

NATURALEZA Y RETORICA EN EL PERSILES

Por EMILIO CARILLA

(Capítulo de un libro inédito sobre el "Persiles")

El Paisaje

Cervantes, hombre empapado de las aguas renacentistas, mantiene hasta bien entrada una nueva época rasgos inconfundibles de generaciones anteriores. No se me escapa que hoy día puede hasta parecer anticuado considerar a Cervantes como un escritor renacentista; y sin embargo ése me parece el perfil más nítido de su obra. Cervantes, hombre renacentista, pero que —lo veremos— no permanece ajeno al cambio de los tiempos. Hay elementos, nunca muy llamativos, que acercan al Cervantes de las últimas obras a la floración de ingenios barrocos.

Ahora bien: tiene algo que ver el sentido del paisaje en Cervantes con la naturaleza barroca? Sí, si pensamos en el **Persiles**, aunque creo que conviene detenerse brevemente en un punto tan atractivo como es el del sentimiento de la naturaleza.

El verdadero sentimiento de la naturaleza en la literatura —es bien sabido— nace con el romanticismo, o, si se quiere, en el siglo XVIII. El primer paso firme lo da Rousseau; le siguen Saint-Pierre y Chateaubriand, poetas ingleses y alemanes, y se consolida en Lamartine. Los románticos no sólo amplían el horizonte literario con la incorporación de especies y lugares exóticos. También —y este tiene más importancia— descubrieron el paisaje como "estado de alma": comunicación, efusión, transposición de espíritu y paisaje. Actitud de singular trascendencia poética, ésta es, entre otras, una de las aportaciones más fecundas del romanticismo a la historia del arte.

La poesía medieval, lo mismo que la renacentista, la barroca y la neo-clasicista, reflejan, en mayor o menor medida, la naturaleza clásica: paisaje suave, armónico, estilizado, "paisaje de égloga", y siempre como fondo sobre el cual resaltaba, así con mayúscula, el Hombre. Paisaje aprendido en las obras que llegaban desde la antigüedad

con valor de paradigma. En la naturaleza, más que en otros temas quizás, cobraba fuerza el limitador juicio del humanista Sánchez de las Brozas.

La edad media europea, con el conocimiento de una realidad geográfica no mucho más amplia que la de los griegos y romanos, o desdeña el paisaje literario o repite unos pocos trazos sabidos. El renacimiento enriquece considerablemente su paleta con el descubrimiento de un Nuevo Mundo; pero conspiraban contra la expresión de aquella naturaleza, virgen ubérrima, los ideales estéticos de la época. América agrega a través de sus hombres y paisajes nuevas referencias poéticas: metáforas, hipérboles, nombres indígenas; paradójicamente, poemas dedicados a América, escritos en América, llevan hasta estas tierras el típico y limado paisaje de las libros clásicos (1). Eglogas y fábulas, relatos mitológicos, reiteran la presencia de una naturaleza estilizada, construída sobre repetidos esquemas retóricos. Claro que siempre aparece el gran poeta —un Garcilaso, un Fray Luis— que sabe infundir acentos personalísimos a materiales tan gastados: el poeta se mueve en escaso terreno, pero no hay que olvidar que es en los caminos muy transitados donde luce más la creación poética.

El barroco continúa con esa tradición renacentista: abundantes poemas que repiten un paisaje visto con lente clasicista. Sin embargo, hay una notoria diferencia: la naturaleza barroca —sin perder su línea ni su carácter de naturaleza estilizada— pasa a primer plano en el conjunto y llega en ocasiones a ocultar las figuras humanas. Más artificial, si cabe, que la naturaleza renacentista, se carga de nuevos valores, ricas descripciones; sobre todo, de inusitados temas y metáforas (jardinerías, pedrerías, manjares, pájaros, fiestas, etc.) que amplían considerablemente la lengua literaria. Los cultistas, con Góngora a la cabeza, Balbuena, y los poetas granadinos y antequeranos (importantes grupos dentro del cultismo) son los que mejor ejemplifican las direcciones e innovaciones de este mundo particular, de esta etapa artística. Con todo, también aquí, colándose entre tupidos bosques de égloga, suelen aparecer tímidos acentos de una naturaleza sentimental (tal como señala Montesinos en algunas comedias de Lope).

Naturaleza y Retórica

Cervantes, que vive en años tan cimeros de la historia artística de España, asiste a los albores y triunfo de la época barroca y, no cabe duda, lleva hasta sus páginas —recreándolo— más de un hallazgo de las nuevas corrientes. Veamos, sin embargo, antes, aspectos menos llamativos.

En el caso particular de la actitud ante el paisaje —para emplear la gráfica expresión de Américo Castro— Cervantes nos da, a

(1) — Cfr. Pedro Henríquez Ureña, *Cosas de las Indias*, en *La Nación*, de Buenos Aires, 4 de febrero de 1940.

través del **Persiles**, cuadros realizados sobre bien conocidos elementos retóricos de la época renacentista. Cuadros que prevalecen en **La Galatea**, en el **Quijote** (2), y que —más raros en proporción— también se encuentran en el **Persiles**. Se desvanecen, sí, las alusiones mitológicas, aunque dentro de su brevedad, hay siempre abundantes adjetivos y párrafo largo (características muy cervantinas):

"... los cuales, otro día, al salir la aurora, que por los balcones del Oriente se asomaba, barriendo el cielo de las estrellas y aderezando el camino por donde el sol había de hacer su acostumbrada carrera..." (Libro III, cap. XI).

"Al tomar tierra vió el marinero que un pequeño río, por una pequeña boca, entraba a dar al mar su tributo: hacíanle sombra, por una y otra ribera, gran cantidad de verdes y hojosos árboles, a quien servían de cristalinos espejos sus transparentes aguas..." (Libro II, capítulo X).

"La sazón del tiempo, que era la del verano; la comodidad del sitio, el resplandor de la luna, el susurro de las fuentes, la fruta de los árboles, el olor de las flores, cada cosa destas de por sí, y to-

(2) — Breves, los de *La Galatea*; más extensos y repetidos, los del *Quijote*. Recordemos alusiones a los "pintados pajarillos", al "dorado Febo", a las "blancas auroras" con los "balcones del oriente", etc...

El uso es bien común en la época, aunque se haya difundido sobre todo a través de las leídas páginas del *Quijote*, y sin distinguir lo que en el *Quijote* es clara parodia. Contemporáneo —ya que no coetáneo de Cervantes—, el poeta Pedro de Espinosa también recurre en versos suyos a esta retórica descriptiva:

Pues cuando, en los palacios del Oriente,
sobre alcatifas blancas
encarnados cojines
puso el pardo crepúsculo al Aurora...

Pedro Espinosa, al licenciado *Antonio Moreno*, en *Obras*, (Madrid, 1909, página 13).

Paisaje mitológico, de larga vida literaria, algunas de cuyas formas ya aparecen —tal como lo muestra María Rosa Lida de Malkiel— en los poemas homéricos. María Rosa Lida subraya la parodia en descripciones del *Quijote* ("Apenas había el rubicundo Apolo..."; "En esto ya comenzaban a gorgजार...") (ver *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española*, en la *Revista de Filología Hispánica*, de Buenos Aires, 1946, VIII, págs. 109-110; cfr., también, Angel Rossemblat, *La lengua de Cervantes*, en Facultad de Filología y Letras de Caracas, *Cervantes*. (Caracas, 1949, páginas 53-54).

Ahora bien, dentro del mundo cervantino no es fácil —no es tan fácil— distinguir a veces con mucha exactitud entre retórica grave y parodia. Dónde termina la naturalidad y dónde comienza la afectación en muchas de estas descripciones? O, mejor dicho: cuándo habla Cervantes por sí y cuándo remeda burlescamente descripciones de libros de caballerías y novelas pastoriles? La verdad que la respuesta —teniendo en cuenta las diversas obras cervantinas— no aparece tan simple y necesita seguir al ejemplo correspondiente. Sobre todo, fuera del *Quijote* y su mundo, y fuera de ejemplos extremos. El *Persiles* lo prueba.

das juntas, convidaban a tener por acertado el parecer de que allí estuviésemos el tiempo que las fiestas durasen” (Libro II, cap. III) (3).

Vale decir, escenario colocado por lo común al comienzo del capítulo; descripción del cielo en los momentos cambiantes del día, del río manso, del arroyo cristalino, de la ribera fresca, del prado umbroso... Descripciones apoyadas en imágenes y metáforas “fijas”; paralelos a muchos retratos humanos que Cervantes prodiga —superlativos e hipérboles— en sus libros. (Es llamativa la escasez de flores en los paisajes cervantinos: *La Galatea* es apenas excepción, y excepción nada extraordinaria).

El Mar

Pero Cervantes tiene en el *Persiles* otros momentos en que se eleva sobre el lugar común de tanto paisaje retórico. Algunos, acuciados por la necesidad de expresión de una naturaleza nórdica de mares, hielo y nieve, rara por cierto entonces dentro de páginas literarias españolas. Cervantes, hombre del sur de Europa, y, sobre todo, hombre que ha nacido y pasado gran parte de su vida lejos del mar, alcanza a plasmar poéticamente el espectáculo de regiones que no conocía. A veces pinta al mar “sosegado y blando” (Libro I, cap. XI) (4), pero casi siempre la lluvia, la tempestad, el naufragio, dan colorido y dramática variedad a la vida marina:

“No consintió el sentimiento que el sueño aliviase su angustia, porque se les pasó la noche velando, y se vino el día, no a más

(3) — Casaldueiro encontró en un párrafo del *Quijote* una definición de la obra barroca (“Orden desordenada..., de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence” - I, cap. L). Y bien: en el “cada cosa destas de por sí, y todas juntas...”, aplicado a la obra de arte no podemos encontrar también una clara definición del arte clásico?

Cfr., además, con el *Quijote* (II, cap. XXIII): “...Cada cosa de por sí y todas juntas me suspendieron y admiraron” (También, I, cap. XLVII). Es muy vago hablar de “visión renacentista”, pero estas últimas líneas creo que pueden servirnos...

Oigamos finalmente —y con palabras más cercanas— a Wölfflin en sus ya clásicos *Conceptos*. Y me parece que éste puede sostenerse con más nitidez que otros.

“En el sistema del ensamble clásico cada componente defiende su autonomía a pesar de lo trabado del conjunto. No es la autonomía sin ducción del arte primitivo: lo particular está supeditado al conjunto sin perder por ello su ser propio” (Enrique Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, trad. de A. Moreno Villa, Madrid, 1945, pág. 20).

(4) — O describe manso navegar: “... iban rompiendo (las naves), como digo, no claros cristales, sino azules; mostrábase el mar colchado, porque el viento, tratándolo con respeto, no se atrevía a tocarle a más de la superficie, y la nave suavemente le besaba los labios y se dejaba resbalar por él con tanta ligereza, que apenas parecía que le tocaba” (Libro III, cap. I).

andar, como dicen, sino para más penar, porque en él descubrieron por todas partes el mar cerca y lejos..." (Libro I, cap. XIX).

"... y hechos un ñudo, o, por mejor decir, un ovillo, se dejaron calar casi hasta la postrera parte del navío, por excusar el ruido espantoso de los truenos, y la interpelada luz de los relámpagos, y el confuso estruendo de los marineros. Y en aquella semejanza del limbo se excusaron de no verse unas veces tocar el cielo con las manos, levantándose el navío sobre las mismas nubes, y otras veces barrer la gavia las arenas del mar profundo" (Libro II, cap. I) (5).

"Volvió el piloto a tomar la altura, y vió que estaba debajo del norte, en el paraje de Noruega, y con voz grande y mayor tristeza dijo: "Desdichados de nosotros, que si el viento no nos concede a dar la vuelta para seguir otro camino, en éste se acabará el de nuestra vida, porque estamos en el mar glacial, digo, en el mar helado; y si aquí nos saltea el hielo, quedaremos empedrados en estas aguas". Apenas hube dicho esto, cuando sentimos que el navío tocaba por los lados y por la quilla como en movibles penas, por donde se conoció que ya el mar se comenzaba a helar, cuyos montes de hielo, que por dentro se formaban, impedían el movimiento del navío. Amainamos de golpe, porque, topando en ellos, no se abriese, y en todo aquel día y aquella noche se congelaron las aguas tan duramente y se apretaron de modo que, cogiéndonos en medio, dejaron el navío engastado en ellas, como lo suele estar la piedra en el anillo" (Libro II, cap. XVI).

Es explicable que estos trozos pertenezcan a los dos primeros libros del **Persiles**, etapa nórdica de la peregrinación. Cervantes anima con vigor las descripciones: metáforas e hipérboles, paralelismos y antítesis dan fuerza poética a un paisaje entonces semilegendario. La base cervantina en estas partes está preferentemente —lo sabemos— en narraciones de viajes; al poeta corresponde inyectarle la vida de la palabra, más allá del interés anecdótico y curiosidad que tales narraciones provocaban.

Naturaleza Barroca

Pero aún encontramos en el **Persiles** un tercer tipo de paisaje: naturaleza con profusión y abigarramiento de naturaleza barroca. Más que paisaje, cuadros diversos en los cuales predomina lo decorativo de manera inusitada en Cervantes. También los primeros libros del **Persiles** constituyen adecuado ámbito a la profusión de elementos, elementos llenos de efectos plásticos para destacar una realidad maravillosa. El artista se esfuerza por describirla y para ello utiliza apropiados e-

(5) — Cfr. con el Quijote: "... entregándose a las implacables olas del mar profundo, que ya le suben al cielo y ya le bajan al abismo..." (II, cap. I).

Y el *Adone*, de Marino:

Fuor del confin prescritto in alto poggia
tumido il mar di gran superbia e cresce.
Ruinosa nella mar scende la pioggia,
il mar col cielo, il ciel col mar si mesce...

fectos ornamentales. Así, esta isla que describe Periandro ante el asombro o la incredulidad de los que le escuchan:

“En fin, nos desembarcamos todos y pisamos la amenísima ribera, cuya arena, vaya fuera todo encarecimiento, la formaban granos de oro y de menudas perlas. Entrando más adentro, se nos ofrecieron a la vista prados cuyas hierbas no eran verdes por ser hierbas, sino por ser esmeraldas, en el cual verdor las tenían, no cristalinas aguas, como suele decirse, sino corrientes de líquidos diamantes formados, que, cruzando por todo el prado, sierpes de cristal parecían. Descubrimos luego una selva de árboles de diferentes géneros, tan hermosos, que nos suspendieron las almas y alegraron los sentidos: de algunos pendían ramos de rubíes que parecían guindas, o guindas que parecían granos de rubíes: de otros pendían camuesas, cuyas mejillas, la una era de rosa, la otra de finísimo topacio; en aquél se mostraban las peras, cuyo olor era de ámbar, y cuyo color de los que forma en el cielo cuando el sol se traspone...” (Libro II, cap. XV) (6).

Este escaparate de pedrería vegetal, conjunción fantástica de dos mundos, se cierra con alusiones a “las perlas del sur, los diamantes de las Indias y el oro del Tíbar”. Hay acumulación de piedras preciosas con matices de colores. Pero en el Cervantes del *Persiles* aparece siempre como fondo brillante (descanso vistoso en la red de aventuras henchidas de acción), y en forma espaciada. Por un instante pasan al primer plano, para desvanecerse de inmediato y dejar el lugar preponderante a la figura humana, eje indiscutible de su obra.

Dentro de este grupo de pinturas nos presenta Cervantes cuadros de más amplio horizonte, conjunción de figuras humanas, atavíos y sonidos. (Aquí, por lo menos, vale el falso sentido dado a la frase horaciana: *Ut pictura poesis...*). Lo plástico y lo musical enmarcan esta escenografía de baile aldeano. El lugar, España; cerca de Toledo:

“Casi en este mismo instante resonó en sus oídos el son de infinitos y alegres instrumentos, que por los valles que la ciudad rodean se extendían, y vieron venir hacia donde ellos estaban escuadrones no armados de infantería, sino montones de doncellas, sobre el mismo sol hermosas, vestidas a lo villano, llenas de sartas y patenas los pechos, en quien los corales y la plata tenían su lugar y asiento, con más gala que las perlas y el oro, que aquella vez se hurtó de los pechos y se acogió a los cabellos, que todos eran luengos y rubios como el mismo oro; venían, aunque sueltos por las espaldas, recogidos en la cabeza con verdes guirnaldas de olorosas flores... Alrededor de cada escuadrón andaban por de fuera, de blanquísimo lienzo vestidos, y con paños labrados rodeadas las cabezas, muchos zagales, o ya sus

(6) — Cfr. con el *Quijote*: “Acullá, de improviso, se le descubre un fuerte castillo o vistoso alcázar, cuyas murallas son de macizo oro; las almenas, de diamantes; las puertas, de jacintos; finalmente, él es de tan admirable compostura, que con ser la materia de que está formado no menos que de diamantes, de carbuncos, de rubíes, de perlas, de oro y de esmeraldas, es de más estimación su hechura...” (I, cap. L).

parientes, o ya sus conocidos, o ya vecinos de sus mismos lugares; uno tocaba el tamboril y la flauta; otro, el salterio; éste, las sonajas, y aquél los albogues, y de todos estos sonos redundaba uno solo, que alegraba con la concordancia, que es el fin de la música..." (Libro III, capítulo VIII).

Eufonía y fondo decorativo en un intento de identificar los plásticos objetos y las palabras. Cervantes no es de los más felices en esa tarea, sobre todo si tenemos en cuenta quiénes fueron algunos de sus contemporáneos. La poesía barroca, particularmente la cultista, llega en no muchos, pero perceptibles rasgos, a la prosa cervantina. Y creo que llega —tal como trataré de demostrarlo— a través de un vehículo singularmente fructífero: Góngora. El pasaje transcrito nos da más de un motivo para traer hasta aquí el nombre del poeta cordobés.

Si los cultistas llegaban a verdaderos torneos de ingenio en esas descripciones, si extremaban el virtuosismo de sus vocablos en busca de los más inusitados efectos que tiene de raro que otros poetas —no cultistas— aprovecharan sus metáforas felices, sus escenas coruscantes, al trazar cuadros semejantes? Por otro lado, Cervantes es, en estos préstamos, de los menos atrevidos y de los más cautos. Su medida no se extravía, ni se pierde el hilo de las aventuras en un laberinto ornamental. Cervantes, novelista por excelencia, sabe dónde están los límites de su obra.