

Auristela divinizada. El culto a la hermosura en el *Persiles*

Azalea Romero Rubio
(El Colegio de México)

Los protagonistas de la novela griega de aventuras son poseedores de una belleza que suele evocar a alguna deidad. Cariclea, heroína de la *Historia etiópica*, recibe elementos caracterizadores que la asemejan a Artemisa. Cervantes retoma esta convención literaria y concede a Auristela una belleza sobrecogedora. Ante la falta de ejemplos terrenales para describir su belleza, los personajes la encumbran al nivel de una diosa o ángel.

Desde los primeros libros del *Persiles* encontramos un par de ejemplos que aportan a la caracterización divinizada de Auristela. En el cap. 11 del primer libro, los habitantes de Golandia se postran a sus pies para adorarla en silencio: “mirábanla callando y con tanto respeto que no acertaban a mover las lenguas, por no ocuparse en otra cosa que en mirar” (Cervantes, 2016, 208). En el décimo capítulo del segundo libro, dedicado a las bodas de Carino y Selviana, los pescadores confunden a Auristela con una diosa que ha acudido al festejo: “¿Qué es esto? ¿Qué deidad es esta que viene a visitarnos? ... “Oh, tú, quienquiera que seas precisamente, ¡que no puedes ser sino cosa del cielo!... te agradecemos esta merced que nos haces” (342).

El relato de la isla de los pescadores es narrado por Periandro, quien se apoya en la belleza y cortesía de Auristela para disculpar a quienes la confunden con una deidad marina. El marinero que los acompaña en esta aventura, y que sirve de intérprete, comunica a los pescadores que Auristela es “una principal señora, hija de reyes” (344). A pesar de que se aclara el origen humano de la doncella, su función resolutive remite al clásico *deus ex machina*. La relación con la intervención divina se sugiere durante todo el relato a través del juego textual con las diferentes acepciones de la voz “cielos”. La primera vez que se menciona es en el fragmento recientemente citado, donde se dice que Auristela no puede ser “sino cosa del cielo”. Más adelante, Carino encuentra en la llegada de los hermanos una señal divina:

Y aunque esta tarde habíamos de dar el consentimiento y el sí del cautiverio de nuestras voluntades, no por industria, sino por ordenación del cielo, que así lo quiero creer, se estorbó con nuestra venida (345).

Después de escuchar atentamente a Carino, Periandro indica que la solución se encuentra en manos de Auristela, pues: “es tan discreta, que parece que tiene entendimiento divino, como tiene hermosura divina” (346). Después de escuchar lo sucedido, Auristela nuevamente invocará a los cielos, esta vez para declarar que la ha provisto de la inteligencia que se requiere para resolver el problema de las pescadoras:

Sabed amigas (que de hoy a más lo habéis de ser verdaderas mías) que, juntamente con este buen parecer que el cielo me ha dado, me dotó de un entendimiento perspicaz y agudo, de tal modo, que, viendo el rostro de una persona, le leo el alma y le adivino los pensamientos (346).

La doncella adopta así la función de protectora de los matrimonios que se realizan por elección. Cuando se llega el día de la boda, Auristela interrumpe al sacerdote que oficia la ceremonia y cambia a las parejas de lugar mientras exclama “esto quiere el cielo.” (347). Enseguida insiste en esta voluntad providencial: Esto, señores [...] es, como ya he dicho, ordenación del cielo y gusto no accidental, sino propio de estos venturosos desposados” (347). Es así como la hermosa y discreta doncella interviene favorablemente en el cambio de fortuna de los personajes, ofreciendo una solución verosímil que reemplaza la clásica intervención de las deidades en los asuntos humanos. En opinión de Clark Colahan, la función desempeñada por Auristela en la isla de los pescadores se ajusta a “al concepto tradicional de Atenea como sabia” (2011, 232).

El nombre Auristela también aporta a la divinización del personaje y resulta sumamente coherente con la función que le es dada en el universo narrativo. Como apunta Dominique Reyre: “esta estrella de oro lleva un nombre simbólico de su castidad y de su papel de guía de peregrinos” (Reyre, 2003, 110). Por su parte, Clark Colahan indica que el nombre puede estar inspirado en Horacio y referir a la pulcritud de la Virgen María:

Nuestro novelista, quien ha lanzado a sus personajes en una peregrinación a Roma, podría primero haberle buscado un nombre que tuviera connotaciones religiosas lógicamente vinculadas a la Virgen María. Ésta llevaba la tradicional advocación de «Stella maris» (2012, 175).

La traslación de Auristela como estrella de oro alude tanto a su belleza celestial, comparable a la de una diosa, cuanto a su superioridad moral. La asociación con un cuerpo celeste pone de relieve su papel de guía de los personajes que la acompañan durante su peregrinación. Las voces elegidas para nombrar su hermosura nos recuerdan a la tratadística neoplatónica. Marsilio Ficino, por ejemplo, indica que la hermosura es como una piedra imán que atrae la voluntad de las almas. Ese es, precisamente el efecto que provoca Auristela en los personajes que la llaman piedra imán, norte y brújula.

La doncella recibe atributos que la vinculan tanto con virgen María como con otras deidades gentiles. Esto es ostensible en Roma, donde se superponen cristianismo y paganismo a través de símbolos que remiten tanto a la belleza casta de la virgen cuanto a la sensualidad de Venus. En ese sentido, la idealización física y espiritual de la protagonista del *Persiles* es tópica, aunque son muchos los lugares textuales que señalan con ironía el confuso entendimiento de quienes se dejan gobernar por el deseo que suscita su belleza.

Durante toda la novela, los personajes del *Persiles* se representan a Auristela como reina y diosa; la describen con enunciados hiperbólicos que insistentemente apuntan a un posible origen divino. Precisamente esta hermosura es lo que lleva a justificar ciertos actos indecorosos o arriesgados que realizan impelidos por la necesidad de hacerse de la posesión de la hermosa doncella. Solo así se explica que reyes y príncipes descuiden sus obligaciones para intentar conquistar a la bella y misteriosa joven.

Antes de centrarme propiamente en las reacciones que suscita Auristela en Roma, conviene una breve reflexión sobre las características de la ciudad representada en el *Persiles*. La visión ideal de Roma como ciudad santa se manifiesta en el soneto declamado por el poeta peregrino, cuya última estrofa reza: No hay parte en ti que no sirva de ejemplo / de santidad, así como trazada / de la ciudad de Dios al gran modelo (645).

En el transcurso del último libro algunas situaciones muestran que la sede del pontífice no sólo ofrece alimento espiritual, también es escenario ideal para la codicia,

concupiscencia, el crimen, la corrupción y hasta la idolatría. Por lo que se puede afirmar con Pierre Nevoux, que esta ciudad santa coexiste con “la Roma / Babel del Apocalipsis de Juan” (Nevoux, 2011, 667). Como apunta Ricardo Castro, en la caracterización de Roma confluyen dos tradiciones que se contraponen: “una, la correcta, expuesta de manera transparente, la otra, la corrupta, insinuada” (Castro, 2019, 216). Pero la ciudad italiana no está enmarcada únicamente en el discurso de la moral cristiana y su trasgresión, sino que el texto abunda en detalles que dan cuenta de su patrimonio artístico acumulado durante siglos. En la Roma contemporánea pasado pagano y cristianismo conviven a través de sus monumentos. Esta ciudad museo, como la llama Mercedes Alcalá Galán, diariamente recibe numerosos peregrinos, muchos de los cuales parecen más inclinados a la moderna experiencia viajera como actividad placentera que como trabajo edificante. Esta actitud se manifiesta en la peregrina de Talavera, quien tiene más de viajera ociosa que de peregrina devota. En Periandro hallamos una inclinación similar cuando se dedica a vagabundear por la ciudad para conocer sus tesoros.

La idea de la belleza como bien material también se manifiesta a través de los retratos de Auristela que circulan y se reproducen en Roma. Al respecto, apunta Mercedes Alcalá Galán:

Actúan como entes autónomos en los que se deposita una fijación fetichista [...] y consiguen que Auristela se vea reducida a la imagen de su belleza. Asistimos a una transgresión brutal de la lógica tradicional que rige el sentido de la iconografía. El deseo amoroso se fija en la imagen representada (Alcalá Galán, 1999, 102).

Esta fijación con las representaciones de Auristela comienza a las afueras de la ciudad eterna. En el capítulo II del cuarto libro, los peregrinos deciden tomar un descanso en una apacible selva antes de entrar a Roma. La descripción de la escena guía al lector a través de la verdura del paisaje y los múltiples arroyos que los personajes recorren con la mirada, indecisos sobre donde descansar, ya que donde miren se muestra placentero. El narrador pone el foco en Auristela quien descubre su rostro plasmado en un retrato que pende de un verde sauce. La narración no da pie a una explicación del hallazgo, pues pronto aparecen otros elementos que desintegran la armonía del *locus amoenus* para dar paso a la discordia y el desorden.

En este mismo instante dijo Croriano que todas aquellas hierbas manaban sangre, y mostró los pies en caliente sangre teñidos. El retrato, que luego descolgó Periandro, y la sangre que mostraba Croriano los tuvo confusos a todos y en deseo de buscar así al dueño del retrato como el de la sangre (637).

El rastro los lleva a un hombre que, al pie de un árbol, yace en el suelo cubierto de sangre y con las manos en el pecho. Y, más adelante, desangrándose también entre unos verdes juncos encuentran a Arnaldo. La sangre es mencionada con insistencia en este pasaje que evoca otro duelo del *Persiles*, ese en el que se disputa la posesión amorosa de Taurisa. También en ese episodio la sangre es derramada en nombre de un amor no correspondido, pues ninguna de las doncellas expresa su opinión. Es significativo que en ambos casos el objeto del deseo se encuentre inerte: Taurisa, porque ha perdido la vida al

momento del duelo, Auristela porque el objeto de la discordia es un retrato al que, no obstante, Arnaldo y el duque adoran con la misma devoción que al original.

El duque, con los ojos cerrados por la sangre que los cubre, se dirige a su contrincante, cuya identidad todavía no es revelada en el texto:

Bien hubieras hecho, oh quienquiera que seas, enemigo mortal de mi descanso, si hubieras alzado un poco más la mano y dándome en mitad del corazón, que allí si que hallarás más vivo y más verdadero que el que me hiciste quitar del pecho y colgar del árbol, porque no me sirviese de reliquias y de escudo en nuestra batalla. (638)

La enunciación del duque permite comprender el porqué de las manos en el corazón, pues es este el sitio donde reposa el recuerdo de la amada, cuya imagen ha sido aprehendida a través de la contemplación del retrato. Más adelante uno de los criados del duque refiere que éste se encontraba hablando con el retrato como si del original se tratase cuando fue escuchado por Arnaldo, quien al reconocer la imagen representada lo atacó por la espalda. Sucede entonces un duelo verbal en el que se hace evidente el estado de enajenación de ambos personajes.

Si bien Arnaldo quedó prendado de la Auristela viviente, no deja de evidenciar su locura al arriesgar la vida para obtener un retrato que, en sentido estricto, le pertenece al duque. La justificación de Arnaldo es que él compró y sirvió al original, por lo que cualquier reproducción de Auristela es de su propiedad:

Yo sí que soy verdadero poseedor desta incomparable belleza, pues en tierras bien remotas de la que ahora estamos la compré con mis tesoros y la adoré con mi alma, y he servido a su original con mi solicitud y con mis trabajos (642).

A partir de aquí serán numerosos momentos en los que las representaciones de Auristela se vean envueltos en diversas querellas entre quienes quieren hacerse de su propiedad. Hay que destacar que, además de la retórica amorosa, se incorpora también la lógica del dinero y el valor de cambio de los objetos artísticos. No parece ser coincidencia, pues el dinero será resorte fundamental de otros conflictos que suceden en Roma.

Cuando el gallardo escuadrón de peregrinos finalmente logra poner pie en la santa ciudad lo hacen por la entrada que conduce a la basílica de Santa María del Popolo. Según deja entrever el narrador, es día de visita a la basílica, por lo que la calle se encuentra abarrotada. La rara belleza de Auristela y de la también hermosa Constanza, que según el narrador juntas parecen “dos estrellas del cielo”(647), cautiva al pueblo entero, ante lo cual uno que, según el narrador podría ser poeta, exclama:

Yo apostaré que la Diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas. Por Dios, que hace mal el señor gobernador de no mandar que se cubra el rostro desta movable imagen. ¿quiere, por ventura, que los discretos se admiren que los tiernos se deshagan y que los necios idolatren? (647).

Pese a que el narrador se declara reacio a tomar en serio todas esas hipérboles, lo cierto es que esas reacciones serán precisamente las que desaten la presencia de la hermosa Auristela en la ciudad de Dios.

Estendiose ese mismo día la llegada de las damas francesas por toda la ciudad, con el gallardo escuadrón de los peregrinos; especialmente se divulgó la desigual hermosura de Auristela, encareciéndola, si no como ella era, a lo menos cuanto podían las lenguas de los más discreto ingenios. Al momento se coronó la casa de los nuestros de mucha gente, que los llevaba la curiosidad y el deseo de ver tanta belleza junta, según se había publicado. Llego esto a tanto extremo, que desde la calle pedían a voces se asomasen a las ventanas las damas y las peregrinas (...) Especialmente clamaban por Auristela, pero no fue posible que se dejase ver ninguna de ellas (648).

Después de recibir el catecismo, Auristela visita los templos principales de Roma, siempre con la mitad del pueblo romano siguiendo sus pasos. En una de esas salidas descubren el retrato de una mujer con una corona partida que tiene bajo los pies una esfera. Enseguida notan que el rostro pintado en el lienzo es idéntico al de Auristela. Al preguntarle al pintor la razón de la corona partida este responde que es un capricho del autor del cuadro, y añade la siguiente interpretación:

quizá quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que vos, señora, sois su original, y que merecéis corona entera, y no mundo pintado sino real y verdadero (660).

La pregunta de Auristela es pertinente. Algunos lectores, entre ellos Mercedes Alcalá, consideran que la corona partida responde a un intento del autor para evitar ser acusado de sacrilegio. Es posible. Otra posibilidad es que la corona aluda a la duplicidad de la identidad de Auristela y a las múltiples fracturas que su hermosura ha suscitado, entre las cuales destaca la traición al rey Magsimino. Este nuevo retrato de Auristela vuelve a confrontar a Arnaldo y el duque, quienes intentan hacerse de la imagen a cualquier precio. Finalmente, la actitud de los personajes levanta sospechas, por lo que son llevados, junto con el cuadro, a casa del gobernador. El retrato queda en posesión del gobernador, quien exige quedárselo por “añadir con él a Roma cosa que se aventajase a las de los más excelentes pintores que la hacían famosa”. (675).

La hermosura celestial de Auristela, además de resultar muy admirable, provoca el deseo de poseerla. Ello nos recuerda la idea neoplatónica de que el amor que irradia la belleza suscita el deseo de unión. La hermosura, como precisa el narrador, puede nublar el juicio: “la hermosura en parte ciega y en parte alumbrá: tras la que ciega corre el gusto, tras la que alumbrá el pensar en la enmienda” (443). Pero la belleza no sólo puede cegar a quienes se inclinan por la belleza material, sino también a quienes la descifran como manifestación divina, como sucede con el pueblo romano:

Y así, comenzaron a rodear el coche, que los caballos no podían ir adelante ni volver atrás, por lo cual dijo Periandro: -Auristela, hermana, cúbrase el rostro con algún velo, porque tanta luz ciega, y no nos deja ver por dónde caminamos (438).

Las reacciones que suscita la imagen de Auristela, especialmente entre quienes la persiguen con fines amorosos, hace pensar en una incorrecta interpretación del amor que el neoplatonismo define como manifestación del rayo divino. Según esta filosofía, el amor, cuando no precede al juicio del entendimiento, sino al deleite que provoca la contemplación de los objetos que -por su luz, proporción e integridad- son bellos, no es amor sino confusión y engaño de la razón.

En su tratado, Ficino distingue entre el amor que engendra la belleza corporal y el amor que dimana de una búsqueda de trascendencia. Encontramos una idea similar en el *Diálogo del amor*, donde León Hebreo escribe que el conocimiento precede al amor, debido a que no se puede amar algo sin antes conocerlo, en cuyo caso solo se trata de deseo.

En el *Persiles* hay un diálogo indiscutible con las ideas neoplatónicas sobre el amor y la belleza. Dicho esto, no hay coherencia entre los enunciados erigidos en nombre del amor y las acciones de los personajes. En el caso del príncipe Arnaldo y el Duque de Nemurs ambos emplean voces del campo semántico del amor neoplatónico para hablar de Auristela, sin embargo, este discurso resulta algo vacío a la luz de su manera de proceder. Algo similar podría decirse de la actitud de los romanos, quienes se muestran muy interesados en los aspectos más materiales de la ciudad.

La escritura cervantina constantemente muestra una crítica a las pasiones que descolocan la razón. Retoma esta cuestión Cervantes en el *Persiles* para advertir que la belleza, como todo lo que percibimos a través de los sentidos, puede generar pensamientos disparatados y llevar al autoengaño. Esta idea es formulada a través de las múltiples representaciones de Auristela, la mayoría de las cuales son realizadas por los personajes que, rendidos ante su hermosura, construyen imaginaciones carentes de sustento. La negativa a describir el ideal de hermosura encarnado por Auristela es muy importante porque pone de relieve la importancia concedida a la subjetividad y a la idea, tan recurrente en la escritura cervantina, de que cada individuo construye su fortuna.

Obras citadas

- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617] Carlos Romero Muñoz (ed.), 8.^a ed., Cátedra, Madrid, 2016.
- Alcalá Galán, Mercedes, “La representación de lo femenino en Cervantes. La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, *Bulletin of the Cervantes Society of America* 19 (1999): 127-140.
- Castro García, Ricardo José, *Cervantes: Humanismo y modernidad. El proceso de representación literaria del Humanismo en la obra de Cervantes, y los orígenes de la modernidad*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2019.
- Colahan, Clark, “Cariclea y Sigismunda: narrativas bizantinas, deidades clásicas”, en Christoph Strosetzki ed., *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de Cervantistas*, Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, 2011. 227-237.
- . “Auristela y Cenotia, personalidades horacianas en el *Persiles*” *Anales Cervantinos*, 44 (2012):174-175.
- Ficino, Marsilio, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, trad. de María Pía Lamberti y José Luis Bernal, María Pía Lamberti (presentación y notas), México: UNAM, 1994.
- Hebreo, León, *Diálogos de amor*, David Romano ed., Andrés Soria Olmedo intr., Madrid: Tecnos, 2002.
- Nevoux, Pierre, “El «Persiles», testamento irenista y reflexión sobre el poder edificante de la ejemplaridad”, en Christoph Strosetzki ed., *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de Cervantistas*, Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, 2011. 663-674.
- Reyre, Dominique, “Estudio onomástico”, en Jean-Marc Pelorson, *El desafío del «Persiles»*, Toulouse, PUM (Anejos de *Criticón*, 16 (2003): 95-127.