



HAL
open science

Heliodoro en Cervantes: artificios griegos y parejas divinas entre dos mundos

Mercedes Blanco

► **To cite this version:**

Mercedes Blanco. Heliodoro en Cervantes: artificios griegos y parejas divinas entre dos mundos. Jörg Dünne; Hanno Ehrlicher. Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de Los Trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes, Reichenberger, 2017, 978-3-944244-63-1. hal-03979863

HAL Id: hal-03979863

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03979863>

Submitted on 9 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Heliodoro en Cervantes: artificios griegos y parejas divinas entre dos mundos

Mercedes Blanco
“Université Paris-Sorbonne”

Jörg Dünne, Hanno Ehrlicher (eds.)
Ficciones entre mundos
Nuevas lecturas de “Los Trabajos de Persiles y Segismunda” de Miguel de Cervantes
Kassel, Reichenberger, 2017, p. 19-44

Según suele decirse, Miguel de Cervantes contribuyó en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, cuyo proceso de impresión siguió con ansias en abril de 1616, en vísperas de su muerte, a aclimatar en época moderna un género llamado “novela bizantina”. La idea del *Persiles* como ejemplo singular y precoz de “novela bizantina” ha sido atacada varias veces, sin resultados visibles por ahora. La inercia con que se mantiene este lugar común, fundado sobre la persistente autoridad, falaz en este caso, de Menéndez Pelayo, tiene perversas consecuencias¹: la peor es que, al llamar bizantinas a un puñado de obras muy distintas, encabezadas por la casi póstuma novela cervantina, la crítica se condena a no reconocer plenamente lo que fue el *Persiles*: una innovación llevada a cabo con mentalidad renacentista.

Así lo afirmó Rudolf Schevill en 1907², por los mismos años en que Menéndez Pelayo, desde la Península, proclamaba el bizantinismo de la novela³. Fue el hispanista germano-americano quien por primera vez se propuso explicar el proyecto cervantino, orgullosamente declarado, de competir con el antiguo y noble Heliodoro, el autor de *Las Etiópicas*, una obra del helenismo pagano tardío, de fecha incierta. El viejo escritor

¹ Sobre ello nos explicamos largamente en la forma completa de este trabajo que, bajo el título “El Renacimiento de Heliodoro en Cervantes” va a publicarse en *e-Humanista/ Cervantes*, otoño 2016.

² Rudolf Schevill, “Studies in Cervantes. Part I ‘*Persiles y Sigismunda*’”. *Modern Philology*, 4/1 (1906): 1-24.

³ Marcelino Menéndez Pelayo, “Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*”[1905]. *Obras Completas, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I* (Madrid: CSIC, 1941).

quería ensayar de modo experimental, como en el *Quijote* o en las *Novelas ejemplares*, un nuevo tipo de esa ficción entretenida y a la vez inteligente que esperaban, muchos efectivos o potenciales compradores de libros, sin saberlo las más de las veces. Fue también Schevill el primero en establecer un recuento de pasajes y motivos paralelos entre las *Etiópicas* y el *Persiles*. Otros, notablemente Edward C. Riley, Tilbert D. Stegmann y Alban Forcione, seguidos por Javier González Rovira, han explicado desde entonces que Cervantes quiso imitar a Heliodoro, obedeciendo a sugerencias de varios comentaristas y tratadistas de poética que es probable que leyera. Después del *Quijote*, que pretendía acabar con el libro de caballerías, género narrativo típicamente feudal y al que podían imputarse los defectos que el humanismo achacaba a los siglos oscuros, se trataba de encontrar una novela modelo, un *Musterroman* (en expresión de Stegmann), un ejemplar de ficción en prosa de nuevo cuño, cuyas técnicas miméticas más sofisticadas y cuya ética más humanística (es decir más abierta y crítica, menos arraigada en un territorio o en una organización religiosa) era lógico ir a buscar en la Antigüedad clásica. Cervantes podía hallarlas en la obra de Heliodoro con la ayuda de López Pinciano y del prefacio de Jacques Amyot a la traducción francesa, para nombrar solo a los mediadores más probables. Por ello afirma en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, anunciando la próxima publicación del *Persiles*, y con ese orgullo de ser inventor que al parecer nunca le abandona, que su “gran *Persiles*” se atreve a competir con Heliodoro.

No vale la pena demorarse en estos datos, tan conocidos y comentados. Que se nos permita insistir, sin embargo, en que no se trataba para Cervantes de apuntarse a un género, de seguir una tradición, de aplicar una destreza artesana a la producción de un ejemplar más de cierta clase de textos, sino de inventar un nuevo tipo de libro, inspirándose en un *unicum* excelso, no en una familia de obras. La diferencia marcada por Gérard Genette entre hipertextualidad e intertextualidad podría servir para precisar lo que distingue semejante empresa de la mucho más común de escribir cualquier tipo de obra de creación.⁴ El *Persiles*, como toda obra literaria, y más cuando, en su calidad de novela, es de carácter híbrido y polifónico, tiene un entramado intertextual cuya exploración puede ser inagotable. Ciertos críticos han hecho hincapié en los ecos virgilianos muy conspicuos del libro segundo, y más discretos de los libros primero,

⁴ Gérard Genette. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: Seuil. 1982).

tercero y cuarto⁵, pero lo cierto es que cada episodio de la novela posee un halo centelleante de reverberaciones y reminiscencias. Por ejemplo, para la historia de Ruperta y Croriano (III, 16-17), las fuentes incluyen no solo la *Fábula de Eros y Psique*, a la que remite el texto de manera expresa, sino la historia de Carites que en el *Asno de Oro* de Apuleyo sirve de marco a esta famosa “fábula”: la hermosa Carites, convertida en furia vengativa, finge aceptar como amante al asesino de su amado marido solo para agujerearle los ojos y suicidarse a continuación en la tumba del esposo con la misma espada del asesino.⁶ Entre las dos historias del escritor africano, la de Carites y la engastada en ella, de Psique, ejemplos de amor y de cólera femeninos, media, para llegar a la invención de la “hermosa matadora” de Cervantes, la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso, poema a cuya gloria hace referencia el *Persiles*. En un episodio famoso, y central para la trama del poema, Armida renuncia a su plan largamente meditado de matar a Reinaldos porque, viendo al formidable guerrero adolescente dormido e indefenso, se enamora perdidamente de él⁷. Con estas tres fuentes no se agotan los hilos que se entrecruzan en el telar cervantino para urdir este episodio⁸ y lo mismo sucede con otros muchos.

Esto que en términos renacentistas se llama la imitación múltiple o compuesta, y que hoy llamamos intertextualidad, no impide la existencia de una relación de otro tipo, la que une globalmente una obra moderna con un modelo único, un clásico admirado o envidiado que orienta todo el proceso de la escritura, desde la concepción del argumento y la entonación general a los detalles de la ejecución. En este caso se da la “imitación simple,” para hablar en términos renacentistas, o un caso destacado de hipertextualidad como decimos hoy. El autor imitado es entonces ese yo ideal, ese otro especular, en

⁵ Armstrong-Roche, Michael. *Cervantes' Epic Novel*. (Toronto: Toronto University Press, 2009). Miguel Alarcos Martínez. *Virgilio y su reelaboración cervantina en el 'Persiles'*. *Hacia una aproximación inmanente*. (Pontevedra: Academia del hispanismo, 2014).

⁶ Diana de Armas Wilson. *Homage to Apuleius, Cervantes's Avenging Psyche*. En *The Search for the Ancient Novel*, ed. James Tatum: 88-100. J. (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1994) y Lucia Beltrami. *Apuleio e Cervantes. Qualche riconsiderazione su "Persiles" III, 16-17*. En *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, ed. Giulia Poggi: 131-147. (Pisa: ETS. 2002).

⁷ Mercedes Blanco. *El "Persiles": entretenimiento y verdad poética*. (*Criticón* 91 (2004) : 5-39): 27.

⁸ La primera parte de la historia de Ruperta y Croriana, con los motivos del viejo escudero, del luto ritual y espectacular, de la conservación de la cabeza como reliquia del muerto de la que la viuda no se separa, del voto de no tener vida ni descanso hasta que se halla obtenido venganza, entroncan con la literatura caballeresca. La segunda parte de la historia pudo tener antecedentes en *El conde Partinuplés* y *Las sergas de Esplandián*, que fueron señalados por María Rosa Lida de Malkiel. Véase Enrique Rull, *En torno a un episodio del "Persiles": Ruperta y Croriano*. En *Peregrinamente peregrinos. Actas del V congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, 931-946 (Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004).

quien el escritor pretende mirarse y a quien tal vez sueña con suplantar. Cuando se mira al otro como lejano y profundamente distinto – un autor de la Antigüedad a quien el escritor moderno se propone arrebatarse al remoto pasado y hacer resucitar en sí mismo – no continuando una tradición en la que él mismo, el autor moderno, está inmerso, sino rompiendo con ella, derribando lo existente –, el designio, a la vez revolucionario y enamorado de la cultura pagana clásica, es típicamente renacentista. Así procede Giangiorgio Trissino, cuando en las primeras décadas del XVI da de lado la tragedia libresca e inspirada en Séneca que ya se venía practicando en Italia desde hacía siglo y medio. Para la corte romana del papa León X, cumbre amenazada de la cultura renacentista, escribe Trissino por primera vez una tragedia formalmente griega, en su poética y en su concepción del teatro, pero en lengua vernácula y de tema nunca tocado por la tragedia antigua y no mítico ni griego, tomado de Tito Livio: la *Sofonisba* (1515). En el mismo sentido son renacentistas Bernardo Tasso o Garcilaso cuando reconfiguran el molde de la canción petrarquista (el petrarquismo es para ellos la tradición) para componer odas horacianas en toscano y en castellano. Del mismo modo actúa Cervantes al escribir el *Persiles* compitiendo (el verbo “competir “es suyo) con Heliodoro. Rompe resueltamente con las tradiciones novelescas existentes, caballerescas o pastoriles, lo que no quiere decir que éstas no dejen innumerables huellas en su creación.

La imitación voluntariosa, declarada, programática, de un modelo admirado y lejano no hace desaparecer en efecto la intertextualidad enredada y polimorfa, el telar de innumerables hilos e impulsos procedentes de la literatura anterior, desde la más remota a la más cercana, telar de que es tributaria cualquier escritura y más cuanto más poética e inventiva. Tampoco es suficiente esta voluntad de imitación, en un autor tan libre y audaz como Cervantes, para cambiar totalmente los hábitos de la imaginación narrativa y los usos de la expresión verbal. Cervantes empieza imitando el modelo de narrador impersonal y omnisciente de Heliodoro. Sin embargo, recae, sobre todo en los últimos libros, en un dispositivo que le es más familiar y quizá más afín a sus gustos: el narrador al modo de Ariosto, con sus intrusiones juguetonas⁹, y sus maneras irónicas de

⁹ Cervantes adapta con frecuencia el modo narrativo de Heliodoro: se sirve entonces de un serio y transparente narrador focalizado habitualmente en uno u otro sus protagonistas, *Persiles*, *Sigismunda* y a menudo también, en la compañía que estos forman con otros viajeros. Pero, con la actitud libremente juguetona que parece atributo constante de su personalidad, lo sustituye a su arbitrio en muchos momentos con un narrador épico-romancesco al modo de Ariosto (de quien sabemos que imita y trasciende los gestos ingenuos del juglar con su refinada ironía). La transición entre las dos técnicas narrativas llama la atención, por su carácter brusco y drástico, en el episodio de Ruperta y Croriano (III, 17). El narrador impersonal de la novela, que al principio ha referido la historia mediante narradores delegados y el testimonio de los protagonistas convertidos en espías o voyeurs, acaba cobrando figura y

representarse como juglar o mago, sobrevolando un vasto mapa animado por figurillas, mapa que recorre a su antojo y construye a su arbitrio.

Las ventajas formales o de técnica narrativa que Cervantes halla en su modelo griego han sido exploradas por Stegmann y otros y en parte podrían extenderse a toda la ficción helenizante que se escribe en la España y la Europa del siglo XVII, laboratorio (entre otros varios) de un género, el de la novela, destinado a eclipsar a todos los demás. Es cierto que Cervantes no quiere o no puede imitar la amplitud de una trama basada en las vicisitudes de pocos personajes a quienes se representa actuando durante un tiempo limitado, según un grandioso modelo que el antiguo novelista adapta de la épica homérica.¹⁰ Opta por combinar el planteamiento narrativo de Heliodoro con otro que le es familiar: el de las múltiples historias sucesivas o entrecortadas y entrecruzadas, a cargo del narrador impersonal o de los personajes, que hallamos en el *Orlando furioso*, en la *Galatea* o en la primera parte del *Quijote*. El vistoso tapiz de estas novelas o narraciones breves, en que se pretende deleitar con el valor estético de la variedad, no impide la sustancial afinidad de los dilemas prácticos, pasionales y morales, en que se hallan los personajes de historias tan distintas. El lector, si está suficientemente atento y toma en serio la obra, podrá meditar y profundizar en estos dilemas mediante una comparación entre situaciones parecidas, pero nunca idénticas, que se dan en una y otra “novela”.¹¹

Dispositivos narrativos y técnicas retóricas

personalidad, entrometiéndose con desenvoltura en el cuarto cerrado donde Ruperta pronuncia su desesperado monólogo y luego en la alcoba del galán a quien la bella se dispone a matar, y del que repentinamente se enamora. Mientras evoca con gran plasticidad y claridad la escena, manifiesta sin pudor su presencia mediante sentencias morales y satíricas, advertencias al lector, exclamaciones apasionadas e interpelaciones a la protagonista. Nada de ello encontraremos en Heliodoro, novelista mucho más depurado y constante en sus técnicas. Esa fantasía en el modo de conducir el relato, eficaz y divertida por cierto para los no puristas ni puritanos – a quienes desde luego no se destina esta historia –, fue primero observada y analizada por Alberto Blecuá. Cervantes y la retórica: “Persiles” III, 17”. En *Signos viejos y nuevos*: 341-361. Barcelona: Crítica. En este sutil juego narrativo, Cervantes desmiente las expectativas morales y antropológicas sobre la ira y sobre las mujeres e ironiza a un tiempo con su propia posición de narrador, como muestra Juan Ramón Muñoz Sánchez, “Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la ‘Bella Matadora’ del *Persiles*”. *Revista de Filología Española* 87 (2007): 103-130

¹⁰ Clinton W. Keyes. The Structure of Heliodorus' “Aethiopica”. *Studies in Philology* 19 (1922): 42-51.

¹¹ Tilbert Diego Stegmann *Cervantes' Musterroman 'Persiles' (El Pinciano, Heliodor, 'Don Quijote')*. (Hamburgo, Hartmut Lüdke Verlag): 156-157. Esta discrepancia entre el argumento unitario y bien trabado en un sentido aristotélico que distingue a Heliodoro y la pluralidad difícilmente reductible de historias (nada menos que catorce *novelle* distinguía Diana de Armas Wilson en el *Persiles*) ha sido observada por los críticos que se han preocupado por la estructura formal del relato cervantino, especialmente Juan Ramón Muñoz Sánchez. Algunos, como Alban Forcione, la han deplorado, culpándola del “fracaso” de la novela.

No deja sin embargo Cervantes de experimentar dispositivos propiamente heliodorianos y entre ellos destaca lo que, recogiendo una expresión forjada por Lope de Vega en *La dama boba* para aplicarla a las *Etiópicas*, González Rovira denomina el “artificio griego”. La narración no arranca allí donde empiezan a encadenarse las aventuras, los combates, los amores y los trabajos, sino en medio, en pleno drama y típicamente cuando los protagonistas se hallan bajo la inminencia de la catástrofe, suspensos en mitad de un periplo doloroso por regiones ignotas y hostiles. No cabe duda de que esta manera de armar un relato procede de la epopeya antigua, específicamente de la *Odisea*, que empieza con la inmovilización forzada de Ulises en la isla de Calipso, seguida por su navegación solitaria y su naufragio, y de su imitación en la *Eneida*, que se abre con la tempestad y naufragio de la flota de Eneas ordenados por Juno cerca de las costas de Cartago. La virtud del procedimiento reside en comunicar al lector una tensión emocional inmediata, una empatía con el héroe a quien ve desde el primer instante luchar contra las fuerzas conjuradas de los dioses y del hado. También tiene este tipo de comienzo el interés (muy ponderado por las poéticas, desde la de Marco Girolamo Vida de 1527 hasta la de Alonso López Pinciano de 1596) de crear una tensión cognitiva: nos mantiene en vilo la doble expectativa orientada tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Se nos hace esperar no solo una narración prospectiva, sino un relato analéptico, por lo común a cargo de los protagonistas, que colme la elipsis entre el punto de partida más o menos conocido (la caída de Troya) y el punto mediano con el que ha empezado la narración: la isla de Calipso, la flota de Eneas a vista de Sicilia. Así, en el *Persiles* se abre el relato con la figura de un joven desconocido, de fabulosa belleza, extraído de una estrecha mazmorra, maniatado y maltratado, y que se prepara a sufrir una sumaria ejecución a manos de ignotos bárbaros. En el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega, obra anterior en una docena de años (1604), empieza la historia con la aparición de un cuerpo inerte y sin nombre, arrojado en la playa “de Barcelona” entre los fragmentos de un naufragio.

No obstante, por la ausencia de preámbulo que sitúe la descripción espectacular y sensacional refiriéndola a identidades y causas, o dicho de otro modo, porque no sabemos a quién, cuándo y por qué sucede lo que la narración pone ante nuestros ojos (al contrario de lo que pasa con Ulises y Eneas, héroes de los que ya se sabe todo antes de empezar a leer o a escuchar), el dispositivo, en estas novelas de Lope de Vega y de

Cervantes, no procede directamente de Homero o de Virgilio sino de Heliodoro,¹² quien a su vez pretendía recordar y tal vez emular la *Odisea*.¹³ Heliodoro merecería pasar a la historia literaria, aunque su obra no tuviera otros muchos méritos, por la novedad y la impresionante eficacia que reviste la primera página de su relato. Este *incipit* es absolutamente desconcertante en términos de narrativa antigua (y también popular o tradicional), algo artificioso en grado sumo, como lo expresa John J. Winkler, estudioso de la novela griega antigua, en un artículo clásico :

*Nowadays we are so used to the omniscient author as a familiar narrator voice that we may fail to appreciate just how unusual it was for a novel to begin "The day began to smile and the sun had gilded the summits of the mountains, when certain men armed like thieves were peering over the ridge of the hill, near one of the many mouths – this one the Herakleotic – where the Nile flows at last into the ocean". By ancient conventions this prologue-less beginning is startlingly abrupt, an opening which could well prompt the reader to wonder: Who is speaking and from what point of view ?*¹⁴

Este narrador no es solo omnisciente sino, para los estándares de la ficción antigua, muy singular y provocativamente ausente, y esta posición es única, puesto que no la había anteriormente adoptado ninguno de los narradores conocidos de la antigüedad, poetas épicos, historiadores, oradores o novelistas. Todo lo que sabemos de él es que tiene un cierto tipo de mente (*a certain kind of mind*) a la que caracterizan tres principios o hábitos en la organización y presentación de la narración: la medición aporética de la ignorancia de los personajes; b) la relevancia subrayada de ciertos detalles aparentemente incidentales; c) el diferir la información necesaria. Todo ello es recogido por Cervantes en el *Persiles* (a decir verdad, tal vez pueda observarse ya en

¹² Véase una clara descripción del “*Narrative Engineering*” de Heliodoro en Michael J. Anderson *The σοφροσύνη of Persinna and the Romantic Strategy of Heliodorus’ “Aethiopica”*. *Classical Philology* 92 : 203-322 . “*The extreme bewilderment, however, to which Heliodorus’ opening scene subjects his readers marks a radical departure from the objectives of his epic predecessor. While the latter announces the identity of his hero in the proem and presupposes his audience’s basic familiarity with Odysseus, Ithaca and the fall of Troy, Heliodorus instead exploits the anonymity of his characters to perplex his readers and the proem-less opening in medias res launches us on the journey into the unknown. While Homer, by distorting the chronological sequence of events, ultimately succeeds in winding ten years of adventures into a compact narrative package, poisoning the audience from the start on the verge of Odysseus’ homecoming and the tale’s resolution, Heliodorus displaces his chronology to confuse the tale and disorient the reader. Instead of simply asking how the hero reached the island of Calypso and how the hero will reach Ithaca, Heliodorus’ opening poses also the more fundamental questions : Where have these people come from, where are they going, and who are they ?*” (305).

¹³ Elmer analiza la intertextualidad de Heliodoro mostrando que en la primera parte de la narración domina Homero, en la parte media Eurípides, en el final Herodoto. La sucesión está sobredeterminada puesto que obedece a los contenidos narrativos y a la identidad de los narradores, pero también al carácter híbrido de la figura de Cariclea, con sus tres padres adoptivos. Véase David F. Elmer. *Heliodorus’ Sources. Intertextuality, Paternity and the Nile River in the “Aithiopica”*. *Transactions of the American Philological Association* 138 (2008): 411-450

¹⁴ John J. Winkler. *The Mendacity of Kalasiris and the narrative Strategy of Heliodorus’ “Aithiopica”* (*Yale Classical Studies* 2 (1982): 93-158): 96.

momentos del *Quijote*, por ejemplo, en la presentación de la historia de Cardenio) y el análisis del modo en que el narrador dispensa y retiene información, especialmente en los primeros capítulos, podría demostrarlo. El resultado es que la lectura se convierte en un ejercicio hermenéutico que no solo procura entretenimiento, atrapando al lector en un juego de preguntas y respuestas, perplejidades y soluciones, sino que ofrece un modelo de “lectura” o interpretación de los datos de la experiencia.

Cervantes se inspira en Heliodoro, al adaptar en las primeras líneas de su *Persiles* la técnica de este famoso incipit de las *Etiópicas*.¹⁵ Este parentesco formal se confirma por la diseminación de motivos narrativos y descriptivos vinculados con esta primera escena heliodoriana en los primeros capítulos de la novela cervantina.¹⁶ Pero tenemos una prueba aún más evidente de la admiración de Cervantes por el comienzo de las *Etiópicas* y de su deseo de aprovechar la lección de arte narrativo que de él se desprende, si lo ponemos en relación con una secuencia de la “Odisea” de Persiles. Ciertos críticos denominan así la parte del libro segundo de la obra cervantina en que el héroe, por entonces huésped del rey Policarpo, se convierte en narrador de sus pasadas aventuras – al igual que Ulises en la corte de Alcinoó.¹⁷ Cuenta, pues, Persiles-Periandro, para un auditorio selecto en el que figuran dos damas de él enamoradas, Sigismunda-Auristela y Sinforosa, cómo le fue arrebatada por unos piratas su

¹⁵ Jean-Marc Pelorson. *El desafío del 'Persiles'*. (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003): 27-3737. Mercedes Blanco. “El *Persiles* : entretenimiento y verdad poética”. (*Criticón* 91 (2004): 5-39): 30-35.

¹⁶ Indico estos motivos sin ánimo de exhaustividad. Como el *incipit* de las *Etiópicas* deja entrever y como se confirmará poco después, los protagonistas, Teágenes y Cariclea, salen indemnes de graves peligros porque sus enemigos se destruyen mutuamente, al reñir por adueñarse de la pareja de hermosuras, y especialmente por la posesión de la muchacha, presa superiormente cotizada. Lo mismo sucede al comienzo del *Persiles*, cuando los bárbaros que han cautivado a los protagonistas entablan una encarnizada lucha por poseerlos que terminará en matanza y en incendio. El mismo exceso de barbarie de sus verdugos salva en ambos casos a los héroes de un destino funesto. Sigismunda es objeto de una condena a muerte, en virtud de una absurda profecía. También Cariclea había sido condenada por el bárbaro jefe de bandidos Tíamis a ser ejecutada a manos de un sirviente, por motivos igualmente fanáticos y supersticiosos, en este caso el deseo de reservarse su posesión después de muerto en la batalla. El escenario es parecido en ambas novelas, pese a la distancia geográfica entre el remoto Septentrión donde se sitúa vagamente la Isla Bárbara inventada por Cervantes y el delta del Nilo, infestado por los boyeros-bandidos, marco inicial de la narración de Heliodoro, y favorito en varias novelas griegas. El delta, al igual que la isla de Cervantes, alberga a una población doblemente bárbara: por su exotismo, por su lengua ignota, hábitat apartado y pintoresco y, en otra acepción de la palabra, por sus costumbres criminales. En ambos relatos destaca el ambiente anfibio, un territorio en que se entrelazan el agua y las tierras y el transporte se realiza en embarcaciones frágiles y rudimentarias. Aparecen grutas laberínticas que sirven de escondite impenetrable (en las *Etiópicas*, la gruta en que los bandidos guardan su preciado botín y en que Tíamis hace encerrar a Cariclea; en el *Persiles*, la gruta secreta y de difícil acceso en que ha hallado refugio la familia de Antonio y Ricla). Se cuenta en ambos textos, con hipérboles sensacionales y patéticas, la apocalíptica destrucción por un vasto incendio de este mundo hecho a partes iguales de tierra y de agua.

¹⁷ Juan Ramón Muñoz Sánchez. Reflexiones sobre “Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional”. *Anales Cervantinos* 47 (2015): 249-288.

“hermana” Auristela y cómo para andar en busca suya emprendió una provechosa y gloriosa carrera como capitán de corsarios en los mares septentrionales. Abriendo esta serie de aventuras marítimas, se narra el encuentro de Periandro y de su banda de nuevos corsarios con la nave atestada de ahorcados y cadáveres en que navegan Sulpicia, la sobrina del rey Cratilo de Bituania, y sus damas:

Más iba a decir, pareciéndome que me daban todos tan gratos oídos como mostraban sus alegres semblantes, cuando me quitó las palabras de la boca el descubrir un navío que, no lejos del nuestro, a orza, por delante de nosotros pasaba. Hice tocar a arma y dile caza, con todas las velas tendidas, y en breve rato me le puse a tiro de cañón y disparando uno sin bala, en señal de que amainase, lo hizo así, saltando las velas de alto abajo.

Llegando más cerca, vi en él uno de los más extraños espectáculos del mundo. Vi que, pendientes de las entenas y de las jarcias, venían más de cuarenta hombres ahorcados. Admirome el caso, y abordando con el navío, saltaron mis soldados en él, sin que nadie se lo defendiese. Hallaron la cubierta llena de sangre y de cuerpos de hombres semivivos; unos, con las cabezas partidas y otros, con las manos cortadas; tal, vomitando sangre y, tal, vomitando el alma; éste, gimiendo dolorosamente y aquél, gritando sin paciencia alguna. Esta mortandad y fracaso daba señales de haber sucedido sobre mesa, porque los manjares nadaban entre la sangre y los vasos mezclados con ella guardaban el olor del vino. En fin, pisando muertos y hollando heridos, pasaron los míos adelante y, en el castillo de popa, hallaron puestas en escuadrón hasta doce hermosísimas mujeres y, delante de ellas, una que mostraba ser su capitana, armada de un coselete blanco y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo a quererse mirar en él. Traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes: el morrión sí, que era de hechura de una enroscada sierpe, a quien adornaban infinitas diversas piedras de colores varios. Tenía un venablo en las manos, tachonado de arriba abajo con clavos de oro, con una gran cuchilla, de agudo y luciente acero forjada, con que se mostraba tan briosa y tan gallarda que bastó a detener su vista la furia de mis soldados, que con admirada atención se pusieron a mirarla.

Yo, que de mi nave la estaba mirando, por verla mejor pasé a su navío, a tiempo cuando ella estaba diciendo:

–Bien creo, ¡oh soldados!, que os pone en mayor admiración que miedo este pequeño escuadrón de mujeres que a la vista se os ofrece, el cual, después de la venganza que hemos tomado de nuestros agravios, no hay cosa que pueda engendrar en nosotras temor alguno. Embestid, si venís sedientos de sangre...¹⁸.

Estamos frente a un indudable pastiche del comienzo del *Teágenes y Cariclea* que citamos en la traducción de Fernando de Mena:

Había poco antes comenzado a reír el alba y el sol tendía sus rayos por las altas cumbres de los montes, cuando una cuadrilla de hombres armados, que vivían de andar salteando, asomó sobre una montaña que se levanta cerca de una de las bocas por donde entra el Nilo en el mar, llamada Heracleótica. Los cuales, tendiendo la vista por todo lo que del mar se descubría, y visto que no había cosa que les diese esperanza de alguna presa, volvieron los ojos a la cercana ribera, y vieron en ella lo que se sigue: una nave amarrada a la tierra con sus cuerdas y

¹⁸ Miguel de Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista A Valle-Arce. (Madrid: Castalia. 1969): 235-288.

maromas, quieta y sosegada, vacía y sola de gentes, pero llena y cargada de otras cosas; lo cual aun los que de lejos la miraban podrían fácilmente juzgar, porque su peso la hacía hundir hasta la tercera cinta; la ribera, toda cubierta de cuerpos de hombres recién heridos, parte de ellos muertos del todo, y algunos medio muertos, que muchos de sus miembros y parte de sus cuerpos aun les estaban bullendo y palpitando, manifiesto indicio de haberse poco antes acabado entre ellos la batalla y contienda. La cual, en las señales que se veían, no parecía cierto haberse hecho según el orden y uso verdadero de la guerra, porque estaban mezcladas con las miserables reliquias de un desdichado y desastrado convite, que vino a tener semejante fin. Porque las mesas, algunas estaban todavía llenas de viandas, y parte de ellas se veían por tierra entre las manos de muchos de los que estaban tendidos, a quien habían servido de escudos, porque la batalla les había sucedido arrebatada y de improviso, y otras tenían cubiertos algunos que, por defenderse, según se parecía, se habían metido debajo de ellas. Las tazas parte estaban trastornadas y parte que parecía que acababan de caer de las manos de aquellos que las habían tomado, unos para beber, y otros para arrojarlas a los enemigos en lugar de piedras. Porque la repentina y no pensada revuelta halló estos nuevos usos y maneras de pelear, y les enseñó a servirse de las tazas por armas ofensivas y arrojadizas. Los muertos, uno estaba partido de un golpe de hacha, otro herido con una concha de caracol de las que por allí les había ofrecido la ribera, otro quebrantado con un leño, otro abrasado de un tizón, y otros de muchas y diversas maneras; pero los más estaban pasados con saetas: de modo que en aquel pequeño lugar juntó la fortuna muchas y diversas cosas, mezclando el vino con la sangre, y volviendo la fiesta y convite en mortal y sangrienta batalla, y juntando las mesas con la muerte, y la amistad con las heridas.

Este espectáculo se representó a los ojos de estos salteadores de Egipto, estando en aquella montaña. Los cuales, puesto que veían todas estas cosas, no podían entender el origen y causa de ellas, porque tenían delante los vencidos y no hallaban los vencedores, veían la victoria clara y manifiesta, y con todo eso no se había llegado a la presa y despojo; estaba la nave sola y vacía de gentes, y sin haberla tocado, como si de muchos hubiera sido guardada y defendida, y con tanta tranquilidad y sosiego, como si estuviera en toda paz y seguridad. Mas aunque fueron grandemente maravillados, no sabiendo lo que fuese, no dejaron por eso de echar ojo a la presa, determinando de hacerse ellos mismos los vencedores. Y así, bajando del monte y enderezando hacia la nave, cuando estuvieron cerca de ella y de los que estaban tendidos, se les ofreció a la vista otro espectáculo que les puso en mayor admiración que el primero.

Vieron una doncella sentada sobre una peña, de tan rara y extremada hermosura, que sola su vista daba muestra de ser alguna diosa. Y puesto caso que el miserable estado en que se hallaba, la hacía estar triste y llorosa, no dejaba por eso de parecerse en ella el valor y grandeza de ánimo de que era dotada. En la cabeza tenía una corona de verde laurel, y de sus espaldas le colgaba una aljaba de saetas. Debajo del brazo izquierdo tenía arrimado un arco, dejando descuidadamente caer la mano. El codo del otro brazo tenía sobre el muslo derecho y la mano, puesta en la mejilla, con que sustentaba la hermosa cabeza. Los ojos, hincados en tierra, mirando un hermoso mancebo que en la arena estaba tendido, con muchas heridas, el cual parecía que se estaba meneando y estirando, como quien despierta de un profundo sueño, de los más cercanos a la muerte [...].

Los salteadores que bajaban del monte, espantados y atemorizados, como si de la vista de algún relámpago o rayo fueran deslumbrados y heridos, comenzaron a esconderse por entre las matas y por entre los árboles, pareciéndoles, cuando se puso en pie, mucho mayor, y cosa más divina que humana; y también que las saetas de su aljaba al saltar la peña hicieron no pequeño ruido; y sus ropas entretejidas con oro resplandecieron heridas con los rayos del sol juntamente con sus cabellos, que como madejas de fino oro tenía

derramados por las espaldas. De manera que más espanto tenían de no conocer la doncella, que de no saber quien hubiese hecho semejante destrozo.¹⁹

Las dos páginas pueden superponerse por el parecido de lo que cuentan, pero también por el del dispositivo narrativo. Con un fondo de mar y de naves, se nos presenta en ambos casos un extraño “espectáculo” (así llamado por Cervantes, *theatron*, en el original griego). Se compone de una multitud de hombres recién muertos y algunos semivivos, con detenida exhibición de la carnicería a que han sucumbido, sin que haya rastro de los matadores ni se entienda cómo han logrado esfumarse. Analogía más específica, los cuerpos despedazados están horrendamente mezclados con la vajilla y las reliquias de un convite, testificando que la masacre ha tenido lugar en pleno festín. A este primer espectáculo sucede otro, más admirable todavía. Es el que ofrece una mujer que domina a un grupo: en Heliodoro, a la pareja que ella misma forma con un hombre herido tendido a sus pies; en Cervantes, el “escuadrón” de mujeres de quienes es “capitana”. Esta mujer es dotada de “valor y grandeza de ánimo” por Heliodoro, de “brío” y “gallardía” por Cervantes. Su atuendo morosamente descrito abunda en metales y destellos luminosos: las sonoras flechas en la aljaba, el oro de los cabellos y las ropas entretejidas de oro y heridas por los rayos de sol en Heliodoro; en Cervantes, el coselete terso y deslumbrante como un espejo, el morrión adornado con piedras de colores varios, el venablo tachonado con clavos de oro, la cuchilla de agudo y luciente acero. El morrión en forma de enroscada sierpe que luce la guerrera de Cervantes posiblemente recuerde una prenda cuidadosamente descrita en otro lugar por Heliodoro: el ceñidor en forma de serpiente de oro ennegrecido que lleva Cariclea cuando aparece como sacerdotisa de Ártemis, la primera vez que se muestra a los ojos de Teágenes, en el instante del enamoramiento (anterior, en la cronología de la historia, al instante en que la vemos al principio de la novela). El detalle pertenece a la iconografía de Isis, otra diosa a cuya imagen y semejanza ha sido construida la princesa etíope (Conde Guerri 7)²⁰. En el episodio cervantino y en su hipertexto, la sucesión de los dos motivos (la masacre y la bella mujer armada) sugiere que, de modo delicioso e intrigante, podría ser la dama quien instigó y en parte ejecutó la muerte de tantos hombres, lo que se verificará en la continuación del relato (de modo inmediato en Cervantes y diferido en

¹⁹ Heliodoro. *Historia etiópica de los amores de Theágenes y Chariclea traducida en romance por Fernando de Mena* (Alcalá, 1587), ed. Francisco López Estrada. (Madrid: Aldus), 1954: 14-15.

²⁰ Elena Conde Guerri Joyas, ajuar y nuevas reflexiones en las *Etiópicas* de Heliodoro como indicios cronológicos de la historia real. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 4 (1988): 169-81.

Heliodoro). En ambos casos, al descubrir la oculta maquinaria de estos teatrales misterios, sabremos que los muertos eran culpables de querer apoderarse por fuerza de la mujer o de las mujeres, y que ellas mismas son autoras del castigo sangriento infligido a la intentona de sus violadores.

Pero lo más notable es la semejanza del dispositivo narrativo: en el texto de Heliodoro, el autor omnisciente adopta ostensiblemente el punto de vista del grupo de bandidos que desde una altura que domina al mar se acercan a la nave para robar su contenido. Estos hombres que viven de asaltos y rapiñas y que ven primero de lejos la nave y los muertos, tratan inútilmente de explicarse lo que ven y que se les antoja inaudito: una victoria que no parece tener vencedores, un banquete que degeneró en masacre, unos muertos o moribundos que han dejado sin protección una nave que se adivina cargada de ricas mercancías, pero intacta e inviolada. En segundo lugar, descubren con temeroso asombro el grupo escultórico de la bellísima arquera en actitud melancólica, revestida con hábitos pomposos y ceremoniales, y del hombre por ella amado y que yace malherido a sus pies. Como los bandidos de Heliodoro, en el texto cervantino los pescadores alzados a piratas por el valiente Periandro se acercan progresivamente al misterioso espectáculo, asistiendo a dos cuadros sucesivos: ven la carnicería primero y a la bella mujer una vez que se han acercado más. La curiosidad y la codicia que les lleva a adentrarse por el escenario de la matanza no son directamente asumidas por Persiles-Periandro, aquí en funciones de capitán de corsarios, sino solo por sus subalternos, quedándose él en un segundo plano, mirando de lejos “con mirada de águila”, como si este narrador personal desempeñara el papel del narrador omnisciente de Heliodoro que, además de verlo todo, utiliza a los bandidos como instrumentos vicarios de observación.²¹ Los hombres de acción y de violencia progresan en ambos casos con cautelosa lentitud, como si los frenaran no tanto el horror de la matanza como sus inexplicables circunstancias. Su maravilla, curiosidad e inquietud se comunican al lector, que penetra con ellos en el mundo de la novela.

Ciertos detalles de la página cervantina podrían obedecer a la voluntad de superar al modelo; que la multitud de los muertos y agonizantes no se encuentre en tierra frente a una nave varada sino en un barco en medio del mar vuelve el enigma más impenetrable, puesto que los matadores no han podido escapar si no es volando o

²¹ Mario Telò. The Eagle's Gaze in the Opening of Heliodoros' "Aithiopica". *American Journal of Philology* 132/4 (2011): 581-613.

nadando, como en una anticipación del motivo del cuarto cerrado, estupenda creación de Edgar Allan Poe en “El doble asesinato de la rue Morgue” y que se prolonga en toda la literatura de misterio detectivesco. Cervantes yuxtapone lo horrendo con lo orgiástico de modo menos exhibicionista que Heliodoro, pero resulta especialmente eficaz al poner en juego una nota olfativa: los vasos sangrientos pero vacíos conservan el olor del vino. Todo el fragmento ha sido radicalmente abreviado, como si Cervantes quisiera corregir la prolijidad del autor griego o su solemne andadura retórica con una narración más sobria y más directa, y por ello más cercana a la narración moderna de aventuras. Esa miniaturización procede también de la menor capacidad o interés del escritor español por la plasticidad de la descripción: no hay nada en su prosa, en este pasaje o en ningún otro de sus obras, que se aproxime a la descripción de Cariclea, en torno a cuyo cuerpo parece girar la mirada del narrador, sugiriendo su volumen.

Cariclea y Sigismunda: la ambigüedad de una imagen fascinante

De manera más discreta, y mediante una transformación más profunda, como ya apuntábamos, el comienzo del *Persiles* y casi todo lo sucedido en la Isla Bárbara recogen sugerencias del *incipit* de Heliodoro. No es tampoco casual el aspecto icónico de este *incipit* y lo que en él queda cifrado por alusión. La imagen de la bellísima mujer y de su amante malherido, tendido a sus pies (que hacía surgir en la mente de los antiguos lectores el recuerdo de parejas de amantes divinos, de Isis y de Osiris, de Afrodita y de Adonis) anuncian los aspectos del argumento que contienen posibles claves de su sentido total: el hieratismo de Cariclea, su precedencia sobre su amado, que la sitúa del lado de lo inmortal y divino en mayor grado que Teágenes. En Delfos, lugar en que se produce el enamoramiento de los protagonistas, narrado en el relato analéptico de Calasiris, la doncella aparece revestida de funciones sacerdotales mientras que Teágenes tiene el encargo de presidir un sacrificio anual llevado a cabo por los hombres de Tesalia, su nación. Toda la intriga depende del prodigioso nacimiento y precoz abandono de Cariclea (típicamente heroicos, similares a los que experimentan personajes como Hércules, Teseo, Perseo, pero en una curiosa variación que fue adaptada por Torquato Tasso para su magnífica heroína Clorinda); es ella la blanca princesa etíope, descendiente del Sol y viva copia de la imagen de Andrómeda, que va en busca de su perdida patria y del trono al que su nacimiento le da derecho; ella, quien

será finalmente coronada en Meroe después de obtener el reconocimiento por sus padres.

La *quête* de Cariclea tiene motivos equívocos: la mueve Eros y es este dios quien le inculca su ardiente y compartida pasión por Teágenes, y convierte su repugnancia virginal por el matrimonio en horror por el marido que quiere imponerle su padre adoptivo. Sin embargo, el deseo que en ella despierta el bellissimo Teágenes, compatriota y émulo de Aquiles, se combina con una oscura búsqueda de la propia identidad y con una empresa de recuperación de familia y trono. La empresa es alentada, a través de una red de profecías en lenguaje sibilino, por la pareja divina de hermanos Apolo y Ártemis. Mueven pues la trama Afrodita y Eros por un lado y por otro la pareja de arqueros que dominan el mundo diurno y nocturno, siendo ambos grupos de divinidades contrariados por la Fortuna y los daimones que detienen, imponen prolongados sacrificios y sufrimientos y amenazan con mortales peligros.

Cariclea viaja desde Delfos hasta el delta del Nilo, donde la encontramos en el citado inicio de la narración, cayendo con su amado en poder de los bandidos, de modo que los antecedentes y las primeras etapas del periplo serán contados posteriormente por Calasiris (el segundo o tercero de sus padres adoptivos). En el relato lineal que comienza con la primera página y que no progresará realmente hasta el final del libro V, una vez superados los relatos analépticos de Calasiris y Gnemón, Cariclea irá, llevada por las circunstancias más que por una resuelta voluntad, remontando el curso del Nilo hacia las grandes cataratas que marcan la frontera entre Egipto y Etiopía, para llegar finalmente a Meroe, capital del este último reino, descrita como isla utópica. Pero cuando huye de Delfos lo hace por amor a Teágenes, y el proyecto de encontrar a sus perdidos padres y patria, de responder a la esperanza de su madre, inocente, prudente y desdichada, sirve como cobertura y legitimación aparente del motivo pasional.²² Alguna razón religiosa y honorable se necesitaba para que ella, tan noblemente educada, tan sabia y tan casta, abandonara padre y casa para seguir a quien puede pasar por un vulgar raptor o seductor, auxiliado por un personaje celestinesco, Calasiris. Lo mismo puede decirse de la casta Sigismunda, que huye alentada por otro noble personaje celestinesco, la madre de Persiles, exponiéndose así a raptos y a violencias evitadas casi por milagro, y con el honesto pretexto de peregrinar a Roma. La madre, reina oprimida y llena de ternura por su retoño, es el móvil, lejano y discreto, de la *quête* en ambos relatos.

²² Sobre la sexualidad femenina en las *Etiópicas*, puede leerse el magnífico estudio de Sarah Olsen.

Sigismunda huye por amor y por aversión por el marido impuesto; pero también atraída por su patria ideal o verdadera patria, Roma. Roma, lo mismo que Meroe para Cariclea, cobra una dimensión mística de lugar predestinado no tanto por lo que es como por la relación privilegiada que tiene con ella la muchacha, su Venus, su deidad tutelar.

El feliz final se produce *in extremis*, después de que se haya superado la santa tentación de una inmolación de los héroes a los dioses. Teágenes y Cariclea, prisioneros de guerra del rey de Etiopía, Hidaspes, debían ser sacrificados al Sol y a la Luna en acción de gracias por la victoria de este sobre los persas, y escapan por poco a tan tremenda suerte cuando Cariclea logra que Hidaspes la reconozca como hija y a Teágenes como su esposo, pese a la virginidad de ambos. Teágenes casi sucumbe y lo vemos durante muchas páginas a la sombra del cuchillo. Al salvar al radiante muchacho, quedan abolidos en Meroé los sacrificios humanos, como si el rescate de un solo hombre acarreará una sacralización de la vida humana, y correlativamente una pacificación y espiritualización de la esfera religiosa.

Lo serio y noble de esta narración tiene una segunda cara, un subsuelo de índole cómica y prosaica: Calasiris es un dignísimo sacerdote, un sabio y virtuoso amigo de los dioses, además de un personaje trágico, cuyos dos hijos están a punto de matarse como los de Edipo, pero también puede ser – o fingirse cuando lo impone la necesidad – un charlatán que manipula a sus interlocutores, juega con su supersticiosa credulidad, además de traicionar, oficiando de alcahuete, la confianza en él depositada por el padre adoptivo de la heroína.²³

Para quien conozca bien el *Persiles*, las analogías de esta construcción con la de Cervantes saltan a la vista y parece evidente que fueron decisivas para escribir el libro.

Persiles y Sigismunda dejan su patria y se lanzan a la aventura por amor y huyendo de un matrimonio impuesto a la doncella, alegando una peregrinación a Roma que, aunque mero pretexto en principio, acaba siendo verdadero motivo, verdadero pero nunca completamente aclarado ni en sus razones ni en su naturaleza ni en su éxito. La posibilidad de darle la vuelta al ideal y de entrever bajo su velo una realidad trivial o miserable, sin por ello renunciar a creer en el ideal, que hemos comentado en el caso de

²³ Se ha especulado bastante sobre esta caracterización proteica y ambivalente del sacerdote de Menfis, Calasiris, huésped del sacerdote de Delfos, Caricles, ambos padres adoptivos de Cariclea (Winkler, *The Mendacity of Calasiris*, y Gerald N. Sandy *Characterization and Philosophical Decor in Heliodorus "Aithiopica"*. *Transactions of the American Philological Association* 112 (1986): 141-167.). Sobre los materiales sutilmente cómicos que impregnan la novela y el *ethos* lúdico e irónico del narrador, véase Margaret Doody. *Comedy in Heliodorus' "Aithiopica"*. En *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel (Ancient Narrative Supplementum 17*, eds. Michael Paschalis y Stelios Panayotakis, 105-126. Groningen: Groningen University Library, 2013.

Calasiris, también es uno de los ingredientes de la obra de Cervantes, señaladamente en el divertido discurso del maldiciente Clodio, quien, con enorme mordacidad e insolencia pero no sin ciertos destellos de lucidez, rebaja los nobles “trabajos”, aventuras y desventuras de los protagonistas a las tribulaciones de una pareja de pícaros que vagabundean en busca del sustento (*Persiles* II, 5).²⁴

La disimetría entre los personajes de *Persiles* y *Sigismunda* repite la de *Teágenes* y *Cariclea*, siendo ella superior en rango a *Persiles*, puesto que es “reina por naturaleza” y heredera de un reino, *Frislandia*, cuando él solo es “infante”, como hermano menor del príncipe heredero de *Tule*, *Maximino*. A la vez la que deambula por mares y tierras en compañía de su amado-hermano, ella es el “norte” y la meta del viaje, ella de cuyo “honesto intento”, sea cual sea, y de cuyo misterioso voto depende la coronación de un amor ejemplarmente honesto. Si *Cariclea* es una copia viva de la imagen de *Andrómeda* (heroína a quien su belleza sobrehumana condena a ser presa de un monstruo), copia producida por la imaginación materna en el momento de la cópula, por su parte *Sigismunda*, profundamente secreta, es a la vez personaje e ícono, sujeto e imagen ambulante, de ahí la importancia que van cobrando sus retratos, hasta llegar a ese cuadro o “capricho” que la representa con un mundo a los pies y una corona partida en la cabeza, y que tanta inquietud suscita en sus principescos pretendientes y tanta turbulencia en el gran mercado del arte que entonces empezaba a ser *Roma*.

En el caso de las otras bellezas superlativas que gusta de multiplicar Cervantes, el escritor tiene que enfrentarse, no sin humor, con el problema de decidir quién es la más hermosa (sin menoscabo de ninguna) cuando varias de ellas comparten el mismo espacio narrativo; así sucede en el *Quijote* con *Dorotea*, *Lucinda* y *Zoraida*. Tal problema no existe en el caso de *Sigismunda-Auristela*, cosa divina a la que no pueden parangonarse las humanas, como subrayan narrador y personajes en repetidas ocasiones. Para una mujer equiparada a la Idea de la belleza y en quien la momentánea fealdad implica una alarmante contradicción, el eclipse de la hermosura, causado por las artes

²⁴ Otro aspecto de esta ambigüedad puede aparecer en la contraposición-analogía de la honestísima *Auristela* y de su contrafigura, la lasciva hechicera *Cenotia*, un personaje cuyo desarrollo también pertenece a los episodios del libro segundo en la isla de *Policarpo*. Clark Colahan especula sobre la probabilidad de que Cervantes se inspirara, en el trazado de sus personajes de hechicera en el *Persiles*, de dos epodos de Horacio relativos a la maga *Canidia* (Ep. 5 y 17). Supone que debió de leer la obra de Horacio en la edición bilingüe comentada de Villén de Biedma (Granada, 1599). De un apóstrofe irónico a *Canidia* (*tu pudica, tu proba/ perambulabis astra sidus aureum*) procederían ciertos rasgos de *Auristela*, su propio nombre de «estrella de oro» y sus “paseos por los cielos” una vez en *Roma*. A un tiempo la horrenda, peligrosa y a un tiempo impotente hechicera *Canidia* sería el modelo de la hechicera *Cenotia*. Véase Clark Colahan *Auristela* y *Cenotia*, personalidades horacianas en el “*Persiles*”. *Anales Cervantinos* 44 (2012): 173-186.

mágicas de la mujer de Zabulón, prefigura y significa la muerte para ella y para su amado. Sigismunda, aunque no es sacerdotisa ni iniciada en los misterios como Cariclea, desempeña funciones casi sacerdotales cuando casa a las parejas de pescadores, anulando la decisión de los familiares, o declara válido el casamiento de Isabel Castrucha porque lo quiere el cielo. Ella mira a Persiles pero, también y siempre, al cielo, y de Persiles pasa al cielo en cuanto tiene la más ligera sospecha de que para él podrían existir otras mujeres. Si no estuviera enamorada de Persiles, sería como la Marcela del Quijote, como la Camila de Virgilio, y la Camila de la *Égloga segunda* de Garcilaso, como la Leonor de Manuel de Sousa o como Cariclea, una doncella consagrada a la virginidad y a Ártemis: una extraña a la tierra, cuyos deseos “tienen por término estas montañas, y si de ellas salen, es para contemplar el cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera”.²⁵ Lo mismo sucede a Cariclea, castísima aunque luego se revele apasionadamente celosa, y altivamente inaccesible hasta que Teágenes y ella se miran por primera vez y se reconocen como se reconocen las Ideas vistas en la primera patria del alma, la “morada primera” a que se refiere Marcela en el Quijote:

Caricles dixo, que la ofrenda y oblación a él correspondía hacerla, mas que el capitán de la sagrada embajada con la hacha que había de tomar de las manos de la religiosa y ministra de Diana, la había de encender, porque ésta era la ley y costumbre de la tierra. Dicho esto, el sacerdote comenzó la sagrada bebida y oblación y Teágenes fue a tomar la hacha. Entonces conocí claramente, amigo Gnemón, que nuestras almas son divinas y que en sus actos y en sus usos manifiestan tener de allá arriba no sé qué consanguinidad y parentesco entre sí: porque luego que se miraron el uno al otro, como si sus almas hubieran a la primera vista conocido su semejante, se encontraron y recibieron, alegrándose de hallar su igual en valor y en dignidad. Quedaron como pasmados al principio, cuando de repente se vieron, poniéndole ella la antorcha en las manos harto de espacio, y tomándola él con el mismo detenimiento, clavando los ojos el uno en el otro, ni más ni menos como los que en alguna parte antes se han visto y conocido, que poco a poco van trayendo a la memoria ser verdad que se conocen.²⁶ (Heliodoro 1954, 122-123)

Neoplatonismo, hermetismo y novela

El desenlace de las *Etiópicas* se caracteriza, como hemos recordado, por la coincidencia de una serie de motivos: los protagonistas están a punto de ser sacrificados y superan ese peligro, se desposan y forman una nueva pareja a la vez real y sacerdotal, abriendo una nueva era en que quedan abolidos en Meroe los sacrificios humanos. Por mucho que las circunstancias sean muy distintas, no puede ser casual que se entrelacen

²⁵ Así termina el discurso de Marcela en *Don Quijote I*, 15.

²⁶ Heliodoro, *Historia Ethiopica*: 122-123.

estos mismos motivos en el final del *Persiles*: los ejemplares y atribulados amantes son sustraídos al sacrificio (al que Auristela se imponía e imponía a Periandro al elegir la virginidad) y por otra parte sobrevive Periandro al cuchillo de Pirro el Calabrés de una manera que repite misteriosamente el modo en que ambos jóvenes habían escapado a la inmólación, esta sí entendida de manera literal, en la escena de apertura (I, 1). De inmediato se casan (sin los formalismos que intenta imponer la Iglesia) y son simultáneamente entronizados como reyes de Tule, por quien tiene autoridad para hacerlo, Maximino. Con ellos (aunque esto último quede indicado de manera velada) se restaura virtualmente un cristianismo ejemplar, en donde se dan la mano la pureza dogmática del catolicismo romano, su arraigo en la tradición antigua cristiana y también pagana, en la eterna Roma de Venus y Amor, y, por otro lado, las reservas juveniles de energía del Septentrión, y una espiritualidad paulina fundada en la caridad y el ecumenismo²⁷. Por supuesto no se trata de realidades, sino de símbolos y de sueños.

Por esta vía, podríamos averiguar que la filiación heliodoriana del *Persiles* es también filiación espiritual, de tipo más neoplatónico que cristiano, y solo católico de refilón o por accidente. Aunque Cervantes haya hecho de Periandro-Persiles un héroe algo más activo, más belicoso y desde luego más hablador que Teágenes (este último se limita a mostrar su virilidad *in extremis* (X, 30) domando un toro con las manos desnudas), concede a su heroína la relación privilegiada con la esfera de lo sagrado que atribuía Heliodoro a la suya. Esta es acorde con el fondo de la cultura lírica (anclada en la glorificación medieval de la dama, y transmitida a la edad moderna por el canal que ofrecen los gigantes Dante y Petrarca) y filigráfica (sustancialmente neoplatónica), una cultura lírica y filigráfica que Cervantes adquirió desde joven y que nutre su primera y querida obra, *La Galatea*. La protagonista cervantina comparte con el arquetipo griego lo que Roma (casi anagrama de Meroe) simboliza como reconquista de una libertad para la virgen atendida a la reserva y al secreto, reserva de un consentimiento al amor y al matrimonio que está dado desde el comienzo a Persiles, pero que necesita para hacerse efectivo que un obstáculo sea alzado y el misterioso voto sea cumplido o desligado. La figura de perfecta e inmaculada belleza tiene las llaves de la vida y del destino: puede elegir la fría castidad y con ella la esterilidad y la muerte. O bien puede, cumpliendo un voto que la dispensa sacramentalmente de su consagración virginal, inclinarse compasivamente sobre el amante malherido, en el que reconoce la otra mitad

²⁷ Mi lectura aquí se aproxima a la de la del libro ya citado de Michael Armstrong-Roche. *Cervantes' Epic Novel* ().

de sí misma, el esposo predestinado y elegido, junto con quien podrá reinar en un cosmos pacificado y armonioso, y engendrar, como escribe Cervantes, una “larga y feliz posteridad”.

Obras citadas

- Alarcos Martínez, Miguel. 2014. *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*. Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- Alarcos Martínez, Miguel. 2014. *Virgilio y su reelaboración cervantina en el ‘Persiles’*. Hacia una aproximación inmanente. Pontevedra: Academia del hispanismo,
- Anderson Michael J. 1997. The σωφοσύνη of Persinna and the Romantic Strategy of Heliodorus’ “Aethiopica”. *Classical Philology* 92 : 203-322.
- Armstrong-Roche, Michael. 2009. *Cervantes’ Epic Novel*. Toronto: Toronto University Press.
- Beltrami, Lucia. 2002. Apuleio e Cervantes. Qualche riconsiderazione su “Persiles” III, 16-17. En *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*, ed. Giulia Poggi: 131-147. Pisa: ETS.
- Blanco, Mercedes, 2004. El “Persiles”: entretenimiento y verdad poética. *Criticón* 91: 5-39.
- Blecuca, Alberto. 2006. Cervantes y la retórica : “Persiles” III, 17”. En *Signos viejos y nuevos*: 341-361. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de. 1969. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia.
- Cervantes, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Barcelona Crítica.
- Colahan, Clark, 2012. Auristela y Cenotia, personalidades horacianas en el “Persiles”. *Anales Cervantinos* 44: 173-186.
- Conde Guerri, Elena. 1988. Joyas, ajuar y nuevas reflexiones en las *Etiópicas* de Heliodoro como indicios cronológicos de la historia real. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 4: 169-81.
- De Armas Wilson, Diana. 1991. *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*. Princeton: Princeton University Press.
- De Armas Wilson, Diana. 1994. Homage to Apuleius, Cervantes’s Avenging Pyche. En *The Search for the Ancient Novel*, ed. James Tatum: 88-100. Baltimore: John Hopkins Univ. Press.
- Doody, Margaret. 2013. Comedy in Heliodorus’ “Aithiopica”. En *The Construction of the Real and the Ideal in the Ancient Novel (Ancient Narrative Supplementum 17*, eds. Michael Paschalis y Stelios Panayotakis, 105-126. Groningen: Groningen University Library.
- Elmer, David F. 2008. Heliodoro’s Sources. Intertextuality, Paternity and the Nile River in the “Aithiopica”. *Transactions of the American Philological Association* 138: 411-450.
- Forcione, Alban K. 1970. *Cervantes, Aristotle and the ‘Persiles’*. Princeton: Princeton University Press.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- González Rovira, Javier. 1993. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- Heliodoro. 1554. *Historia Ethiopica trasladada del francés en vulgar castellano por un secreto amigo de su patria y corregida segun el Griego por el mismo [...]*. Amberes: Martín Nucio.
- Heliodoro. 1954. *Historia etiópica de los amores de Theágenes y Chariclea traducida en romance por Fernando de Mena (Alcalá, 1587)*, ed. Francisco López Estrada. Madrid: Aldus.
- Keyes, Clinton W. 1922. The Structure of Heliodorus’ “Aethiopica”. *Studies in Philology*, 19: 42-51.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1941. Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del “Quijote” [1905]. En *Obras Completas, VI (Estudios y discursos de crítica histórica y literaria I*: 323-356. Madrid: CSIC.
- Muñoz Sánchez. 2007. Juan Ramón. Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la ‘Bella Matadora’ del “Persiles”. *Revista de Filología Española* 87: 103-130.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. 2008. Los vírgenes esposos del *Persiles’*. Renato y Eusebia. *Anales cervantinos* 40: 205-228.

- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. 2015. Reflexiones sobre “Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional”. *Anales Cervantinos* 47: 249-288.
- Olsen, Sarah. 2012. Maculate Conception: Sexual ideology and Creative Authority in Heliodorus’ “*Aethiopica*”. *American Journal of Philology* 133/2 : 301-322.
- Pelorsson, Jean-Marc. 2003. *El desafío del 'Persiles'*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Riley, Edward C. 1962. *Cervantes' Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press.
- Rull, Enrique. 2004. En torno a un episodio del “Persiles”: Ruperta y Croriano. En *Peregrinamente peregrinos. Actas del V congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, 931-946. Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas.
- Sandy, Gerald N. 1986. Characterization and Philosophical Decor in Heliodorus’ “*Aithiopica*”. *Transactions of the American Philological Association* 112: 141-167.
- Schevill, Rudolf. 1906. “Studies in Cervantes. Part I ‘*Persiles y Sigismunda*’”. *Modern Philology*, 4/1: 1-24.
- Stegmann, Tilbert Diego. 1971. *Cervantes' Musterroman 'Persiles' (El Pinciano, Heliodor, 'Don Quijote')*. Hamburgo: Hartmut Lüdke Verlag.
- Telò, Mario. 2011. The Eagle’s Gaze in the Opening of Heliodorus’ “*Aithiopica*”. *American Journal of Philology* 132/4 : 581-613.
- Vega Carpio, Lope de. 1605. *El peregrino en su patria*. Barcelona, en casa Sebastian de Cormellas, a costa de Miguel Menescal, mercader de libros.
- Winkler, John J. 1982. The Mendacity of Kalasiris and the narrative Strategy of Heliodorus’ “*Aithiopica*” *Yale Classical Studies* 2: 93-158