EL AMANTE CELESTINO Y LOS AMORES ENTRECRUZADOS EN ALGUNAS OBRAS CERVANTINAS

Se trata de un cuadrángulo amoroso. Dos amantes llegan a ser esclavos de un matrimonio opulento e influyente. El amo se enamora de la joven, mientras que el ama se apasiona del mozo. No consiguiendo nada con sus súplicas amorosas, el ama, que ignora las relaciones sentimentales de los dos jóvenes, pide a la esclava que interceda por ella. La joven se ve entonces en el extraordinario caso de tener que proponer a su propio novio al amor a otra mujer. Hay un juego idéntico por parte del amo y de su esclavo. Los dos jóvenes prometen servir de medianeros, porque así al menos pueden verse frecuentemente. En el momento más crítico para los amantes esclavos llega, de una u otra manera, la salvación.

Se trata, en suma, de un duelo entre el violento deseo carnal y adúltero de los amos y el amor casto e inquebrantable de sus esclavos, del cual éstos salen vencedores.

A primera vista, esta situación parece más bien convencional en la literatura contemporánea de Cervantes, particularmente en la comedia. No lo es. Si pensamos con detenimiento en ella, llegamos necesariamente a la conclusión de que es, de hecho, rarísima.

Esto supuesto, ¿en qué consiste su particularidad? No, por cierto, en el cuadrángulo amoroso en sí mismo, y tampoco en los amores entrecruzados (recuérdense la novela pastoril, por ejemplo, o las «novelle» italianas).

Lo particular, lo excepcional se halla en esta confrontación de las dos parejas, en esta combinación específica de los amores entrecruza-

dos y, sobre todo, en la sumamente irónica situación en que se encuentran los dos amantes.

Cervantes tuvo una pronunciada y constante dilección por estos amores entrecruzados (1), pues los introdujo ya en su primera obra dramática, *El trato de Argel* (2); los repitió, modificándolos un poco, en la comedia *Los baños de Argel;* creó con ellos las aventuras centrales de la novela ejemplar *El amante liberal* y hasta en su última novela, en *Persiles,* se acordó de ellos. Sin embargo, este reiterado empleo no es la única prueba de que a Cervantes le complacían tanto; también tenemos una expresa declaración suya.

En *Los baños de Argel,* don Fernando, refiriéndose a las precarias circunstancias de su cautiverio, habla a su amada de este modo:

> su mujer me persigue y mi enemiga;
> él te persigue a ti. ¡Mira si es cuento
> digno de admiración y sentimiento!
> (*Los baños,* II, 301)

«¡Mira si es cuento digno de admiración y sentimiento!» Lo extraordinario del asunto y lo irónico de «la voluntad trocada» *(El Trato,* IV, 144), de «las trocadas aficiones» *(Persiles,* II, cap. 11, 1599), en que Cervantes siempre pone un evidente énfasis, se acomodaban perfectamente a sus inclinaciones narrativas. Por eso, repasando mentalmente las obras cervantinas, en que se introducen los amores entrecruzados, uno tiene de repente la sensación de contemplar un lienzo, en que el pintor se ha dedicado a esbozar una serie de posturas de un asunto favorito, de un asunto que le preocupaba y fascinaba a la vez.

Por aparecer esporádicamente durante un período que abarca toda la carrera literaria del autor, estos amores entrecruzados nos brindan una inestimable oportunidad de estudiar no sólo su génesis, que es el objeto principal de este estudio, sino también ciertos cambios en el gusto y el pensamiento de Cervantes con el correr de los años.

---

(1) Lo notó ya Cotarelo: "...estos entrecruzados amores de amos y esclavos fueron muy del gusto de Cervantes..." [Armando COTARELO Y VALLEDOR, *El teatro de Cervantes* (Madrid: Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1915), p. 129]

(2) Empleamos la edición de Angel Valbuena Prat. Miguel de Cervantes, *Obras completas,* 9.ª ed. (Madrid: Aguilar, 1952). En el texto se utilizan los títulos abreviados.

Los críticos que comentan las obras cervantinas nombradas se detienen, elogiando o censurando, a subrayar el carácter extraordinario de los amores entrecruzados, y lo atribuyen, comúnmente, ya a un supuesto caso verdadero, ya a la fecundidad imaginativa del autor.

Robert Marrast, por excepción, en su interesante libro sobre el teatro de Cervantes, parece relacionar el enredo amoroso de éste con unos antecedentes literarios que infelizmente no menciona: «La vie à Alger est cependant l'une des premières pièces espagnoles où apparaît ce procédé de la double intrigue, que Cervantes n'hesitera pas a reprendre, quelques anneés plus tard, sous la même forme, dans le *Bagne d'Alger* (3).

«Une des premières pièces espagnoles?» ¿En qué otras obras dramáticas pensará Marrast?

De hecho, hasta ahora no se ha indicado ningún antecedente específico del doble enredo cervantino.

Dámaso Alonso ha sugerido una fuente literaria que, como veremos, tiene varios puntos de contacto con el episodio amoroso en *Los baños de Argel,* pero deja intacto el problema de los amores entrecruzados.

A nuestro modo de ver, María Rosa Lida de Malkiel se acercó mucho a la solución, aludiendo, aunque indirectamente, a la novela griega, como probable fuente literaria de Cervantes:

> ¿No se deberá esta menor nobleza a que Mateo Alemán ha intentado adaptar una situación de novela griega, la de los amantes cautivos, uno de los cuales es objeto de la persecución amorosa del amo, siendo el otro empleado como medianero? La situación —que Cervantes reelaboró también en *Los Baños de Argel* y en *Persiles y Segismunda*... (4).

Pudo pensar la investigadora tanto en Heliodoro como en Aquiles Tacio, en cuyas obras los amores entrecruzados ocupan un lugar prominente.

---

(3) ROBERT MARRAST, *Miguel de Cervantes dramaturge* (París: L'arche, 1957), p. 40.

(4) MARÍA ROSA LIDA DE MALQUIEL, *El moro en las letras castellanas, Hispanic Review* XXVIII (1960), 375. *Guzmán de Alfarache* se publicó en 1599, es decir, posteriormente a *El trato de Argel* (1538?) y, por eso, no pudo servir de inspiración a Cervantes para el enredo amoroso discutido.

A base de abundantes datos en las obras cervantinas, en el presente estudio se sugiere que *Teágenes y Cariclea,* la novela de Heliodoro, coincide en varios detalles con el enredo amoroso de Cervantes, pero que éste se inspiró más bien en *Leucipe y Clitofonte,* novela que dejó insospechadas huellas en las obras cervantinas también en otros aspectos.

El autor de esta novela amorosa de aventuras es Aquiles Tacio, escritor griego del siglo II. Después de haber sido virtualmente desconocida por muchos siglos, *Leucipe y Clitofonte* fue traducida por primera vez al latín en 1544. Dos años más tarde apareció una traducción italiana, basada enteramente en la latina. Ambas son fragmentarias. Sólo en 1551 apareció la traducción integral de la novela en italiano. La efectuó Angelo Coccio. Evidentemente, halló entusiástica acogida, porque en la segunda mitad del siglo se reimprimió muchas veces (5).

Considerada la evidente popularidad de que gozaba *Leucipe y Clitofonte* durante los años de la estancia de Cervantes en Italia, suponemos que éste debió de leerla allí.

También es cierto que Cervantes leyó las aventuras de los amantes griegos en la imitación española de Alonso Núñez de Reinoso. Éste, inspirándose en la versión fragmentaria italiana, la tradujo más o menos fielmente al español y agregó algunos capítulos de su propia cosecha o imitados de otros autores. La publicó en Venecia en 1552, titulándola *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Efeso* (6).

Alonso Núñez de Reinoso tradujo integralmente los amores entrecruzados que halló en la traducción italiana, y debe así, creemos, atribuírsele la primacía de su empleo en la literatura española. Efectuó,

---

(5) ACHILLE TATIO ALESSANDRINO. *Dell' amore di Leucippe et di Clitophonte, nuovamente tradotto dalla lingua greca.* Las fechas de las varias ediciones son: 1551, 1560, 1563, 1568, 1578, 1598, 1600, 1608. En todas las referencias a esta traducción se utiliza el título abreviado *Leucippe et Clitophonte.* En los demás casos aparece la forma española de estos nombres.

(6) *Biblioteca de Autores Españoles,* 3.ª ed. (Madrid, 1850), III, 431-458. Antes de publicar su novela, Núñez de Reinoso llegó a conocer la traducción completa de Coccio. En el capítulo XX de *Clareo y Florisea* se resumen casi todas las aventuras del libro III de *Leucipe y Clitofonte,* y éstas no se hallan en las dos versiones parciales precedentes.

sin embargo, unos pocos cambios de índole moral, teniendo en cuenta, indudablemente, las exigencias del público español.

Cervantes, como hemos dicho, leyó y se inspiró en ambas novelas, pero ciertos detalles en sus obras parecen tener directa relación con la novela integral de Aquiles Tacio. Por esta razón, en las páginas siguientes cotejamos los pasajes cervantinos sólo con los de *Leucipe y Clitofonte,* según la traducción de Coccio, única en que Cervantes pudo leer la novela completa de Aquiles Tacio. Sólo cuando lo requiera el caso agregaremos los pasajes de *Clareo y Florisea.*

El objeto principal de Cervantes en *El trato de Argel,* comedia escrita probablemente en 1583, fue «trazar una relación o pintura viva de los sufrimientos del cautiverio, como quien bien los conocía» (7).

Entre estos sufrimientos se relata también el amor de Aurelio y Silvia, jóvenes españoles, cautivos en Argel. En líneas generales, sus experiencias se resumen en el esquema que se ha presentado al principio de este trabajo.

Basándose en el carácter histórico de la comedia y en la veracidad de los sucesos descritos en ella, algunos críticos admiten la posibilidad de que también esta historia de amor corresponda a un caso verdadero. Cotarelo, por ejemplo, hace esta observación:

> El cuadro resulta fiel y puntual, por lo que mira al trato de los cautivos... las deshonestas aficiones con que las caprichosas moras se inclinaban a los cautivos y los moros a las cautivas; las hechicerías y encantamientos con que variamente intentaban atraer sus voluntades; los amoríos que entre sí traían los esclavos... (8).

Lo afirmado por Cotarelo lo confirma la historia. Sin embargo, entre el trato que acabamos de citar y el enredo cervantino hay una gran diferencia, la diferencia, creemos, que pasa entre lo históricamente verdadero y lo sólo literariamente posible. Lo observó ya Francisco de Icaza al analizar el enredo amoroso de *El amante liberal,* que tanto se parece al de *El trato de Argel:*

> ...pero muy remota es la semejanza que pudiéramos hallar entre *El amante liberal* y ese y otros sucesos de cautiverio que se refieren en las historias (9).

(7) ARMANDO COTARELO, *El teatro de Cervantes,* p. 184.
(8) *Ibid,* p. 189.
(9) FRANCISCO DE ICAZA, *Las novelas ejemplares de Cervantes* (Madrid, 1901), p. 125.

Además de esta observación, basada en el estudio de documentos históricos, desdicen la historicidad del cuento otras razones.

En primer lugar, saltan a la vista las modificaciones que Cervantes efectuó en dicho cuento de amor, al introducirlo en las varias obras. Son modificaciones que parecen revelar la libertad, el desahogo del autor en el manejo de un asunto ficticio.

Lo que también hace pensar en una aventura imaginada es la artificiosa complicación del cuento, su gran número de coincidencias que casi siempre rayan en la improbabilidad, las intenciones y acciones de los personajes, simetrizadas de tal manera que inevitablemente eliminan la última ilusión de verdad.

Nos apoyaremos en una base aun más sólida, si a estas razones agregamos el hecho de que el enredo amoroso cervantino tiene un antecedente literario y que las analogías entre ellos son demasiado grandes para considerarlas fortuitas. Por eso, antes de pasar a otras consideraciones, será bien presentar un cotejo de textos, para que se establezca firmemente la relación de *Leucipe y Clitofonte* y *El trato de Argel.*

Por haber topado con la contrariedad de los padres, Clitofonte y Leucipe se escapan de casa. Quieren ir a Alejandría, pero durante el viaje los asaltan unos piratas y los amantes se ven separados, quedando Clitofonte convencido de la muerte de Leucipe. *(Leucippe et Clitophonte,* Libros I, II, III, IV, V, pp. 1-63).

Estas desventuras corresponden, en líneas generales, a las de don Fernando y Silvia en *El trato de Argel.*

De esta Silvia enamorado
anduve un tiempo en mi tierra
... ...
A su padre la pedí
muchas veces por mujer
pero nunca a mi querer
sólo un punto le rendí;
y viendo que no podía
por aquel modo alcanzarla,
determiné de robarla,
que era la más fácil vía.
Cumplí en esto mi desec,
y pensando ir a Milán,

trájome el hado al afán
y esclavitud do me veo.
(*El trato*, IV, 143)

Melita, mujer principial de Efeso, quien se cree viuda por haber desaparecido su esposo durante un naufragio, encuentra a Clitofonte: «...è di modo innamorata di lui ch'ella ne impazzisce... è supremamente bella... è molto ricca... desidera hauer costui [a Clitofonte] non dirò per marito, ma per signore, et gli da se stessa, et tutte le sue facultà...» (*Leucippe et Clitophonte*, 64-65.)

Aurelio se encuentra cautivo en la casa del moro Yzuf y su mujer Zahara. Ésta se apasiona inmediatamente del esclavo:

Zahara.—...estoy fuera,
que es lo peor, de todo mi sentido.
(*El trato*, II, 127)

Aurelio se da cuenta de las dotes de su ama y de los beneficios que podría recibir de ella:

¡Cuán hermosa y cuán rica es mi ama!
y siendo liberal y enamorada,
daráme todo cuanto le pidiere.
(*El trato*, III, 133).

Apremiado por la necesidad, Clitofonte va a vivir al palacio de Melita, pero, fiel al recuerdo de Leucipe, se niega a acceder a las súplicas amorosas de su protectora. Ésta sufre entonces las penas de Tántalo. (*Leucippe et Clitophonte*, Libros V, VI, pp. 59-80.)

El amor apasionado de la mora Zahara parece realmente una réplica del de Melita. Hasta la manera de expresarse tiene, a veces, analogía de factura:

Melita.—...l'amore, quando non
ottiene i suoi desiderij,
diuenta furore. So bene che
io fo cose che trapassano

Zahara (contestando a Fátima, quien la reprendió por haberse enamorado de Aurelio):
... ...
lo que dices, yo no lo niego,
mas ¿qué haré?
... ...

i termini dell'honestà, ma
non mi tengo a uergogna
manifestare i secreti
d'amore...
(*Leucippe et Clitophonte,* 74)
Melita ruega a Clitofonte:
...estingui alquanto
del mio fuoco.
(*Leucippe et Clitophonte,* 74)
...compiacimi hora, et
habbi compassione di me.
(*Leucippe et Clitophonte,* 74)
Horsu, carissimo Clitophonte,
incominciamo i sacri misterij
de Venere...
(*Leucippe et Clitophonte,* 67)
Thersandro [el marido de
Belita quien mientras tanto
volvió a casa], accioche
tu sia sicuro a far quanto
desidero... leuatosi di
casa... è andato a
ritrouar un suo amico. Fammi
adunque copia di te stesso.
(*Leucippe et Clipophonte,* 75)

...que amor es fuego
y mi voluntad es cera.
... ...
imposible es contrastar
las fuerzas de mi deseo.
(*El trato,* 1, 114)
Zahara ruega a Aurelio:
Otra agua pide mi fuego
que no la que tú traerás.
(*El trato,* 1, 113)
Cese, Aurelio, tu desdén.
(*El trato,* I, 116)
...soy sierva de Amor,
... ...
Echa ya el pecho por tierra
¡y levantarte he a mi cielo!
(*El trato,* 1, 115).
Y porque más despacio y más a solas
me puedas descubrir tu pensamiento,
sígueme, Aurelio, agora que se ofrece
la ocasión de no estar Yzuf en casa.
(*El trato,* III, 134)

Así Clitofonte como Aurelio tratan de evitar a toda costa a sus respectivas tentadoras, tarea difícil, ya que residen en la misma casa. Se sirven, por eso, de pretextos ingeniosísimos, demasiado transparentes para que las mujeres no se percaten de ello. La pasión de éstas llega a tal punto que ni el peligro de que las sorprendan sus maridos las atemoriza. (*Leucippe et Clitophonte,* 74), (*El trato,* I, 114.)

Hay que advertir, sin embargo, que en la obra cervantina no es sólo el recuerdo de la perdida amada, sino también la fe religiosa, lo que sustenta al héroe en los momentos más críticos. En *Leucipe y Clitofonte,* ideológicamente, la religión no tienen ninguna importancia. En *El trato de Argel,* por otra parte, podemos decir que la religión es el protagonista principal, y, por eso, la conducta de los personajes está completamente determinada por ella.

Aurelio, cautivo cristiano, personifica los preceptos de su fe católica, y su victoria con respecto a Zahara viene a representar no sólo

la victoria de una virtud personal, de la castidad sobre la sensualidad, sino una victoria más amplia, la del catolicismo sobre la religión islámica.

Inesperadamente, un día aparece Leucipe en el palacio de Melita. Viene como esclava de Sóstenes, criado de Tersandro. Así explica su historia:

> "...due mila drame, che per tanto prezzo Sosthene mi ha comprata da i Corsali..." pero ella se negó a "compiacere ne i suoi dishonesti appetiti." (*Leucippe et Clitophonte*, 68)

Según palabras de Ysuf a Silvia, quien también aparece inesperadamente en la casa de Zahara, le ocurrió algo parecido:

> Trescientos escudos di,
> Aurelio, por la doncella.
> Esto di al turco...
> ... ...
> Vendiómela de aburrido
> que dice que no ha podido, mientras
> la tuvo en poder, en ningún modo
> atraer el amoroso partido.
> (*El trato*, II, 120)

Aquiles Tacio, novelista mucho menos ingenuo de lo que comúnmente se piensa, al hablar de la virginidad de Leucipe, quien pasa de mano en mano de piratas, hace decir a Tersandro: «Tu... sei vergine? O audacia degna di risa... tu... che tante notti sei stata tra tanti corsali? Sono essi stati eunuchi per te? ...niuno di loro hebbe ochi?» (*Leucippe et Clitophonte*, 87.)

Es un reparo que probablemente todo lector pone al llegar a escenas parecidas. No es que se duda en la virtud de la mujer, se desconfía más bien de la caballerosidad de los piratas.

Cervantes, no obstante, empleó esta situación en *El trato de Argel* y también en otras obras suyas (10). Explica Cotarelo:

---

(10) CASALDUERO observa lo siguiente: "Su virginidad, como rayo de oro, ha cruzado todos los peligros. Leonisa [la heroína en *El amante liberal*] lo afirma repetidamente... Hoy, dada nuestra educación naturalista, produce un efecto más raro que nunca ver que una muchacha habla constantemente de

> ...gusta Cervantes de presentar como solicitado lo que pudiera ser exigido, o porque tal vez presenciase algún caso semejante, como los recuerda la antigua literatura árabe, o por dar mayor interés a la fábula (11).

Más que por estas razones, parece que Cervantes tuvo, como ya en el caso de Aurelio, la intención específica de realzar la extraordinaria virtud de la mujer cristiana, de hacerla tanto más admirable cuanto más difícil es la situación con que debe enfrentarse, contrastándola, a la vez, con los atributos negativos, intencionalmente recalcados, de su ama mora.

Por esta especie de constantes contrastes, evidentemente arbitrarios, se comprende claramente que Cervantes modeló algunos personajes según abstracciones presupuestas, según un programa ideológico establecido. Por eso, precisamente, ni los personajes tienen mucha posibilidad de desarrollo ni la comedia mucho interés dramático. Por eso, también, el conflicto entre amos y esclavos en el enredo amoroso hace pensar, a veces, en el auto medieval, tanto por lo grotesco de los personajes malos, cuanto por el candor de los buenos.

La preocupación de Cervantes de presentar a sus personajes cris-

---

su virginidad, tanto si la ha perdido como si la conserva, y no sólo que habla, sino que lo cuenta al primero con quien tropieza... [*Sentido y forma de las novelas ejemplares* (Buenos Aires: Coni, 1943), p. 69.]

La misma reacción tiene el lector al escuchar a Leucipe, quien habla de su virginidad *ad nauseam*.

Desde el punto de vista narrativo, la virginidad de la heroína tiene en ambos casos una función análoga. El autor expone a la doncella a situaciones peligrosas, difíciles y la hace salir siempre inmaculada, contrariamente a lo que sugieren las circunstancias, tanto para recalcar su virtud como para asombrar al lector con lo extraordinario del caso.

En definitiva, se trata de un procedimiento análogo a los en que el protagonista sale vivo, inesperadamente, de alguna aventura peligrosa. En este caso, en que se juega la vida, basta, como comentario, la reaparición del héroe, mientras que para convencer al lector de que la heroína es todavía virgen no se puede prescindir fácilmente de alusiones a ella.

Por eso, cada vez que sale victoriosa de una aventura, la heroína, naturalmente, necesita subrayarlo, porque como dice Leonisa "...podrán poner en duda [el honor] tantos caminos como he andado y tantos combates como he sufrido...". (*El amante liberal*, 824). De aquí el frecuente alarde de virginidad en nuestros dos autores.

(11) ARMANDO COTARELO, *El teatro de Cervantes*, p. 208.

tianos consistentemente buenos y superiores a los moros (12) se revela también en algunos cambios con respecto al modelo que a primera vista pueden paracer insignificantes:

Leucipe se dirige a Melite de esta manera: «Deh, Signora, essendo tu femina, habbi compassione di me, che son femina.» *(Leucippe et Clitophonte,* 68.)

Cervantes no puede permitir que su heroína cristiana se humille, solicitando piedad a un ama mora. Por eso, hace que ésta misma ofrezca su ayuda, reconociendo así el orgullo indómito de su esclava española:

Zahara.—Cristiana dí ¿de dónde eres?
...soy, cual tú, mujer,
y no de entrañas tan duras
que tus tristes desventuras
no me hayan de enternecer.
(El trato, II, 126)

Leucipe.—...son femina,
libera in quanto al mio
nascimiento, ma serva in quanto
cosi piace alla fortuna.
(Leucippe et Clitophonte, 68)

Silvia.—...
(soy) de suerte así abatida,
cual la muestra el ser vendida
a cada paso y comprada.
...toda mi riqueza
se ha vuelto en mayor pobreza
y ha pasado con el tiempo.
(El trato, II, 126)

Habiendo ahora encontrado a Leucipe, Melita le pide su intercesión. A Zahara se le ocurre la misma idea:

---

(12) En verdad, no todos los cautivos cristianos son moralmente superiores a los moros. Leonardo, por ejemplo, en *El trato de Argel,* es un cautivo de pocos escrúpulos. Se acoge a las mercedes de su ama mora, para vivir cómodo:

trátame cual me ves; huelgo y paseo:
"cautivo soy" el que quisiere diga.
(El trato, I, 117).

Esta conducta no le molesta nunca la conciencia, ni siquiera al reprenderle el cautivo Saavedra (¿el autor mismo?). Leonardo es, a lo mejor, un hombre de soluciones prácticas, aunque inmorales.

...pregandolo, et lusingandolo...
non ho lasciato ne
di dir, ne di fare alcuna di
quelle cose, che possono muover
gli uomini ad amare, ma egli
era a miei preghi non altramente
che ferro, o legno, o altra
materia insensibile. A me par
di amare una statua...
Sapendo tu qual sia stata la
cortesia, che ho usata verso di
te... ben ti prego che in
cose che tu puoi, mi facci una
gratia... dammi qualche rimedio
da far divenir humile questo
superbo, percioche tu conserverai
la mia vita, che gia vien
mancando.
(*Leucippe et Clitophonte,* 71-72)

...con lágrimas y ruegos,
con suspiros, ternezas y con dádi-
vas,
procuro de ablandar su duro pecho
al mio, que continuo es blanda cera
el suyo se me muestra de diamante.

Sólo te ruego que procures, Silvia,
de ablandar esta tigre y fiera hir-
cana,
y atraerla con dulces sentimientos
a que sienta la pena que padece
esta misera esclava de su esclavo,
y si esto, Silvia, haces, yo te juro
por todo el Alcorán de buscar mo-
do
como con brevedad alegre vuelvas
al patrio dulce suelo deseado.
(*El trato,* II, 127-128)

Leucipe y Silvia prometen servir o mejor fingen querer servir de medianeras:

...et dettole [Leucipe]
che se le desse licenza
anderebbe a cercare le herbe
per far la malia.
(*Leucippe et Clitophonte,* 72)

Silvia.—Deja señora, el cargo a Sil-
via de ello,
que tú verás lo que mi industria
hace
por gusto tuyo y por provecho mío.
(*El trato,* II, 128)

Nótese aquí un cambio interesante y coherente con todos los demás. Cervantes hace decir a Zahara que Silvia interceda con «dulces razones», mientras que Leucipe se dispone a ablandar a Clitofonte con «alcune herbe». Es natural que sea así, pues, mientras Melita supone que su esclava se ocupa de magia sólo porque ésta es de Tesalia, Zahara no debe suponer lo mismo, precisamente porque Silvia es de España:

... ...
porque un pecho cristiano que se arrima
a Cristo, en poco estima hechicerías.
(*El trato,* II, 130)

Sin embargo, Cervantes no se olvida del recurso de la magia. La introduce, en efecto, con el mismo propósito, pero la asigna a Fátima, compañera mora de Zahara. (*El trato,* II, 129.)

A Clitofonte (Aurelio) llega la noticia de que Leucipe (Silvia) está en palacio:

...m'impallidiua, mi
marauigliaua, non credeua,
mi attristaua... mi hai
posto in si gran bene, et
solamente mi rallegri
l'orecchie? Ma perche non
mostri tanto bene anchora
a gli occhi?
(*Leucippe et Clitophonte,* 69)

¿Qué es esto, cielos? ¿Qué he oído?
¿Es mi Silvia?...
¿Es posible ¡oh hado incierto!
que he de ver quien me ha tenido
vivo en muerte, en vida muerto?
... ...
pues por extraña ventura
vendrán a mirar mis ojos
tu sin igual hermosura.
(*El trato,* II, 121)

Apenas ve a Leucipe, su esclava, Tersandro se enamora locamente de ella. Llegamos así a aquella combinación de amores entrecruzados que tanto gustó a Cervantes. Sin embargo, éste no se contenta del ya complicado enredo y crea una situación doblemente irónica, asignando también a Aurelio la tarea de mediar entre Silvia y su amo. Probablemente también esta nueva complicación del enredo la halló Cervantes, al menos en germen, en la novela de Aquiles Tacio, donde Tersandro tiene un medianero en la persona de Sóstenes, su criado.

Con la ayuda de Sóstenes, Tersandro lleva a Leucipe «ad una certa casetta secreta» (*Leucippe et Clitophonte,* 78), esperando de gozarla andando el tiempo.

Siguiendo el ejemplo de Tersandro, Yzuf hace lo mismo:

Púsela en casa de un moro,
sin osarla traer acá...
(*El trato,* II, 120)

Leucipe resiste a las amenazas y a las súplicas de Tersandro, quien quiere a toda costa gozarla. Igualmente valiente es Silvia:

Thersandro lagrimaua, parte
per dimostrar... che era
mosso da humana compassione;
parte per acquistar la gratia
di Leucippe...
(*Leucippe et Clitophonte*, 80)

Yzuf.—Veme en lágrimas desecho.
y ofrece siempre a los vientos
cuantos servicios la he hecho.
... ...

Leucippe.—Sia egli bello... ricco
...benigno ...magnanimo
io di niuna di coteste cose
mi curo.
(*Leucippe et Clipthonte*, 84)

cuando yo más blando
entonces, ella más dura.
(*El trato*, II, 120-121)

Cuando Clitofonte decide ir a vivir al palacio de Melita, lo hace por la precaria situación económica en que se encuentra, por la *necesidad* (13). Por consiguiente, se expone a un constante peligro u *ocasión* de sucumbir a la tentación de Melita. En efecto, este es el motivo dominante de los libros V, VI y VII de *Leucipe y Clitofonte:*

"...niuna cosa ti ha potuto tirare
al piacer venereo pur una volta,
non prieghi, non occasione di tempo...
(*Leucippe et Clitophonte*, 74)

Una de las más bellas escenas en *El trato de Argel* sugiere la impresión de que Cervantes la creara por sugestión de los muchos pasajes de tentación que halló en la novela de Aquiles Tacio. Sirviéndose de la alegoría, Cervantes hace entrar la Ocación y la Necesidad para que tienten a Aurelio. Como es previsible, éste sale victorioso. Clitofonte, por no ser tan heroico, sucumbe a la Ocasión.

La escena de la tentación ocurre inmediatamente después de haberse Aurelio y Silva inesperadamente reunido en la casa de sus amos, es decir, en el momento en que Aurelio tiene por primera vez en su cautiverio razón de regocijarse, de tener más esperanza y, por fin, en

(13) En la novela de NÚÑEZ DE REINOSO, especialmente, hay un fuerte y reiterado énfasis en la precaria situación económica de Clareo:

> Hicieron con Clareo que por esposa me recibiese [habla Isea], poniéndole delante cuanto bien dello se le seguía, principalmente *socorrer en tierra ajena a su necesidad.*
>
> (*Biblioteca de Autores Españoles*, III, 438).

el momento preciso en que Silvia viene a sustentarle con su presencia.

A lo mejor, esta secuencia es muy brusca y no justificada por las circunstancias. Anticiparíamos esta escena de tentación en el momento más crítico, de más grande desesperación para el cautivo, es decir, antes de reaparecer Silvia.

Por esta razón, sentimos no poder coincidir con Casalduero cuando observa: «El momento en que Aurelio se halla más conmovido —acaba de recobrar a su amada— es precisamente el momento oportuno para que le atormenten la Necesidad y la Ocasión. Basta, por lo que se refiere al conocimiento de la condición humana» (14).

Nos preguntamos, si esta disposción de escenas no se debe más bien a que Cervantes ha seguido demasiado fielmente la de la novela de Aquiles Tacio y no a un expreso deseo de estructurarla precisamente así.

Clitofonte está expuesto continuamente a la tentación. La resiste con gran valor y piensa resistirla con aún más determinación, cuando llega a saber que Leucipe vive: «...hauendo ritrouata Leucippe, era impossibile, pur di guardare altra femina». *(Leucippe et Clitophonte,* 70). Sin embargo, Melita se empeña tanto que Clitofonte satisface, por fin, «tutto cio che volse amore». *(Leucippe et Clitophonte,* 76). Esta caída de Clitofonte es probablemente el punto más flojo de la novela de Aquiles Tacio, desde el punto de vista psicológico, precisamente por faltarle una buena justificación, por ocurrir tan a deshora. Todos los críticos de *Leucipe y Clitofonte,* creemos, han expresado esta censura.

Ahora bien, en vista de todas las demás analogías entre la novela de Aquiles Tacio y la obra de Cervantes, ¿sería demasiado atrevido suponer que éste se decidió por la secuencia de escenas que hemos visto, porque así la halló en su modelo?

La conclusión de *Leucipe y Clitofonte* y la de *El trato de Argel* también tienen una sugestiva semejanza. En aquélla, por decisión del juez de la ciudad de Efeso, los amantes pueden volver libres a la patria, donde se casan. Tersandro recibe el castigo merecido por su violenta conducta. En la comedia cervantina, de repente, aparece en es-

(14) JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (Madrid: Aguilar, 1951), pp. 260, 262.

cena el rey de Argel, quien permite que Aurelio y Silvia vuelvan a España, a cambio de un futuro rescate. Yzuf se opone a la voluntad del rey, quien entonces manda castigarle.

Es de notarse la función análoga del juez y del rey en las respectivas obras. Éste es obviamente un *deus ex machina* (15), el único que Cervantes pudo imaginar para hacer salir incólumes a los dos amantes, ya que no escogió el recurso a la huida, como lo hará en *Los baños de Argel* o en *El amante liberal.*

Nos parece natural que Cervantes se acordara de las aventuras de Leucipe y Clitofonte, cuando decidió intercalar un extraordinario cuento de amor entre las tristes y verdaderas experiencias de cautiverio. Faltándole un caso verdadero y *extraordinario,* Cervantes tuvo que inventarlo o imitarlo. Como el cuento de amor de Leucipe y Clitofonte parecía hecho para el propósito y era «digno de ser contado» y se ajustaba muy bien al plan de la comedia, decidió imitarlo.

En primer lugar, aquel ambiente exótico, oriental, aquella atmósfera rebosante del placer de los sentidos, patetismos amorosos, sensualidad, que caracterizan la novela de Aquiles Tacio, debieron parecerle a Cervantes muy sugestivos del ambiente de Argel, al menos en lo que tocaba a las prácticas de los amos moros.

Además, Leucipe y Clitofonte se encuentran en una situación que corresponde al cautiverio. Deben someterse a los caprichos de sus amos, quienes tienen plena jurisdicción sobre ellos. A pesar de todas las circunstancias hostiles, acaban por salir victoriosos.

En realidad, el cuadrángulo amoroso de Aquiles Tacio sólo exigía unos pocos cambios para cuadrar bien en *El trato de Argel.*

Desde luego, Aurelio debía resistir con éxito *a todas* las tentaciones de Zahara. Su virtud y la de Silvia debían atribuirse a su fe cristiana y al orgullo nacional, y no meramente al hecho de estar enamorados.

Melita y Tersandro debían convertirse en Yzuf y Zahara con un cambio parecido y esencial. Su flojedad moral y ridiculez debía atribuirse no sólo a una inclinación personal, sino específica y enfáticamente a su fe mahometana.

---

(15) Lo notó ya Casalduero: "Dramáticamente, el rey de Argel tiene la misma función que el rey cristiano: se le hace aparecer al final de la comedia para confiarle el desenlace, además es la personnificación del mal: el cristiano tiene el mismo papel, pero es la imagen de Dios en la tierra." *Ibid.*, p. 268.

Cervantes sólo necesitaba insistir en la diversidad religiosa de los personajes para que el enredo amoroso de Aquiles Tacio asumiera la fisonomía deseada y se fusionara sin dificultad en el conflicto general entre moros y cristianos.

Decidiéndose a introducir este cuento de amor, después de haber efectuado dichas modificaciones, Cervantes respondía a varias exigencias.

Desde el punto de vista estrictamente literario, Cervantes probablemente se daba cuenta de la ventaja de una comedia, en que había «lo trágico y lo cómico mezclado». Aquellos floreteos divertidos entre amos y esclavos, tan obviamente encaminados a ridiculizar al moro, debían de divertir enormemente al público de entonces. Satisfacían, a la vez, la necesidad de una catarsis. Los cautivos salen victoriosos, moralmente, en casi todas las situaciones, pero a costa de grandes sufrimientos. El público que sin duda compartía, en cierta medida, estos sufrimientos y que se indignaba ante la violencia infligida a sus compatriotas, aunque imaginarios (algo así como Don Quijote ante el retablo de Maese Pedro), exigía un medio cualquiera para desahogar su frustración. La patente y reiterada humillación que los amantes infligen a sus amos respondía a esta necesidad, anticipada por Cervantes. Comentando cierto pasaje de la comedia, Casalduero observa acertadamente: «Cervantes en su primera obra está trabajando con una conciencia artística extraordinaria. Sabe cómo va a responder su público...» (16).

Desde el punto de vista político y religioso (son sinónimos en este caso), empleando el enredo, Cervantes extiende el conflicto entre Islam y Cristianismo al campo hipotético, lo generaliza, para que la victoria se manifieste de manera resonante y completa.

En cierto sentido, el enredo amoroso podía considerarse como un compendio del sufriciento, de la virtud y de la victoria cristiana, porque allí no acechaba sólo Mahoma, sino también Cupido; no sólo la amenaza, sino también la tentación, y Cervantes quería significar que ésta, a menudo, puede más que aquélla y que ambas juntas representan un peligro que sólo un héroe verdadero puede desafiar.

En *Los baños de Argel* predonmina lo novelístico. No faltan esce-

(16) JOAQUÍN CASALDUERO, *Ibid.*, p. 254.

nas de cautiverio muy conmovedoras, pero sirven más bien de escenario. Lo que avanza ahora al primer plano son dos cuentos de amor, el de don Lope y Zahara y el de don Fernando y Costanza. Éste es, en lo esencial, una réplica fiel del cuento de amor de *El trato de Argel.*

Ambos cuentos son igualmente importantes para la acción de la comedia, porque el desarrollo de una depende del de otro y viceversa, pero Cervantes relega a puesto secundario el cuento de don Fernando y Costanza, realzando el de don Lope y Zahara.

A pesar de esto, los amores entrecruzados reaparecen, con todos los elementos, ya empleados, y, además, con algunas modificaciones interesantísimas que parecen servir de comentario y corrección a su primera aparición en *El trato de Argel.*

Llaman la atención pasajes como este:

Halima:
No hay mora que acá se baje
a hacer a algún moro ultraje
con el que no es de su ley,
... ...
por eso nos dan licencia
de hablar con nuestros cautivos.
(*Los baños,* II, 290)

Parece que la enamorada ama mora no explica esta situación a don Fernando, a quien se dirige, sino al público, quien indudablemente debió de extrañarse al ver la libertad con que Zahara se entretenía con Aurelio en *El trato de Argel.*

Al enamorarse de don Fernando, Halima empieza simultánea y naturalmente a sentir el peso de su matrimonio:

Sólo por estar sujeta
a mi esposo estoy de suerte
que el corazón se me aprieta.
(*Los baños,* II, 267)

Cervantes indica así un problema íntimo, una consecuencia necesaria e inevitable del enamoramiento de una mujer casada, que en Zahara no se nota, por ser ésta menos estudiada, presentada de manera más unidimensional.

Costanza no ve en Halima una mora sencillamente, una mora que don Fernando por fuerza desdeñará. Al menos en un momento de incertidumbre, la considera como peligrosa rival y, en efecto, llega a sufrir por celos:

Costanza:
¿Si ha de acabar Berbería
lo que España comenzó?
... ...
porque bien se echa de ver
que este apartarse y hablar
se funda en un buen querer.
(*Los baños,* 11, 290-291)

Estos son algunos de los aciertos psicológicos que crean una cualidad más humana en los personajes de *Los bañosde Argel* y, por lo tanto, aumentan el interés por el enredo.

En cuanto a contenido, se nota un cambio radical en el principio del cuento y también en su conclusión.

Costanza cae en poder de los moros. Don Fernando, su novio, dándose cuenta de lo ocurrido, se entrega voluntariamente a los piratas, para poder reunirse con su amada (17). Después de haber cautivado

---

(17) DÁMASO ALONSO sugirió un pasaje de la *Silva de varia lección* de Pero Mexía como posible fuente del comienzo de las peripecias de Don Fernando y Costanza. Véase "Una fuente de *Los baños de Argel*", *RFE,* XIV (1927), 275-282.

La semejanza es extraordinaria, pero ocurre que el pasaje de Mexía coincide hasta en los pormenores con una novella de Bandello, la numerada cincuenta de la tercera parte: *Petriello segue per mare la rubatagli moglie e con lei lieto e ricco a casa se ne ritorna per cortesia del re di Tunisi.* Notemos también que Bandello se sirvió de Pontano para esta novella. [Véase T. Gwynford Griffith, *Bandello's Fiction* (Oxford: Basil Blackwell, 1955), p. 111.)]

Resulta, pues, que es del todo imposible señalar una fuente única para el episodio cervantino. A lo mejor, como dice el propio Dámaso Alonso, éste fue "...un cuento repartido por las regiones costeras de Europa, expuestas a los frecuentes asaltos de los piratas musulmanes..." ("Una fuente de *Los baños de Argel,* p. 281.)

No podemos afirmarlo con seguridad, por no tener a la mano los manuales necesarios, pero nos parece que en la literatura popular eslovena hay asuntos muy parecidos.

Debemos agregar también que ya en la literatura castellana del siglo XIII existe una situación algo parecida. Nos referimos a la *Historia troyana* (hacia 1270).

Troilo llora por la separación de su amada Briseida, a quien se la llevan los enemigos griegos:

cierto tiempo, los amantes vuelven a España, escapándose en un bajel.

En *El amante liberal* el recuerdo de los sufrimientos del cautiverio sólo entra como un eco distante, casi inaudible. El ambiente admite comparación con el de *Las mil y una noches*. No es que falten moros brutales y pobres cautivos; éstos, en efecto, son los protagonistas, pero ya no interesan como representantes de un conflicto político-religioso. Sirven más bien de adecuado marco para las peripecias de Ricardo y Leonisa y su desacuerdo personal.

Por lo tanto, no extraña que el teatro de la acción sea Chipre y no Argel, y que los amantes cautivos sean sicilianos.

Lo que principalmente interesa en *El amante liberal* son las situaciones peligrosas, a que se ve expuesta la codiciada y virtuosa Leonisa; el amor desinteresado de Ricardo y sus estratagemas para salvar a su amada de los amos turcos, los viajes y naufragios, que Cervantes describe admirablemente. En suma, *El amante liberal* interesa por las mismas razones que interesan las novelas griegas.

La analogía de estos ingredientes no es de ninguna manera accidental, pues es evidente que para escribir esta obra, Cervantes se regaló con las aventuras de *Leucipe y Clitofonte* más que nunca.

En primer lugar, se puede comprobar, sin dificultad, que la técnica narrativa de *El amante liberal* es en todos los detalles la de las novelas griegas. He aquí algunas características esenciales: El cuento de amor empieza *in medias res* (18). Las historias, que los personajes se cuentan tan complacientemente y en todo momento, se concluyen sólo después de varias interrupciones. La intención del autor es obvia; despertar curiosidad en el lector. Este fin se logra aún más eficazmente, postergando a menudo la explicación de algún suceso increíble. Se

---

¿E por que yo non seria
se quier d'algun griego preso?
Ca, maguer preso, veria
alguna vez my señora,
e algud bien me faria,
lo que non faria agora.

[*Historia troyana en prosa y verso*, RFE, anejo XVIII, edición de Menéndez Pidal (Madrid, 1934), p. 145.]

(18) "El iniciar la narración con un suceso inexplicado, para después remontarse a las fuentes de ese suceso, era ya procedimiento usual no sólo en las novelas escritas a imitación de las bizantinas (donde se origina tal artificio), sino también en la pastoril." [Juan Bautista Avalle-Arce, *Deslindes cervantinos* (Madrid. Edhigar. S. L., 1961), pp. 212-213.]

ilustran los sentimientos con un paralelo concreto, comúnmente en forma de un cuento intercalado, que a veces logra desviar la atención del lector del asunto principal. El oyente, después de haberse regodeado con la historia de su compañero, lo agradece, contando su propia vida. Al fin se reanudan los hilos de todas las historias, intencionalmente inconcluidas hasta aquí.

Cervantes no imitó necesaria y exclusivamente la técnica narrativa de Aquiles Tacio, porque se sabe que conoció muy bien también la novela de Heliodoro, pero es cierto que en *El amante liberal* se sirvió más de aquél que de éste. Lo prueban los varios episodios de *Leucipe y Clitofonte* utilizados para el cuento de amor de Ricardo y Leonisa.

Los cambios que Cervantes efectuó en los amores entrecruzados aquí parecen revelar el deseo de evitar la monotonía de una situación ya tratada y reiterada y una preocupación de adentrarse más en la motivación de la conducta de sus personajes.

Así, por ejemplo, Halima y el cadí no se enamoran de sus esclavos sólo porque sí. El cadí se enamora de Leonisa, porque ella es bella y joven, pero también porque *él* es viejo. De su senilidad y de los extraviados deseos que ésta puede ocasionar se nos dan varias pruebas:

> Estaba tan ciego el mísero y anciano cadí, que si otros mil disparates le dijeran, como fueran encaminados a cumplir sus esperanzas, todos los creyera... (*El amante,* 825)

Asimismo, Halima se apasiona de Ricardo, porque «quizá poco contenta de los abrazos flojos de su anciano marido, con facilidad dio lugar a un mal deseo». (*El amante,* 821.)

Estas observaciones explicativas todavía no logran crear personajes de carne y hueso, pero contribuyen, indudablemente a hacerlos humanamente más interesantes.

Además de ser cautivo y perseguido apasionadamente por Halima, a Ricardo también le preocupa el hecho de que su amada Leonisa lo desdeña. Debe ganarse su amor a costa de sacrificios, de «liberalidad», dando así lugar a situaciones muy interesantes. Se trata, en efecto, de una regeneración por medio del amor, de Ricardo, quien al principio

del cuento se demuestra violento, arrogante y resentido, aunque con la justificación de estar enamorado.

Interesa notar la «emancipación» de Ricardo y Leonisa con respecto a las parejas de las dos comedias. Actúan con un «savoir faire», que fue aprendido indudablemente en las experiencias de éstos.

Así, Leonisa, sabiendo ya demasiado bien qué clase de ayuda piden las enamoradas amas moras y casi impacientándose con la revelación amorosa de Halima, no espera que ésta le pida su intercesión; ella misma se la ofrece.

En cuanto a Ricardo, quien también se ofrece de medianero al cadí, es evidente que la situación no le atemoriza mucho. En él se vislumbra más bien un anticipado regodeo por burlarse de su amo; las conversaciones entre ellos se parecen, en cuanto al tono, a aquellas divertidas contiendas entre la raposa y el lobo en las fábulas esópicas.

Los episodios de *Leucipe y Clitofonte* que siguen no fueron utilizados en las dos comedias. El marco mucho más espacioso de la novela ejemplar le facilitó a Cervantes aprovecharse de ellos aquí.

A Clitofonte le llega la noticia de la «muerte» de Leucipe. Queda tan desconsolado que desea morir. Cuando viene a verle Clinia, su fiel amigo, Clitofonte le anuncia este propósito:

> ...parmi di hauer trouata una bellisima uia di morire ...delibero di confessar l'adulterio, et dir che io et Melitte, essendo l'un dell'altro innamorati ...habbiamo fatta uccider Leucippe et a questo modo ...io abbandoneró questa misera vita. (*Leucippe et Clitophonte*, 91).

Ricardo no necesita confesarse culpable de la muerte de Leonisa, porque ésta, según él, murió durante una tormenta en el mar. Sin embargo, la «merte» de Leonisa le ocasiona el mismo propósito que la de Leucipe a Clitofonte. Ricardo habla a Mahamut:

> Lo que has de hacer, amigo, es aconsejarme qué haré yo para caer en desgracia de mi amo y de todos aquellos con quien yo comunicare, para que, siendo aborrecido de él y de ellos, los unos y los otros me maltraten y persigan, de suerte que... alcance con brevedad lo que deseo, que es acabar la vida. (*El amante*, 818)

Clinia trata de disuadir a Clitofonte de tal intento. Cuando, a pesar de ello, Clitofonte confiesa el crimen no cometido, Clinia trata de convencer a los jueces de la falsa deposición de Clitofonte. (Libros VII, VIII *Leucippe et Clitophonte,* pp. 90-115). Fiel a su modelo, Mahamut (19) asegura a Clitofonte lo siguiente:

> Yo procuraré que no salga verdadera esta sospecha ni puede tenerse por cierta tal opinión, y puesto que tú no quieres ser ni aconsejado ni favorecido, no por eso dejaré de hacer lo que conviniere. (*El amante,* 815)

Leucipe llega un día al palacio, como esclava de Sóstenes, quien la compró a unos piratas. Por supuesto, Clitofonte queda asombradísimo, porque él mismo vio cómo los piratas mataron a su amada.

No queda menos asombrado el lector, quien, de repente, siente una gran curiosidad por saber cómo se explica esta «resurrección». El autor, con mucha malicia, promete que «...ella stessa... quando sará tempo opportuno, te lo dirá». (*Leucippe et Clitophonte,* 70), y hace esperar hasta el fin de la novela para hacerlo. Entonces, se llega a saber que la «muerte» de Leucipe fue sencillamente un engaño a los ojos.

En *El amante liberal* Cervantes reproduce así el episodio como el procedimiento de Aquiles Tacio.

Ricardo vio con sus propios ojos cómo se estrelló contra las rocas el barco en que iba Leonisa. Según todas las apariencias no hubo sobrevivientes (20). Ahora, cuando Leonisa reaparece (nótese también la analogía episódica: viene como esclava de un comerciante, quien la compró a unos piratas turcos), Ricardo queda perplejo, pero Cervantes lo deja, y con él también al lector, en barruntos hasta mucho después, aclarando el caso por entrega.

Habiéndose convencido de que Leucipe no es un fantasma, Clitofonte no puede contener su dicha y quiere reunirse con ella inmediatamente. Satiro le disuade, aconsejándole actuar con cautela, para

---

(19) Mahamut, compañero y consejero de Ricardo, tiene todos los rasgos personales de Clinia y Satiro, compañeros de Clitofonte, y desempeña las mismas funciones que ellos, a pesar de haberle Cervantes convertido en renegado que languidece por la patria abandonada.

(20) El procedimiento es bastante análogo a los casos de engaño a los ojos ya vistos por Américo Castro. *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, Hernando, 1925), p. 81.

que Melita no se percate de sus intenciones. Con los debidos cambios ambientales, ocurre lo mismo en *El amante liberal:*

Satiro.—Tien questa cosa segreta,
disse Satiro, et accioche
non sia cagione della ruina
di tutti noi con la palesare
insino a tanto che piu
sicuramente ne possiamo
prender partito... noi
semo qui soli nel mezo delle reti.
(*Leucippe et Clitophonte,* 69)

Mahamut.—Pues, calla y no la descubras
...dijo Mahamut... porque
no vengas a dar indicio
de que la conoces ni que la has
visto, que podría ser que
redundase en perjuicio de mi
designio.
(*El amante,* 818)

Los piratas roban a Leucipe y se escapan con ella mar adentro. Clitofonte les persigue en otro barco, pero cuando está para alcanzarlos, ellos cortan la cabeza a una doncella, queriendo hacer pensar a Clitofonte que la desventurada es Leucipe (es una de las varias muertes fingidas en la novela). Piensan que Clitofonte dejará así de perseguirles. *(Leucippe et Clitophonte,* Libro V.)

Este episodio ocurre anteriorment al de la reaparición de Leucipe. Cervantes cambia esta secuencia y emplea el episodio de manera meramente alusiva.

Debiendo el cadí entregar a Leonisa al Gran Señor de Constantinopla, busca una manera de quedarse con ella sin ofender a su superior. Entonces Ricardo le propone:

> que para el inconveniente que se podía ofrecer de cumplir con el Gran Señor, sería bueno comprar otra esclava, y en el viaje fingir o hacer de modo como Leonisa cayese enferma, y que una noche echarían la comprada a la mar, diciendo que era Leonisa, la cautiva del Gran Señor, que se había muerto; y que esto se podía hacer y se haría en modo que jamás la verdad fuese descubierta... (*El amante,* 825)

El cadí no sólo acepta este plan, sino también ofrece a su propia esposa, «de quien deseaba librarse más que de la muerte» *(El amante,* 825), pero no logra afectuarlo, porque Ricardo tenía otra intención y porque dos señores turcos, enamorados de Leonisa, de repente le arremeten en alta mar. (A su vez, esta persecución de una nave por otra,

a causa de la doncella robada, corresponde al episodio en *Leucipe y Clitofonte* mencionado arriba.)

Entre el esquema del enredo que hemos presentado al principio y el enredo amoroso en *Persiles* hay muchas divergencias, pero éstas se deben a que aquí se logra la última etapa, la última versión —la más acabada— de los amores entrecruzados en las obras cervantinas.

En el *Persiles*, ante todo, Cervantes desiste de aquella fórmula perfectamente simétrica de amores, intenciones y acciones simultáneamente coincidentes.

Periandro y Auristela llegan a la corte de Policarpo y son acogidos con la mayor hospitalidad. En esta atmósfera cordial, donde los amantes no son esclavos de un amo que esté dispuesto a castigarles en todo momento, es natural que el juego amoroso tenga otra fisonomía. Lo que más se pone de realce son las penas y los recelos amorosos de los amantes, las emociones reprimidas, las esperanzas y los deseos, expresados semiveladamente, los celos, las aprehensiones; en suma, lo que más interesa es la vida interior del enamorado, presentada en todo su cromatismo sentimental. Los incidentes episódicos en la narración, por importantes que sean, están subordinados a los sentimientos que Cervantes quiere analizar.

Por lo tanto, Auristela en su función de medianera se distingue enormemente de sus antecedentes en las dos comedias comentadas y en *El amante liberal.*

Por petición de Sinforosa, enamorada de Periandro, Auristela promete interceder por ella y da lugar a esta escena, notable por la abnegación y quizás por un subyacente masoquismo que notamos en la heroína:

> Digo, hermano, que con este nombre te he de llamar en cualquier estado que tomes, digo, que Sinforosa te adora y te quiere por esposo; dice que tiene riquezas increíbles, y yo digo que tiene creíble hermosura; digo creíble, porque es tal, que no ha menester que exageraciones la levanten ni hipérboles la engrandezcan; y, en lo que he echado de ver, es de condición blanda, de ingenio agudo y de proceder tan discreto como honesto. Con todo esto que te he dicho, no dejo de conocer lo mucho que mereces, por ser quien eres; pero según los casos presentes, no te estará mal esta compañía. Fuera estamos de nuestra patria; tú, perseguido de tu hermano, y yo de mi corta suerte; nuestro camino a

> Roma, cuanto más le procuramos, más se dificulta y alarga; mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que, entre temores y peligros, me asaltase la muerte, y así, pienso acabar la vida en religión y querría que tú la acabases en buen estado.
> Aquí dio fin Auristela a su razonamiento y principio a unas lágrimas que desdecían y borraban todo cuanto había dicho... (*Persiles,* II, cap. 4, p. 1583)

Veamos ahora al enamorado rey Policarpo, sucesor de Ysuf y del cadí. En el momento mismo en que Auristela entra en su palacio, el monarca queda fatalmente enamorado de ella. Llama a su hija Sinforosa y, declarándole su intención de casarse con la bella joven, le ruega que interceda por él, aunque parece darse perfectamente cuenta de lo insensato de sus intenciones:

> ...se ha desconcertado el reloj de mi entendimiento, se ha turbado el curso de mi buena vida, y, finalmente, he caído desde la cumbre de mi presunción discreta hasta el abismo bajo de no sé qué deseos, que si los callo, me matan, y, si los digo, me deshonran. (*Persiles,* II, cap. 5, 1584)

Policarpo hasta prevé la desgracia en que puede caer, si persiste en sus deseos amorosos, pero con fatalismo se entrega al dictamen de sus emociones. Él ya no se parece a los amos turcos de las dos comedias o al loco cadí de *El amante liberal,* sino a aquellos otros viejos enamorados de Cervantes que interesan principalmente por el íntimo drama de su pasión (21).

Sinforosa, de todos los personajes del enredo amoroso en el *Persiles,* es la figura más independiente con respecto a sus antecedentes en las obras anteriores. Ella ya no es la dueña sensual, desenvuelta, agresiva y adúltera; todo lo contrario: Sinforosa es quizás el personaje femenino más delicado que Cervantes concibió. Es una jovencita que se ruboriza sólo oyendo mencionar el nombre de su amado, que está enamorada platónicamente, es sumamente tímida, benévola, suave, casi etérea.

Del enredo amoroso que Cervantes halló en la novela de Aquiles Tacio y que reprodujo más bien rígidamente en las dos comedias, y de manera no muy diferente en *El amante liberal,* desarrolló en *Persiles*

(21) Policarpo figura en el problema del casamiento incongruente, discutido por Américo Castro, *ibid.,* pp. 134-135.

una situación quizás aún más improbable que las precedentes, pero también mucho más rica de situaciones, problemas y aciertos psicológicos, de valores genuinamente humanos y de escenas realmente encantadoras, delicadas, poéticas. Aquí las emociones, los sentimientos más recónditos y, en general, lo sensorial de estos personajes enamorados se describen en una gama de extraordinaria latitud. Esto fue posible en *Persiles,* por contraste a los caso precedentes, porque Cervantes ya no tuvo la paralizante preocupación de ajustar a los personajes al conflicto religioso-político entre Islam y Catolicismo y de hacerlos odiosos o amables según su adherencia a éste o aquél (22).

El enredo amoroso ya no interesa por sí mismo, sino sólo como pretexto para la expresión de determinados sentimientos, como incitamiento de un análisis interior.

Por lo tanto, en *Persiles,* sólo en el esqueleto del enredo amoroso reconocemos todavía su origen.

Cervantes se aprovechó muchas veces en sus obras de detalles, episodios y aun ideas ajenas, pero, comúnmente, al hacerlo los adaptó a su manera de pensar y sentir, hasta convertirlo en creación de fisonomía tan diferente que en muchos casos el modelo queda casi completamente borrado.

Es buen ejemplo de esto el cuento de amor de Leucipe y Clitofonte que, recogido por Cervantes, mantiene todos los rasgos exteriores, pero asume una finalidad moral y espiritual nueva.

Lo prestado sólo le sirvió a Cervantes de materia prima y, lejos de rebajar su originalidad, indica, a menudo, el acierto en la selección de lo más apropiado para dar la deseada expresividad a la nueva concepción. Creemos que este estudio encierre una muestra más de esta manera cervantina de convertir las sugerencias de otros autores en concepción original.

La novela de Aquiles Tacio contenía relatos extraordinarios que a Cervantes le parecían «dignos de ser contados», y él no vaciló contarlos otra vez, pero modificándolos de tal manera que se convirtieron en vehículo de su propio pensamiento y, a veces, en acierto genial.

STANULAY ZIMIC

(22) "...Cervantes está a punto de burlarse de su ya lejano cautiverio. Esto ocurre en el *Persiles.*" Alonso Zamora Vicente, "El cautiverio en la obra cervantina", *Homenaje a Cervantes,* ed. Francisco Sánchez-Castañer y Mena (Mediterráneo, 1950), II, 256.