

“Cuando escribes historias, pintas, y cuando pintas, compones”¹: el arte y la trascendencia en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes

OTERO MAC DOUGALL, Agustina / Universidad de Buenos Aires (UBA) – agus.ond@hotmail.com

» Palabras clave: Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, arte, fama, vida.

> **Resumen**

El siguiente trabajo se propone analizar los procedimientos que utiliza Miguel de Cervantes en su obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* para poner en relación a sus personajes con el arte. En más de una ocasión –y en más de una obra– el autor ha presentado este rasgo fuertemente moderno que nos obliga a nosotros, los lectores, a preguntarnos qué sucede con la vida y cómo se experimenta esta al estar mediada por la representación artística. La fama que el arte aporta a los sujetos representados es motivo de una reflexión metaliteraria al interior de una obra que juega con los diferentes niveles narrativos y que convoca, también, a una reflexión temporal sobre la cronología de los acontecimientos narrados. Por otra parte, el arte y la preocupación por la posteridad futura son centrales para este trabajo, ya que se trata de una narrativa perteneciente a la categoría de obra tardía. Es por eso que la tensión entre la memoria y el futuro no dejan de hacer eco en un abordaje que va mucho más allá de un pasaje literario y nos lleva a un nivel superior en la escritura.

> **Introducción**

Hablar de memoria y trascendencia en el mundo del arte nunca es poca cosa, y menos si tenemos en cuenta que el *Persiles* es la última obra que dejó Miguel de Cervantes antes de morir. La preocupación por el futuro de sus obras y la recepción de sus lectores siempre fueron temas que lo convocaron y que abordó explícitamente en sus numerosos prólogos. En este sentido, no está de más mencionar que la popularidad que alcanzó Cervantes con su personaje más conocido lo colocó en una posición fuera de lo común. La confrontación con Alonso Fernández de Avellaneda por la utilización de su personaje más famoso en otra obra que no fue “cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera” (Riquer,

¹ La cita corresponde a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes, libro III, capítulo 14, página 297. Utilizamos aquí y en adelante la edición de Planeta publicada en 2016. Todas las referencias al texto cervantino serán extraídas de allí y solo indicaremos entre paréntesis el libro en números romanos, seguidos por el capítulo y la/s página/s correspondiente/s en números arábigos.

1994: 627) es fundamental para pensar cuáles son los alcances que tiene la ficción literaria en la sociedad y hasta dónde deben llegar los límites en la reapropiación².

Sin embargo, no es el objetivo de este trabajo abordar los innumerables debates que giran en torno a la novela que consagró a Cervantes en el canon universal. En esta oportunidad, estamos ante una obra poco conocida para el lector general, y en muchos casos, poco valorada por la crítica ortodoxa que entendió esta novela de rasgos bizantinos como un retroceso respecto del *Quijote*, al menos en un sentido teórico literario. El objetivo de este análisis es echar luz sobre el problema de la fama de los personajes del *Persiles* al interior de la diégesis literaria. Entender cómo el arte construye la trascendencia de los personajes a la vez que tensiona las dimensiones temporales y espaciales del mundo septentrional y meridional europeo.

En la dedicatoria a don Pedro de Fernández de Castro, Cervantes anuncia su pronta muerte citando la famosa copla antigua “puesto ya el pie en el estribo” (2016: 11) y expresa sus deseos de seguir viviendo para completar aquellas obras que merecen una segunda parte, como su novela pastoril *La Galatea*. La urgencia que marca el agotamiento del tiempo hace que Cervantes construya una tensión que será articuladora de la mayor parte del *Persiles*, y que consiste en confrontar vida y muerte a través de las posibilidades que brinda el arte. Así, su deseo personal de seguir escribiendo y “pasar aún más allá de la muerte” (Cervantes, 2016: 11) será una de las ideas nucleares en una novela llena de voces e historias de vida que se cruzan y que trascienden el espacio interno del mundo propuesto por la ficción.

La novela, en sí, y más allá del argumento que guía la acción principal, es una obra compuesta por una gran cantidad de personajes que, en su mayoría, aparecen para contar su historia. Pero eso no es todo, estos relatos son funcionales a las enseñanzas que se buscan inculcar en el lector, ya sea a través de un buen ejemplo fruto de las buenas acciones del personaje, o de uno malo, consecuencia de las malas decisiones tomadas en el dificultoso camino de la vida. La novela explota a tal punto esta multiplicidad de voces que el comienzo, *in media res*, desde su primera oración plantea la tensión vida-muerte: “Voces daba el bárbaro Corsicurbo a la estrecha boca de tina profunda, antes *sepultura* que prisión de muchos cuerpos *vivos* que allí estaban *sepultados*” (I, 1, 17, el destacado es mío). Con estas palabras presenta el narrador al coprotagonista de la historia, y desde este primer momento se establece, además, la puja entre el “discurso” y el “silencio”. Según Erica Janin (2010), todo el *Persiles* está atravesado por estas oposiciones, que bien pueden agruparse en dos categorías mayores: luz y oscuridad. Dentro de la categoría de luz, Janin coloca “discurso”, “vida”, “dar a luz” y “manifestar”; por su parte, oscuridad comprendería “enterrar”, “ocultar”, “morir” y “silencio”. Los momentos en donde aparecen muy marcadas estas oposiciones son centrales si tenemos en cuenta que en la mayoría de los casos gira en torno a los episodios la misma obsesión por la posteridad y la continuación de la vida. Hay numerosos momentos que reflejan estos temas, entre ellos se puede recordar fácilmente el hallazgo del cuerpo de

² A propósito de este tema, vale citarlo al mismo Cervantes en su “Prólogo” a la segunda parte publicada en 1615 y en respuesta al *Quijote* de Avellaneda publicado en 1614: “en ella te doy a don Quijote dilatado, y, finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios” (Riquer, 1994: 627).

Rosamunda en el fondo del navío, “sepultada en perpetuo silencio” (I, 21, 98). Luego está el caso del maldiciente Clodio, quien, como castigo por sus murmuraciones, es asesinado “accidentalmente” con una flecha que le atraviesa la lengua “y le deja la vida en perpetuo silencio” (II, 8, 152). El caso de Clodio es aún más llamativo, ya que luego de su muerte, y hasta el mismo final de la narración, el personaje será continuamente recordado por sus reflexiones acertadas³. Esto le da a dicho personaje un plus de vitalidad que no todos tienen, destacándolo por sobre aquellos que quedaron anclados a una secuencia pasada y clausurada.

El pasaje de la vida a la muerte también puede, en algunos casos, producir un efecto multiplicador sobre el conocimiento general de un personaje. Así es el caso del enamorado portugués, quien nos adelanta que el fin de su cuento coincidirá con el de su vida, y efectivamente luego de su largo discurso y tras un hondo suspiro, muere⁴. Sin embargo, este personaje reaparecerá una vez más, no en carne viva, pero sí en un epitafio que hace hincapié en su prolongación a través de los que siguen vivos: “Aquí yace viva la memoria del ya *muerto* Manuel de Sosa Coytiño” (III, 1, 221, el destacado es mío). Se explicita, de vuelta, una tensión constante entre pasado, presente y futuro que resulta en una continuación trascendente del muerto a través de la memoria de los vivos.

La vida, entonces, es identificada por Cervantes como aquello que permite el discurso y la continuidad de la voz en el tiempo, pero hay otros modos que operan dentro del *Persiles* a la hora de construir representaciones donde se produzca una trascendencia de los personajes. Dejando de lado la común idea de un devenir-eterno más allá de la muerte fruto de la realización de grandes obras, hay otras maneras de trascender al interior de la diégesis y que están ligadas al arte y no, necesariamente, al fin de una vida próspera.

> ***Auristela y la viralización de la belleza***

Sabemos que el escuadrón peregrino viaja desde el septentrión hacia las ciudades europeas acompañado de un halo de fama. A donde sea que se dirijan los viajeros, el escuadrón conformado por los protagonistas y sus compañeros de viaje se hace notar, ya sea por la apariencia exótica o por los desafíos que el grupo debe superar. Se sabe, además, que la extrema belleza de Auristela no pasa desapercibida, y de hecho, genera los mayores conflictos que movilizan desde el inicio la acción de la historia. En este sentido, los efectos visuales que produce en los otros personajes hacen que su belleza trascienda de manera inmediata y que las noticias sobre el tenor de su hermosura viajen de boca en boca en tiempos muy cortos y en espacios muy diversos. Aquí no entra en juego la muerte para la valorización

³ Este personaje, que lleva como epíteto “maldiciente”, es, definitivamente, quien descubre la verdad sobre los supuestos hermanos antes que nadie. En él se destaca su enorme habilidad discursiva, oral y escrita, con la que expresa sus polémicas reflexiones que, a la vez, serán su condena: “me salen a la lengua y a la boca ciertos pensamientos, que rabian por que los ponga en voz y los arroje en la plaza antes de que se me pudran en el pecho o reviente con ellos” (II, V, 132).

⁴ Late aquí el motivo del canto del cisne.

de este personaje, sino todo lo contrario, la vida misma y cómo cada instante de inhalación acrecienta su belleza siempre infinita.

La fama que recubre a Auristela opera inmediatamente, e incluso, se produce un efecto –muy común hoy en día– que suele denominarse *viralización* y que tiene que ver con la propagación incontrolada de cierta información. En el caso de Auristela es muy claro. En el capítulo 2 del libro IV el escuadrón se encuentra con una escena macabra: dentro de la selva por donde transitaban, de un árbol pendía un retrato de Auristela; a su alrededor, las hierbas manaban por todas partes sangre tibia. La escena, por supuesto, tiene luego una explicación más o menos lógica, pero definitivamente acorde a los temas que fue tratando el autor. Lo sorprendente de esta escena no es el inesperado encuentro con el ya conocido Arnaldo, príncipe de Dinamarca, sino el hallazgo del nuevo pretendiente. El Duque de Nemurs presenta un caso similar a lo que solía conocerse como *enamoramiento de oídas*⁵. Este personaje es la prueba viviente de la radicalidad que está teniendo en la diégesis literaria el retrato de Auristela. A la vez, otro de los grandes interrogantes de esta secuencia es el origen de la pintura. Tal es el extrañamiento que esta produce en la protagonista que el narrador expresa: “No podía pensar Auristela quién, dónde o cuándo pudiese haber sido sacado su rostro” (IV, 2, 342). Sin embargo, rápidamente explica el narrador que el mismo pintor que había retratado a las damas francesas retrataría a Auristela solo con el recuerdo de haberla visto una vez. De este modo, se comienza a hacer énfasis en el carácter incontrolable de la situación y en los diversos efectos que la pintura está haciendo tras su paso por las ciudades.

¿Cuáles son los efectos concretos de esta propagación inmediata de la imagen de Auristela? La respuesta la da el duque de Nemurs. Este personaje, además de ser el nuevo enemigo de Arnaldo, enriquece el debate en torno a los alcances que puede tener la imagen en la vida, tanto para quienes son objeto del arte como para los que se configuran como receptores. Así, tal como sucede en la segunda parte del *Quijote* cuando Sansón Carrasco sale en busca de quien fuera el protagonista del famoso libro escrito por el historiador moro, el conde de Nemurs abandona París y se pone en la búsqueda de “la peregrina Auristela, enamorado de su retrato” (IV, 3, 345). Pero el conde, vale decir, se enamora de una imagen, de un ideal de belleza, no de la persona en sí, y esto se confirma hacia el final, justo en el momento en que se juega la hermosura de la protagonista tras el hechizo que la enfermó. Explica el narrador que en el duque, “como el amor que tenía en el pecho se había engendrado de la hermosura de Auristela, así como la tal hermosura iba faltando en ella, iba en él faltando el amor” (IV, 9, 373). El duque, entonces, hasta acá llega en la historia, tan lejos como la belleza puede llegar a los engañados ojos que solo perciben meras apariencias mutables. Auristela, pues, se recupera de su enfermedad y una vez sana vuelve a resplandecer ante los ojos de todos los presentes, quienes están más cerca de considerarla ángel antes que mortal.

⁵ En realidad, el término no llega a ser del todo satisfactorio ya que un enamoramiento de oídas no implicaría, según dicta la tradición, la influencia de la vista. Sin embargo, sirve en la medida en que, similar al caso de don Quijote, se produce un fuerte enamoramiento sin que esté el ser amado presente ante los ojos durante el proceso.

La extrema viralización del retrato de Auristela se hace patente en otro episodio más que llama la atención por varias cuestiones. En primer lugar, la similitud con la que el escuadrón se encuentra otra vez con una nueva pintura de Auristela recuerda al bosque ensangrentado:

Y sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared bella un retrato entero, de pies a cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta, y apenas lo hubieran visto cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado, que no les puso en duda de conocerla (IV, 6, 359).

En segundo lugar, se repite otra vez el asombro de la representada, y de vuelta, la explicación de tal maravilla: un pintor, amigo del vendedor, lo había copiado en Francia de aquel otro que guardaba el recuerdo fiel del rostro hermoso. Lo que representa el cuadro, más allá de los simbolismos que podrían analizarse, es un extremo traspaso más allá de las proporciones humanas, nada más y nada menos que una mujer trascendente, grande como el mundo entero. Esta secuencia del hallazgo del retrato en la ciudad vuelve a introducir en la novela el problema de los originales y las copias. Cuando los curiosos de la ciudad se percatan de que tienen ante sus ojos tanto a la modelo como a la representación, se genera una reflexión común: “¿Para qué queremos ver al traslado, sino al original?” (IV, 6, 359). El disturbio hace que Periandro le solicite a Auristela cubrirse el rostro ya que “tanta luz ciega” (IV, 6, 359) la vista y nubla el entendimiento.

Ahora bien, hay varios elementos en estas secuencias de encuentros con las pinturas de Auristela que apuntan a los efectos de una hipotiposis; de la ilusión de creer estar ante la presencia de aquello que es objeto de una representación tan cargada de detalles que engaña a los sentidos. Estos, entre otras cosas, generan extrañamiento, como cuando Auristela, en ambas situaciones, se pregunta por el origen de la imagen. Las apariciones casi fantasmagóricas inciden directamente en la percepción, y como bien señala Mercedes Blanco, “es en el hecho de no saber ni el quién, ni el qué, ni el cómo, ni el cuándo, ni el porqué, donde reside precisamente el efecto de *enargeia*, de estar viendo las cosas y no leyendo su descripción” (2004: 29). Esta suerte de confusión que trae la imagen se vincula, además, con la problemática del original y las copias. Recuérdese que Arnaldo encuentra al duque de Nemurs sentado en un árbol solo y “hablando con el muerto como con el original vivo” (IV, 3, 345). Este engaño de los sentidos lleva a confundir tanto la mirada del espectador como la persona que es objeto de esa mirada. Como explica Mercedes Blanco, “la persona, lugar, tiempo, o alguna otra cosa, así escribiéndola como diciéndola de palabra, de tal suerte se pinta, representa y declara, que más parece se ve presente, que no que se oye y lee” (2004: 27). El fetiche con respecto a la pintura llega a niveles tan altos que los enamorados hacen una equivalencia total entre objeto y persona, produciéndose una completa cosificación de la mujer amada y una supuesta fusión entre ambas vidas: “No le llevarás, traidor, porque el retrato es mío, por ser el de mi alma; tú lo has robado, y sin haberte yo ofendido en cosa, me quieres quitar la vida” (IV, 2, 343).

No se debe olvidar que el énfasis en el vínculo entre espectador y obra está relacionado, por supuesto, con un momento histórico particular del *Persiles*. Según Julia D’Onofrio, “en la estética y la práctica

social barroca la dimensión de lo visual se desarrolla con un poder sin precedentes que abre la reflexión sobre la manera en que las imágenes hieren los ánimos, permean las conciencias y condicionan las acciones” (2018: 3). Esta idea es central y atraviesa de múltiples maneras toda la obra, a veces vinculándose con dificultades amorosas, otras con conflictos en la vida doméstica e incluso tematizando la religión, como en el caso de Feliciano de la Voz, quien literalmente, antes de cantar, se congela en una imagen “sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura” (III, 5, 243).

De la mano de la imaginación y la mirada se encuentran, por supuesto, problemáticas que atañen a la producción y recepción artística más allá de los límites que impone cada disciplina. Así como lo expresa el título de este trabajo, en esta obra hay una gran cantidad de variedades y fusiones entre las artes combinadas. La más clara es, quizás, la del lienzo que representa las peripecias por las que pasó el grupo y que va acompañado de la voz narrativa de Antonio, el mozo. Según Mercedes Alcalá Galán:

El cuadro tiene la función de fijar la historia principal, resaltarla y marcarla frente a las otras muchas contadas o acaecidas a personajes secundarios. Es, al fin y al cabo, una forma de poner orden y establecer el núcleo narrativo del libro en ese bosque de voces que es el *Persiles* (2004: 161).

El lienzo, en tanto representación que ofrece un repaso por las numerosas peripecias de los peregrinos, se construye como una pieza que se complementa con el relato oral, y así, se establece, quizás, unas de las principales diferencias que tiene con respecto a los retratos de Auristela: la interdisciplinaria, o en otras palabras, el traspaso entre géneros que no se limitan a sus propias esferas.

› **Conclusiones**

A medida que el libro va llegando al final, y muy marcadamente en los primeros capítulos del libro IV, empieza a haber un afloramiento de escenas que ponen en juego estas distintas formas de arte tensionadas con las problemáticas de la perdurabilidad y la memoria. Hay diversos formatos de escrituras, entre ellos está el recopilador de aforismos, quien hace escribir a todos los miembros del grupo unas breves palabras. Luego están los ya mencionados retratos, el poema en alabanza a Roma y, finalmente, dos museos que se salen de lo común. El primero (quizás el más particular) consiste en un museo de los poetas del futuro, donde no hay figuras de personas que hayan existido, sino “tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos” (IV, 6, 361). El otro museo, el de Hipólita, es quizás más tradicional pero casi increíble por las obras que reúne en su casa. Allí no hay futuro, sino pasado; artistas que tienen larga historia en los libros sobre arte: Parrasio, Polignoto y Apeles son solo algunos de los nombres que figuran en esta colección de Antiguos. De esta manera, trazada la pintura

en artistas del pasado y la poesía en los del futuro, nos queda en el medio la composición literaria del *Persiles*, articulador de estos puentes temporales.

En fin, ya lo dice el mismo Cervantes: “cuando escribes historias, pintas” (III, 14, 297), ya sea un lienzo, un retrato, una imagen ideal, quizás un engaño a los sentidos; hay tantas posibilidades como combinaciones de sentidos en el lector-espectador. Continúa Cervantes, “cuando pintas, compones” (III, 14, 297), a veces una comedia, un aforismo, un poema o una canción. Pero más que nada, el logro de Cervantes radica en la propuesta de una nueva forma de recepción o manera de mirar el arte, apelando al lector atento y convocando a un más allá en el momento de la contemplación. Esta nueva mirada tiene que tener la fuerza suficiente para ser habilitadora de una experiencia sobre el arte como una totalidad de los sentidos, interdisciplinaria y a la vez trascendente, más allá de los géneros, de los tiempos y, por supuesto, de los límites que le impone el espacio de la ficción.

Por último, el arte, sea poesía o pintura, necesariamente está acompañada de una historia, tal como la vida, ya que ¿qué es una vida sino una historia? Cervantes, llegando al final de su vida, expresa su deseo de traspasar más allá de la muerte, de extenderse en el tiempo. Nosotros, sus lectores, somos la prueba de que lo ha logrado.

› **Referencias bibliográficas**

- Alcalá Galán, M. (2004). *El Persiles* en secuencia: coherencia y radicalidad artística de la obra final de Cervantes: “Aquí soy yo señor de mí mismo” (III, 18). En A. Villar Lecumberri (Ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional Cervantista* (151-163). Lisboa: Asociación de Cervantistas.
- Blanco, M. (2004). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética. *Criticón*, 91, 5-39. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/091/091_007.pdf el 01/02/2019.
- Cervantes, M. de (2016). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Buenos Aires: Planeta.
- D’Onofrio, J. (2018). Ruperta y las reliquias de la muerte. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6(2), 39-50. Recuperado de <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/449/pdf> el 20/04/2019.
- Janin, E. (2010). “Pasar el disgusto que da el esperar”: el episodio de Feliciano de la Voz y su relación con el *Persiles*. En A. Parodi (Ed.), *Para leer a Cervantes II: Las ejemplares, el Persiles* (169-186). Buenos Aires: Eudeba.
- Riquer, M. de (Ed.) (1994). *Miguel de Cervantes. El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Barcelona: RBA.