

Road novel y road movie. De nuevo sobre precinema en Cervantes: el caso del *Persiles*

Road novel and road movie. Again about
Pre-cinema in the *Persiles* by Cervantes

Emmanuel Marigno

<https://orcid.org/0000-0001-9680-5564>

Université de Lyon/Saint Etienne

FRANCIA

emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.2, 2024, pp. 511-528]

Recibido: 05-07-2024 / Aceptado: 09-10-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.02.28>

Resumen. El género del *road novel* se suele fechar en 1957, y el *road movie* nace oficialmente en 1969. El paso del primero al segundo resulta relativamente abarcable, sin embargo, queda mucho que escribir para convencer de la presencia de la literatura clásica en ambos medios contemporáneos y, en particular, de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes y Saavedra. Se exponen primero los componentes del *road novel* y del *road movie*, para apreciar en un segundo tiempo en qué medida se puede considerar el *Persiles* como mosaico de elementos que serán decisivos en el *road novel* y en el *road movie*.

Palabras clave. Cervantes; *Persiles*; imagen; cine.

Abstract. The road novel is usually dated to 1957, and the road movie was officially born in 1969. The transition from the first to the second is relatively manageable, however, much remains to be written to convince of the presence of classical literature in both contemporary media and, in particular, of *The Works of Persiles and Sigismunda* by Miguel de Cervantes y Saavedra. First, the components of the road novel and the road movie are exposed, in order to appreciate in a second stage to what extent *Persiles* can be considered as a mosaic of elements that will be decisive in the road novel and in the road movie.

Keywords. Cervantes; *Persiles*; Image; Cinema.

PRINCIPIO

El género del *road novel* se suele fechar en 1957, cuando se publica *On the Road* de Jack Kerouac. El *road movie*, por su parte, nace oficialmente en 1969, con el estreno de *Easy Rider* de Dennis Hopper. El paso del primero al segundo resulta relativamente abarcable, sin embargo, queda mucho que escribir para convencer de la presencia de la literatura clásica en ambos medios contemporáneos y, en particular, de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes y Saavedra en tanto que palimpsesto de la posmodernidad.

Expondré primero los componentes del *road novel* y del *road movie*, de modo a apreciar en un segundo tiempo en qué medida se puede considerar el *Persiles* como una clase de acumulación de elementos, técnicas y estructuras que formarán como una fuente de inspiración para los venideros *road novel* y *road movie*.

1. LOS COMPONENTES DEL ROAD NOVEL Y DEL ROAD MOVIE

1.1. Evitando confusiones

Road novel y *road movie* son dos conceptos que la crítica define de dos maneras. Parte de los científicos, los más numerosos, pugnan por una definición estática y sincrónica de ambos géneros, intentando sacar criterios compartidos, paradigmas comunes, puntos de contacto, todo ello, justificado por una forma de legado de la literatura al cine.

En la primera categoría, podemos citar las analogías entre *road novel* y *road movie*, lo cual subraya Morris Dickstein en *Leopards in the Temple. The Transformation of American Fiction 1945-1970*¹ respecto a la literatura norteamericana. También en el contexto quebequense, adopta similar metodología transversal Jean Morency en «Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec»².

Otra familia de investigadores excluye la posibilidad de porosidades intermedias o intergenéricas, y considera *road novel* y *road movie* como géneros por separado. David Laderman, por ejemplo, en su *Driving Visions. Exploring the Road Movie*³ da cuenta, entre otros aspectos, de los precursores literarios del *road movie*, pero advierte acerca de confusiones o desempleos de dicho concepto que, en su opinión, funciona de forma autónoma, lo cual a su modo de ver le resta interés a la lectura horizontal entre *road novel* y *road movie*. Desde la misma perspectiva, el diccionario de Berndt Schulz, *Lexikon der Road Movies*⁴, se esfuerza por definir conceptos por separado entre novela y cine.

1. Dickstein, 2002.

2. Morency, 2006.

3. Laderman, 2002.

4. Schulz, 2001.

1.2 Hacia una guía crítica intermedial

En un primer tiempo pues, la crítica intentó organizar las obras sobre relatos de «road» en tres grandes categorías, que son la de Mark Williams⁵ que clasifica por tipos de vehículos, la de Anne Hurault-Paupe⁶ que organiza según tipos de recorridos, y la de Laderman⁷ que ve dos categorías relacionadas con tipos de personajes.

A pesar del interés epistemológico, dichas clasificaciones establecen fronteras entre categorías y medios, lo cual puede incluso resultar problemático al momento de analizar y explicar la transcodificación o, para decirlo de otra forma, el paso de la novela al cine. Por consiguiente, y desde una perspectiva transmedial, conviene pasar del método de la frontera al de los puentes, es decir, ¿qué criterios científicos comparten *road novel* y *road movie*?

Jenny Brasebin, en *Road Novel, Road Movie. Approche intermédiaire du récit de la route*⁸, propone una aproximación intermedial de ambos medios, fundamentada en la teoría del cronotopos de Mijail Bajtín⁹. Según Brasebin, cuyo método comparato, *road novel* y *road movie* se caracterizan por el componente de «la carretera», o camino, recorrido, etc., junto con la noción de «umbral». Por otra parte, se une luego el componente «carnavalesco».

El primer criterio se caracteriza por la presencia de «no lugares» fuera del espacio-tiempo, «encuentros», «camino de vida» y factor estructurador. Como motor de estructura, el camino genera por su parte episodios, sucesión, serialidad, que a su vez implican multiplicación de voces narrativas y demás microrrelatos. Por último, el «umbral» induce «giro», «cambio» y, por ende, «revelación» y «renacimiento».

El segundo criterio, lo «carnavalesco», se caracteriza por una forma de ironía respecto a estatuto y función del peregrino, como veremos concretamente a continuación.

2. EL *PERSILES* COMO RECEPTÁCULO DE COMPONENTES PROPIOS DEL ROAD NOVEL Y DEL ROAD MOVIE

2.1. In medias res y final abierto

El arranque del *Persiles*, ya en plena acción, consta a la vez como una *imitatio* del hipotexto «bizantino», o mejor dicho griego¹⁰, *Las etiópicas* de Heliodoro, y como una deconstrucción que anticipa sobre el futuro *road novel*, cuya característica es, precisamente, el *incipit in medias res*.

5. Williams, 1982.

6. Hurault-Paupe, 2007.

7. Laderman, 2002.

8. Brasebin, 2013.

9. Bajtín, 1982 [1979]. Aunque forjado para la literatura, el concepto espaciotemporal del cronotopos resulta igualmente eficiente en el medio del cine, tal y como lo ha dejado claro Robert Stam, 1989.

10. Ver Forcione, 1970, p. 49, nota 1, quien se inspira en Rohde [1876], 1914. Ver la pormenorizada nota de Jean Canavaggio de la que da cuenta Jean-Marc Pelorson, 2003, nota 2.

En efecto, si bien presencian el *Persiles* el tema del amor cortés y la estructura de inspiración bizantina como vínculo con el palimpsesto, matizan esta herencia los numerosos relatos intercalados que le dan una pauta muy cervantina a la narración, como una toma de distancia respecto al modelo, una forma de ironía metatextual. La ausencia de principio novelístico presupone, de hecho, la imposibilidad de algún final, es decir, de motivo al recorrido, haciendo del desplazamiento su propia finalidad, el propio tema de la narración. Por otra parte, si bien presencian en el *Persiles* el tema del amor cortés y la estructura de inspiración bizantina como vínculo con el palimpsesto, matizan dicha herencia hipotextual los numerosos relatos intercalados que fracturan la intriga central, dándole una pauta muy cervantina a la narración, como una toma de distancia respecto al modelo bizantino, una forma de ironía metatextual que aleja el *Persiles* de su fuente proyectándolo hacia el *road novel*.

Por cierto, en lo relativo al *excipit*, el matrimonio en Roma, anunciado como la meta del recorrido, no es sino un pretexto poético, es decir, Roma no funciona en la novela como el omega, sino como nuevo punto de partido o regreso hacia las iniciales tierras septentrionales. Dicho de otra forma, Roma —como meta fingida del itinerario— se recompone al final de la novela en Amor —como tema verdadero del viaje—. Por consiguiente, la finalidad inicial se esfuma, la novela permanece abierta, y el viaje se impone como principio y finalidad del *Persiles*, o sea, un *road novel* anticipado, o una novela de aventuras que deconstruye su zócalo hipotextual redefiniendo la función del *excipit*. Además de un recorrido con finalidad fingida, notemos que el propio motivo de dicho recorrido aparece de manera tardía en el curso de la narración, como una anticipación de su falsa función narrativa.

Lo indeterminado del trayecto en el *Persiles*, ya venía anunciado en la reflexión que lleva a cabo Cervantes en el *Quijote*. En efecto, la primera salida del protagonista manchego en el *Quijote* de 1605 resulta indefinida, sin meta anunciada y, en lo que concierne a la salida del *Quijote* de 1615, aparece como totalmente fortuita, es decir, como dictada por elementos exteriores a los que guían la acción, o sea, las intenciones de don Quijote. Prueba de ello, por ejemplo, el proyecto de tomar rumbo a Barcelona, finalidad que no se anuncia ni se prevé de ninguna manera al inicio de la segunda salida. De cierto modo, el *Quijote* junto con el *Persiles* prefiguran los dos tiempos del giro novelístico hacia lo que acabará cuajando más adelante como el *road novel*. Desde otra perspectiva, Juan Bautista Avalor-Arce ya ponía de realce una forma de continuidad entre la novela de corte caballeresco y la de aventura en su edición de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*¹¹. Ordóñez García, por su parte, en *El «Persiles» en el siglo XVIII* comparte esta filiación, en la que percibe un desvanecimiento del componente caballeresco-moral presente en el *Quijote* a favor de un motor narrativo fundado en el binomio caballeresco-aventura en el *Persiles*¹².

De hecho, resulta preciso considerar que el *Persiles* intensifica el tema del movimiento como principio y finalidad de una reflexión metatextual, a la vez que retoma y deconstruye el hipotexto etiópico.

11. Avalor-Arce, en su edición de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 26-27.

12. Ordóñez García, 1997.

2.2. El componente estructural

Resulta prácticamente incongruente hablar de estructura, *stricto sensu*, en el *Persiles*. Riley, en su *Teoría de la novela en Cervantes*, subraya la abrumadora «confusión en los acontecimientos»¹³, como si la diégesis no tuviera una estructura previa que sirviese de guía narrativa. Coincide en este juicio Amy R. Williamsen con su *Co(s)mic Chaos. Exploring «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»* haciendo hincapié en la construcción fractal del *Persiles*¹⁴. Por su parte, destaca Manuel Martín Morán en «El género del *Persiles*», la presencia de un primer trayecto por tierras septentrionales en que domina el «atar sin aflojar», delineando luego en la segunda parte meridional un «atar y desatar», como si el hilo narrativo se fuera diluyendo en los mares nórdicos para convertirse en un fluir líquido e informe en la parte meridional¹⁵.

Desde otra perspectiva, Parker destaca la opción de una estructura tripartita, organizada ya no desde consideraciones geográficas, sino desde *La filosofía del amor: barbarie, civilización y cristianismo*¹⁶.

Otra lectura, aún más compleja, es la que propone Adelaia Lupi que se ubica en «El ojo de Cervantes en el arte del *Persiles*», viendo en la estrategia de los múltiples cuadros una forma narrativa que se va multiplicando de modo prácticamente infinito¹⁷. Esta lectura viene compartida desde el enfoque narrativo por Georges Güntert, quien evoca «La pluridiscursividad del *Persiles*»¹⁸, igual que Wolfgang Mazat que recurre al concepto de «poliperspectivismo»¹⁹ de Cervantes. Ahora bien, si dicha polifonía deconstruye la estructura de la novela, viene, sin embargo, organizada desde el ámbito de los personajes y de su recepción, técnica que le brinda al lector una diversidad de puntos de vista, es decir, el del narrador omnisciente encargado de proporcionar una visión «fidedigna», y también el de la multitud de personajes que introducen en el relato una multitud de perspectivas:

El punto de vista es normalmente el de un viajero que descubre nuevas tierras y que intenta dar un testimonio fidedigno de lo observado, lo que significa un desafío particular teniendo en cuenta el carácter frecuentemente maravilloso de lo relatado. Es así como la forma narrativa más frecuente es el relato en primera persona que permite al narrador afirmar su calidad de testigo ocular o el poder apoyarse en testimonios fidedignos²⁰.

13. Riley, 1966, p. 199.

14. Williamsen, 1994.

15. Martín Morán, 2008.

16. Parker, 1986, pp. 143-148.

17. Lupi, 2004, pp. 503-504.

18. Güntert, 2011, pp. 37-50.

19. Mazat, 2019, p. 250.

20. Mazat, 2019, p. 247.

Cervantes combina la pintura de este mundo familiar con la introducción de un narrador heterodiegético. Así es cómo se facilita un diálogo muy sutil y variado entre el punto de vista omnisciente, el de los personajes ficticios y el de los lectores²¹.

Prueba de la dispersión espacial del texto son las necesarias síntesis visuales merced a los lienzos presentes en la novela, los cuales vinculan el didactismo visual con lo deconstruido de la narración. Dichas particularidades del *Persiles* se imponen, pues, como dos de los factores que definen el relato de movimiento, o sea, el futuro *road novel* y su equivalente visual, el *road movie*.

2.3. El componente itinerante o el umbral como paso de un ámbito hacia otro territorio

El componente itinerante, o enfoque «topográfico», va relacionado con la pertenencia épica del hipotexto cervantino. En este contexto, el viaje funciona como motivo de toda una serie de pruebas que deben superar los protagonistas, según lo demostró Michael Armstrong en su *Cervantes epic novel*²². Esta relación con uno mismo, conduce a una forma de introspección, o ensimismamiento, que caracteriza los textos de corte épico, como son el segundo *Libro de Peregrino* de Jacopo Caviceo, y aún más *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, así como la igualmente introspectiva *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea* de Alonso Núñez de Reinoso.

De hecho, el recorrido acaba siendo un recorrido *in peto*, como la metáfora de un trayecto íntimo y prácticamente místico. Dicha introspección presupone descubrimientos, hallazgos y novedades antropológicas que se expresan en el relato mediante el tema del exotismo. La presencia de lo supranormal o maravilloso induce la forma narrativa de lo topológico, tan característica y vinculada con el recorrido y el trayecto, datos que el *novel movie* acabará definiendo como la propia esencia del texto, o sea, el texto como pretexto a un viaje por lo imaginario, *Imagining the Text. Ekphrasis and Envisioning Courtely Identity in Wirnt von Gravenberg's Wigalois*, en palabras de James H. Brown²³. El texto de carretera, de recorrido, de trayecto, acaba instaurándose como una narración introspectiva, en que el paisaje resulta la metáfora de un mundo interior.

El exotismo narrativo épico comparte características similares con la novela de aventura, donde los protagonistas comparten una misma narración «topográfica», siendo las pormenorizadas descripciones de paisajes un verdadero mapa imaginario, tal y como lo demostraron Jorge Luis Borges desde *El «Quijote» de Cervantes*²⁴, o Menéndez Pidal en *Un aspecto en la elaboración del «Quijote»*²⁵.

21. Mazat, 2019, p. 256.

22. Armstrong, 2009.

23. Brown, 2016 [2006].

24. Borges, 1984.

25. Menéndez Pidal, 1920.

Otro componente consustancial del movimiento son los propios personajes. Ellos son quienes franquean umbrales espaciales, símbolos de otras transiciones de tipo antropológico e interno. En efecto, la esencia del peregrino radica en la andanza de un punto hacia otro, lo mismo que el caballero, pero también el mudarse de un estado ontológico hacia otro. De hecho, subraya Christine Marguet en «Viajar entre mundos» que

los casos más espectaculares son los de Antonio y Rutilio, pues la llegada al mundo septentrional se asocia a la magia o lo maravilloso: el viaje en la alfombra mágica de Rutilio, y la licantropía para ambos personajes²⁶.

Se puede además distinguir en el *Persiles* un sistema de encajonamiento de dichos umbrales, empezando desde la macroestructura con el paso del septentrión al meridión, hasta umbrales microestructurales propios de cada ámbito, y cuya función narrativa es, justamente, la de proporcionar cinetismo, a la vez espacio-temporal y antropológico. Por otra parte, este franquear de umbrales, conlleva una forma de brutalidad y de enajenamiento, tal y como puntúa Marguet, según quien

La articulación de diversos mundos culturales genéricos supone un franquear umbrales, en lo que se parece a una reiteración del *incipit*, inmersión en un nuevo apartado de la ficción. Los umbrales del *Persiles* pueden ser, como el primero de ellos, extremadamente enajenantes o brutales, con bruja y viaje mágico, licantropía, incendio o tormenta, como en el capítulo inicial del II libro, que abre paso al mundo de la corte en el marco isleño, anticipo de la Europa familiar.

Si como lo expresa Andrea del Lungo, «Le but ultime du commencement ne peut en effet être que celui de capturer le lecteur, de le conduire par l'écriture dans un autre temps et dans un autre espace, tout en l'éloignant du monde réel»²⁷, los pasos de un mundo a otro cumplen con esta función, para el lector, y para los personajes, atrapados en una bifurcación de la acción o del devenir que era el suyo, y desplazados a otra región literaria, y otro mundo antropológico. Las nociones de captación y violencia, asociadas al *incipit* y al umbral en el *Persiles* pueden funcionar como marcadores de la coyuntura, articulación entre dos mundos de compatibilidad problemática²⁸.

Los personajes, desde sus respectivos estatutos y funciones, resultan de hecho indisociables de la noción de umbral. Precisamente, caballero y peregrino son el efecto y la causa del movimiento narrativo, sea en la novela de aventuras, de caballerías, de peregrinación o de viaje. Su única presencia presupone el camino y el caminar. El estatuto de los personajes resulta por consiguiente indisociable de los criterios del *road novel*, del que tanto el *Quijote* como el *Persiles* fundamentan y prefiguran el asomo. Junto con el estatuto y la función, es preciso tomar en cuenta la conexión entre dichos personajes como motor del caminar, y del franquear umbrales entre ámbitos exóticos, «reales» y maravillosos.

26. Marguet, 2019, p. 216.

27. Preciso el referente bibliográfico incluido en la cita: Del Lungo, 2003, p. 130.

28. Marguet, 2019, pp. 215-216.

Bajtín demostró el mecanismo según el cual los franqueamientos espaciotemporales son causa y efecto de transformaciones ontológicas²⁹. Tras la cronotopía intrasubjetiva del «yo-para-mí» que encontramos en la figura del Peregrino, o en la del Caballero andante, el mecanismo cronotrópico salta luego a un «yo-para-otro», caracterizado por una cronotopía externa y extrasubjetiva esta vez. Estas dos primeras pautas se concluyen en la tercera y última, que es la del «otro-para-mí», o sea, la relación cronotrópica de la intersubjetividad. En el caso del *Persiles*, la relación afectiva es la que impulsa, mantiene y concluye este movimiento fenomenológico en tres tiempos, dando testimonio dichos afectos de la evolución antropológica de los personajes, que pasan de un estado ontológico a otro:

Los casos más espectaculares son los de Antonio y Rutilio, pues la llegada al mundo septentrional se asocia a la magia o lo maravilloso: el viaje en la alfombra mágica de Rutilio, y la licantropía para ambos personajes. [...]

Una vez establecidos el enajenamiento y alejamiento absolutos, el autor establece enlaces entre mundos conocidos y desconocidos. Lo hace con la riqueza ficcional del funcionamiento de las pasiones humanas y su problemática reglamentación por distintos tipos de poderes y con la inversión de perspectivas: en el Septentrion es donde tanto Rutilio como Antonio abandonan sus malas costumbres³⁰.

Dicho cinetismo y riqueza de espacios dan lugar a toda una creación de imágenes retóricas muy propias del Barroco, y aún más del *Persiles*.

2.4. El componente visual

Las relaciones entre imagen retórica e imagen visual se remontan, por lo menos, a Simónides, quien representaba la imagen como poesía muda y la poesía como una pintura elocuente³¹, antes de ser confirmado por el conocido *ut pictura poiesis* de la *Retórica* de Horacio. Conviene subrayar el camino recorrido por la intuición simoniaca en los escritos de Quintiliano³², Hermógenes de Tarso³³, Teón de Alejandría³⁴ y Aftonio de Antioquía³⁵. Todas estas herencias de la Antigüedad grecorromana sobre creaciones visuales y conexiones entre las artes cuajaron en las reflexiones de León Battista Alberti. En su *Tratado de pintura*, Battista Alberti añade a las analogías formales de sus predecesores el concepto de «historia», es decir, que aunque el modo de recepción de lo visual sea preferentemente emocional, se considera de entonces en adelante que la pintura conlleva igual que la literatura una vertiente racional³⁶. Estas aproximaciones al texto y a la imagen seguirán con

29. Bajtín, 1982 [1979].

30. Marguet, 2019, pp. 215-216.

31. Sobre el tema, ver Galí, 1999 y Rodríguez Posada, 2017.

32. Quintiliano, *Institutio oratoria*.

33. Hermógenes de Tarso, *Ejercicios de retórica*.

34. Teón de Alejandría, *Ejercicios de retórica*.

35. Aftonio de Antioquía, *Ejercicios de retórica*.

36. Alberti, *Tratado de pintura*.

el recorrido renacentista que les dio el Pinciano³⁷, quien anticipó el estallido visual del Barroco, un aspecto analizado por Javier Portús en su *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*³⁸.

Dentro de este contexto general, el *Persiles* fue creado en un momento en que la imagen es percibida por el Tridentismo jesuita como un vector pedagógico, un medio de comunicar eficazmente las ideas del Concilio. Esta institucionalización, por el catolicismo, de las cualidades poéticas y pedagógicas de lo visual, va a guiar toda la *Cultura oral, visual y escrita den la España de los Siglos de Oro*, según titula José María Díez Borque³⁹. Desde esta misma perspectiva, no podemos dejar de recordar los estudios de Bataillon sobre la influencia del contexto humanístico erasmista y jesuita en el flujo de esta cultura visual⁴⁰, a la que se une Aurora Egido desde consideraciones didácticas y morales, subrayando los preceptos de demostración *ad oculos* y con retórica de *loci et imagines*⁴¹.

Afianzándose en esta tradición de las relaciones entre texto e imagen, conviene citar el exhaustivo estudio al propósito de la reciente tesis de Adolfo Rodríguez Posada sobre *La imagen en la literatura*⁴². Por su parte, las analogías visuales compartidas entre el *Persiles* y las artes, han sido señaladas por Martínez Ruiz Azorín, quien evidenció el potencial pictórico y cinematográfico de la novela cervantina⁴³.

Todo este lenguaje visual del *Persiles* se entiende, pues, por el uso que hace Cervantes de cuantos recursos goza la retórica clásica, y que le permiten al texto cervantino alcanzar la *evidentiae* y la *demonstratio* que evidencian su visualidad retórica. Las imágenes poéticas del *Persiles* se componen de un sabio diálogo y juego entre todas las opciones visuales que brinda el texto por naturaleza: prosografía en el retrato de los personajes, etopeya en la representación de los caracteres y costumbres, pragmatografía en la pintura de los objetos y topografía para los paisajes. Dicho de otra forma, las imágenes retóricas del *Persiles* abarcan la totalidad de los géneros pictóricos: retrato, escenas de la vida cotidiana, bodegones, naturaleza muerta, paisaje. La orquestación por Cervantes del conjunto de los recursos inherentes a la retórica visual, genera lo que Hermógenes califica como *enargeia* en sus *Ejercicios de retórica* (1994), fruto de la fusión entre las señaladas *evidentiae* y *demonstratio*. Habría que señalar las añadiduras argumentativas que aportaron incluso Jorge de Trebisonda (Trapezuncio)⁴⁴, el Brocense en su *De arte dicendi*, Teón de Alejandría⁴⁵, fray Luis de Granada en su *Retórica eclesiástica*, o los *Ejercicios* de san Ignacio de Loyola.

37. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*.

38. Portús, 1999.

39. Díez Borque, 2010.

40. Bataillon, 1983.

41. Egido, 1990.

42. Rodríguez Posada, 2017.

43. Martínez Ruiz (Azorín), 1968 [1915].

44. Trebisonda (Trapezuncio), *Retórica*.

45. Teón de Alejandría, *Ejercicios de retórica*.

Distintos elementos paratextuales corroboran dicha inspiración. Recordemos la conocida declaración del autor en el Prólogo a sus *Novelas ejemplares*, en que declara Cervantes que son «los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro»⁴⁶. Habiéndolo leído, o no, Cervantes comparte de hecho la consideración de Heliodoro como «don del sol», en palabras de Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética*⁴⁷.

Partiendo de dichos elementos, no se puede sino considerar el *Persiles* como manantial de imágenes escriturales que, las más veces, estriban en referencias emblemáticas. La crítica puso de realce desde los años 1950 la vigencia de la imagen cervantina en la poesía, la prosa y el teatro cervantino, a ejemplo de Ricardo Arco en «Las artes y los artistas en la obra cervantina»⁴⁸. Desde un generoso *corpus* de narrativa cervantina —novelas y novelas cortas—, Arcos identifica los preceptos poéticos de los que se vale Cervantes en su prosa visual para enaltecer la historia con la fábula. Por su parte, Margarita Levisi con «La pintura en la narrativa de Cervantes»⁴⁹, Karl Ludwig Selig en «*Persiles y Sigismunda*. Notes on Pictures, Portraits and Portraiture»⁵⁰, Marisa Álvarez en su «Emblematic aspects of Cervantes's Narrative Prose»⁵¹ y también Aurora Egido con «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*»⁵² completaron aquellos primeros impulsos de Arcos desde problemáticas gráficas, pictóricas y visuales. En una serie de estudios, Ignacio Arellano escudriña la imagen en Cervantes desde el teatro⁵³, la poesía de *La Galatea*⁵⁴, el *Viaje del Parnaso*⁵⁵, el *Quijote*⁵⁶ y el *Persiles*⁵⁷, demostrando que los referentes visuales de Cervantes pueden ser de contenido «emblemático, erudito, fabulístico, mitológico o zoológico»⁵⁸, sabiendo que estas presencias visuales cervantinas proceden de tres categorías formales, según Arellano, puesto que

Algunas referencias cervantinas parecen remitir a fuentes concretas; otras son imposibles de elucidar; ciertas composiciones «visuales» que encontramos en el *Quijote* o el *Persiles* probablemente sean construcciones de estilo emblemático que no poseen fuente concreta alguna⁵⁹.

46. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 53.

47. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 86.

48. Arco, 1950.

49. Levisi, 1972.

50. Selig, 1973.

51. Álvarez, 1988.

52. Egido, 1990.

53. Arellano, 1997.

54. Arellano, 2004.

55. Arellano, 1999.

56. Arellano, 2000.

57. Arellano, 2004.

58. Arellano, 2004, p. 157.

59. Arellano, 2004, p. 158.

Los referentes emblemáticos cervantinos, de por sí, han sido identificados por Antonio Bernat Vistarini⁶⁰ en lo que a poesía se refiere, alcanzando el crítico español un *corpus* compuesto de grabados de Alciato⁶¹, Juan de Borja, Sebastián de Covarrubias, Francisco de Guzmán, Pérez de Herrera, Juan de Horozco y Covarrubias, Francisco de Monzón, Hernando de Soto y Francisco de Villava. Por su parte, el minucioso estudio de Cull⁶² destaca unos diez motivos emblemáticos en el *Persiles*⁶³. Remata el material crítico sobre visualidad en el *Persiles* la revista *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual* de 2016, donde Bernat Vistarini y Cull definen una pormenorizada bibliografía acerca de estudios iconográficos en Cervantes —poesía, prosa y teatro—⁶⁴.

3. IMAGEN FIJA E IMAGEN MÓVIL

Presentir el *Persiles* como uno de los orígenes no solo del *road novel* sino también del *road movie* presupone evocar la problemática del movimiento en Cervantes. Ya había intuido Arellano la importancia del movimiento, en particular, enfocando la función estructuradora del tema de la peregrinación y del viaje en la narrativa del *Persiles*⁶⁵, aspecto que había vinculado Casaldueiro⁶⁶ con los temas de la embarcación y del mar.

En realidad, la movilidad visual cervantina rebasa el marco del *Persiles*, debiendo ser considerada como una característica de más textos cervantinos, aunque permanezca el *Persiles* como máximo exponente. En efecto, volviendo al *Quijote*, la misma narración se puede apreciar como guion. Para Manuel Gutiérrez Aragón, adaptador del *Quijote* a la gran y pequeña pantallas, «Cervantes es un hombre de teatro, escribía muy bien los diálogos, por lo que no es difícil hacer una adaptación para el cine»⁶⁷, propósito que retoma al fin y al cabo al propio Ortega y Gasset⁶⁸, quien había defendido anteriormente la visión del *Quijote* como entramado de diálogos. El texto cervantino conlleva el suficiente detallismo efrástico como para imágenes retóricas y representaciones mentales en el lector, o sea, todo un detallismo calificado por Villanueva de «sinestesia entre visión y dicción»⁶⁹, una especie de «sincretismo entre visión y dicción»⁷⁰. Demuestra el académico que estos dos

60. Bernat Vistarini, 1995.

61. Cervantes habrá conocido a Alciato a través de los comentarios de Juan Mal Lara, *El Brocense* o Diego López.

62. Cull, 1992.

63. Ocasión, Fortuna, olmo, vid, hiedra, lengua y espada, pájaro con piedra en el pico, pavón, sierpe y Cúpido.

64. Cull y Bernat Vistarini, 2016.

65. Arellano, 2004.

66. Casaldueiro, 1947.

67. Villanueva, 2008, p. 111.

68. Ortega y Gasset, 1984 [1914].

69. Villanueva, 2008, p. 131.

70. Villanueva, 2008, p. 129.

ejes del «decir» y del «ver» son traducidos en la pantalla mediante un lenguaje cinematográfico equivalente, en concreto, juegos de campo/contracampo y demás movimientos de cámara —panorámica, travelling, zoom—:

los índices de frecuencias léxicas en el texto completo de *El Quijote* revelan la preeminencia numérica de los llamados *verba dicendi*, que son el soporte sintáctico del plano/contraplano dialogal. Pero no muy lejos de esa reiterada ocurrencia de los verbos *decir* y *responder* cuentan los *ver* y *mirar*, junto con los sustantivos correspondientes al campo semántico de la visión⁷¹.

Confirma este componente precinematográfico, la diversidad de personajes en la novela, lo que induce todo un abanico de puntos de vista similar al juego de miradas que consigue el cine con los juegos de punto/contrapunto, plano general, plano corto, plano detalle, etc. —y demás movimientos de cámara.

Características similares vamos a encontrar, por supuesto, en el *Persiles*. Pero a las pertinentes acotaciones de Villanueva sobre visualidad y guion en el *Quijote*, conviene añadir un componente propio del cine: la cinemática. El movimiento retórico abunda en el *Persiles*, animando la acción de los personajes desde el *incipit*. Protagonizan el texto verbos de acción, apoderándose además de todas las declinaciones modales —gerundio, imperativo, indicativo, etc.— y temporales —presente, pretérito, etc.—, transformando el *medium* textual en un celuloide donde rivalizan un ensartar de acciones:

Voces **daba** el bárbaro [...]
 —**Haz**, oh Cloelia —decía el bárbaro—, que así como está, ligadas las manos atrás, **salga** acá arriba [...].
 —**Descolgó** en esto una gruesa cuerda de cáñamo, y de allí a poco espacio, él y otros cuatro bárbaros **tiraron** hacia arriba, en la cual cuerda, ligado por debajo de los brazos, sacaron asido fuertemente a un mancebo [...] ⁷².

Dicha cinética textual, incluso acaba siendo el propio protagonista del texto, es decir, más que los personajes, es la propia acción la que va estructurando la narrativa del *Persiles*, volviéndose dicho movimiento el componente central, a la vez objeto y sujeto del experimento cervantino. El movimiento ya no lo encarnan los personajes, sino la propia materia textual, el mismo lenguaje. Otra característica de tomar en cuenta, es que la función narrativa estructuradora interviene tanto a nivel micro como macroestructural:

Lo primero que **hicieron** los bárbaros fue requerir las esposas y cordeles con que a las espaldas traía ligadas las manos⁷³.

71. Villanueva, 2008, p. 86.

72. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, p. 19. Es mía la letra en negrita.

73. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, p. 19.

Saltaron luego en los maderos y **pusieron** en medio de ellos sentado al prisionero, y **luego** uno de los bárbaros **asió** de un grandísimo arco que en la balsa estaba, y **poniendo** en él una desmesurada flecha, cuya punta era de pedernal, con mucha presteza **le flechó**, y encarando al mancebo le señaló por su blanco, dando señales y muestras de que ya le quería **pasar** el pecho. [...]74.

La tonalidad cinética del *incipit* es la que va a ritmar la narrativa visual del *Persiles* todo a lo largo de la novela, concluyendo incluso Cervantes su rodaje retórico con dicho movimiento. El cinetismo del *excipit* resulta ser de distinta tipología respecto a la del *incipit*. En efecto, el movimiento concluye la novela no como acción, sino como desplazamiento, como ida de un punto hacia otro. Cervantes impulsa así una novela de acción o aventuras moldeada por el transcurrir narrativo, encaminándose de este modo hacia lo que hoy se denomina *road novel* o *road movie*: caminar, movimiento puro, recorrido. Confirma dicha acotación el propio texto:

Recogieron el cuerpo muerto de Maximino y **llevánrole a San Pablo**, y el medio vivo de Persiles, en el coche del muerto, **le volvieron a curar a Roma**, donde no hallaron a Belarminia ni a Deleasir, que **se habían ya ido a Francia** con el duque.

[...]

Croriano y Ruperta, acabada su romería, **se volvieron a Francia**, llevando bien qué contar del suceso de la fingida Auristela. Bartolomé el manchego y la castellana Luisa se **fueron a Nápoles**, donde se dice que acabaron mal porque no vivieron bien75.

Uno de los señalados criterios del género narrativo de la carretera, sea cine o novela, es el vehículo, preferentemente coche o moto. En el *Persiles*, no se puede dejar de notar la omnipresencia del medio de locomoción, cuyo índice reiterativo se impone como un rasgo estilístico reforzado por la voluntad del autor, quien incluso añade una infinidad de efectos estilísticos a base de plurales y singulares, adjetivos indefinidos y posesivos, artículos definidos o indefinidos:

[...] con **muchos coches** y grande acompañamiento entraba en Roma por aquel **camino** de Terrachina, y llevándole la vista el escuadrón de gente que rodeaba al herido Periandro, llegó **su coche** a verlo y salió a recibirle Seráfido [...].

Y sacando la cabeza **del coche**, conoció a su hermano [...].
Dejose caer del **coche** sobre los brazos de Sigismunda [...]76.

Por último, conviene señalar la cuestión del realismo y de la verosimilitud, como factores pregenéricos determinantes. En efecto, el género del *road novel* define la *descriptio* realista, y prácticamente documentalista, como uno de los criterios fundadores. Esta cuestión plantea un debate bastante punzante en el caso del *Persiles*. En efecto, se puede considerar que la comentada intimidad antropológica junto con la omnipresencia del componente visual desrealizan el relato. La naturaleza de la topografía evocada viene mediatizada por los filtros pictóricos que construyen

74. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, p. 20.

75. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, p. 449.

76. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, pp. 447-448.

como una barrera visual que, a su vez, abruma el efecto de realismo y verosimilitud. En el caso del *Peregrino* de Lope de Vega, la confusión que suscita la visualidad barroca necesita las aclaraciones de la exegesis retórica para aclarar el propósito. Los peregrinos de Cervantes, por su parte, organizan el realismo y la verosimilitud desde un proceso más complejo, e inherente a la imagen, que implica al propio lector. Organizado en dos espacios, la visualidad que procede de los peregrinos funciona como fuente de verdad, oponiéndose a los lienzos falsos de los cautivos, foco de mentira⁷⁷.

Además del estatuto y función de los personajes, también el espacio participa del efecto contrastivo que subraya el efecto de realismo, merced al componente inverosímil. Así, el contexto septentrional asoma con pinceladas de exotismo fantástico y maravilloso, contrastando con los conocidos y realistas cuadros retóricos de las tierras meridionales. Por cierto, Cervantes hereda la influencia fabulística lucianesca, tal y como demostrado por Steven Hutchinson en su «Luciano, precursor de Cervantes»⁷⁸. También percibe el lector el palimpsesto etiópico en la topografía de las tierras septentrionales y meridionales. Sin embargo, Cervantes da muestras de una forma de singularidad, valorando la topografía urbana, cuando Heliodoro alaba la naturaleza de las costas mediterráneas.

FINAL

Como se ha podido ver, el *Persiles* se inspira en la tradición de la novela griega y de las novelas de peregrinos para deconstruir hipotextos e impulsar un nuevo género novelístico: la novela de carretera.

En este nuevo molde genérico, inacabado por cierto, se presienten ya los componentes de lo que se llamará más adelante el *road novel*: vehículo, movimiento, paisajes, introspección existencial.

Las écfrasis cinéticas del *Persiles*⁷⁹ permiten incluir, igual que lo hizo Villanueva con el *Quijote*, la última novela cervantina en la tipología de las novelas filmográficas, y aún más, del precinema. Queda claro, pues, que los *Trabajos de Persiles* y *Sigismunda* constan como uno de los zócalos de la literatura de la modernidad y de la posmodernidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberti, León Battista, *Tratado de pintura* [1436], trad. Carlos Pérez Infante, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

Arellano, Ignacio, «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 1997, pp. 419-443.

77. Sobre la mirada crítica del peregrino y sus implicaciones, ver en particular Suárez Miramón, 2017. Ver también la novela *El Peregrino curioso y grandezas de España*, de Bartolomé Villalba Estaña.

78. Hutchinson, 2005.

79. López Lizana, 2019.

- Arellano, Ignacio, «Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes», *Lexis*, 23.2, 1999, pp. 317-336.
- Arellano, Ignacio, «Los emblemas en el *Quijote*», en *Emblemata áurea*, ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 9-32.
- Arellano, Ignacio, «Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI/4-5, 2004, pp. 571-583.
- Armstrong-Roche, Michael, *Cervante's Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*, Toronto / Buffalo / Londres, University of Toronto Press, 2009.
- Bajtín, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982 [1979].
- Bernat Vistarini, Antonio, «Algunos motivos emblemáticos de la poesía de Quevedo», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Napoli, Gallo, 1995, pp. 83-95.
- Borges, Jorge Luis, «Magias parciales del *Quijote*», en *El «Quijote» de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 1984, pp. 103-105.
- Brasebin, Jenny, *Road Novel, Road Movie. Approche intermédiaire du récit de la route*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Michel Marie, Montreal / Paris, Université de Montréal / Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2013.
- Brown, James Hamilton, *Imagining the Text. Ekphrasis and Envisioning Courtely Identity in Wirnt von Gravenberg's Wigalois*, Boston, Brill Academic Pub, 2016 [2006].
- Brozas, Francisco Sánchez de las (El Brocense), *De arte dicendi. El arte de hablar* [1556], Madrid, CSIC, 2007.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.
- Caviceo, Jacopo, *Libro de Peregrino* [1508], trad. de Hernando Díaz, ed. de Francisco José Martínez Morán, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2014.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], ed. Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1992 [1969].
- Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional* [1617], Madrid, Hiperión, 2016.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares* [1613], Madrid, Castalia, 1992.
- Cull, John, «Emblem Motifs in *Persiles y Sigismunda*», *Romance Notes*, XXXII, 1992, pp. 200-208.
- Cull, John, y Antonio Bernat Vistarini (eds.), *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 8, 2016.

- Del Lungo, Andrea, *L'incipit romanesque*, París, Seuil, 2003.
- Dickstein, Morris, *Leopards in the Temple. The Transformation of American Fiction, 1945-1970*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- Díez Borque, José María (dir.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Egido, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp. 621-641.
- Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- Galí, News, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, Acantilado, 1999.
- Güntert, Georges, «La pluridiscursividad del *Persiles*», en *Visiones y revisiones cervantinas*, ed. Christoph Strozetzki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 37-50.
- Hurault-Paupe, Anne, «Edward Hopper et le Road Movie», en *Les autres arts dans l'art du cinéma*, ed. Dominique Sipièrre y Alain J.-J. Cohen, Rennes, PUR («Le spectaculaire»), 2007, pp. 25-91.
- Hutchinson, Steven, «Luciano, precursor de Cervantes», en *Cervantes y su mundo*, ed. Robert A. Lauer y Kurt Reichenberger, Madrid, Edition Reichenberger, 2005, vol. 3, pp. 241-262.
- Ignacio de Loyola, san, *Ejercicios espirituales* [1548], Valencia, Hispania, 1947.
- Laderman, David, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002.
- López Lizana, Alejandro, *El «Persiles»: una imagen o mil palabras. La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes*, Tesis de Doctorado, bajo la dirección del Prof. Dr. Ángel García Galiano, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética* [1596], Barcelona, Linkgua, 2007.
- Luis de Granada, fray, *Los seis libros de la retórica eclesiástica, o el arte de predicar* [1576], Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Marguet, Christine, «Viajar entre mundos: umbrales y coyunturas entre norte y sur en el *Persiles*», en *Cervantes en el septentrión*, ed. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2019, pp. 211-224.
- Martín Morán, José Manuel, «El género del *Persiles*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXVIII.2, 2008, pp. 173-193.
- Martínez Ruiz, José (Azorín), «Al margen del *Persiles*», en *Al margen de los clásicos*, Madrid, Losada, 1968 [1915], pp. 121-146.

- Mazat, Wolfgang, «Del mundo desconocido al mundo conocido: saber y perspectiva del narrador en el *Persiles*», en *Cervantes en el septentrión*, ed. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2019, pp. 245-257.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Un aspecto en la elaboración del «Quijote»*, Madrid, Ateneo Científico, Literario y Artístico, 1920.
- Morency, Jean, «Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec», en *Romans de la route et voyages identitaires*, ed. Jean Morency, Jeannette Den Toonder y Jaap Lintvelt, Québec, Éditions Nota Bene («Terre Américaine»), 2006, pp. 17-34.
- Núñez de Reinoso, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea* [1552], Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
- Ordóñez García, David, «El *Persiles* en el siglo xviii (la peregrinación, el viaje ilustrado y la estructura bizantina en las obras narrativas de Zavala y Zamora)», *Anales Cervantinos*, 33, 1997, pp. 197-216.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Cátedra, 1984 [1914].
- Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Pelorson, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles», seguido de un estudio onomástico por Dominique Reyre*, Toulouse, PUM, 2003 («Anejos de Criticón», 16).
- Portús, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Nerea, 1999.
- Quintiliano, Fabio Marco, *Institutio oratoria. Instituciones oratorias* [95 d. C.], trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Editorial Hernando, 1942.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- Rodríguez Posada, Adolfo, *La imagen en la literatura. Análisis crítico del tópico «ut pictura poesis» en el contexto aurisecular*, Tesis de Doctorado, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2017.
- Rohde, Erwin, *Der Griechische Roman und seine Vorläufer* [1876], Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914.
- Schulz, Berndt, *Lexikon der Road Movies*, Berlin, Lexikon, 2010 [2001].
- Stam, Robert, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Suárez Miramón, Ana, «Otro canon de peregrinos: el peregrino curioso y su arte de mirar», *Arte Nuevo*, 4, 2017, pp. 477-553.
- Teón de Alejandría (siglo I), Aftonio de Antioquía (siglo IX) y Hermógenes de Tarso (siglos II-III), *Ejercicios de retórica* [siglos I, IX y II-III], Madrid, Gredos, 1991.

- Trebisonda, Jorge de (Trapezuncio), *Retórica* [1433-1434], Madrid, Tecnos, 2013.
- Vega, Félix Lope de, *El peregrino en su patria* [1604], Madrid, Castalia, 1973.
- Villalba Estaña, Bartolomé, *El Peregrino curioso y grandezas de España*, ed. Pascual de Gayangos, vol. 1, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886.
- Villanueva, Darío, «El *Quijote* antes del cinema», Discurso leído el día 8 de junio de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Darío Villanueva y contestación del Excmo. Sr. D. Pere Gimferrer, Madrid, Real Academia Española, 2008.
- Williams, Mark, *Road Movies. The Complete Guide to Cinema on Wheels*, Londres / Nueva York, Proteus Publishing, 1982.
- Williamsen, Amy R., *Co(s)mic Chaos. Exploring «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1994.