

Poetas peregrinos: autoconfiguraciones autoriales en las novelas de aventuras de Lope de Vega y Miguel de Cervantes

Hanno Ehrlicher
Universidad de Augsburg

La peregrinación de la novela de aventuras antigua en la España contrareformista

En la últimas décadas se ha descrito y analizado con frecuencia la evolución y el desarrollo del género de la novela ‘bizantina’ –mejor dicho: de la novela de aventuras de procedencia griega que tuvo su primer auge de recepción en la cultura bizantina–, sobre todo en lo referente a su impacto directo en la narrativa española del Renacimiento y del Barroco. Con los estudios monográficos de González Rovira, Deffis de Calvo y Marguet, la investigación ha aumentado considerablemente en un terreno que se encontraba relativamente abandonado.¹ Se ha destacado la importancia que tuvo el modelo de Heliodoro, dentro del desarrollo de la prosa narrativa renacentista, para justificar la creación de historias ficcionales divertidas y, al mismo tiempo, útiles desde un punto de vista didáctico, lo que las distinguiría del mal ejemplo de las novelas caballerescas de aventuras fantásticas, tan criticadas por los humanistas. Pero esta función legitimizadora que se le otorgaba a Heliodoro no constituye ningún rasgo particular de la cultura hispánica, sino de toda Europa. Lo que sí se ha querido ver como una aportación específica es la conversión ideológica del modelo griego hacia una narrativa “abiertamente comprometida con la religión católica” (Deffis de Calvo 17), una transformación sintomática para el espíritu contrareformista. Uno de los indicios más claros de esta conversión confesional de un modelo narrativo de la antigüedad pagana sería, precisamente, la introducción de la idea de la peregrinación para estructurar la trama de viajes típica de la novela de aventuras desde la *Historia Etiópica*. Por eso, Deffis de Calvo incluso propone una denominación nueva del género en la España áurea, la de “novelas de peregrinación.”

A primera vista, tanto *El peregrino en su patria* de Lope de Vega como el *Persiles* de Miguel de Cervantes, parecen corroborar esta tesis, ya que los dos se sirven explícitamente de la idea de peregrinaje. Sin embargo, en ambos casos hay razones para dudar de que esta idea se hubiera puesto directamente al servicio de una creencia religiosa o de una *Weltanschauung*, sea ésta ortodoxa, como lo cree la mayoría de los cervantistas con la mirada puesta en el *Persiles*, o heterodoxa, tesis defendida recientemente y con gran vehemencia por Michael Nerlich. Ahora, al comparar estas dos novelas, lo que queremos proponer, por el contrario, es verlas como la prueba de una relativa autonomía del espacio literario frente a los discursos culturales de su contexto. Y decimos relativa, porque de ninguna forma la literatura del siglo XVII constituía ya un ‘campo’ social independiente en el sentido moderno, tal y como es el caso en la concepción del campo literario de Pierre Bourdieu. Pero, en cualquier caso, sí se puede hablar de autonomía, ya que la literatura empieza a tomar conciencia de sí misma y de la lógica de lo ficcional al crear un ‘espacio’ propio que no mimetiza condiciones exteriores y que se construye en y por la literatura, tanto de forma intertextual –mediante la relación de textos literarios separados entre sí– como de forma intratextual, al diferenciar distintos ‘niveles’ narrativos, como es el caso en los procedimientos de la narración especular o *mise en abyme* (para estos procedimientos, Wenz 148-152). Como mostraremos más adelante, la relación entre las novelas de peregrinaje de Lope de Vega y de Cervantes es un buen ejemplo de un espacio específicamente literario en este proceso de creación.

¹ Desde luego, había investigación, como, por ejemplo, el estudio de Teijeiro Fuentes 1988. Sin embargo, es considerable el renovado interés de ésta y el consiguiente aumento de contribuciones en los últimos 15 años.

Lope y Cervantes ante la novela griega

Para responder a la cuestión de la importancia que tiene el funcionamiento específico del concepto de peregrinaje en sendas novelas amorosas de Lope de Vega y Cervantes, primero habría que diferenciar la antesala paratextual del texto principal, en el que el peregrino adopta un papel como personaje en el marco de la historia (*histoire*). Lope de Vega, antes aún de configurar el mundo narrado, moviliza en el *Peregrino en su patria* toda la riqueza semántica del término “peregrino” en el marco de una autoestilización, la cual quisiera analizar recurriendo al concepto de *self-fashioning* autorial, acuñado por Stephen Greenblatt, para, después, contrastarla con la de el propio Cervantes.

La enorme importancia que tiene el paratexto, en la que Gérard Genette, especialmente, hizo hincapié, se revela en el caso de la novela española de principios del XVII ya por el aspecto cuantitativo.² Basta comparar el *Lazarillo* con el *Guzmán* para constatar que las dos obras no sólo se diferencian por la ampliación cuantitativa del texto principal, sino también por la expansión y diferenciación funcional del paratexto, lo cual está relacionado, al fin y al cabo, con un cambio de la función de autoría. El ocultamiento del autor que, en el caso del *Lazarillo*, era aún la condición para que la narración pseudoautobiográfica pudiera desplegar complementamente el potencial irónico de la perspectiva subjetiva del narrador, medio siglo después había dejado de constituir una opción legítima. La censura estatal, que acompañó al acelerado cambio, gracias a la imprenta, de la comunicación literaria y que intentaba controlarlo,³ produjo como resultado lógico también el fortalecimiento de la función autorial. Para la censura era fundamental poder relacionar los libros con sus correspondientes autores, de modo que con el primer Índice de Valdés, de 1559, la práctica del anonimato, antes relativamente extendida, se convirtió en un delito.⁴ A partir de ese momento, la mención inequívoca del nombre del autor fue un componente obligatorio del paratexto. El creciente peso de la autoría que, de forma pragmática, resultó de las medidas penales condujo también, en alianza con los mecanismos del comercio literario que estaba en proceso de expansión, a que los autores tomaran mayor conciencia de su propio papel. Todo esto se puede observar de forma ejemplar en los conflictos literarios que llevaron a cabo Mateo Alemán y Miguel de Cervantes con los autores pseudónimos (‘Luján de Sayavedra’ y ‘Avellaneda’) que dieron continuación a sus exitosas novelas. Lo que queda comprobado tras el análisis de estos casos es, sobre todo, que la voluntad de autoría en la temprana modernidad pudo poner en práctica estrategias muy diferentes y que produjo efectos de individualización que no coinciden en absoluto todavía con la idea de “autonomía” y subjetividad autopoética tan típica de la modernidad a partir del romanticismo (véase Ehrlicher 2007). *Mutatis mutandis* esta misma observación se puede aplicar también a la rivalidad autorial entre Lope de Vega y Cervantes, quienes necesariamente tenían que entrar en un conflicto al intentar ambos adaptar la novela antigua de aventuras a la cultura española.

La rivalidad personal de los autores, que se desató a partir de 1604 por circunstancias aún sin aclarar y que se mantuvo por muchos años, sólo sería interesante para curiosos biógrafos si no hubiera tenido consecuencias que afectaron directamente a la misma producción literaria. Fuera del anecdotismo biográfico, entre el *Peregrino* y el *Persiles* se produjo una competencia autorial estructural, pues tanto Cervantes como Lope intentaban inscribirse en

² Sobre el paratexto de la temprana modernidad en España, véase Cayuela. Los diferentes componentes del paratexto en el libro del Siglo de Oro los explica, además, Marsá 37-60.

³ Aunque ya se habían introducido primeras disposiciones de control con anterioridad, con una *pragmática* de los Reyes Católicos en 1502, todavía no afectaban a todo el Reino. Hasta mediados del XVI no se crearía un sistema de censura estatal autónomo. Véase al respecto Marsá 23-35 y Cayuela 15-53.

⁴ Fernando de Valdés, en un documento de 1558 que se encuentra actualmente en el archivo de Simancas, recomendaba ya expresamente la prohibición de libros anónimos: “[Mandar] que los impresores no impriman cosa alguna, en latín y en romance, sin que se ponga el auctor de la obra que imprimieren, el lugar do se imprime y nombre del impresor.” Cita tomada de Martínez de Bujanda 95.

una línea de tradición que hoy conocemos como la historia de la novela bizantina. Al contrario que en el caso de la novela pastoril, adaptada para el público español primero por Cervantes con la *Galatea*, en 1585, y luego por Lope de Vega con la *Arcadia*, en 1598, la novela bizantina no contaba como base con un modelo genérico del Renacimiento claramente acuñado con anterioridad, comparable a la *Arcadia* de Sannazaro, sino con dos textos-base de la Antigüedad (*Etiópicas* de Heliodoro y *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio), que, en una primera fase de recepción en España, se amalgamaron y combinaron con elementos de otras tradiciones genéricas. Lope de Vega, seguramente, conocía y se sirvió de la *Selva de aventuras* de Contreras,⁵ tan presente a principios del XVII en diferentes reediciones.⁶ Pero este modelo no pudo haber servido de prototipo fácilmente reproducible, sencillamente ya por el hecho de que coexistían dos variantes opuestas; funcionó más bien como modelo de una prosa mezclada, típica del renacimiento tardío, en la que se insertaron también formas líricas y teatrales (Rafael Osuna habla de una “novela mosaica” 329). Fue el *Persiles* de Cervantes con el que se fundó un género narrativo en un sentido más estricto, con relevancia para la historia de la recepción. Esto se correspondía con la intención del autor, quien, en la introducción a las *Novelas ejemplares* (1613), anuncia epitextualmente⁷ que con su proyecto literario pretende competir con Heliodoro, estableciendo así de forma explícita un nexo genérico con la novela antigua⁸ y al contrario de Lope de Vega, que en el paratexto del *Peregrino* no ofrece ninguna advertencia genérica semejante.

El hecho de que a la novela de Cervantes, muy bien acogida por el público,⁹ le siguieran, en la década de 1620, toda una serie de publicaciones de narraciones ‘neobizantinas’ escritas por otros autores españoles,¹⁰ además de traducciones en reediciones de los modelos antiguos, muestra el éxito que tuvo su proyecto de fundar un género, al menos a efectos comerciales.¹¹

Lope como poeta peregrino en *El peregrino en su patria*

Comparada con la de Cervantes, la novela de Lope de Vega no tuvo tanta influencia en la historia del género ni tampoco demasiado éxito comercial.¹² Teniendo en cuenta la

⁵ Como prueba de la relación entre Contreras y Lope de Vega se suele citar un pasaje de *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina, en el que se dice sobre la novela de Lope: “Qué bien faltas enmendó/ siguiendo el mismo camino/ de qual Luzmán y Arborea/ cuyas Selvas de aventuras/ por Lope quedan oscuras” (Lara Garrido 138).

⁶ Justo antes de la publicación del *Peregrino* aparecieron en España tres reediciones de la *Selva de aventuras* (Alcalá de Henares 1600, Valencia 1602 y Murcia 1603). En todas ellas se trataba de la versión en nueve volúmenes. El intento de Ray M. Keck de reconstruir la historia diacrónica del género resulta, pues, problemática, ya que para ello se apoya exclusivamente en la versión en siete partes de la *Selva* (Keck 47-56).

⁷ Genette diferencia los paratextos entre los peritextos, que se sitúan dentro de la misma obra (prefacios, títulos, etc) y los epitextos, que se sitúan fuera (Genette 11).

⁸ “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza” (Cervantes 1994, I, 52 s.).

⁹ La novela de Cervantes se llegó a editar seis veces en el mismo año de su publicación y, en 1629, ya habían aparecido otras cuatro reediciones. Véanse al respecto las referencias bibliográficas de Carlos Romero Muñoz en su edición del texto (Cervantes 2002, 81 s.).

¹⁰ Primero aparecieron *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, novela escrita posiblemente entre 1623 y 1625 de la que sólo se conserva un manuscrito, después la *Historia de Hipólito y Aminta* (Madrid, 1627) de Francisco de Quintanas, la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* (Madrid, 1629) de Juan Enríquez de Zúñigas y, finalmente, *Eustorgio y Clorilene. Historia moscovita* (primera edición, 1629) de Enrique Suárez de Mendoza. Sobre estas novelas, véase González Rovira 253-327.

¹¹ La primera traducción completa de Tacio apareció el mismo año de la publicación del *Persiles* y, seguramente no por casualidad, también en la imprenta de Juan de la Cuesta, en Madrid. Sobre el “esplendor del género” en la década siguiente, véase también González Rovira 249 ss.

¹² Entre 1606 y 1608 aparecieron seis ediciones, y una séptima en 1618 gracias, evidentemente, al éxito del *Persiles*. Por supuesto, la valoración de estos datos es relativa y depende del listón con el que se midan. Mientras que Luigi Giuliani habla de un “éxito notable” sin establecer una referencia (Giuliani 123), Donald McGrady advierte, con razón, de que, en comparación con la cantidad de ediciones de la *Arcadia*, tuvo un éxito comercial bastante más reducido (McGrady 178).

popularidad de la que gozó la concepción del peregrinaje en los textos literarios del siglo XVI, el uso de la figura del peregrino no se puede considerar una aportación genuina del autor y menos aún la “emergencia de un nuevo arquetipo” (Cayuela 282 ss). En general, la crítica ha prestado menos atención al contenido de este libro que a la configuración del espacio paratextual inicial, tan excéntrico como egocéntrico.¹³ Lope de Vega no utiliza este espacio como umbral en el que se va preparando y entonando al lector para el mundo de ficción que tiene ante sí, sino, de una forma muy demostrativa y desinhibida, como escenario en el que el autor expone su erudición y potencial creativo. Ya en la *Arcadia*, Lope de Vega había comenzado a estilizarse como autor noble, un enoblecimiento de sí mismo que iba unido al intento de trasladar su campo de acción del teatro a la producción de epopeyas y textos en prosa (véase Wright 15 ss. y Collins). Con su segunda novela en prosa sigue profundizando y perfeccionando esta estrategia autorial. Empieza usando de nuevo un falso blasón familiar para exponer su linaje, ostentación con la que ya en la primera ocasión se había ganado los versos satíricos de sus rivales literarios.¹⁴ Ahora el blasón se convierte en parte de una autoestilización emblemática que muestra a Lope en calidad de peregrino, el cual tiene que mantenerse firme ante los reproches de la envidia, colocada al lado izquierdo del grabado del frontispicio como figura alegórica [ver imagen 1].

Entre las dos leyendas, el blasón funciona como representante visual de la instancia enunciadora gramatical ausente en la escritura. Si éste se tradujera en palabras como, por ejemplo, “Ego sum” o “Lupus est”, resultaría una descripción completa de la imagen: “Velis nolis Invidia ego sum (o lupus est) aut unicus aut peregrinus,” es decir, “Envidia, quieras o no quieras, Lope es (o yo soy) o único o muy raro.”¹⁵

El falso blasón vuelve a aparecer como seña de identidad algunas páginas más tarde, donde Lope de Vega coloca un retrato emblemático suyo [imagen 2], de forma análoga al procedimiento utilizado en la *Arcadia*.¹⁶ Así, Lope copia, básicamente, los recursos con los que se había expuesto al público ya en su primera novela. La temática de la envidia también se mantiene, pero lo que es nuevo es la elección del papel del peregrino como medio para autoestilizarse, un papel que también se retoma y refuerza en los paratextos colocados entre las dos imágenes que sirven, por lo tanto, de encuadre visual de la escenificación autorial. El peregrino se tematiza primero en la aprobación de Tomás Gracián Dantisco, quien presenta al autor afirmando de él ser “tan peregrino y fenis en nuestros tiempos por sus muchas, dulces y apacibles poesías,” con lo que interpreta la figura del frontispicio como marca del extraordinario talento artístico del autor (Vega Carpio 1973, 46). La semántica de lo peregrino como ‘raro’ y ‘extraordinario’ ya se había establecido en el manierismo italiano, donde ‘pellegrino,’ según Georg Weise, se fue convirtiendo “cada vez más en la contraseña preferida para la valoración ética y estética” (Weise 376). Pero en el espacio paratextual del *Peregrino* de Lope, el adjetivo circula no sólo como contraseña para identificar una artificialidad positiva convertida en un estilo, sino también como elemento lingüístico polisémico que se emplea de la forma más diferenciada y variable posible. Ya los nueve poemas laudatorios que otros autores le dedican a la obra de Lope de Vega presentan variaciones de la semántica central del título. En ellos aparece la palabra ‘peregrino’ nada menos que once veces. El

¹³ De ahí que Luigi Guiliani afirme que se trata de un libro poco leído pero muy consultado (123).

¹⁴ Véase el soneto, por lo general atribuido a Góngora, “Por tu vida, Lopillo, que me borres” (Góngora 261).

¹⁵ El significado de esa escenificación pictórica lo ha explicado exhaustivamente Juan Eugenio Hertenbusch, cuya interpretación la retoma y amplía Avalor Arce (Vega Carpio 1973, 18 s.) Aunque, en comparación con la edición de Avalor Arce, la de la Biblioteca Castro a cargo de Donald McGrady supone una mejora desde el punto de vista de la crítica textual, ésta prescinde de una reproducción en la portada, de ahí que citaremos la de Avalor Arce que ya por sus comentarios sigue siendo la edición de referencia para la investigación. Pero el texto lo hemos cotejado con el de la edición de McGrady.

¹⁶ Esto es válido para la *Editio princeps*, pero no para el resto de las ediciones conservadas del *Peregrino*, donde muchas veces falta el retrato en ese lugar.

propio Lope, en su dedicatoria a Pedro Fernández de Córdoba, también la utiliza cuatro veces (o cinco, si se cuenta una referencia deíctica), desplegando toda una gama de matices semánticos y utilizando diferentes técnicas de significación. Empieza con un uso conceptista de la palabra, estableciendo una artificiosa conexión de fenómenos aparentemente alejados entre sí: junto a los peregrinos que van a Roma, es decir, peregrinos en el sentido del concepto cristiano del peregrinaje a lugares santos, coloca su propia obra como la de otro peregrino (“el mío”) que se dirige a una meta alternativa, al Marqués de Priego y Montalbán, que no sólo es capital en calidad de señor y “cabeza” de la casa Aguilar, sino también por su extraordinaria riqueza en entendimiento. Aprovechando la metafórica corporal, Lope de Vega consigue transformar la idea del peregrinaje espiritual, la cual pasa a ser veneración terrenal al gobernante. Así, se inscribe de forma ingeniosa en el registro de lo panegírico. Sorprendente también y enriquecedor resulta el efecto que produce su segundo juego semántico con la palabra clave: “que si a tan peregrino príncipe y bienhechor mío no he podido dar peregrinas grandezas, hele dado a lo menos desdichas peregrinas” (Vega Carpio 1973, 47). El empleo triple y diferente del mismo sema no sólo es muestra de habilidad en la *inventio* retórica, sino que también sirve, al mismo tiempo, para establecer una conexión entre él y su “señor:” a ambos se les da el mismo atributo distintivo, lo cual los une fundamentalmente, a pesar de la diferencia de su estatus social y los separa del resto de los mortales – el autor y su señor (y únicamente ellos) son ‘peregrinos’ porque poseen un don que, en sus respectivos campos de acción, los hace raros, extraordinarios y especiales.

El ingenioso viaje por el campo semántico de la palabra ‘peregrino’ toma, finalmente, otro giro más en los tres poemas que cierran el espacio paratextual después del prólogo. Tras un diálogo lírico entre Juan de Piña y Lope de Vega que evidencia su mútuo aprecio, en el último poema toma la palabra el peregrino mismo, al que antes Juan de Piña había nombrado Lope de Vega, quedando de esta forma claramente identificado.¹⁷ A los usos semánticos antes desplegados, el del peregrino como aquel que va de romería y como cualidad estética de una “cosa rara,”¹⁸ se añade ahora el sentido etimológico más temprano y básico de la palabra, el de peregrino como extranjero y extraño que se encuentra fuera de la patria. La paradoja del extranjero en su patria que lleva el libro por título hace referencia, de forma codificada, a la vida de Lope de Vega y, por lo tanto, se puede leer como indicio biográfico. Lope, en 1604, se puede estilizar como peregrino en su patria porque, para él, el “mundo” y la “patria” se han disociado desde que Madrid, su ciudad natal, dejara de ser, a partir de 1601, la ciudad de la Corte y, por lo tanto, sede del poder monárquico, tras la decisión de Felipe III de trasladarla a Valladolid, un traslado que le debió irritar especialmente a Lope de Vega porque, poco antes, en 1599, se había cumplido el plazo de su destierro y, por fin, podía regresar a Madrid. El poder se había alejado de su patria chica justo cuando él ya no estaba obligado a permanecer en tierras extrañas. En Madrid Lope se sentía, pues, doblemente extranjero: era un extraño que regresaba a la patria, la cual se le hacía ajena y extraña por haber dejado de ser el acostumbrado centro del poder.

El análisis del paratexto muestra que la variedad de los usos y funciones del sema peregrino en la antesala de la novela no permite fijar la palabra clave, en definitiva, a un significado único e idéntico en sí. Lo que en una primera lectura del título parecía anunciar una figura de identificación capaz de guiar el sentido del texto de forma inequívoca, se convierte en parte integrante de una red de significados en continuo movimiento, la cual, en su movilidad semántica, viene a representar la ambivalencia del complejo de lo peregrino y su

¹⁷ “Si el peregrino gallardo/ de este libro es proprio nombre,/ y para eterno renombre,/ Lope de Vega o Belardo” (Vega Carpio 1973, 65).

¹⁸ Para esta semántica, véase las explicaciones sobre el lexema ‘peregrino’ de Covarrubias Horozco 814.

efectividad estética, ya que no deja de sorprender al lector una y otra vez. A pesar de toda esta movilidad semántica, este juego lingüístico retórico barroco no debe confundirse, sin embargo, con la diseminación en el sentido de la deconstrucción de Jacques Derrida, pues aquí el desplazamiento de los significantes no es un efecto no intencionado que deriva de la estructura lingüística y que subvertiría al autor o, al menos, relativizaría su poder de significación. Es, precisamente, todo lo contrario: el juego está bajo control autorial y se centra constantemente en el autor. La escenificación de la imagen emblemática antes comentada asegura que el extraño peregrinaje de la voz ‘peregrino’ siga siendo un instrumento en el marco de una autoconfiguración autorial puesta al servicio de Lope de Vega para ganar, sobre todo, individualidad. Éste intenta distinguirse, haciendo gala de su erudición e ingenio, usando la palabra clave que aparece ya en el título una y otra vez para presentarse como un poeta que es “aut unicus aut peregrinus,” y aquí “aut” no habría que considerarlo disyuntivo sino más bien un refuerzo que viene a subrayar la excepcionalidad del autor único.

Quien en el paratexto del *Peregrino* se hubiera esperado alguna instrucción para entender la novela de aventuras que se le ofrece a continuación, quedará decepcionado a pesar –o a causa precisamente– del complejo juego con la semántica de ‘peregrino,’ pues la acumulación de significados diferentes produce también una desorientación conceptual. Falta un anclaje concreto de esta múltiple peregrinación en el mundo de aventuras narrado en el texto. En los paratextos, nada remite al mundo de la ficción, pero sí todo a su autor. Es tal el egocentrismo que, en consecuencia, ofrece una lista de todas las comedias publicadas por él hasta el momento cuya extensión ocupa la mayor parte del prólogo. En la primera edición se nombran 219 títulos y en la reedición del libro de 1618 esta lista se amplía con 200 títulos más. Los investigadores se han servido de dicha lista sobre todo de forma positivista, como documento para aclarar cuestiones de datación de los textos de Lope (véase al respecto especialmente Wilder). Pero también es interesante precisamente como ego-documento en el contexto del prólogo, el cual hay que considerarlo, a su vez, como parte de todo el paratexto. Luigi Giuliani ha remarcado la particularidad del prólogo y su función como una especie de escaparate en el que se exponen las obras, comparándola con las *Retractaciones* de san Agustín. El egocentrismo autorial de Lope se hace aún más evidente mediante esta comparación (véase al respecto especialmente Wilder).¹⁹ Si san Agustín hace una exposición de su obra *in limine mortis* como autocrítica ante el Dios todopoderoso, Lope, por su parte, critica el juicio de otros mortales y se erige en juez legítimo de su propia obra. Mientras que el padre de la iglesia ve con preocupación la cantidad de escritos que ha producido por considerarla un indicio de verbosidad ególatra y pecaminosa,²⁰ el autor español presenta la abundancia de obras como prueba de la propia productividad y potencia intelectual. Y mientras que, por eso mismo, san Agustín al final se arrepiente de haber publicado, pues así se hacían públicos sus errores, a Lope de Vega, por el contrario, lo que le molesta es que la antología de comedias que apareció en una edición no autorizada en Lisboa, en 1603, pudiera reducirle la fama porque difundía piezas falsas que llevaban su nombre – un descrédito al que se contrapuso rápidamente controlando él mismo las ediciones de su piezas teatrales.²¹

Si se compara la actitud frente a la ostentación de las obras por parte del patriarca de la temprana cristiandad y la del autor español postridentino se revela no sólo un aumento de conciencia autorial, sino también la secularización de la concepción de la subjetividad. Desde el punto de vista agustiniano, la autoestilización de Lope tiene que resultar necesariamente arrogante y vanidosa. El grabado muestra su máximo objetivo, el parnaso al que debe llegar el poeta transportado por Pegaso: “Seianus michi [sic: mihi] Pegasus.” En el prólogo queda

¹⁹ Resumen a continuación el argumento de Giuliani.

²⁰ En esto sigue el consejo que da el Libro bíblico de los Proverbios (Prov. 10,19): *Ex multiloquio non effugies peccatum* – “En el mucho hablar no falta el pecado, el que frena sus labios es prudente.”

²¹ En 1604 aparece ya la primera parte de las *Comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*. Con ella da comienzo una serie que concluirá póstumamente con el 25^o volumen de las partes, en 1647.

claro cómo hay que entender ese lema: si, en el camino hacia la fama, Pegaso se convirtiera realmente en caballo secano que hace caer al jinete en la perdición,²² la culpa no sería del poeta sino de la envidia de los otros. Por lo tanto, el concepto que tiene Lope de Vega de la peregrinación se orienta, en el momento preciso en el que se refiere al propio papel del autor, hacia una salvación en un sentido muy terrenal y pragmático-social, basada en el poder, la fama y la reputación, lo cual no impide que Lope, más tarde, exponga, ya dentro de la narración, sus conocimientos bíblicos de forma ostentativa y concluya cada libro con citas de la santa escritura para que la peregrinación adquiriera un mayor significado espiritual.²³ De esta forma, aunque el autor se revela indudablemente como cristiano, sin embargo lo hace sólo como participante de las normas del saber de la sociedad cristiana. En cualquier caso, la espiritualidad interiorizada de un san Agustín y su temeroso anhelo de encontrar descanso en Dios (“donec requiescat in te”)²⁴ están muy alejados de la autoescenificación ingeniosa y erudita de Lope como poeta peregrino.

Cervantes, otro autor peregrino en el *Persiles*

La autoestilización autorial de Lope de Vega encontró imitadores entre sus contemporáneos, como se puede observar, por ejemplo, en el caso de Mateo Alemán y su círculo de amigos (Ehrlicher 2010, 239-255), pero también acérrimos críticos. Una de las reacciones críticas que hay que considerar – junto con la conocida sátira del falso blasón de Lope, posiblemente compuesta por Góngora – es el prólogo irónico de Cervantes a la primera parte del *Quijote*. Aunque el texto no constituye una crítica directa contra Lope, este mismo y su círculo de seguidores sí lo percibieron como una indirecta contra sus propias ambiciones.²⁵ De ahí que la crítica se haya ocupado prolijamente de la relación entre sendos prólogos contemporáneos, pues en ellos descubre un primer indicio claro del comienzo de una duradera enemistad entre los dos autores (hablar de la “enemistad” se ha convertido realmente en un tópico; véase, por ejemplo Tomov, Percas de Ponseti o Pedraza Jiménez). A lo que no se le ha dedicado mucha atención, por el contrario, es a la relación entre la autoescenificación autorial de Lope y el prólogo de otra novela de Cervantes, redactado pocos días antes de su muerte para concluir el proyecto del *Persiles*. No cabe duda, por supuesto, de que la autoescenificación cervantina cuenta con otro punto de partida y que, por la inminencia de la muerte, su motivación es mucho más existencial. La anticipación de la muerte real que impregna el prólogo del *Persiles*,²⁶ lo diferencia de forma radical de la auto-configuración erudita y barroca de Lope de Vega. Pero, precisamente esa diferencia radical no se puede atribuir sólo a la presión de la experiencia existencial, sino que hay que valorarla como una decisión muy consciente por parte de Cervantes, relacionada con estrategias de publicación, pues nada lo obligaba a redactar un prólogo tan personal y tan fuera de lo común ni a prepararlo para su publicación. A diferencia de la recepción que se da hoy en día, en la que “algunos lectores [...] le dan más importancia al Prólogo de *Persiles* y *Sigismunda* que a la

²² El lema se basa en el dicho latino “Equum habet Seianum,” que Erasmo, entre otros, comenta en su adagio número 997.

²³ Las citas bíblicas están extraídas del Génesis (en el Libro I del *Peregrino*), de la Segunda carta a los Corintios (Libro II), del Libro de Qohélet (Libro IV) y del Deuteronomio (Libro V). A éstas se añade una cita de Cicerón, en el Libro III.

²⁴ Véase las *Confesiones* de San Agustín I, 1.

²⁵ Aquí me baso en la opinión de Felipe B. Pedraza Jiménez: “Con todo, es posible – quizá probable – que Cervantes no pensara en la megalomanía de Lope al escribir la *Primera parte* del *Quijote*. De que otros pensaron en ella al leer la novela no hay la menor duda” (Pedraza Jiménez 65-77, cita en 67). Sobre la misma problemática, véase también Orozco Díaz.

²⁶ La relación existencial con la muerte, que lleva al texto del prólogo al límite de lo decible, la ha resaltado especialmente Herraíz de Tresca.

propia novela,²⁷ en el siglo XVII los prólogos eran considerados como algo superfluo, tal y como se deduce de las traducciones a otros idiomas, donde se suele prescindir de ellos.²⁸

En cualquier caso, si se contrasta el prólogo con la autoescenificación de Lope como *poeta peregrino*, tan ampulosa como erudita, llama la atención el hecho de que Cervantes utilice en la narración del texto principal el campo semántico de ‘peregrino’ con constantes variaciones, siguiendo el ejemplo de Lope (sobre el uso del campo semántico de ‘peregrino’ en el *Persiles*, Ly 63-72), pero que no emplee la palabra clave en el prólogo a pesar de que su autoescenificación como viajero que va hacia la muerte obligue a asociarla, precisamente, con el concepto de peregrinación tan prominente en el relato. Francisco de Urbinas establece esta asociación *expressis verbis* en el epitafio que le dedica al autor tras su muerte:

Caminante, el peregrino
 Cervantes aquí se encierra:
 su cuerpo cubre la tierra,
 no su nombre, que es divino.
 En fin, hizo su camino,
 Pero su fama no es muerta,
 ni sus obras, prenda cierta
 de que pudo, a la partida
 desde ésta a la eterna vida,
 ir la cara descubierta. (Cervantes 2002, 113)

La reflexión sobre el peregrinaje, cuya ausencia en la superficie semántica del paratexto es tan llamativa que hace suponer una elipsis intencionada, se encuentra, no obstante, latente. En lugar de exponer ostentativa y retóricamente su(s) significado(s) y explotar así la propia erudición y la habilidad retórica, Cervantes lo pone en práctica narrativamente, convirtiéndolo en parte de un *curriculum vitae* narrativo en el que entra la inminencia de la muerte. Así pues, el prólogo implica un peregrinaje que, a diferencia de las mascaradas peregrinas del autor Lope de Vega, ya no se dirige principalmente a una meta mundana, esto es, a la fama del escritor, sino a una salvación futura a la que el autor de la historia ya no tiene acceso y que no se deja representar de forma explícita, pues va más allá de su vida y, por eso, también de las competencias de su autoría subjetiva: “Adiós, gracias; adiós donaires; adiós regocijados amigos, que me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida.”²⁹

²⁷ Gumbrecht, I, 301. El propio Gumbrecht es uno de esos lectores y se interesa especialmente por el prólogo, porque de él puede extraer tesis histórico-culturales como que la literatura en tiempos de Cervantes contenía, en su opinión, “los primeros rasgos de un sistema social independiente” si bien “la vida y la obra de los autores [...] dependían enormemente del destino político y económico del Imperio español” y la expectativa cristiana del más allá seguía funcionando como “una esfera de orientación para el actuar aunque, ahora, ya no era únicamente la condición para estructurar mundos cotidianos sino que se constituía en el imaginario de los contemporáneos cada vez más por las necesidades experimentadas en la vida cotidiana.” Lo que nos parece problemático en este análisis histórico-cultural del Prólogo es, por un lado, que presupone un sustrato experiencial histórico y no toma en consideración la parte de la estilización alegórico-ficcional, resaltada, por ejemplo, por Mack Singleton, y por otro lado, que tiene que objetivizar la experiencia subjetiva ficcional de Cervantes y tomarla como un patrón con el que se mide el estado de desarrollo de la subjetividad de una época. Por mi parte, abogo por ver el prólogo en contraste con la erudita escenificación autorial de Lope, la cual era mucho más representativa en ese tiempo. La ‘débil’ subjetividad autoirónica de Cervantes, como parte de una táctica de oposición, no es tanto una posición prototípica de la época cuanto una posición original dentro de ella.

²⁸ Me baso en los datos ofrecidos por Carlos Romero Muñoz (Cervantes 2002, 118, nota n), según los cuales, al menos las dos primeras traducciones, al francés y al inglés, prescinden del prólogo.

²⁹ Cervantes 2002, 123. La salvación se tematiza aquí de forma muy física, como posible cura. La enfermedad de Cervantes constituye el tema principal del diálogo que lleva a cabo con el “estudiante pardal” mientras van caminando. Para comprender la historia y su finalidad, la esperanza de salvación, la cuestión de la enfermedad empírica de Cervantes, sin embargo, no tiene ninguna importancia. En el texto, el estudiante le diagnostica hidropesía, pero esto puede ser ficción.

En lugar de un egocéntrico *self-fashioning* autorial, en el caso de Cervantes se produce el encuentro con el lector y se efectúa como un diálogo abierto y radicalmente inconcluso que contiene todo el sentido y el valor de autoría. Ese “Adiós” dirigido al lector, que vendría a ser realmente una de las últimas palabras escritas de Cervantes y que, por eso mismo, tiene un peso casi testamentario, no hay que interpretarlo necesariamente como expresión sincera de la humildad cristiana frente a la ambición soberbia de Lope de Vega, para reconocerlo como un contraprograma autorial. El potencial irónico que contiene se opone ya a una interpretación demasiado piadosa, pues el deseo expresado por el autor de continuar dialogando en la otra vida puede resultarle al lector que se dé por aludido una amenaza, mientras se encuentre en este mundo y quiera seguir disfrutando de él. Que la humildad de Cervantes era un adorno y que valoraba, y no poco, su propia importancia literaria lo testimonian sus presuntuosos anuncios del proyecto del *Persiles* en las *Novelas ejemplares* y también, algo más tarde, en la dedicatoria de la segunda parte del *Quijote*.³⁰ Más importante que el diferente trato que se da al valor de la *humilitas*, el cual representa en el prólogo un tópico bien establecido por la tradición, es la diferencia que resulta de las posiciones de los dos autores respecto a la ficción que producen. Mientras que Lope de Vega deja sin aprovechar el paratexto como posible umbral para introducir la ficción y se presenta como *auctor doctus* que domina todos los registros de la retórica, Cervantes, en vez de hacer una exhibición de su saber, apuesta por su competencia narrativa y la capacidad de conseguir una cercanía muy íntima con el lector en su papel de narrador. Como se revela también en el conflicto autorial con Mateo Alemán (cf. Ehrlicher 2007), Cervantes no basa su *auctoritas* tanto en controlar exteriormente sus textos e impedir posibles errores, sino más bien en el dominio que posee sobre el mundo narrado. Tal autoridad se manifiesta más claramente, en consecuencia, no *ante* la ficción sino *en* ella, pues Cervantes se proyecta como autor en el interior de la ficción, y con preferencia de forma irónica. Esto, como es sabido, sucede en el *Quijote*, donde la autoría se pluraliza en un juego irritante entre instancias narrativas que compiten entre sí, pero también en el *Persiles*, en cuya cuarta parte entra la figura de un poeta que se presenta como “gallardo peregrino.” Por eso, la crítica, sin que le falte razón, ha supuesto varias veces en esa figura una máscara del propio autor.³¹ Sin embargo, no se puede tratar de una reproducción mimética, la proyección del autor en el interior hay que interpretarla más bien como una *mise en abyme* que no refleja lo empírico, sino que fortalece el potencial de un lenguaje figurado e ingenioso, al exponer el funcionamiento de la ficción en la misma ficción, haciéndola así susceptible de ser reflexionada y problematizada.

De todas las aportaciones interpretativas acerca del gallardo peregrino como mascarada del autor, la de Michael Nerlich es, sin duda, la más atrevida: el intérprete no sólo reconoce en la escena del peregrino poeta, que aparece en el cuarto libro del *Persiles* y con el que se encuentran los protagonistas en un mesón, una “auto-présentation burlesque” de Cervantes escritor (Nerlich 659), sino que ve culminar este pasaje en una última cena en toda regla y en la que el autor vendría a anunciar de pasada, ni más ni menos, que su evangelio humanista. Para llegar a convertir lo que en principio sería una inserción poetológica un tanto anecdótica en una última cena simbólica, Nerlich tiene que abandonar, sin embargo, lo que declara explícitamente y repetidas veces su objetivo metodológico, una interpretación puramente

³⁰ “Con esto le despedí y con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad posible” (Cervantes 1998, II, 623).

³¹ Véase, entre otros, Gaylord Randel 154 ss.; Armas Wilson 87; Ly 58 ss.; Egido 35. A partir de las conclusiones a las que llegan estos intérpretes, Michael Nerlich construye su propia interpretación (Nerlich 641-666).

literal de la “superficie” del texto.³² En los doce aforismos con los que los otros huéspedes del mesón obsequian al peregrino poeta para crear una antología que, consecuentemente, debe llevar por título *Flor de aforismos peregrinos*, reconoce una alusión a los doce apóstoles, pero esto no lo consigue con un mero *close reading* del pasaje textual sino que tiene que recurrir decididamente a un “simbolismo numérico” bíblico que presupone como conocimiento general del lector contemporáneo y que serviría como base estructural del pasaje que, así, alcanza sentido trascendental y alegórico. Es tan sólo mediante el recurso a la Biblia – que, como libro de los libros, según Nerlich estaría siempre presente en el horizonte mental del lector español del siglo XVII – como la pequeña escena del mesón se convierte en una contrafigura ‘humanística’ secular de la última cena, y Diego de Ratos, “corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas, lugar en Castilla la Vieja, junto a Valladolid,” en una “burlesca encarnación castellana de Judas,” lo que, en opinión de Nerlich, sería “sin duda posible” (Nerlich 660 y 664). Sin embargo, posible es también, e incluso necesario, dudar de semejante alegoresis con la que el crítico se opone a la supuesta ofuscación dogmática de la crítica precedente, la cual leía preferentemente el *Persiles* como novela de peregrinación alegórica en un sentido contrarreformista. Es evidente que desde la actualidad nos es imposible llegar a conocer objetivamente el horizonte de saber y la estructura mental del público de la época de Cervantes y que debemos conformarnos, por lo tanto, con reconstruirlo hipotéticamente. El intento de reconstrucción de Nerlich, sin embargo, en el mencionado pasaje, no convence desde el punto de vista argumentativo, ya que recurre de un modo demasiado forzado a una simbología numeral general, escamoteando evidentes obstáculos que dificultan la analogía entre la última cena bíblica y una simple cena en un mesón cerca ya de Roma. Por ejemplo, no se toma en cuenta que, en la historia narrada por Cervantes, ni siquiera llegan a reunirse doce personas alrededor de la mesa junto al poeta.³³

Para explicar el sentido de la historia episódica del peregrino poeta, me parece menos especulativo recurrir a otro texto mucho más emparentado con el *Persiles*. El paratexto del *Peregrino en su patria* de Lope no sólo anticipa literalmente el sintagma “peregrino gallardo” que Cervantes utiliza por primera vez en este pasaje (véase otra vez la nota al pie de página 26), sino que posiblemente ya antes habría servido de intertexto, concretamente cuando se narra el primer encuentro del grupo de viajeros con un poeta, en un mesón de Badajoz (III.2), justo cuando estos empezaban su viaje por España.³⁴ Existe un claro nexos irónico entre este

³² “Ce génial mode d'emploi herméneutique pour la lecture du *Persiles* que nous venons de découvrir en parcourant la surface du texte sans l'altérer” (665). En su análisis Nerlich repite constantemente su credo metodológico a favor de una lectura literal: “Je ne crois pas que j'aie un mérite particulier à avoir découvert ce que je présente ici dans une espèce de *close reading* de la surface du texte” (29); “Au risque de paraître *pesado*, restons à la surface du texte” (160); “Il me semble donc à nouveau indiqué de rester à la surface du texte pour savoir un peu plus exactement ce que dit vraiment Cervantes” (244), etc., etc.

³³ Es cierto que se citan aforismos de doce personas, pero dos de ellas (Luisa de Talavera y Bartolomé El manchego), aunque son personajes de la novela, ya no están presentes durante la cena, y un tercero llamado Diego de Ratos siempre está ausente en los acontecimientos narrados. Finalmente, en el texto se dice expresamente que a lo largo de la cena se irán citando más aforismos. Por lo tanto, la simbología numérica, tan central para Nerlich, no puede apoyarse en la lógica narrativa, sino que se basa exclusivamente en las cuentas que hace de los aforismos mencionados explícitamente.

³⁴ El hecho de que Cervantes se sirviera del *Peregrino* Lope de Vega en la versión definitiva de su novela como punto de referencia intertextual, no aclara, sin embargo, la controvertida cuestión del desarrollo exacto de la génesis textual. Cervantes concibió el *Persiles* a grandes rasgos posiblemente ya antes de la publicación del *Peregrino*. Los argumentos discutidos hasta ahora sobre la reconstrucción de la génesis textual los resume Carlos Romero Muñoz y los amplía con sus propias hipótesis (Cervantes 2002, 15-29). Pero, desde el punto de vista metodológico, todas las reconstrucciones del origen del texto que se han llevado a cabo hasta el momento son extremadamente dudosas, como ya lo ha manifestado Isabel Lozano Reniebla, quien le reprocha a la crítica los intentos de reconstrucción pseudopositivistas (pues no se apoyan en datos empíricos, sino ficcionales) y sus procedimientos arbitrarios e incluso anacronistas (Lozano Reniebla 19-37). En cualquier caso, el proyecto del *Persiles* se manifiesta sobre una base externa a la ficción tan sólo a partir de las ya comentadas menciones del autor en las *Novelas ejemplares*. Las “circunstancias cronológicas” no se oponen en absoluto, por lo tanto, a que

primer encuentro de los personajes de la novela con la figura de un poeta extraño y el segundo. El poeta del mesón de Badajoz escribe comedias para un grupo de actores y se presenta como “moderno poeta,” si bien su modernidad consiste sobre todo en reutilizar las “comedias viejas [...] para hacerlas de nuevo: ejercicio más ingenioso que honrado y más de trabajo que de provecho” (Cervantes 2002, 442). La productividad de su “ingenio” la quiere mostrar al instante, adaptando como materia teatral las aventuras que han vivido hasta el momento Auristela y Periandro – y que ya habían quedado representadas en un lienzo – y proponiéndole a Auristela hacerse “recitanta” en el negocio del teatro, un negocio que presenta como muy provechoso y lucrativo. Que en esta descripción de un ingenioso dramaturgo motivado principalmente por el interés comercial se alude a Lope de Vega, no sólo lo evidencia toda la serie de alusiones a su *Arte Nuevo de Hacer Comedias*,³⁵ sino también el toque gracioso que culmina la anécdota en la que Cervantes, seguramente no por casualidad, recurre al zoosimbolismo tópico del pavo real, utilizado por Lope de Vega en el prefacio a su *Peregrino* para alabanza de su abundantísima obra dramática. Aquí, el pavo real sirve para denunciar la envidia que le tienen otros por su éxito: “sin mirarse los pies extienden los ojos de Argos.” La envidia de los improductivos que, inmediatamente, Lope intenta poner en solfa con una pregunta retórica: “¿Qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura?” (Vega Carpio 1973, 63).

Si en el “poeta moderno” se puede ver una figuración de Lope, Cervantes no podría concluir la escena de forma más irónica, pues, ahora, a ese mismo dramaturgo moderno y pseudoproductivo se le desenmascara como pavo vanidoso: a la invitación que le hace a Auristela de trabajar como “hermosa farsanta” para el teatro y conseguir, así, “honra y provecho”, ésta reacciona con una negativa que pone en evidencia al poeta y sus ambiciones: “Desesperóse el poeta con la resoluta respuesta de Auristela; miróse a los pies de su ignorancia y deshizo la rueda de su vanidad y locura” (Cervantes 2002, 445).

En contraposición al intento fracasado del vanidoso autor teatral que pretendía aprovecharse de las aventuras sufridas por Auristela, reutilizándolas para el teatro, y de la belleza espectacular de la dama, se encuentra, en el cuarto libro del *Persiles*, el intento de coleccionar aforismos por parte del “gallardo peregrino.” También en este caso se trata de un autor en busca de lo nuevo y que califica su propio proyecto literario como un caso único, fruto de una “imaginación peregrina y nueva.” Y también él buscará su provecho a costa del trabajo de otros, como viene a reconocer con franqueza:

A costa ajena, quiero sacar un libro a luz, cuyo trabajo sea, como he dicho, ajeno y, el provecho, mío. El libro se ha de llamar *Flor de aforismos peregrinos*; conviene a saber, sentencias sacadas de la misma verdad, en esta forma: cuando, en el camino o en otra parte, topo alguna persona cuya presencia [esperiencia, en otras ediciones] muestre ser de ingenio y de prendas, le pido me escriba en este cartapacio algún dicho agudo, si es que le sabe, o alguna sentencia que lo parezca.³⁶

se considere el texto de Cervantes como “réplica a Lope de Vega,” como opina, por ejemplo, Müller-Bochat (213), quien se apoya únicamente en la posición de Avallé Arce.

³⁵ Llamativo es ya el juego con dos semas clave del *Arte nuevo de hacer comedias* en la expresión “hacer de nuevo.” Además, como referencia a la teoría y práctica teatrales de Lope se puede entender la mención del gracioso, la inestabilidad genérica de la pieza en cuanto “comedia, o tragedia, o tragicomedia,” como también la alusión a la práctica de travestismo en el escenario que Lope de Vega había justificado explícitamente en el *Arte nuevo* (“Las damas no desdigan de su nombre./ y si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agrandar mucho,” v. 280-284).

³⁶ Cervantes 2002, 631. En contra de Romero, Michael Nerlich está a favor de mantener en ese pasaje la variante textual de la *editio princeps*, según la cual, lo decisivo para pedir que se regale un aforismo no sería la mera “presencia” del otro, sino su “esperiencia” (Nerlich 654, nota 31).

Los paralelismos semánticos y temáticos de los episodios hacen más clara la diferencia que separa a los dos poetas: si al “poeta moderno” lo que le interesa es el éxito en la publicación de sus propias obras y la ganancia material, el “peregrino gallardo,” que ni siquiera piensa en publicar su libro, busca un provecho que esté relacionado con la plusvalía inmaterial del ingenio, una plusvalía ofrecida por otros como obsequios en forma de sentencias. Así pues, se da un claro contraste entre el intento egocéntrico del autor de comedias, que enriquece el valor ostentativo de la propia obra integrando la experiencia de los otros, y el proyecto de realizar una antología que no sólo incorpore la experiencia del otro o los otros, sino que quede relacionado de forma heterológica a la otredad y se base, al mismo tiempo, en la experiencia subjetiva de un ‘autor’ que, en calidad de peregrino andante, tiene que realizar el primer movimiento necesario para poder conseguir el obsequio del otro. Mediante este contraste entre dos concepciones opuestas de autoría que instala Cervantes en el interior del mundo narrado del *Persiles*, consigue superar conceptualmente la idea de la peregrinación, insertada por Lope de una forma muy ostentativa para autoperfilarse en el paratexto de su *Peregrino*. Si Lope de Vega señala la abundancia de sus escritos como prueba de productividad artística, Cervantes, mediante la figura del poeta que le sirve como su doble ficcional, demuestra que también se puede ganar un perfil autorial sobre una base puramente conceptual si hace falta, aunque no se tenga un producto material propio. Su poeta peregrino, que no tiene que ser idéntico necesariamente a la persona de Cervantes para poder cumplir con su función de autor implícito paradigmático,³⁷ convierte el florilegio de las reflexiones ajenas en una idea genuinamente suya. Su propio don artístico lo manifiesta mediante el desplazamiento de un concepto materialista de la obra a otro conceptual – una “imaginación peregrina y nueva” realmente, cuya ingeniosidad particular queda todavía mucho más patente si se la compara con la autoestilización de Lope de Vega.

³⁷ Es evidente que lo que le importa a Cervantes en la escena es presentar un segundo autor que contraste con el primero. Si bien se puede establecer una identificación con los dos autores reales, Lope y Cervantes, no es en absoluto necesario. Como sucede en otros casos de una *mise en abyme* literaria de la problemática autorial (véase, por ejemplo, el episodio de Pasamonte, en el *Quijote*), lo que le interesa a Cervantes principalmente no es dar informaciones biográficas sobre la persona sino perfilar la autoría literaria. Por eso, es consecuente también que configure al poeta peregrino como “un composé, un hybride fabuleux,” tal y como lo ha formulado con acierto Nadine Ly, en el que se pueden fusionar los rasgos de uno mismo con los de modelos ficcionales y con otros autores históricos (“Le miroitement de la vraisemblance” 58).

Obras citadas

- Armas Wilson, Diana de. *Allegories of Love. Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton-New Jersey: Princeton UP, 1991.
- Cayuela, Anne. *Le paratexte au siècle d'or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne en XVIIe siècle*. Genève: Droz, 1996.
- Cervantes, Miguel de. Harry Sieber ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1994. 2 vols.
- . Francisco Rico et al. ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998. 2 vols.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Collins, Marsha S. "Lopes Arcadia. A Self-Portrait of the Artist as a Young Man." *Renaissance Quarterly* 57 (2004): 882-907.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611]. Madrid: Castalia, 1995.
- Deffis de Calvo, Emilia. *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: Eunsa, 1999.
- Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- Egido, Aurora. "Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe." Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del III. Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares 1998. 13-41.
- Ehrlicher, Hanno. "Aleman, Cervantes y los continuadores. Conflictos de autoría y deseo mimético en la época de la imprenta." *Criticón* 101 (2007): 151-175.
- . *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink, 2010.
- Gaylord Randel, Mary. "Ending and Meaning in Cervantes' *Persiles y Sigismunda*." *Romanic Review* 74.2 (1983): 152-169.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Góngora y Argote, Luis de. Biruté Ciplijauskaitė ed. *Sonetos completos*. Madrid: Castalia, 1992.
- González Rovira, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1996.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- Giuliani, Luigi. "El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*." Xavier Tubau coord. *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, 2004. 123-136.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. 2 vols.
- Herraíz de Tresca, Teresa. "Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*." *Criticón* 44 (1988): 55-59.
- Keck, Ray M. *Love's Dialectic: Mimesis and Allegory in the Romances of Lope de Vega*. University, Mississippi: Romance Monographs, 1999.
- Lara Garrido, José. "La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*." *Edad de Oro* 3 (1984): 123-142.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Ly, Nadine. "Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou: de l'invention d'un ressort romanesque." *Les Langues Néolatinnes* 327 (2003): 39-72.
- Marguet, Christine. *Le roman d'aventures et d'amour en Espagne XVIe / XVIIe siècles. L'utile et l'agréable*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Marsá, María. *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Martínez de Bujanda, Jesús. *Index des livres interdite. Vol. 5: Index de l'Inquisition espagnole 1551, 1554, 1559*. Sherbrooke: Ed. Un. de Sherbrooke, 1984.

- McGrady, Donald. "Editar la prosa de Lope: *El peregrino en su patria*." Xavier Tubau coord. *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, 2004.175-187.
- Müller-Bochat, Eberhard. "Von Heliodor zu Cervantes. Geographische Räume des byzantinischen Romans." Frank Baasner ed. *Spanische Literatur – Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer 1996. 200-232.
- Nerlich, Michael. *Le Persiles décodé ou la "Divine Comédie" de Cervantes*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- Orozco Díaz, Emilio. "Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional (notas para una clase)." *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 400-401 (1980): 7
- Osuna, Rafael. "El peregrino en su patria, en el ángulo oscuro de Lope." *Revista de Occidente* 38.113-114 (1972): 326-331.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Cervantes y Lope de Vega: Historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*. Barcelona: Octaedro, 2006.
- Percas de Ponseti, Helena. "Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23.1 (2003): 63-115.
- Tomov, Tomas S. "Cervantes y Lope de Vega: Un caso de enemistad literaria." Jaime Sánchez Romeralo/ Norbert Poulussen eds. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. 617-626.
- Vega Carpio, Lope Félix de. Juan Bautista Avallé Arce ed. *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia, 1973.
- . Donald McGrady ed. *Prosa I: Arcadia. El peregrino en su patria*. Madrid: Biblioteca Castro, 1997.
- Weise, Georg. "*Maniera* und *pellegrino*: zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus." *Romanistisches Jahrbuch* 3 (1950): 321-403.
- Wenz, Karin. *Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung*. Tübingen: Narr, 1997.
- Wilder, Thornton. "New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega." En *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*. Münster-Köln: Böhlau, 1952. 194-200.
- Wright, Elizabeth R. *Pilgrimage to patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell UP, 2001.



Imágenes 1 y 2: Portada de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (izquierda) y retrato del autor en la primera edición (derecha)