

Auristela divinizada: un análisis desde el neoplatonismo de Marsilio Ficino

Deified Auristela: An Analysis According to Marsilio Ficino's Neoplatonism

Constanza Cariola Cerda

Pontificia Universidad Católica de Chile / Universidad Diego Portales
CHILE
cscariola@uc.cl

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 703-716]

Recibido: 08-06-2018 / Aceptado: 10-08-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.50>

Resumen. El presente estudio se centra en Auristela, la protagonista femenina del *Persiles* de Miguel de Cervantes. En torno a ella se realiza un análisis textual que busca dar cuenta del simbolismo del personaje, expresado a través de atributos de la Virgen María y la diosa Venus, que convergen en Auristela. Esta convergencia se explica desde la filosofía amorosa de Marsilio Ficino, y se expone al interior de la novela.

Palabras clave. Cervantes; *Persiles*; Auristela; Sigismunda; Venus; Virgen María; Marsilio Ficino; Neoplatonismo.

Abstract. The present study focuses on Auristela, the female protagonist of the *Persiles* by Miguel de Cervantes. Around her a textual analysis is made, which aims to show the symbolism of the character, expressed through attributes of the Virgin Mary and the goddess Venus, that converge in Auristela. This convergence is explained by Marsilio Ficino's philosophy of love and is shown inside the novel.

Keywords. Cervantes; *Persiles*; Auristela; Sigismunda; Venus; Virgin Mary; Marsilio Ficino; Neoplatonism.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda (1617) fue la última obra escrita por Miguel de Cervantes, publicada de forma póstuma y considerada por este como su obra maestra. Con el tiempo, la crítica en general ha discrepado de esta valoración, y como resultado hoy en día el *Persiles* probablemente es la obra menos conocida

de Cervantes. Sin embargo, estudios como el de Schevill (1906) señalan que no siempre fue así.

Durante el siglo xvii y hasta mediados del xviii la novela contó con gran fama, llegando casi a tener igual número de ediciones que la primera parte del *Quijote*, en igual período de tiempo¹. Y aún más, en la edición del *Quijote* publicada en 1738 por Mayans y Siscars, este señala que prefiere el *Persiles* por sobre el *Quijote*², opinión que se mantuvo durante la primera mitad del siglo xix por la crítica española. Sin embargo, a partir de la segunda mitad, surgieron críticas que pasaron a determinar, especialmente en el siglo xx, la lectura de la novela en adelante. En Alemania, Bouterwek la consideró una «imitación» poco armónica de las *Etiópicas* de Heliodoro, y esta misma opinión fue compartida por Liebrecht, Schmidt y Ticknor —entre muchos otros—, cuya crítica fue la más relevante en términos de influencia para la posteridad³.

Si bien, como se mencionó, esto tuvo como resultado que para el público general la obra sea poco conocida, dentro del mundo académico el *Persiles* ha generado una crítica prolífera. Es mi intención formar parte de este corpus con el presente artículo que, como otros, gira en torno a la figura de Auristela. Considero que este personaje es central en la novela por encarnar la perfección física y moral en un contexto de peregrinaje religioso, la que se manifiesta a través de diversas cualidades. Estas son herederas de un rico proceso de asimilación cultural en el que convergieron el cristianismo y el paganismo, y que dio origen (entre otras cosas) al neoplatonismo. Desde dicha filosofía serán analizadas las cualidades de Auristela que, a mi parecer, corresponden a atributos propios de la Virgen María y de la diosa Venus. Estos conviven en la filosofía amorosa neoplatónica de Marsilio Ficino y es por ello que en base a su interpretación de la figura de Venus se creará un paralelo entre esta y Auristela.

Este es el tema del presente artículo, construido en diálogo con estudios previos y dividido en distintas secciones de contenido. En primer lugar, se presenta una revisión de investigaciones afines a esta, en las que se expone la naturaleza simbólica-religiosa de Auristela, y la relación de Miguel de Cervantes con la filosofía amorosa neoplatónica, así como los principios básicos de esta. Luego, se exponen vínculos presentes al interior de la novela entre Auristela, María y Venus, desde la etimología del nombre de la princesa y de la valoración de los demás personajes de la historia. En tercer lugar, se explica la convergencia de María y Venus por medio de una breve contextualización cultural, y cómo era entendida por Marsilio Ficino. A partir de su interpretación se homologa a Auristela con la Venus neoplatónica de Ficino, lo que permite que en el último apartado se analicen los retratos que de ella se hacen al interior de la obra, desde dicha equivalencia.

1. Schevill, 1906, p. 3.

2. Schevill, 1906, p. 4.

3. Schevill, 1906, p. 9.

1. AURISTELA, VENUS, MARÍA Y EL NEOPLATONISMO

«En su imagen se funde lo cristiano y lo pagano, y precisamente sucede en Roma, la ciudad símbolo de la Antigüedad y del cristianismo»⁴

El simbolismo de Auristela y la relación de Cervantes con el neoplatonismo han sido tratados por diferentes autores, como Alcalá Galán⁵, Suárez Miramón⁶, López Alemany⁷ y Gamba Corradine⁸. No obstante, la convergencia de elementos paganos y cristianos en Auristela, así como su relación con el neoplatonismo, son temas que han sido menos estudiados por la crítica. En vistas de esto, la presente investigación busca ser un aporte al área y espera ayudar a expandir los horizontes de estudio del *Persiles*.

Comenzando con el simbolismo en Auristela, es interesante lo que Suárez Miramón escribe respecto al retrato que se hace de la princesa en Roma. La autora señala que este retrato es un punto de convergencia entre lo cristiano y lo pagano (al igual que el lugar en que es pintado), pues en él se funden atributos visuales propios de la Virgen María y de la Venus de Botticelli⁹. En consecuencia, Auristela sería el significante de un significado trascendental: María. Esta idealización y mitificación de la mujer se nutre del imaginario cultural establecido con Dante y su representación sobrenatural de la mujer para explicar la fuerza del amor¹⁰. Durante el renacimiento occidental, este tópico fue reforzado por la tradición visigoda, los provenzales, la poesía de cancioneros, la novela sentimental, pastoril y los libros de caballerías (con el tema del amor cortés), de modo que la amada fue elevada a la categoría de diosa: perfecta, inalcanzable y digna de ser venerada¹¹.

Mercedes Alcalá Galán (1999) también se refirió a la relación significante-significado entre Auristela y sus retratos, en especial con el de Roma. En su estudio, la autora crea un paralelo entre Dulcinea y Auristela, en tanto que ambas tienen otra identidad (Aldonza y Sigismunda, respectivamente). Mientras que en el caso de Dulcinea estas identidades son antagónicas, en Auristela se potencian, aumentando así la presencia del personaje en la novela. La princesa se manifiesta a través de sus retratos, los cuales terminan por suplantarla y actuar «como sombras autónomas que la seguirán, la adelantarán y acecharán continuamente a lo largo del viaje»¹². Esta multiplicación de Auristela por medio de sus retratos responde,

4. Suárez Miramón, 2004, p. 1034.

5. Alcalá Galán, 1999.

6. Suárez Miramón, 2004.

7. López Alemany, 2005.

8. Gamba Corradine, 2006.

9. Suárez Miramón, 2004, p. 1034.

10. Suárez Miramón, 2004, p. 1042.

11. Martínez Torrón, 2004, p. 617.

12. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 130.

según Alcalá Galán, al deseo de Cervantes por expresar lo sublime¹³. La imagen de Auristela en Roma sirve de instrumento para representar un referente superior, el cual fue dado de antemano por Cervantes en el altar de Renato y Eusebia. En este hay una imagen de «la reina de los cielos [con] [...] los pies sobre todo el mundo»¹⁴, que coincide con la representación de Auristela en Roma: un «retrato entero, de pies a cabeza, de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta»¹⁵. Esto haría a la propia Auristela un retrato más en la novela, y no el modelo original.

Por otro lado, del artículo de Alcalá Galán también puede desprenderse la relación entre Venus y Auristela. La autora hace énfasis en el poder de seducción que tienen los retratos de la princesa (a los que llama «erografías»¹⁶), que encantan a quienes los ven, al punto de llevarlos a conductas obsesivas, violentas e irracionales. Sin embargo, Alcalá Galán distingue entre «amor» y «deseo» al señalar lo que los retratos generan en los pretendientes. Lo mismo hace López Alemany, quien se refirió al «amor matrimonial» (equivalente al «amor» de Alcalá Galán) y al «amor petrarquista» o «amor moderno» (que equivale al «deseo»)¹⁷. Ambos tipos de amor responden a las teorías amorosas vigentes en el Siglo de Oro, basadas en tres grandes tradiciones: el amor cortés, el petrarquismo y el neoplatonismo. Este último comparte con el petrarquismo la idealización y endiosamiento de la amada, pero difieren en que el amante neoplatónico es capaz de trascender su imagen, mientras que el petrarquista se queda atrapado en ella. De este modo, explica el autor, en el primer caso la mujer es un escalón hacia Dios, mientras que, en el segundo, un obstáculo¹⁸.

Hay diversos estudios sobre la influencia del neoplatonismo en la obra de Cervantes. Por mencionar uno, Byrne (2015) expone diálogos de *La Galatea* que son referencias exactas a pasajes del *Comentario al Banquete de Platón*, que había sido traducido al italiano en 1544 por Ficino. Sin embargo, este autor no fue el único que inspiró a Cervantes en la creación de su concepción amorosa. La crítica ha identificado fuertes alusiones a León Hebreo, Inca Garcilaso y Castiglione, entre otros.

Cabe preguntarse de qué manera Cervantes adoptó estos principios filosóficos en su obra: ¿los siguió al pie de la letra, o los adoptó a su conveniencia? El estudio de Gamba Corradine respecto a la influencia del neoplatonismo en *La Galatea*, puede ayudar en parte a responder esta pregunta. La autora proporciona un interesante análisis sobre la aplicación de Cervantes de las ideas de Ficino, que a grandes rasgos expone que, si bien hay muchos puntos de encuentro con la filosofía neoplatónica, finalmente esta no puede funcionar del todo en el contexto moderno.

Cervantes no adoptó en su totalidad las ideas del neoplatonismo, aunque recogió muchas cosas de él, como la ética cristiana y la mitificación de la dama. Para

13. Alcalá Galán, 1999, p. 137.

14. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 158.

15. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 278.

16. Alcalá Galán, 1999, p. 137.

17. López Alemany, 2005.

18. López Alemany, 2008, p. 115.

él, sin embargo, el idealismo estaba contrastado con la realidad, de modo que no se interesó por su dimensión mística, sino que más bien se adhirió a la tradición del amor cortés que bien conocía.¹⁹ Aun así, en el *Persiles* logra plasmar los principios neoplatónicos a la perfección. En palabras de Egido, Cervantes en esta obra «se mantiene fiel a la tradición neoplatónica e ideal, sublimándola y sacralizándola»²⁰.

Ahora bien, el punto de unión entre lo dicho anteriormente sobre Auristela y la filosofía neoplatónica está en la doble naturaleza que Marsilio Ficino le atribuye a la diosa Venus. Esta ya había sido descrita por Platón en el *Banquete* y reiterada por Plotino en las *Enéadas*. En ambos casos, las dos Afroditas que se describen corresponden a las dos versiones del mito del nacimiento de la diosa. Por un lado, está Afrodita Urania, nacida de la espuma del mar como cuenta Hesíodo; y por el otro, Afrodita Pandemo, a quien Homero hace hija de Zeus y Dione. Ambas versiones de la diosa están relacionadas con un Eros, y a partir de estos se desprende la teoría amorosa de Platón y Plotino.

A grandes rasgos, para ambos autores Afrodita Pandemo está acompañada por un Eros Pandemo, el cual es el amor de la gente común. Este se preocupa más del cuerpo que del alma, no busca la inteligencia y no se interesa por la naturaleza de lo que desea, con tal de conseguirlo. Contrario a este amor está el Eros Uranio, el cual es un amor que busca la Sabiduría y la Verdad, y por ende es visto como el más bello y más perfecto. En base a esta caracterización Ficino hace su propia interpretación de ambas Venus, como se verá al desarrollar el tema en el apartado correspondiente.

2. AURI STELLA

«Ella es tan discreta que parece que tiene entendimiento divino, como tiene hermosura divina»²¹

La relación entre Auristela, María y Venus puede evidenciarse en diversos aspectos al interior de la novela. A continuación, se desarrollarán dos de ellos: el significado del nombre de Auristela y lo que de ella dicen los demás personajes de la novela.

Comenzando con el análisis etimológico, Auristela proviene del latín *auri stella*, que se traduce como «estrella de oro». Este significado se relaciona con el peregrinaje de los protagonistas de la obra, en sus dos dimensiones: física y espiritual. Respecto a la primera, gran parte del viaje ocurre en el mar, lo que es significativo porque los marineros usaban el firmamento nocturno para guiarse en sus viajes. Así pues, así como las estrellas determinaban su ruta, así Auristela marca el rumbo de los personajes en la historia. Tanto Arnaldo como Persiles navegaron por meses para buscarla, después que fue secuestrada por corsarios. Ella era la estrella que

19. Martínez Torrón, 2004, pp. 622-623.

20. Egido, 1990, p. 220. De igual manera, en «En el camino hacia Roma» (2005), Egido señala que en el *Persiles* se alcanzó «culminación unitiva amorosa en clara raigambre platónica cristianizada» (p. 49).

21. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 127.

guiaba su camino. El mismo Arnaldo hace la comparación al decirle a Auristela: «Seas bien hallada, norte por donde se guían mis honestos pensamientos y estrella fija que me lleva al puerto donde han de tener reposo mis buenos deseos»²².

Esta etimología cobra sentido al recordar que María es, como el mismo Cervantes la llama, «emperadora de los cielos»²³, razón por la que se la relaciona con las estrellas en la iconografía. Y aún más, María es conocida como *stella maris*²⁴ («estrella del mar»), título que se le concede como patrona y protectora de los viajeros y navegantes²⁵. Esta estrella del mar es el lucero del alba o estrella de la mañana²⁶, como también se llama a la Virgen.

En consecuencia, el nombre de Auristela se relaciona con las estrellas y el mar, y con atributos de protección y guía de los hombres. Estos dos últimos son marianos, pero los dos primeros bien podrían ser relacionados con Venus, dado que su equivalente griego (Afrodita) nació de la espuma del mar, y que el lucero del alba es en realidad el planeta Venus, llamado así en su honor.

El segundo aspecto por analizar es lo que los personajes de la novela dicen de Auristela. La princesa es comparada reiteradas veces con una diosa, especialmente en la isla de los pescadores. Estos, al verla por primera vez, se llenaron de «admiración» y «reverencia» y le rindieron muestras de devoción. Junto con esto, se preguntaron: «¿Qué deidad es esta que viene a visitarnos?», pues Auristela lucía tan hermosa que Periandro disculpaba el «error de aquellos que la tuvieron por divina». Poco después, uno de los novios se dirigió a la princesa, diciéndole: «¡Oh, tú, quienquiera que seas, que no puedes ser sino cosa del cielo! Mi hermano y yo, con el extremo a nuestras fuerzas posible, te agradecemos esta merced que nos haces honrando nuestras pobres y ya de hoy más ricas bodas». Tras esto, la invita a quedarse con ellos, esperando que su modesto hogar sea suficiente para ella, que habita en «palacios de cristal en lo «profundo de[] mar»²⁷.

Este pasaje es muy interesante, pues puede ser leído con relación a Venus y a María. En el primer caso, el pescador compara a Auristela con una divinidad marina, al referirse al palacio bajo el mar. Con lo que se mencionó anteriormente sobre Afrodita, podría pensarse que se está estableciendo un paralelo con Venus, siendo esta la segunda vez en que sucede al interior de la novela²⁸.

22. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 65.

23. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 189.

24. Clark Colahan, al hacer un estudio onomástico de Auristela, también se refiere a la relación entre su nombre y *stella maris*. Ver Colahan 1994, 1997 y 2012.

25. Colahan, 1994, p. 22.

26. Jean-Marc Pelorson (2003) también compara a Auristela con una estrella, la Polar, dados sus atributos de «norte de los navegantes y de los enamorados» (p. 20). Esta descripción se corresponde con la cita de Arnaldo antes mencionada (nota 25), para quien Auristela es el «norte» que guía su camino y la «estrella fija» que lo lleva a realizar sus deseos amorosos.

27. Todas las citas mencionadas en el párrafo corresponden a: Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 125.

28. La primera ocurre cuando un romano al ver a Auristela dice: «Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas» (pp. 271-272).

Por otro lado, el pescador también compara a Auristela con un ser celestial, tras que él y sus compañeros se arrodillan ante ella y besan la orilla de su vestido, como se hace con figuras de María consideradas milagrosas. Colahan también hace un paralelo entre María y Auristela en este pasaje, al decir que «the luminous and unabashedly supernatural portrayal found there is appropriate to characterize the immaculately conceived Virgin Mary»²⁹. Pero Auristela no solo se parecía a la Virgen por su aspecto divino, sino también por sus acciones durante las bodas. La princesa intercede por los amantes y finalmente deja a cada novio con la mujer que desea, pues sabe que eso es lo que quiere el Cielo³⁰. Esta situación recuerda al episodio narrado en el evangelio de san Juan (2, 1-11), en que María soluciona la falta de vino en las bodas en Caná, pidiéndole ayuda a Jesús. En ambos casos, el problema es resuelto por un poder superior (Dios), que obra producto de la intercesión de una mujer con notorias virtudes. Esta cualidad de intermediaria cobrará mayor relevancia cuando se estudie a la Venus de Ficino en el siguiente apartado.

3. LAS VENUS DE FICINO

«Venerem alteram quidem caelestem ponit;
Alteram vero vulgarem»³¹

Es justo preguntarse cómo pudieron converger dos figuras que en su origen eran tan distintas, como Venus y María. Sin embargo, lo que puede parecer contradictorio se explica por un largo y complejísimo proceso de asimilación cultural, que será solo referido de forma somera porque desborda con creces los límites de este artículo.

En el tiempo de Ficino convergieron tres importantes tradiciones: la filosofía antigua (aristotélica y platónica), el cristianismo y los remanentes del paganismo en la cultura. Durante la Edad Media los dioses greco-romanos pasaron por diversos procesos de moralización, cristianización y asimilación astrológica, por lo que sus significados originales se ampliaron. Esto tuvo como resultado que, por ejemplo, en el Renacimiento Venus fuese una figura ambivalente y compleja, pues a pesar de tenerse conciencia de sus atributos convencionales, se los mezclaba constantemente con los astrológicos y los morales. Para algunos autores Venus incluso pasó a ser símbolo de la *Humanitas*, que «abarca el amor, la caridad, la dignidad, la magnanimidad, la liberalidad, la magnificencia, la gentileza, la modestia, el encanto y el esplendor».³² Así pues, no es de sorprender que haya terminado siendo parte de la filosofía de Ficino.

Esta situación se manifestó en diversos ámbitos. En pintura, por ejemplo, los neoplatónicos reinterpretaron los símbolos clásicos a la luz del cristianismo, para

29. Colahan, 1994, pp. 20-21.

30. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 127.

31. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, p. 48.

32. Litvak, 1998, p. 87.

mostrar que las fuentes paganas y cristianas eran intercambiables. Dicha correspondencia llegó al punto que «en los temas paganos y mitológicos (como es el caso de las Venus de Botticelli) al estar cargados de valores propios del arte sagrado, se trasladaban las imágenes profanas al terreno de la devoción mediante una transferencia de tipos»³³. Así pues, era posible leer cuadros de divinidades paganas como muestras de devoción cristiana, y lo mismo sucedió en otros contextos³⁴. Un buen ejemplo de esto es Marsilio Ficino, quien trató de reconciliar la filosofía de Platón con el cristianismo, como puede verse en su filosofía del amor expuesta en *De Amore*. Sin embargo, es pertinente aclarar que Ficino tuvo un acercamiento mediado a los textos platónicos, dadas las múltiples interpretaciones que de estos habían hecho autores anteriores. Es por esto que, a pesar de sus profundos conocimientos sobre Platón, en realidad Ficino trabajó desde el neoplatonismo y no desde el platonismo.

Ahora bien, para poder explicar la interpretación que hace Ficino de la diosa Venus, es necesario antes revisar algunas de las ideas que plantea en *De Amore*. En primer lugar, para el autor la Bondad de Dios (su mayor característica) se manifiesta a través de la Belleza, en forma de una luz que brilla desde Él hacia el resto de su creación. Quien puede ver y amar la belleza de esta, ve y ama a Dios. Así pues, lo que los amantes desean no son los cuerpos en sí mismos, sino la luz divina que estos proyectan. Esta es la razón por la que la visión de los bellos cuerpos sobrecoge: en ellos brilla el resplandor de la divinidad. Es posible ver esta idea representada en el *Persiles*, en las menciones sobre el asombro que causa la belleza de Auristela en las personas. Por ejemplo, en Badajoz a las personas les «sobresaltó lo que solía sobresaltar a todos aquellos que primeramente la veían, que era admiración y espanto»³⁵. Es la belleza divina la que se refleja en el rostro de la princesa, que al no ser de este mundo fascina y atemoriza.

La Belleza puede ser corporal o espiritual y ambas se relacionan, pues la perfección interna produce la externa. De este modo, la belleza externa es la imagen visible del Bien o la belleza interna. En el *Persiles* hay diversas alusiones a la belleza de sus protagonistas, en especial a la de Auristela, a quien se la llama «perfección sin tacha»³⁶, pues tanto la belleza de su cuerpo como la de su alma son incomparables³⁷. Así pues, una manera de mostrar lo virtuosa que es la princesa, es precisamente exacerbar su belleza física.

Este énfasis en la perfección externa lo explica Ficino al decir que, dado que la cognición humana se origina en los sentidos, no nos sería posible ver la Bondad si no fuésemos guiados a ella por su manifestación externa, la Belleza. El más noble

33. Raquejo, 1993, p. 92.

34. Cervantes nos muestra en el *Persiles* que esto ocurrió con algunas ceremonias religiosas, como la «gran fiesta de la Monda» (las Mondas). Esta «... trae su origen de muchos años antes que Cristo naciese, reducida por los cristianos a tan buen punto y término, que si entonces se celebraba en honra de la diosa Venus por la gentilidad, ahora se celebra en honra y alabanza de la Virgen de las vírgenes» (p. 194).

35. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 174.

36. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 176.

37. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 113.

de los sentidos desde la Antigüedad era la visión, por lo que los ojos eran el instrumento para contemplar la Belleza. De hecho, como señala Martínez Torrón, «el amor en los personajes de Cervantes entra por la vista, a través de la belleza física, aunque ésta es sólo un síntoma de la belleza del alma»³⁸. Tomando esto en cuenta, las alusiones a la luminosidad de la amada no deben ser leídas como un mero recurso estético. En el *Persiles* hay numerosas referencias al resplandor tanto de Periandro como de Auristela, aunque son más numerosas las de esta última. Se hace referencia a la luz de sus ojos³⁹ y al «sol de su belleza»⁴⁰. Se la llama «ángel de luz»⁴¹ y se menciona la luz de su rostro en dos ocasiones⁴².

Volviendo con Ficino, este plantea que recibimos el instinto de Amor de Venus, quien tiene una naturaleza doble: una Venus es Celestial y la otra, Terrenal⁴³. Sobre ambas Ficino expone el origen mitológico antes referido en Platón y Plotino, pero a diferencia de estos, no ve a ambas Venus en oposición, pues para él la luz divina ilumina al mundo por igual, de modo que el amor por la belleza externa puede ser un amor espiritual⁴⁴. Ambas Venus están íntimamente relacionadas entre sí y con Dios, pues las dos tienen como meta la generación de la Belleza, pero cada una lo hace a su manera: Venus Celestial produce en sí misma la belleza divina y Venus Terrenal la propaga al mundo (por lo que ambas representan la Bondad de Dios, solo que en distintos niveles). Junto con esto, el amor que generan se expresa en formas complementarias. Uno es el deseo de contemplar la Belleza y el otro, el de propagarla por medio de la procreación —que para Ficino es tan necesaria y honorable como la búsqueda de la Verdad⁴⁵— y por tanto ambos son honorables y dignos de alabanza⁴⁶.

4. AURISTELA Y SUS RETRATOS

«Yela, enciende, mira y habla:
¡milagros de hermosura,
que tenga vuestra figura
tanta fuerza en una tabla!»⁴⁷

Si el Amor es el deseo de contemplar la Belleza, cabe preguntarse qué implica «contemplar». En la época de Cervantes, suponía un proceso complejo, por medio del cual la imagen del amado podía tener dos fines: conducir a un amor intelectual,

38. Martínez Torrón, 2004, p. 625.

39. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 109, 167.

40. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 292.

41. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 290.

42. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 164, 279.

43. Correspondiendo ambas a la Afrodita Urania y Pandemo, respectivamente.

44. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, pp. 294-295.

45. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, p. 192.

46. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, p. 143.

47. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 186.

o a uno patológico⁴⁸. Una vez que la imagen ingresaba al cuerpo por medio de los ojos, debía atravesar las tres facultades internas del alma: memoria, fantasía e intelecto. En este último la imagen era intelectualizada, lo que suponía la comprensión de que la belleza del amado no era más que un reflejo de la belleza superior. Solo mediante este proceso podía llegarse al amor intelectual. Sin embargo, si la imagen no era intelectualizada (si «no se imprimía correctamente en la memoria o si se quedaba “dando vueltas” en la fantasía sin alcanzar el intelecto»⁴⁹), se hablaba de un amor patológico, el cual tenía como consecuencia actitudes irracionales, erráticas y violentas.

Cuando sucede lo contrario, es decir, cuando se ha alcanzado el amor intelectual y este es correspondido, ocurre el intercambio de almas entre los amantes. Ficino lo explica de la siguiente manera: «Equidem dum te amo me amantem, in te de me cogitante me reperio, et me a me ipso negligentia mea perditum in te conservante recupero. Idem in me tu facis»⁵⁰. De este modo, ambos amados se vuelven una misma cosa: cada uno se entrega a sí mismo y a cambio recibe al otro dentro de sí. Se da, por tanto, una correspondencia a nivel espiritual entre los amantes, tópico que puede verse numerosas veces en el *Persiles*⁵¹. La más relevante a mi juicio se encuentra en lo que Periandro le dice a Auristela en el siguiente pasaje: «con la edad y con el uso de la razón, fue creciendo en ti las partes que te hicieron amable; vilas, contemplélas, conocílas, grabélas en mi alma, y de la tuya y la mía hice un compuesto tan uno y tan solo, que estoy por decir que tendrá mucho que hacer la muerte en dividirlo»⁵².

Este reconocimiento de la belleza superior, sin embargo, no se da en todos los admiradores de Auristela y en esto se diferencian los retratos. Por un lado, se tienen aquellos que inspiran fascinación y temor en la gente por ser reconocidos como representantes de la belleza divina. Estos corresponden al lienzo de Lisboa, las copias de este hechas en Portugal, el mural pintado en Roma y la impresión en el alma de Persiles. Pero por otro lado están aquellos que generan conflicto, como consecuencia de una atracción carnal que conlleva a un amor patológico. Dentro de este grupo se encuentran el retrato enviado a Maximino y el retrato pintado para el duque de Nemurs.

Comenzando con este último grupo, ambos retratos tienen en común el ser factores de disrupción: el primero desencadena el conflicto que da origen a la novela (al obligar a los protagonistas a huir de sus reinos) y el segundo provoca la disputa por su posesión, entre el duque y el príncipe Arnaldo, tanto en Francia como en Roma. En ambos casos se puede apreciar un amor patológico, pues los pretendientes no son capaces de intelectualizar la belleza de Auristela y se quedan atrapados en el deseo de poseer sus retratos. Estos tienen tanta importancia que terminan suplantando a Auristela y le roban su identidad, pasando a poseer las mismas cualidades

48. Gamba Corradine, 2006, p. 297.

49. Gamba Corradine, 2006, p. 297.

50. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, p. 50.

51. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 29, 109, 115, 262, 294, 296.

52. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 109.

de atracción y seducción que ella⁵³. Y aún más, por ellos es que se generan los conflictos, no por Auristela, de modo que es como si la reemplazaran por completo. Esto llega al punto de que en un momento el narrador del *Persiles* se refiere a la princesa como «movible imagen»⁵⁴, y que el duque de Nemurs le habla al retrato de Auristela, como si fuese ella⁵⁵.

Respecto a esto último, es interesante realizar una pequeña digresión y mencionar que tras el Concilio de Trento se enfatizó el rol didáctico de la pintura, que hasta entonces era considerada un oficio artesanal y por tanto no formaba parte de las artes liberales. Esta decisión implicó que la Iglesia promocionara el uso de imágenes en actos religiosos y en iglesias, y como resultado la literatura se llenó de iconografía⁵⁶. Las personas comenzaron a confesarse, leer y rezar con imágenes, las cuales tenían un valor sagrado al ser representantes de la persona ilustrada en ellas. En este mismo sentido pueden pensarse los retratos de Auristela, que adquieren un carácter «sagrado» al actuar como la encarnación de su modelo, que es objeto de culto.

Ahora bien, este énfasis en la imagen se explica por su poder de atracción, su carácter didáctico y por el hecho de que no requiere que las personas sepan leer para poder comprenderla. Suponía, por tanto, un instrumento de adoctrinamiento sumamente eficaz en una sociedad mayormente analfabeta. Se pensaba que gracias a la contemplación de cuadros se podía aprender historia, filosofía, historia sagrada e incluso se podía rezar, pues la pintura movía a la oración. En efecto, el mismo Ficino creía que la Virtud se expresaba mejor visualmente, de modo que en una de sus cartas señaló que, si se pudiese presentar el hermoso aspecto de la Virtud a los ojos de los hombres, no habría necesidad de persuadir a las personas con palabras, a seguirla⁵⁷. Esto se relaciona directamente con las cualidades de seducción de Auristela antes mencionadas, las cuales relacioné con la Venus romana en tanto «erografías». Sin embargo, a la luz del análisis de Ficino, los retratos más bien basan su magnetismo en el amor divino que atrae a su creación hacia sí. De hecho, Suárez Miramón señala que Auristela «era un faro que servía para guiar al hombre en el recto camino moral, porque un rostro y unos ojos bellos podían expresar mejor el sentimiento amoroso y persuadir en el amor a Dios mucho mejor que un extenso sermón»⁵⁸.

Volviendo al análisis de los retratos, en el extremo contrario se encuentran los retratos en que la belleza de Auristela es percibida como divina, aumentando la perfección de esta contemplación en cada uno, hasta manifestarse finalmente en su manera más perfecta: el amor intelectual. Comenzando con el lienzo de Lisboa, es preciso señalar que en la época se pensaba que la belleza ideal era irreductible al mundo sensible. Aun así, la vista era el sentido que estaba más cerca de poder

53. Alcalá Galán, 1999, p. 130.

54. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 272.

55. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 269.

56. Egido, 2004.

57. Gombrich, 1945, p. 20.

58. Suárez Miramón, 2004, p. 1041.

apreciarla, de modo que la imagen era el medio más perfecto para plasmarla, aunque no pudiese abarcarla.

Esta problemática puede verse en el lienzo, pues se dice que «a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase»⁵⁹. Se da, por tanto, un reconocimiento de la belleza divina por parte del narrador, pero la atención de la audiencia está aún centrada en la pintura, a diferencia de los otros dos retratos de este mismo grupo. En efecto, en el mural pintado en Roma el foco cambia. Si bien el retrato causa un gran revuelo, solo en el duque y el príncipe (amantes patológicos) esto es conflictivo. Contrario a ellos, el resto de las personas prefieren contemplar a Auristela. Al ver la pintura, la gente comienza a decir: «Este retrato que se vende es el mismo de esta peregrina que va en este coche; ¿para qué queremos ver al traslado, sino al original?»⁶⁰. Sin embargo, a pesar de ser reconocida esta belleza como sobrenatural, sigue unida a un soporte físico, el cuerpo de la princesa.

Este problema se resuelve en el último retrato, cuya contemplación por parte de Periandro supone el reconocimiento más perfecto de la belleza de Auristela. A Periandro, al verla enferma y fea por el encantamiento de Zabulón, no le parece menos hermosa, pues «no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada»⁶¹. Ficino plantea que una vez que se ha impreso en la memoria la imagen del amado, este no necesita verlo más porque su recuerdo perdura; por eso se dice que el amor es inmortal. Al contrario, aquellos que no han conseguido la intelectualización de la belleza, necesitan constantemente la presencia física del amado⁶².

Esto último es lo que sucede con Arnaldo y el duque, quienes como se enamoraron de la belleza externa de Auristela, cuando esta desapareció, su amor se fue con ella. El mismo narrador lo dice al señalar que «el amor que tenía[n] en el pecho se había engendrado de la hermosura de Auristela, así como la tal hermosura iba faltando en ella, iba en [ellos] faltando el amor»⁶³. Periandro, en cambio, se enamoró de la mujer real, no de la imagen, de modo que su amor está basado en el conocimiento profundo de su persona y no en su apariencia. Como señala Martínez Torrón, en este pasaje «opera el sentido de amor platónico e idealista de Cervantes, que va más allá del físico —aunque este sea deseable, por su esteticismo renacentista— y lleva a un extremo de idealismo que al final, en el caso del protagonista, se ve recompensado cuando su amada recobra la belleza, premiándose así la fidelidad y la constancia en el amor»⁶⁴. Este es el «amor matrimonial» de López Alemán, fomentado tras el Concilio de Trento y que nace del conocimiento mutuo y de compartir experiencias en conjunto. No depende del tiempo o la materia porque Dios es inmanente y atemporal, y es por ello que cuando Periandro ve a Auristela

59. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 173.

60. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 278-279.

61. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 289.

62. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, pp. 189, 201.

63. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 289.

64. Martínez Torrón, 2004, p. 641.

enferma, no está viendo su deteriorada imagen actual, sino a la mujer de la que se enamoró años atrás.

El tópico *omnia vincit amor* cobra pleno sentido en esta obra, tanto en los amantes que finalmente se quedan juntos tras múltiples desafíos, como en el mismo concepto de amor que esta profesa. En el neoplatonismo se conjugaron ideas amorosas provenientes de distintas tradiciones que, en lugar de anularse unas a otras, lograron construir un ideal mayor. Lo que podría haber sido contradictorio en un comienzo se unió armónicamente tras siglos de asimilación cultural, y lo mismo sucede con Auristela. La princesa es un punto de encuentro entre diversos elementos, en principio disímiles. En ella convergen religiones, filosofías y tradiciones distintas, lo que la hace un reflejo del contexto cultural de su época y, por tanto, un retrato de este.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galán, Mercedes, «La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, 1999, pp. 125-139.
- Byrne, Susan, *Ficino in Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- Colahan, Clark, «Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14, 1994, pp. 19-40.
- Colahan, Clark, «Sigismunda, Mary and Athene: Cervantes and Neoplatonic Hieroglyphics», *Romance Notes*, 37.1, 1997, pp. 17-22.
- Colahan, Clark, «Auristela y Cenotia, personalidades horacianas en el *Persiles*», *Anales Cervantinos*, XLIV, 2012, pp. 173-186.
- Egido, Aurora, «El *Persiles* y la enfermedad de amor», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 201-226.
- Egido, Aurora, *La página y el lienzo. Sobre la relación entre poesía y pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación Juan March, 2004.
- Egido, Aurora, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.
- Ficino, Marsilio, *Commentary on Plato's Symposium*, ed. Sears Reynolds Jayne, Columbia, University of Missouri, 1944.
- Gamba Corradine, Jimena, «Hacia una lectura de la teoría neoplatónica en *La Galatea*», *Literatura. Teoría, historia, crítica*, 8, 2006, pp. 285-313.

- Gombrich, Ernst H., «Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, pp. 7-60.
- Litvak, Lily, *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Ámsterdam, Rodopi, 1998.
- López Alemany, Ignacio, «A Portrait of a Lady: Representations of Sigismunda/Auristela in Cervante's *Persiles*», en *Ekphrasis in the age of Cervantes*, ed. Frederick A. De Armas, Lewisburg (Pensilvania), Bucknell University Press, 2005, pp. 202-213.
- López Alemany, Ignacio, «Ut pictura non poesis. Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda* and the Construction of Memory», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28, 2008, pp. 103-118.
- Martínez Torrón, Diego, «El amor en el *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Barcelona, Asociación de Cervantistas/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004, vol. 1, pp. 617-650.
- Pelorson, Jean-Marc, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Raquejo, Tonia, «Sandro Botticelli», *Historia* 16, 1993, pp. 5-145.
- Schevill, Rudolph, «Studies in Cervantes. Part I. *Persiles* y *Sigismunda*», *Modern Philology*, 4, 1906, pp. 1-24.
- Suárez Miramón, Ana, «Visualización teatral y alegórica en el *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Barcelona, Asociación de Cervantistas/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004, vol. 1, pp. 1027-1046.