el Pinciano la agnición da complejidad a la fábula, como señala en la epístola V, III de su *Philosophía*... Aquí la agnición se realiza por la memoria y a través del oído.

o decir en voz alta algún discurso o oración” (s. v. *recitar*). Se trata de un uso voluntario que implica menos esfuerzo que el grito y que supone un mínimo de elaboración artística¹⁰. Al llegar a la vista de Roma, escuchan la voz de un peregrino para ensalzarla: “...de entre ellos salió la voz de un peregrino, que no conocieron, que, con lágrimas en los ojos, comenzó a decir desta manera...” (IV, 3, 426). Es un momento de clímax espiritual. Señala el gran paso de todos a la ciudad santa. Sin embargo, no tiene la misma elación poética que el canto de Feliciano. La voz no está semiotizada con tanto énfasis. Melódicamente está por debajo. Solo tiene estatus rítmico.

2.5. Una voz con autoridad: Soldino. La profecía

El significado de *voz* como equivalente a ‘autoridad’ está usado una sola vez en la novela. Recordemos lo que nos indica *Autoridades* acerca de esta acepción: “Se toma asimismo por la autoridad, ú fuerza, que reciben las cosas, por el dicho, ú opinión común” (s. v. *voz*). El único personaje al cual el narrador le concede el uso de la voz como signo de autoridad es Soldino, un hombre santo y ermitaño: “...con todo esto, quiero acreditarme con voz en la opinión que de mí tenéis. Mirad hoy por vuestra casa; porque destas bodas y destes regocijos que en ella se preparan se ha de engendrar un fuego que casi toda la consume” (III, 18, 393). La voz de Soldino se ha de acreditar enseguida, pues su don para profetizar se evidencia de inmediato. Esta especial semiotización de la voz, usada una sola vez, decanta a favor de la ideología religiosa de la novela. No debería perderse de vista que, alegóricamente, este Soldino evoca al profeta por excelencia que es Moisés.

2.6. La voz de la Fama

La otra acepción con que se usa el vocablo *voz* en la novela está consignada en *Autoridades*: “Se toma también por opinión, fama, ó rumor” (s. v. *voz*). Encuentran exhibido en Roma un retrato y se descubre que Auristela es el original. Esto es lo que despierta el rumor: “Cayó la gente que el retrato miraba en que parecía al de Auristela, y poco a poco comenzó a salir una voz, que todos y cada uno por sí confirmaba” (IV, 6, 438). La Fama celebra la coincidencia que hace que dos cosas distintas aparezcan y se consideren como una misma, la feliz realización de un hecho no acostumbrado. La poética cervantina se escribe en los márgenes de lo no acostumbrado, de la imposibilidad moral. Se trata de un caso que admira por lo extraño. La voz, convertida en signo literario, esta vez apunta a la ideología estética de Cervantes. Es necesario no olvidar el paralelo que establecen las poéticas de la época entre narrar y pintar como formas de especificar lo que es la imitación o mimesis.

Los distintos usos de la voz se distinguen a partir de la voluntad (=potencia volitiva) como variable principal, y el esfuerzo, la elaboración y la inspiración, como variables de otro nivel:

	Grito / Voces	Usos corrientes de la voz	Canto	Recitación	Voz autorizada	Voz de la Fama
Voluntad / potencia volitiva	Involuntario	Voluntario	Voluntario	Voluntario	Voluntario	Voluntario

¹⁰ Para la doctora Frenk *decir* equivalía a ‘recitar de memoria’ y *recitar*, a ‘decir de memoria’, pero también a ‘contar libremente’ (49-50).

Esfuerzo	Esfuerzo máximo	Esfuerzo variable (de alto a bajo)	Esfuerzo variable (de alto a medio)	Esfuerzo variable (de alto a medio)	Esfuerzo medio	Esfuerzo variable (de medio a bajo)
Elaboración	Natural, no elaborado	Elaboración no artística	Elaboración artística	Elaboración artística	Elaboración no artística (“simbólica”)	Mínima elaboración
Inspiración	No inspirado	No inspirado	Inspiración artística y divina	Inspiración artística	Inspiración divina. Dictado por un enunciador sobrenatural. <i>Vox Dei</i>	Inspiración comunitaria. Dictado por un enunciador colectivo. <i>Vox común. Vox populi.</i>

Casi todas las formas de uso de la voz se resuelven en una versión “a lo divino” o tienen un tinte religioso:

Grito	Súplica frente al peligro. Grito de plegaria.
Usos corrientes	Agradecimiento a Dios. Aceptación resignada de la voluntad divina.
Canto	Alabanza (con Feliciano)
Recitación	Panegírico de la ciudad santa y de las cosas divinas
Voz autorizada	Profecía (con Soldino).

Cada empleo de la voz se despliega en “reinos” y situaciones particulares y cumple funciones específicas, estéticas y religiosas, en el contexto verbal de la novela:

Usos	Reinos / Situaciones	Funciones
Grito / Voces	Reino bárbaro / Barbarie en el reino cristiano	Abrir la novela. Expresar miedo ante el peligro. Expresar euforia. Suplicar a Dios.
Usos corrientes	Todos los reinos	Introducir y expresar relatos. Comunicar comentarios (=voz baja). Caracterizar personajes, casi siempre femeninos. Integrar un juego agonal. Agradecer a Dios.

Canto	Todos los reinos, menos el bárbaro. Situaciones de transición	Expresar el sentido de la peregrinación. Alabar
Recitación	Fin de la peregrinación. Roma	Panegírico de la ciudad santa.
Voz autorizada	Reino del anacoreta. Lugar solitario	Profetizar. Proclamar y predecir.
Voz de la Fama	Roma	Comunicar sucesos poco comunes

3. Condicionamientos pragmáticos de la voz

Para Bobes Naves la pragmática de la literatura tendría que ocuparse de tres aspectos del texto: el productivo (*poiesis*), el comunicativo (*katharsis*) y el receptivo (*aisthesis*), lo que implica atención a las circunstancias de producción en torno del autor, atención a la naturaleza de la obra literaria como acto de habla con una proyección social y atención al acto de la lectura y de los efectos de la obra (1998, 249). En este apartado vamos a ocuparnos principalmente del primer aspecto, pero no podemos soslayar los dos últimos.

A lo largo del tiempo y en el contexto de diferentes estudios críticos la voz, como signo en el contexto verbal del *Persiles*, podría interpretarse de distintas maneras según diferencias ideológicas. Para los defensores de una lectura religiosa o mística del *Persiles* (Pfandl 1952; Avalor-Arce 1973; Casalduero 1975; Márquez Villanueva 1990; Egido 1998; Boruchoff 2001) podría interpretarse como signo de elación religiosa, sobre todo en sus usos elevados de oración o canto. Puede incluso considerarse como elemento constitutivo de una *poiesis* admonitoria. Por el contrario, desde perspectivas que enfatizan el valor del arte narrativo del *Persiles* (Redondo 2004; Adde 2006; Alcalá Galán 2009; Childers 2016) la voz podría interpretarse como un signo enriquecedor del proceso de citación de relatos y considerarse un elemento de la *poiesis* lúdica.

La voz como signo forma parte de un proceso de comprensión subjetiva, independientemente de la comprensión ontológica previa, cuyos marcos de referencia de época nos transmite el *Diccionario de Autoridades* (que evidencia todavía huellas del pensamiento escolástico en el contenido de las definiciones referidas a la voz, pues el empleo o no de la voluntad racional permite definir diferentes usos de la misma), e independientemente de la comprensión que tuviera para quien la puso en juego como signo, probablemente preocupado por edificar una novela barroca, religiosa y entretenida a la vez.

Interesa ahora centrarse en la *poiesis*, es decir, en la creación literaria con el instrumento de la prosa novelesca. El proceso de creación de la novela póstuma de Cervantes se ha visto determinado por dos factores contextuales importantes: a) la tradición retórica; b) una época cultural compleja denominada *Barroco*.

Pensar la novela póstuma desde la función oral de la palabra nos lleva al mundo de la retórica como determinante de la creación novelesca. Alberto Blecua se aproximará al *Persiles* a través de los conocimientos retóricos de Cervantes que explican aspectos de su técnica narrativa. Para llegar a la novela ideal de Cervantes habrá que poner en relación la poesía y la retórica: “La `hermosísimas ciencias de la poesía y la retórica, como dirá don Quijote, se complementan para constituir el tipo de épica en prosa, es decir, la novela ideal soñada por Cervantes” (Blecua 1985, 145). Esto conseguirá el efecto de admirar y suspender al público, porque la retórica cervantina entra como por el oído. La voz mencionada en el *Persiles* está moldeada por la retórica: tiene un servicio suasorio. Las

diferentes menciones de la voz advierten al lector u oyente, como si formara parte de un foro, qué es lo importante, disponiéndolo en gradación, repitiéndolo y contrastándolo.

Vayamos al otro aspecto contextual. Para Marcel Bataillon, en el *Persiles*, lo digno de apreciar es la obra barroca tridentina, la coincidencia de lo novelesco y lo devoto (2014, 180). La voz estaría moldeada según esta tendencia barroquizante. Los rasgos típicos de la novela griega se configuran según las ideas de la Contrarreforma (Baquero Escudero, 1990). De modo que un signo como la voz, recurrente en las *Etiópicas*, como hemos señalado al hablar del espacio, se moldea en clave barroca en el *Persiles*.

Parece conveniente partir de lo que el texto señala de manera literal e ir avanzando gradualmente hacia cuestiones menos evidentes. Recordemos lo que nos dice el narrador acerca de los principios que guían la creación de la novela: “La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas y cuando pintas, compones” (III, 14, 371). La cita nos remite a un carácter esencial del barroco como es la tendencia a la fusión entre las artes. Desde la antigüedad se procuraba distinguir las diferentes artes y al mismo tiempo establecer sus puntos de contacto (el *ut pictura poesis* horaciano al que alude el narrador en la cita). Para el arte barroco el concepto de fusión entre las artes se extiende y gana una amplitud extrema que incluye no solo a la poesía y a la pintura (Carilla 1971, 207-8). Esta tendencia expansiva explicaría la inclusión de la recitación, la música y el canto en la novela póstuma. De modo que la voz resulta ser un signo del esfuerzo de interconexión artístico en la creación de la novela.

Las distintas manifestaciones de la voz parecen ilustrar un aspecto del ilusionismo barroco que Pfandl ha denominado *colectivismo estético*. Para el hispanista alemán, las distintas artes de la palabra obedecen a un impulso colectivo que las junta todas en una *unidad polifónica* (1952, 270). Es lo que ocurre en el *Persiles*: las manifestaciones de la voz configuran un todo armónico y melódico, un edificio. Pfandl acude a la imagen del edificio monumental para sostener su idea, El Escorial, y lo que este suscitaba en los ojos del hombre barroco: “...veían una tensión total de las artes puestas al servicio de una idea, y a la vez distintas ideas reunidas en una sola forma polifónica y policroma” (272). Nos queda por responder cuál es la idea hacia la cual se fugan todas las voces. Es la idea de Dios, una idea en la que piensa un país con una intensidad única, como ha señalado Caro Baroja: “En todos y sobre todos está presente la idea de Dios” (1985, 48). Un “sobre todos” que determina la direccionalidad vertical de la voz en sus distintas manifestaciones y que lleva a la cúspide de la bóveda el canto y, al fondo de la cueva, el grito bárbaro, infernal.

Un aspecto importante para la configuración ideológica de la novela es el arte de la oposición y la antítesis. La voz se expresa mostrando un contraste entre lo elevado del canto de Feliciano y lo vulgar y realista del mundo salvaje de Cosicurbo, entre la inspiración divina de la profecía (*vox Dei*) y la comunitaria del rumor (*vox populi*). Este mecanismo es muy eficaz para la expresión de la ideología: “...un medio de conocimiento y pensamiento, en relación a la existencia” (Carilla, 200). En el juego de contrastes la voz se resuelve en favor de lo divino, sin cuya presencia la vida humana aparece arrojada al caos.

Otro aspecto esencial del barroco que se observa en la conformación semántica de la voz es el arte del desengaño. El desengaño permite transmitir una lección religioso moral sobre la vanidad de las cosas terrenas. En los momentos de verdadera desesperación, como en un naufragio, los gritos del ser humano, en otros momentos expresión de odio o de júbilo, se transforman en súplica (II, 11, 160). El relato del portugués Manuel de Sousa constituye una manifestación de desengaño a través de variaciones en el uso de la voz. En un primer momento se eleva una voz anónima para celebrar el amor de la pareja, vanidad de vanidades, y de inmediato se le opone la voz de

Leonora para comunicar que ya está casada con Dios (I, 10, 102-4). El portugués morirá por amor como en la ficción sentimental. El desengaño tiene unos límites claramente humanos. Ocurre en el ámbito de lo terreno.

Sin embargo, el arte del barroco se caracteriza por estar al servicio de la religión, que se expande sobre lo profano y lo supera (Carilla, 218). Toda expresión humana a través de la voz tiene su costado religioso. El grito se transforma en súplica y clamor; el canto, en alabanza. Se elevan en gradación creciente para expresar la misma idea: Dios. La única voz “autorizada” en el mar de voces que es el *Persiles* es la de un hombre santo y ermitaño, Soldino, que se “acredita con voz” (III, 18, 393) al acertar en sus predicciones sobre el futuro. La voz de Feliciano traduce y evoca la acepción de *voz* como llamamiento o inspiración divinos, pero esta acepción no se menciona explícitamente. Está sabiamente eludida, en un contexto verbal negativo, resguardada en el campo de lo no dicho, pero direccionando todas las formas de uso de la voz.

Conclusiones

El *Persiles* construye su propio contexto a partir de la voz. Es un mundo de narradores y de oyentes. La mayor parte de los acontecimientos está mediada por la voz. Es esta la que crea forma y sintaxis. En esa dimensión el signo rige la conducta del lector u oyente como un aviso de transformaciones fundamentales. A través de diversos informes sobre la voz, el lector viaja advertido, como un navegante que oye gritos que le conviene tener en cuenta. Todas las voces que manipula el narrador se subsumen y vertebran a una sola idea: la omnipresente idea de Dios. Cualquier forma de la voz se resuelve en una expresión a lo divino. La voz y su expresión, tanto para estructurar como para crear ideología, se nutren de su contexto. No se trata de una “flor sin tallo y sin raíz” que aporta notas auditivas. Emerge de una construcción antropológica que determinó lo que era la voz para la época y se nos ofrece, además, desde la *poiesis* que configura la prosa novelesca.

Permítaseme volver ahora a la analogía musical que motiva el título del artículo: la partitura vocal. El texto está señalado indicando la cualidad y participación de las voces. La especial percepción del novelista indica los cambios de las mismas. En parte aquí radica la belleza y el éxito de su traducción de la oralidad a la escritura. A veces las voces irrumpen abruptamente para señalar cambios, otras veces participan de un sistema antifonal en el que alternativamente participan voces enfrentadas y prevalece la que más conviene a la ideología del pasaje o de la novela. El coro total eleva gritos de euforia o de terror. Las voces de los solistas se elevan nítidas para expresar el canto. Un solista grave profetiza. El coro total propaga la voz de la fama. Las voces trazan un espacio cuando la luz se apaga. Cervantes ha meditado sobre el contenido de cada pasaje de su novela y lo ha apoyado anímicamente a través de detalladas indicaciones sobre la voz. El lector tiene una partitura vocal en sus manos, un instrumento de recreación que estimula el oído.

La conformación de la novela póstuma, examinada en el detalle de la voz, puede compararse con una pieza musical, con una sinfonía coral. Se inicia, *in medias res*, con una obertura, abierta y cerrada por gritos. El desarrollo va jalonado por voces. Las partes cantadas, especialmente preparadas desde la temporalidad, constituyen nodos semánticos e ideológicos que señalan puntos “melódicamente ascendentes”. El clímax se inicia con el suspenso respecto de Feliciano. Sigue un *momentum* constituido por el canto de Feliciano con el nodo semántico de las estrofas a la Virgen. El desenlace, ya en línea descendente, cuyas transformaciones van jalonando distintas voces, se eleva un poco con la recitación de un soneto que encomia a Roma. La voz apagada de un moribundo cierra el nudo. La partitura vocal de Cervantes por la selección y disposición de sus voces, por el trazado de sus líneas melódicas, obedece al gusto barroco, a la polifonía barroca.

Obras citadas¹¹

- Adde, Amélie. “El *Quijote* y el *Persiles*: un diálogo metaliterario entre dos novelas.” En Alicia Parodi, Julia D` Onofrio y Juan Diego Vila coords. *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Asociación de Cervantistas, 2006. 789-798.
- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional.” En Juan Bautista Avalle-Arce y Edward. C. Riley coords. *Suma Cervantina* London: Tamesis Books Limited, 1973. 191-212.
- Balmes, Jaime. “Gramática general o filosofía del lenguaje.” En *Filosofía Elemental*, México: Porrúa, 1996. 207-243.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española.” *RILCE. Revista de Filología Hispanica* IV (1990): 19-45.
- Bataillon, Marcel. “*Persiles* y *Sigismunda*. El lugar de la inspiración de la Contrarreforma en la obra de Cervantes [1953-1954].” En *Cervantes y el Barroco*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2014. 171-184.
- Blasco Pascual, Javier. *Miguel de Cervantes: Regocijo de las musas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- Blecua, Alberto. “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17).” En Aurora Egido ed. *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985. 131-147.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid: Gredos, 1993.
- , María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.
- Boruchoff, David. “*Persiles* y la poética de la salvación cristiana.” En Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del IV congreso internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*, vol. 2. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. 853-874.
- Cancellier, Antonella. “Formas de la voz en el *Persiles*.” *inTRAlínea: online traslation journal, Special Issue: Palabras con aroma de mujer. Scritti in onore di Alessandra Meloni*, (2013). https://www.intraline.org/specials/article/formas_de_la_voz_en_el_persiles
- Carilla, Emilio, “Introducción al barroco literario hispánico.” En *Literatura española (momentos, géneros, obras...)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1971. 181-220.
- Caro Baroja, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sarpe, 1985.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Gredos, 1975.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*. Ed. de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Castalia, 1992.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Texto crítico de Laura Fernández, notas de Carlos Romero Muñoz e Ignacio García Aguilar,

¹¹ La bibliografía utilizada es muchas veces “no canónica”. Se ha valorado la creatividad de la misma y la novedad que surge del roce de ideas que habitualmente no se ponen en contacto.

- estudio de Isabel Lozano Renieblas y Laura Fernández. Madrid-Barcelona: Real Academia Española- Espasa Calpe, 2017.
- Childers, William. "El *Persiles* de par en par." *eHumanista / Cervantes* 5 (2016): 185-204
- Cortés, Narciso Alonso. "Cervantes." En Guillermo Díaz-Plaja ed. *Historia general de las literaturas hispánicas: Pre-Renacimiento y Renacimiento (II)*. Barcelona: Vergara, 1968. 844-846.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739. 6 vols. Consulta en línea vía portal de la Real Academia Española <<https://apps2.rae.es/DA.html>>
- Díez Fernández, José Ignacio. "Funciones de la poesía en los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*." *Dicenda* 14 (1996): 93-112.
- Egido, Aurora. "Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe." En Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997)*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 13-41.
- Ferrer-Chivite, Manuel. "Aspectos de la oralidad en el *Persiles*." En Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (IV-CINDAC)*, vol. 2. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. 895-906.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Greimas, Algirdas J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1976.
- Heliodoro. *Las Etiópicas*. Traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1982.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Ed. de José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo de Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Márquez Villanueva, Francisco. "El *Persiles*." En *Historia de la literatura española I. Desde los orígenes al siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1990. 601-603.
- Mata Induráin, Carlos. "Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*." En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (V-CINDAC)*, vol. 1. Palma: Asociación de Cervantistas, 2004. 651-675.
- Micozzi, Patrizia. "Imágenes metafóricas en la canción a la Virgen de Guadalupe." En Giuseppe Grilli ed. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Nápoles 4-9 de abril de 1994*. Nápoles: 1995. 711-723.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1985.
- , *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. "El episodio de Feliciano de la Voz (*Persiles*, III, 2-5)." *Artifara* 15 (2015): 157-183.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. "El mejor de los libros de entretenimiento". *Reflexiones sobre Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional de Miguel de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2018.
- Pfandl, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona: Gustavo Gili, 1952.

- Redondo, Agustín. “El *Persiles*, libro de entretenimiento peregrino.” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (V-CINDAC), vol. 1*. Palma: Asociación de Cervantistas, 2004. 67-102.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- Riley, Edward C. “Una cuestión de género.” En George Haley coord. *El “Quijote” de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980. 37-51.
- Ruffinatto, Aldo. “Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (*Persiles*, III. 2-5).” En Daniel Migueláñez y Aurelio Vargas Díaz-Toledo eds. *De mi patria y de mí mismo salgo. Actas del X Congreso Internacional de Cervantistas (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)*. Alcalá de Henares: Editorial Universitaria de Alcalá, Instituto Universitario “Miguel de Cervantes”, 2022. 151-184.
- Rull, Enrique. “El encanto de la voz en el *Persiles*.” En Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal eds. *Con los pies en la tierra: don Quijote en su marco geográfico e histórico: homenaje a José María Casasayas: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 de mayo de 2005*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 553-565.
- Todorov, Tzvetan. “Los dos principios del relato.” En *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996. 67-82.
- Villar Lecumberri, Alicia. “Música para el *Persiles*.” *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 6, 2 (2018): 337-344.