

Historia septentrional: una hipótesis sobre la estructura profunda del *Persiles*

PASCUAL UCEDA PIQUERAS*

PARTE I. FUNDAMENTOS MITOLÓGICOS

«La mejor si llegaba a entenderse su simbolismo, acaso velado para escapar a la censura inquisitorial, y la peor o más absurda en el caso contrario, cual acontece con todas las leyendas»¹

No resulta demasiado ortodoxo comenzar un artículo sobre el *Persiles* de Cervantes con una cita del más heterodoxo de cuantos críticos se han *arrojado*, como el caballo de Cratilo, al *abismo helado* de su comprensión. Es cierto que Mario Roso de Luna no fue un crítico entregado a la causa literaria, sino más bien un *espíritu curioso*, considerado como uno de los autores españoles más serios en el peregrino sendero del ocultismo y la teosofía. Sus trabajos de investigación, por lo tanto, siguen esas directrices y sus incursiones en el campo de la crítica literaria se producen con ocasión de la pertinencia al tema en cuestión. Este es el caso de sus comentarios acerca del *Persiles* cervantino, donde una investigación sobre los mitos germánicos e hindúes, en relación con la teosofía, le da pie para abordar la última obra de Cervantes como paradigma del ocultismo, así como una valiosa fuente con la que explicar el mito de Tristán e Iseo.

* UNED.

1. Roso de Luna (1917: 226).

Pero no pasó su incursión literaria del mero escarceo. Una veintena de páginas en las que sus opiniones entran más en el campo de lo anecdótico que en el de la crítica literaria seria. Sin embargo, a pesar de la brevedad y de la aparente falta de «rigor científico» de este análisis, estamos en completo acuerdo con la cita de Roso de Luna que abre este artículo, en cuanto a la importancia de hallar el verdadero mensaje del *Persiles*, y valoramos su intento de buscar una interpretación de la obra cervantina desde el análisis de los elementos míticos que aparecen con gran profusión a lo largo de la novela. La falta de continuidad en su línea de investigación ha propiciado, sin embargo, que en pleno siglo XXI no sólo no sepamos interpretar en toda su riqueza la que podría considerarse como la gran epopeya de Cervantes, sino lo que todavía es peor, que el público en general no muestre el debido interés por su lectura.

El título que encabeza este trabajo es una declaración de intenciones, en cuanto a la necesidad de reivindicar el papel del subtítulo, *Historia septentrional*, marginado o eclipsado por el más famoso que le antecede. Con ello perseguimos dos objetivos: el primero sería justificar la necesidad de tal valoración en función del sentido alegórico del texto; y el segundo consistirá en poner de manifiesto la existencia de una estructura profunda con arreglo a las intenciones –digamos– «septentrionales» de Cervantes.

En cuanto al primero de los objetivos que hemos señalado, creemos que es necesario abordar el *Persiles* desde una perspectiva alegórica, que es, precisamente, la que habrá de darle el sentido al título «septentrional». Es decir, la crítica de todos los tiempos ha tomado como referencia casi exclusiva de su hermenéutica la primera parte del título, funcionando la segunda como un complemento de la primera, una marca de especificidad a tener en cuenta o, en buena parte de los casos, una rémora molesta a la que no se sabe muy bien dónde colocar. Quizá, esa falta de ubicación o desdén pueda deberse al menor uso que hace el propio Cervantes de él, pues al inicio de cada uno de los cuatro libros repite el título de la obra, que sólo completa con *Historia septentrional* en los libros III y IV. Siglos de dejadez, de no plantearse el porqué Cervantes modifica el título de cada uno de los cuatro libros que estructuran la obra, han contribuido a crear ese clima de conformismo donde cada vez resulta más difícil plantearse otra posibilidad.

Si analizamos por separado cada una de las partes del título, comprobaremos que el primero de ellos, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, es portador de un sentido y una referencia concreta; sin embargo, el segundo, *Historia septentrional*, es lo contrario de aquel. No parece extraño, por tal motivo, que se haya buscado en lo tangible y superficial lo que de ningún modo se hallaba en lo abstracto y en lo profundo. Por eso la crítica se centró, desde el principio, en el realismo inherente a los *trabajos* de una pareja de enamorados por consumir su relación, más que en la profundidad conceptual implícita en la *Historia septentrional*. Avanzando en el tiempo, se llegó a conclusiones más evolucionadas, empujados los críticos por una necesidad acuciante de dar respuesta a los evidentes desajustes entre lo que se intuía que

podría significar el *Persiles* y su propia literalidad. Estudios minuciosos como los de Casaldueiro, *Sentido y Forma en Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Forcione, en su *Cervantes Christian Romance*, Avalor-Arce, con *Persiles and Allegory*, o Diana de Armas Wilson, en *Allegories of Love*, entre otros, son un claro testimonio del nuevo rumbo de las investigaciones.

Pero regresemos al título completo de la obra. Igualmente sensibilizado por esta cuestión se muestra Julio Baena cuando afirma con relación al título:

Cada palabra del título entero está tan bien pensada, tan integrada, que el título del *Persiles* (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*) podría ser el caso más paradigmático de una teoría de los títulos según la cual el título constituye la lectura más sintética posible que el autor hace de su propia obra¹.

Más adelante, Baena interpreta la *Historia septentrional* en estos términos:

El *Persiles* es *Historia septentrional* en el sentido de que es centralmente una historia sobre la búsqueda del Norte. La figura del *norte* está escogida por Cervantes del mismo discurso que la del centro, es decir, del discurso más totalizante posible, el discurso cosmológico, para, desde el título mismo del libro, lanzar la máxima arrogancia sobre su pretensión, esa misma arrogancia que le había hecho anunciarlo a bombo y platillo en sus otras publicaciones².

Y si reveladora es la hipótesis de Julio Baena, en cuanto a la necesidad de considerar la *Historia septentrional* como parte fundamental del sentido de la obra cervantina, mayor aún resulta la de Michael Nerlich, que va más allá en su concepción espacial de la referencia septentrional:

Los trabajos de Persiles y Sigismunda son una *historia septentrional* de la primera frase del libro primero a la última frase del último libro, y eso al más bajo nivel semántico (la primera definición dada por los diccionarios y otros manuales): los protagonistas son Setentrionales-Godos, y *Setentrión-Setentrionales* remite a las constelaciones de la Osa Mayor y la Osa Menor, llamadas también Carro(s) con sus cuerpos o ruedas, formados por cuatro estrellas, con los timones (de los Carros) y/o con las colas de las Osas, formados por tres estrellas, pero también con las estrellas dobles que se encuentran en esas constelaciones, y con las «Guardas del Norte» que forman parte del gran conjunto de esas constelaciones³.

Vemos, pues, cómo Baena y Nerlich afirman que lo denotado por el subtítulo *Historia septentrional* sobrepasa los límites que la crítica ha venido estableciendo en sus estudios sobre el *Persiles*, tanto en lo referente al sentido

1. Baena (1996: 39).

2. Baena (1996: 41).

3. Nerlich (2005: 119-121).

espacial que se desarrolla en la diégesis como a su identificación con una de las partes de la obra. Es decir, para estos dos críticos el concepto *septentrional* no sólo adquiere una mayor amplitud referencial, sino que incluso podríamos hablar de un papel protagonista. El Norte, por consiguiente, pasa a ser el centro de atracción que justifica la razón de ser de los personajes y de sus acciones. Por ello informa toda la obra de principio a fin y, nos atreveríamos a decir, también vertebra su estructura. En tal caso, somos de la opinión de que los esfuerzos encaminados a comprender el *Persiles* en profundidad deben ir dirigidos, precisamente, en esa dirección *septentrional*.

No entraremos en el análisis de los elementos que aparecen en la cita de Nerlich, pues sobrepasaría los límites de este trabajo; sin embargo, sí haremos referencia a una cita de Baena en la que se muestra de acuerdo con aquel, en cuanto al aspecto sideral y/o metafísico de ese centro o Norte:

Pues *norte* es, cosmológicamente hablando, tanto para ptolomistas como copernicanos, y tanto para una tierra redonda como para una tierra plana, el punto fijo en el movimiento de la bóveda celeste, el punto que no se mueve, y alrededor del cual gira todo el universo⁴.

Existe, pues, en la referencia *septentrional*, una idea cosmológica que centra las expectativas puestas por Cervantes en la última de sus obras, y que hace que el horizonte connotativo se *expanda* o se *eleve* a la altura de lo que ese mismo concepto simboliza. No parece inverosímil, pues, que un mundo de naturaleza metafísica se *oculte* detrás de esta idea sideral que parece regir la diégesis en cada uno de los libros que la conforman. Quizá, el concepto de *Historia* que acompaña al adjetivo *septentrional* pueda matizar la idea en su conjunto. Dice Baena al respecto:

La idea de *historia*, como ya sabemos tras los trabajos de Riley, Forcione y tantos otros, no puede ser entendida sin su pareja paradigmática (*poesía*) en Cervantes. Al sopesar el *Persiles*, desde esta dicotomía, encontramos que, de todas las obras de Cervantes, es la única que desde el mismo título incorpora la idea de *historia*. Teniendo en cuenta que *historia* tiene una relación mimética con las cosas basada en un explosivo *como son*, frente a un igualmente explosivo *como deberían ser* propio de la poesía, tenemos que el *Persiles*, a despecho de su fantasía, de su llamado poco realismo, de su romancidad reconocida hasta por quienes no lo llamamos *romance*, presenta, más que obra alguna de Cervantes, una mimesis de la realidad *como es*⁵.

Es decir, la idea expresada por Baena, centrada en que *historia* presupone un criterio de *verdad* ontológica, al combinarse con el adjetivo *septentrional*, nos conduce ahora a la idea de *verdad* alegórica, en el sentido de que todo lo

4. Baena (1996: 40).

5. Baena (1996: 39-40).

que se expresa en relación a ese *norte sideral*, y que se desarrolla literariamente en el relato, pudiera ser interpretado con ese mismo criterio. Una hipótesis arriesgada, sin duda. Quizá, por ello, la mayor parte de las investigaciones realizadas sobre el asunto *septentrional* han ido encaminadas a resaltar las características físicas propias de la latitud norte en relación a un hipotético mundo imaginario; en contraste con ese otro mundo real, que suele asimilarse al Sur. Opiniones como la de Georges Güntert vienen a corroborar cuanto decimos:

la identificación del Norte con el Mito y la del Sur «con lo cotidiano-real de la Historia», según la intuición de Avalor-Arce, me parece, con todo, plausible, dada la diversidad estilística de las dos macro-secuencias del *Persiles*: los libros primero y segundo se distinguen, por varias razones pero también desde este punto de vista, de los dos últimos. El Norte es una región misteriosa, a la cual el lector se acerca mediante la *imaginación*. Las navegaciones que allí se emprenden son muy distintas del viaje que los peregrinos realizan a pie a través de los países mediterráneos, donde el lector hispano, conocedor de los lugares y conflictos, tiende a interpretar las experiencias narradas según criterios basados en la *verdad referencial*⁶.

No vamos a negar la funcionalidad de la estructuración bipolar de la novela, pues opinamos que los planteamientos no son del todo desacertados, siempre que consideremos que parten desde una perspectiva literal o realista. Ahora bien, ¿acaso creemos que esta estructuración Norte/Sur, con todas las connotaciones posibles que queramos señalar, responde a los múltiples interrogantes que han venido a crear ese clima de desconcierto que tradicionalmente rodea a la última obra de Cervantes? Pensamos que no. La estructuración del *Persiles* con arreglo a esos dos polos geográficos no sólo es insuficiente sino, desde una perspectiva profunda, errónea. Y es aquí, precisamente, donde tenemos que incidir. Sorin Marculescu se aproxima a nuestra idea de estructura cuando dice:

El universo del *Persiles* me parece más inteligible si lo consideramos, igual que al universo en que nosotros mismos existimos, como a uno no lineal, es decir como a un todo holístico dentro del cual todo está interconexiónado, y donde se da, a pesar de la fuerte impresión de desorden, un orden sutil, presente tanto en las partes, como en el todo, superior a todas éstas.

A la luz de estas consideraciones preliminares podremos mirar de una manera más adecuada, creo yo, el problema de la bipartición de la novela, de larga fecha y estérilmente discutida. La primera mitad (libros I y II) transcurre en regiones septentrionales, en una geografía en gran medida, diríamos hoy, imaginaria, pero plenamente acreditada en su tiempo (véanse verbigracia los trabajos de Carlos Romero e Isabel Lozano Renieblas) por las fuentes eruditas aprovechadas con buena fe por Cervantes y sus contemporáneos; la segunda mitad (libros III y IV) se consume en la zona meridional (Portugal, España, Francia e Italia), generalmente muy bien conocida por Cervantes

6. Güntert (2001: 44-45).

(salvo tal vez el reino de Francia, donde la imprecisión del itinerario se parece a la vaguedad de las nieblas nórdicas); surge de aquí la impresión de realismo, y de creciente autenticidad de los tipos y lugares. Muchísimos críticos siguen aún hoy en día sosteniendo que la parte más valiosa de la novela es, por esta razón, precisamente la segunda mitad, pagando Cervantes en la primera un duro tributo a la descabellada fantasía y flojedad de los tipos⁷.

Interpretamos aquí que Marculescu aboga -con nosotros, aunque con los matices que luego expondremos- por una revisión de la estructura del *Persiles* en función de una idea circular y holística y no de una lineal y sistemática. En esa dirección, creemos, deben orientarse nuestros esfuerzos si queremos llegar a entender el *Persiles*. Dado que la imagen circular que proyecta esa estructura nos sitúa en un plano metafísico, necesitaríamos hallar qué elementos de esa naturaleza tienen la fuerza necesaria para revestir el armazón de una obra de las dimensiones de la novela/epopeya cervantina. Se hace necesario, en tal caso, profundizar en las ideas que sirvieron a Cervantes para perfeccionar su obra con arreglo a los antiguos modelos filosófico-literarios que a él le interesaban. Por ello, juzgamos que es en los orígenes donde hallaremos un pensamiento más puro y lo suficientemente universal como para revestir de autenticidad y coherencia el libro más perfecto de Cervantes.

Empezaremos por Alonso López Pinciano, cuya teoría estética marcó las líneas maestras del *Persiles*, cuando sobre los libros de aventuras peregrinas escribe:

Los filósofos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora [...]; el oro de la ciencia los antiguos filósofos figuraron en la fábula, y al útil de la doctrina añadieron el deleite de la imitación poética⁸.

No habría de pensar de otro modo el propio Cervantes cuando, en relación a la cita aludida, expresa su intención de imitar el modelo de Heliodoro en relación a la *Historia etiópica*. Por ello, es de suponer que lo que Cervantes entendió por *imitar el modelo* no se limitase a la simple copia formal; es decir, al relato de tema amoroso y estructura laberíntica, sino que incluyese también lo que el Pinciano calificaba como «el oro de la ciencia de los antiguos filósofos». Y no debería de resultar baladí tal contenido, pues, ya en el siglo V, el filósofo neoplatónico Filipo interpretó alegóricamente la obra de Heliodoro, estableciendo unas equivalencias entre los personajes que aparecen en la obra y los elementos que intervienen en la ancestral *búsqueda del conocimiento*. En palabras de Antonio Cruz Casado:

Filipo emplea el diálogo como forma de expresión al hacer la exégesis de la narración y, tras exponer el contenido moral de la obra, ofrece una

7. Marculescu (2004: 516-517).

8. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, 1, p. 210.

interpretación alegórica. Según ésta, Cariclea representa el alma y sus viajes simbolizan el proceso que el alma sufre desde la oscuridad hasta la luz; Teágenes es el conocimiento filosófico o razón, que acompaña al alma; Calasiris, el maestro que guía al alma hacia el conocimiento; el capitán de los piratas representa la rebelión de las pasiones, en tanto que Arsace simboliza el placer de la sensualidad carnal. Se pueden localizar muchos más elementos alegóricos en la narración y Filipo explica también el valor numérico de las letras que componen los nombres de los personajes, así como su etimología⁹.

El acertado análisis de Cruz Casado, que parece haber advertido el trasfondo de estos relatos de aventuras *peregrinas*, sin embargo, no lo continúa en la senda marcada por Filipo, optando por seguir la línea exegética de la mayoría contemporánea: «En cuanto al sentido último de la narración, hay que considerarlo desde los presupuestos estéticos erasmistas adaptados convenientemente a la Contrarreforma»¹⁰. Es decir, el tópico del Cervantes erasmista arrepentido.

Secundar la causa de Roso de Luna en defensa del *Persiles*, como línea trasgresora o heterodoxa utilizada para su comprensión, nos puede parecer como algo anacrónico, obsoleto y en aparente contradicción con una modernidad cuyo método científico sin embargo se aleja exponencialmente de lo literario, como pérdida de la expresión artística del imaginario del hombre en beneficio de un cientifismo de base realista. No obstante, cada vez más son los investigadores que se interesan por los mitos, espoleados por una ortodoxia que no ofrece respuestas convincentes a las preguntas más acuciantes. Es el caso, por citar un ejemplo, de Aurora Egido, que, a pesar de basar su exégesis en favor de la línea «tridentina» no duda en afirmar en relación al *Persiles*:

Pero al lado de la variante religiosa, es evidente que Cervantes tuvo plena conciencia de la tradición pagana. Más allá de la teoría de la navegación en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, vinculados al mito de Pandora y al de Prometeo, fueron las figuras de Ulises y Hércules las que gozaron de una mayor tradición al tema que nos ocupa...¹¹.

Sin embargo, a pesar de la agudeza de la crítica en la detección del fenómeno, no va más allá de la simple consideración ornamental: estaríamos ante un caso de lógica intertextualidad o de simple concesión estética a la tradición grecorromana propia de la época en que se redactó la obra. Como vemos, la adopción de puntos de vista genéricos es una constante en el *Persiles*, motivada, según nuestra opinión, por esa falta de compromiso con el texto de Cervantes, bien por desconocimiento o por las reservas que suscita el empleo de unos argumentos heterodoxos. La interpretación, pues, se ha conver-

9. Cruz Casado (2004: 316).

10. Cruz Casado (2004: 317).

11. Egido (2004: 32).

tido en un imposible rompecabezas, donde todas las piezas tienen que casar obligatoriamente siguiendo los dictados de la mayoría ortodoxa (los de la Contrarreforma) o, al menos, en el sentido de que no atenten contra los ideales emanados de su órbita moral y social. Al desconcierto, viene a sumarse la gran riqueza de significados que se despliegan alrededor del discurso cervantino, lo cual constituye una especie de «cajón de sastre» que, paradójicamente, se convierte en el mejor escenario para su incomprensión.

¿Pero en qué lugar queda la *Historia septentrional*? Si, como hemos mencionado, la bipartición de la novela llega a ser uno de los principales escollos a la hora de profundizar las estructuras de la obra, los esfuerzos se deben concentrar, en un principio, en derribar esa errónea concepción, fruto, según venimos aduciendo, de ese poder de atracción que ejerce el mayor realismo inmerso en la primera parte del título, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, bastante evidente en los libros III y IV y casi nada en los que anteceden. Es decir, el planteamiento realista que parte de esa tradicional división sólo ofrece una solución parcial al conjunto de la obra ¿Qué hacemos, en tal caso, con los libros I y II?

Creemos que es el momento de acabar con soluciones intermedias, generalizaciones y doctrinas partidistas, y ofrecer una teoría coherente desde el punto de vista alegórico como base de una completa estructura profunda. En definitiva, lo que estamos proponiendo es un modo o vía para tratar de explicarnos la obra en su conjunto y así evitar extraviarnos por las galerías del «laberinto bizantino».

Historia septentrional, en tal caso, sería el relato alegórico del viaje a las profundidades del hombre, que marcha en paralelo, a lo largo de toda la obra, junto con ese otro literal; que es el que nos transmite esa visión realista de los acontecimientos narrados y sobre el que la crítica ha venido centrando sus juicios sobre el *Persiles*.

En relación a este universo alegórico que informa el mundo ficcional construido por Cervantes, Julio Baena señala la obsesión de este por encaminar su obra en dirección a un Norte pleno de magnetismo. Dice en este sentido:

En el centro de toda clave interpretativa del *Persiles* ha de estar ese Norte (ese *archinorte*, podríamos decir) que se introduce en el texto desde el título mismo. Todos los niveles, desde el literal, lleno de viajes en barco y, por tanto, de marineros buscando el norte, hasta el alegórico, o el anagógico, tienen al Norte como elemento clave¹².

Y es precisamente ese *viaje interno*, al Norte o al centro, lo que verdaderamente interesa a Cervantes y constituye el objeto filosófico de su obra: el viaje a través (y en busca) del conocimiento como única forma de conocerse a sí mismo y, por extensión, la única forma de conocer a ese ser superior que escapa a la mera individualidad.

12. Baena (1996: 75).

Estamos, pues, ante dos vías o dos maneras distintas de leer la obra y no dos partes –como viene manifestando la crítica más conservadora–. Obviamente, esta doble vía declarada nos induce a pensar que existan, al menos, dos discursos de naturaleza diferente serpenteando entre las páginas de la novela. La grandeza de su autor radica en haberlos fundido en un *continuum* mediante simetrías e interrelaciones de todo tipo, logrando una coherencia que roza la perfección.

Pero a pesar de la magnífica trabazón argumental, creemos que es posible aislar cada uno de los discursos para analizar sus elementos constitutivos. Dada la gran cantidad de estudios que se han realizado sobre el grupo de «peregrinos» y de sus no menos «peregrinas» historias, dejaremos de lado los avatares que plantea el relato literal para introducirnos en el relato alegórico que venimos señalando bajo el título de *Historia septentrional*.

Comencemos por el capítulo primero o, desde esta perspectiva profunda que proponemos, hagámoslo mejor *in medias res*, como mandan los cánones de la novela bizantina y como así quiso empezar su obra Cervantes siguiendo los dictados de Heliodoro.

Como bien señala Baena, el comienzo prototípico que caracteriza a la novela neo-griega nos remite a la idea de un centro como clave interpretativa del *Persiles*; en tal caso, comoquiera que la razón de ser de ese punto sólo se explica en función de la circunferencia que pueda trazarse a partir de él, en ese sentido, creemos que debemos trabajar para acercarnos a su comprensión.

Y uno de los mejores ejemplos que tenemos de esta imagen circular aplicada a esa idea de desplazamiento que caracteriza a nuestra obra es, sin duda, la peregrinación. En este contexto, deberíamos puntualizar que en las peregrinaciones que se realizaban en la antigüedad tan importante era el viaje de ida como el de vuelta y, por tanto, no se entendía el uno sin el otro sino formando parte de un todo coherente y unido: un *circuito*. En tal caso, puesto que nos encontramos ante un recorrido circular, no deberíamos olvidar el sentido que tal figura geométrica tendría en época de Cervantes como símbolo esquemático de la perfección universal. Es decir, juzgamos que el comienzo del *Persiles in medias res* está en consonancia con el sentido alegórico de la obra, pues, la fábula narrada nos remite a esa otra *peregrinación*, la mitológica, la de los héroes de todos los tiempos, la que tiene lugar en el interior del recorrido circular por antonomasia: el laberinto. Porque entrar en el laberinto, alegoría ancestral de esos *trabajos* que el hombre debe superar para alcanzar el conocimiento, consiste en penetrar en un universo circular u holístico –en palabras de Marculescu–. En tal caso, comenzar el *Persiles* «a la mitad» sugiere, desde esta perspectiva alegórica, una firme voluntad del autor por introducir al lector en un «espacio curvo», que son los lugares o caminos reservados desde antiguo a la búsqueda de la sabiduría. Quizá, con ese propósito, aparece en la primera línea de la novela el personaje Corsicurvo, cuyo nombre posee evidentes referencias a ese esquema circular que proponemos.

Cervantes, presunto erasmista, sospechoso de converso, franciscano convencido hasta el punto de tomar los votos de la Orden Tercera poco antes

de morir, no fue ajeno a esta hermenéutica de los textos mitológicos de larga tradición en nuestro heterodoxo suelo peninsular¹³. Consecuente con sus creencias, y en su decidido papel de registrador de la sociedad de su tiempo y de las tradiciones heredadas de la Antigüedad, esconde, tras la aventura literaria del viaje de iniciación, la mayor empresa del hombre de todos los tiempos. De similar opinión se muestra Estrella Ruiz-Gálvez Priego, cuando dice que el *Persiles* es un «Relato iniciático y relato de iniciación...»¹⁴. Desgraciadamente, en el desarrollo que realiza de esta afirmación, no profundiza en el análisis del concepto desde los mismos elementos mitológicos que afloran en la diégesis, optando, una vez más, por una moderación conceptual más acorde con los tiempos y con las proclamas tridentinas. Pero, a pesar de ello, hay que destacar la predisposición de Ruiz-Gálvez, pues en su artículo realiza una sistematización del proceso iniciático, lo cual constituye un claro indicador de la existencia de esas estructuras mitológicas que venimos apuntando.

Quedémonos, en tal caso, con la idea de que el *Persiles* sigue en sus líneas maestras la estructura prototípica del viaje de iniciación. Ahora bien, desde ese mismo planteamiento, que la crítica en bloque no ha dudado en identificar con el axioma de la *peregrinatio vitae* –nosotros, en buena lógica, también nos apuntamos a esa generalización–, partiremos hacia otra forma más elevada de considerar esa peregrinación.

Porque esta odisea que emprende Periandro y Auristela y que la exégesis tridentina no ha tardado en identificar como la reproducción piadosa del recorrido vital de los hombres en la senda de la Contrarreforma, tiene, en nuestra opinión, un alcance espiritual mucho más profundo que el que cabría esperarse de su simple lectura literal (en consonancia con las aventuras mitológicas de los héroes de todos los tiempos: Hércules, Perseo, Teseo, etc.). La gravedad del asunto se deja entrever en los primeros compases de la obra:

Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada»¹⁵.

¿Cómo no percibir aquí la sombra de Platón, a través de sus *Discursos* centrados en la doctrina de las almas, abriéndose paso entre el relato cervantino? Dice Gil Fernández en este sentido, al comentar un fragmento (77d - 84b) del *Fedón* de Platón:

13. Nos referimos a la península ibérica.

14. Ruiz Gálvez (2004: 911).

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

El filósofo sabe que está atado al cuerpo como a una prisión, y que la filosofía viene a liberarle de ella, haciéndole ver el engaño inherente a los sentidos, e invitándole a recogerse en sí mismo para poder ver, a solas con su alma, lo que es inteligible e invisible y constituye el verdadero ser de las cosas¹⁶.

En tal caso, y en función del paralelismo observado con la filosofía platónica, podríamos realizar un primer acercamiento al sentido declarado por Cervantes en las primeras líneas del *Persiles*. Para empezar, las «Voces» (en plural) a las que se refiere nos induce a pensar en la existencia de un discurso caótico o primigenio, en oposición a «voz» (singular), que hará su aparición hacia la mitad de la novela y, ahora, como símbolo del discurso completo y ordenado (el canto de Feliciana). Es decir, «Voces», «bárbaro» y «Corsicurvo» son tres términos pertenecientes al mismo campo semántico de la «ignorancia» asociada a un estado o fase inicial, aunque dentro de una senda evolutiva. Julio Baena es de la misma opinión cuando manifiesta:

La novela comienza con «voces» como lo más opuesto posible a «palabra» (entendida, una vez más totalitariamente, como el *logos* en el sentido cristiano del problema que da origen a la tradición de los cuatro *sensi* de interpretación de la Escritura, a los que dedicaremos mucho espacio en este libro). No es Cervantes el primer autor ni el último que dé a *voces* este sentido. Lope de Vega, por ejemplo, usa este mismo paradigma en el fundamental monólogo de Laurencia en *Fuenteovejuna* cuando una «Laurencia desmelenada» (violada contra todo *logos* y desprovista por definición de «uso de palabra») interrumpe la cívica *polis* de los hombres *vir-*tuosos para gritar que, si no puede «dar voto» (no tener voz ni voto) viene «a dar voces». La *voz* como relacionada con *voces* pero opuesta a ellas: la voz como sinécdoque prístina de la humanidad, que dota de tal humanidad a quien la posee (negándola, pues, a quien no la posee), puede verse fuertemente en el *Persiles* en otros lugares¹⁷.

Concluye Baena: «*Voces* se opone a *voz*, en cuanto a que *voz* es *logos*»¹⁸.

En relación a «Corsicurvo» (Corsi-curvo), cuya referencia circular ya fue señalada, no resultaría arriesgado suponer la existencia de un sentido completo tras un nombre tan inusual y «artificial» (ya manifestado en otros personajes con la misma intencionalidad: Peri-andro, Auri-stela, etc.). De este modo, «Corsi» haría referencia a *corso* como sinónimo de bárbaro, y «curvo» podría interpretarse como una alusión simbólica a la divinidad, representada tradicionalmente mediante la figura de un círculo. Es decir, desde una perspectiva filosófica, Corsicurvo representaría a un ser dotado de una doble naturaleza animal y divina (Corsi = cuerpo y curvo = alma): el hombre en su estado de

16. Platón, *Fedón. Fedro*, Introducción, Traducción y notas de Luis Gil Fernández, Alianza Editorial, Madrid, 1995, 1997, 1998, p. 17.

17. Baena (1996: 46).

18. Baena (1996: 46).

ignorancia antes de comenzar los *trabajos* que harán posible la liberación de su alma¹⁹.

Puesto que ya tenemos identificado al sujeto primario de la acción (Corsicurvo), analizaremos ahora el escenario en el que esta desarrolla. La impresión que produce la lectura de estas primeras líneas del *Persiles* es que el personaje se encuentra al borde de un abismo («a la estrecha boca de una profunda mazmorra»), en cuyo interior se halla Cloelia, que es la única que entiende las «razones desarticuladas» (las «voces») que emite Corsicurvo. Sorprende el hecho de que los propios compañeros bárbaros, en número de cuatro, no entiendan a Corsicurvo: «de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba...». Sin duda, esta circunstancia nos pone en sobre aviso acerca de la existencia de un segundo sentido. Pues, unas razones desarticuladas, no entendidas por los propios compañeros bárbaros que le acompañan pero sí por la mujer que se esconde en las profundidades de la cueva/prisión, ¿acaso no sugiere la irrupción de un lenguaje alegórico o simbólico, es decir, un discurso destinado a las profundidades del intelecto (la cueva) personificado en la figura de Cloelia? En cualquier caso, la cita resulta inverosímil desde el punto de vista de una lectura literal, pues no convence el hecho de que los compañeros bárbaros de Corsicurvo no entiendan el mensaje de otro bárbaro.

Pero antes de proseguir, sepamos quién o qué representa realmente Cloelia. Y, para ello, utilizaremos el mismo procedimiento que en el caso de Corsicurvo, es decir, analizaremos el nombre desde una perspectiva dúplice. Dice J. Baena al respecto:

Cloelia es, antes que nada, «elia», o sea, «ella». Es Eva. Pero su nombre bien puede haber sido el resultado final del juego («formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer») con dos figuras mitológicas: Cloto, una de las Parcas, la que tiene en sus manos la rueca que teje y desteje la vida de los mortales, y Elicia, nombre dado a Artemisa/Diana en su papel de divinidad que atiende a los partos²⁰.

Estamos de acuerdo con lo expresado por Baena, pero podríamos matizarlo en el sentido de que Cloto, por motivo de personificar al «hilo» que «teje y desteje la vida de los mortales», también aludiría a Ariadna: personaje femenino que ayuda a Teseo, mediante otro hilo, a no perderse por el interior del laberinto (la cueva/prisión de Periandro). De este modo, y siguiendo la línea marcada por Baena y nuestra aportación, podríamos aventurarnos a señalar una doble filiación en la etimología que identifica al nombre de Cloelia: el

19. Julio Baena realiza una interpretación similar del nombre *Corsicurvo*, si bien, lo refiere al Adán bíblico como representante del primer hombre: «Corsicurbo es el salvaje, el pirata que amenaza la navegación (corso), pero lo que de su nombre me llama la atención es el final, “curbo”. La raíz latina que más se le parece es la de *curvus*, que significa “malo”. En su papel de padre/madre del primer capítulo, es así el rebelde (corso) malo (*curvus*), el Padre Adán». Baena (1996: 147).

20. Baena (1996: 147).

hilo de Eva/Madre²¹. Más adelante abordaremos el importantísimo papel que tiene el símbolo del laberinto en la estructura profunda del *Persiles*.

Juzgamos, por las razones expuestas, que todo este pasaje que abre el *Persiles* es una alegoría del proceso iniciático previo al *renacimiento* del personaje «sin nombre» (que más adelante sabremos que se trata de Periandro). No en vano, Cervantes señala claramente que hacía dos días que el joven «sin nombre» había sido llevado a la cueva/prisión, con lo que la extracción del «mancebo» se correspondería con el tercero, que es el día en que la tradición cristiana sitúa la resurrección de Jesús de entre los muertos. Y es aquí, precisamente, donde queríamos ir a parar. Pues, si el segundo párrafo de la novela se centra ahora en describir un *nacimiento* alegórico: «Haz, ¡oh Cloelia! –decía el bárbaro–, que, así como está, ligadas las manos atrás, salga acá arriba, atado a esa cuerda que descuelgo, aquel mancebo que habrá dos días que te entregamos»²², el párrafo anterior, el que abre la novela, desde esta perspectiva metafísica sólo puede simbolizar una cosa: la *muerte* mística.

En resumen, Cervantes, desde la primera línea de su obra póstuma, se vale de la alegoría para presentarnos los inicios del proceso iniciático, cuya primera fase estaría representada por la figura de Corsicurvo, que simbolizaría al ser en su estado originario; es decir, al hombre antes de ser iniciado (por eso es un bárbaro), pero ya con los conocimientos y la voluntad necesarios para comenzar su iniciación (como lo prueba el hecho de que sus razonamientos no sean entendidos por sus compañeros bárbaros, pues estos ignoran, a diferencia de Cloelia, el lenguaje simbólico o iniciático). El segundo estadio en este proceso lo constituiría el joven extraído de la cueva/prisión (Periandro) que, por las razones expuestas, representaría en su conjunto la imagen de un *renacimiento*. Sin embargo, según la tradición espiritual de todo tiempo y lugar, para poder *renacer* hay que *morir* previamente. Y todo apunta a que sea Corsicurvo, precisamente, el personaje que represente esa *muerte iniciática* como algo de sí mismo («atado a esa cuerda que descuelgo»²³) que se deja para siempre con la esperanza de *elevarse hacia la luz*: «–Gracias os hago, ¡oh inmensos y piadosos cielos!, de que me habéis traído a morir a donde vuestra luz vea mi muerte»²⁴.

Resulta esclarecedor, en defensa de estos argumentos, la circunstancia de que Cervantes cometiese el «descuido» de equivocarse en el número de bárbaros que intervienen en este proceso²⁵. Pues, de los cinco de un principio («él

21. Ese «hilo de la Madre», en un sentido figurado (que es el propio de la interpretación alegórica), quizá nos esté refiriendo a ese vínculo físico que une a la madre con su hijo hasta el momento del parto: el cordón umbilical. En tal caso, la interpretación obstétrica que hemos dado de Cloelia estaría en consonancia con el momento primigenio señalado para Corsicurvo, el cual, no lo olvidemos, es extraído de la cueva unido a una cuerda o cordón.

22. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 128.

23. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 128.

24. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 129.

26. Leemos la nota que aparece en la edición de Carlos Romero, en la que citando a Osuna corrobora el presunto despiste –¿otro?– de Cervantes, al no llevar bien la cuenta de los bárbaros que

[Corsicurvo] y los cuatro bárbaros»²⁶) pasan a ser cuatro a renglón seguido («y cogiendo al mancebo, entre los cuatro, sin desatarle»²⁷). Esto, unido a que ya no vuelve a aparecer Corsicurvo en la narración, de cuya circunstancia nos enteramos unas páginas más adelante: «Corsicurvo, el bárbaro que se ahogó en el pasaje de Periandro»²⁸, cuestiona el aludido «despiste» de Cervantes y sugiere la idea de que se haya producido una especie de *mutación*: la transformación que abre el proceso iniciático y que convertirá a Corsicurvo en Periandro²⁹.

La novela, pues, describe en su primer párrafo la *muerte iniciática* del personaje en su estado más apegado a su naturaleza animal. En el segundo párrafo, y sin que medie digresión de ningún tipo, se produce la consecuencia o respuesta más lógica a lo expresado en el primero: la *resurrección* en la figura de Periandro. Sin duda, el comienzo no podría ser más acertado, ni tampoco más impactante. Pero además de las referencias textuales al proceso trascendente que se está llevando a cabo, esta primera frase del *Persiles* («Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra, antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados») podría interpretarse como una alusión de Cervantes al más famoso de los mitos platónicos: el de la caverna³⁰.

En resumen, Platón narra en su mito en clave alegórica, la situación en que se encuentra el ser humano con respecto al conocimiento, así como la constatación de dos mundos paralelos: el mundo sensible, al que se accede a través de los sentidos; y el mundo inteligible, alcanzable sólo con el pensamiento o la inteligencia. Consecuente con este doble mundo, Cervantes nos presenta su propia versión de esa cueva mitológica a través del primer párrafo de su obra³¹; donde la «estrecha boca» sería la metáfora de ese mundo sensible del mito aludido, en el sentido de que la boca es el órgano del cuer-

intervienen en el episodio: «8 Osuna (C, 1972: 78) nota el descuido de C., que ahora habla de los cuatro [bárbaros], después de haber dicho hace un momento que eran cinco, contando con Corsicurvo». Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 129.

26. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 128.

27. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 129.

28. Nótese el doble sentido que puede extraerse de esta cita, pues, «pasaje» puede emplearse en sus dos acepciones: como episodio narrativo o como abertura, entrada o pasadizo. Es decir, creemos que Cervantes nos está revelando aquí la suerte que ha corrido Corsicurvo. En tal caso, desde el punto de vista alegórico, ahogarse en el pasaje de Periandro significaría morir al intentar sacar a Periandro de la cueva o, dicho de otro modo: «morir en el trance del parto». Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 155.

29. Al final de la novela asistiremos a la transformación definitiva: la que convertirá a Periandro en Persiles y a Auristela en Sigismunda. En tal caso, la evolución del personaje en relación al proceso iniciático quedaría reflejada del siguiente modo: fase previa (CORSICURVO), fase en proceso (PERIANDRO), fase final (PERSILES).

30. Platón lo incluye al comienzo del VII libro de la *República*.

31. Resulta revelador, en favor de nuestros argumentos, el hecho de que las primeras líneas del *Persiles* remitan al más famoso de los mitos platónicos; pues, de este modo, Cervantes nos informa, a través de la obra de la que estaba más satisfecho, de cuáles son los pilares sobre los que se asienta su pensamiento.

po humano que más y mejor experimenta la sensibilidad y, no lo olvidemos, también es el lugar en donde se articulan los sonidos y se origina la comunicación. La estrechez de esa «boca» aludiría, en este contexto, a las limitaciones propias del lenguaje humano para comprender el universo circundante, como instrumento al servicio de unos sentidos limitados. En lo que respecta a «profunda mazmorra», representaría a ese mundo inteligible al que se refiere Platón. Aludiría, en tal caso, a las profundidades de la mente, a cuyo interior se accede a través del lenguaje (la «boca»). En conjunto, ambos sintagmas adjetivales («estrecha boca» y «profunda mazmorra»), epítetos para resaltar su manifiesta subjetividad, señalarían a ese lugar físico (la boca y el cerebro respectivamente) sobre el que Cervantes va a situar el *escenario* de su relato alegórico: la cabeza (el intelecto), como símbolo del viaje o peregrinación al interior de sí mismo.

Llegados a este punto capital –tanto por la importancia del mismo como por el hecho de referirse a la cabeza–, debemos realizar un inciso antes de proseguir de nuevo. Nos referimos a la circunstancia de que Cervantes, a través del episodio de la «vieja peregrina», introduce en su relato la fiesta de «Nuestra Señora de la Cabeza» que, al decir de la propia peregrina: «ni las pasadas fiestas de la gentilidad, a quien imita la Monda de Talavera, no le han hecho ni le pueden hacer ventaja»³². M. Nerlich realiza una interesante observación al respecto cuando, en relación a la imposibilidad que manifiesta la «vieja peregrina» de explicar con palabras la Fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza, argumenta lo siguiente:

en cuanto a su incapacidad de «pintar» esta fiesta «con palabras», la pinta «meta-pictóricamente» haciendo una descripción de la fiesta por medio de la descripción de su interpretación pictórica, una estrategia de narración plenamente irónica, puesto que la «vieja peregrina» «saca» la Fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza de la suya. Porque la *cabeza* es el lugar de su «imaginación» «donde», como ella dice, «la tengo fija»³³.

Podríamos deducir, en relación a esta cita de Nerlich, que la alegoría que da vida a los personajes cervantinos no es sólo una ficción sin más, sino que se trata de una *realidad* al mismo nivel que la propia fiesta que celebra –podríamos así decir– el triunfo de la «Cabeza»: lugar en donde reside la capacidad del hombre para reinventarse a sí mismo, regenerarse o, como la tradición del simbolismo cristiano nos ha transmitido, resucitar de entre los muertos³⁴. En tal caso, podríamos afirmar que Cervantes no sólo fundamenta su obra en relación a la filosofía platónica (la liberación del alma a través del

32. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 487.

33. Nerlich (2005: 304).

34. El simbolismo cristiano deja una clara muestra de lo que decimos en relación al lugar en donde, según la tradición bíblica, fue crucificado Jesús: el monte Calvario o Gólgota, cuyo significado es «el lugar de la calavera». Incluso en la tradición judía se reconoce este idílico monte como el lugar en que fue enterrado el cráneo de Adán.

intelecto), sino que lo refrenda y aumenta con tradiciones religiosas posteriores como la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza.

Sorprende, en el episodio aludido de la «vieja peregrina», el uso de expresiones que ya vimos en el párrafo que abría la obra, y que revelaban la existencia de un lenguaje alusivo a la experiencia iniciática en curso. Es el caso de «voces», en: «y escusóles el darla voces a que se detuviese el haberse ella sentado sobre la verde yerba de un pradecillo»³⁵. Aquí, podemos comprobar cómo las «voces», en referencia a discurso «desarticulado» (el mismo de Corsicurvo), no llegarán a ser pronunciadas («escusóles»); pues, la imagen de la «vieja peregrina», sentada en ese lugar idílico, constituye un símbolo que el grupo de «peregrinos» (al igual que Cloelia) sabe interpretar. En otro momento del episodio, ese mismo personaje se muestra incapaz de describir con palabras la grandeza de la Fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza, confesando que «ésta es carga para otro ingenio no tan estrecho como el mío»³⁶. Como vemos, la «estrechez» que manifiesta es consustancial a las limitaciones de los sentidos para expresar mediante el lenguaje la esencia o el espíritu que anima ese sentimiento –digamos– superior; en tal caso, el paralelismo conceptual con la «estrecha boca» que cita Cervantes al comienzo de la narración resulta evidente. Y, para no extendernos más de lo necesario, un tercer momento lo encontramos al final de su descripción pictórica, cuando la «vieja peregrina» dice: «la infinita gente que acude de cerca y lejos»³⁷. En este caso, «cerca y lejos» se relaciona con lo narrado por Cervantes al comienzo: «aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba», lo cual nos remite a esos dos mundos que se dan cita y se entrelazan a través de las páginas del *Persiles*: norte y sur, tierra y cielo, cuerpo y espíritu, realidad y ficción, legos e iniciados, etc.

Pero regresemos al comienzo del libro. Tras el doble epíteto («estrecha boca» y «profunda mazmorra») que nos llevó a practicar esa «trepanación» alegórica, Cervantes continúa con una afirmación que vuelve a sorprender por su clara filiación platónica: «antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados». Y así es como Platón, a través del *Crátilo*, nos introduce esa misma idea cuando dice:

En efecto, hay quienes dicen que es la *tumba* (*sêma*) [se refiere al cuerpo] del alma, como si esta estuviera enterrada en la actualidad. Y, dado que, a su vez, el alma manifiesta lo que manifiesta a través de éste, también se le llama justamente «signo» (*sêma*). Sin embargo, creo que fueron Orfeo y los suyos quienes pusieron este nombre, sobre todo en la idea de que el alma expía las culpas que expía y de que tiene el cuerpo como recinto en el que «resguardarse» (*soizetai*) bajo la forma de *prisión*. Así pues, éste es el *sôma* (prisión) del alma, tal como se le nombra, mientras ésta expía sus culpas; y no hay que cambiar ni una letra³⁸.

35. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 484.

36. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 487.

37. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 487.

38. Platón, *Diálogos. El Crátilo*, pp. 394-395.

Es decir, esa cita del *Persiles* hay que entenderla en el contexto platónico aludido, pues la referencia a los conceptos de «sepultura» y «prisión» resulta más que evidente. El filósofo ateniense, de este modo, parece aludir a dos tipos de estados en la relación alma-cuerpo: «tumba», que se caracterizaría por la pasividad del alma en relación a su proceso de liberación de lo material o corpóreo; y «prisión», que definiría un estado más evolucionado con el compromiso de aquella de trascender lo terrenal.

Por su parte, nuestro autor recoge ambos conceptos platónicos para aplicarlos, con el mismo sentido, al contexto sapiencial que se desprende de la imagen arquetípica de la «cueva» con la que abre su relato. Así, pues, la expresión «antes sepultura que prisión», nos sugiere la idea de que lo habitual en el hombre es ese estado de *pasividad*, al que hemos aludido anteriormente, «antes» de pasar al de *actividad*, caracterizado por la voluntad de asumir el compromiso de la liberación de su alma (salir de la prisión). A continuación, la parte de la cita que cierra la frase: «de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados», viene a corroborar cuanto decimos, en el sentido de que la cueva «en donde estaban sepultados» constituye una imagen de las profundidades de la mente humana; pues en la cabeza se consideraba desde antiguo que residía el alma. En tal caso, como así parece sugerir Cervantes, lo habitual es que sean «muchos» los «sepultados» (los que permanecen en ese estado de *pasividad* hasta el momento de su muerte física), y, por consiguiente, pocos los que decidan enfrentarse —si se nos permite suscitar la relación— a lo alegorizado en esta *Historia septentrional*.

De lo dicho más arriba, se desprende la idea de que no sólo Corsicurvo comienza dando «voces», sino también el propio Cervantes, que desde su atalaya platónica parece dirigirse a todos los «muertos» con intención de «despertarlos» a través de su obra. Pero aún diremos algo más con respecto al binomio *sepultura/prisión*, pues conceptos de tal riqueza significativa no se agotan con la perspectiva de un único observador. Veamos qué dice J. Baena al respecto:

La cueva, en la literalidad del texto, es prisión, de la cual sacan a Periandro los bárbaros. En cambio, en la alegoría, *nacer*, es decir, salir de una «sepultura», es ingresar en prisión, pues prisión es la vida humana. Por ambas obviedades, Cervantes ha de introducir los términos con la palabra más significativa de todas, palabra que sola acaso pueda dar la razón a los críticos que prefieren la lectura alegórica del texto frente a la literal: *antes* sepultura que prisión. *Antes* la lectura alegórica que la literal.

Consecuentes con lo expresado por Baena, juzgamos que lo que Cervantes se propuso fue invitar al lector a leer su *Persiles* en clave alegórica; lo cual nos lleva a participar de la filosofía de Platón: enseñar que el camino de la búsqueda espiritual o «liberación de la prisión» consiste en un doble proceso o doble trabajo personal (sentidos e inteligencia).

«Trabajos sensibles» y «trabajos del intelecto» constituyen, en nuestra opinión, los pilares conceptuales que sustentan la estructura de esta *Historia*

septentrional. Se nos plantea, pues, la tarea de encontrar en la diégesis aquellos elementos que nos remitan a esos conceptos y los unifique en un plano semántico perfectamente cohesionado.

Comoquiera que el pensamiento filosófico de Cervantes se centra en la búsqueda de un conocimiento universal de raigambre platónica, pensamos que sólo un mito que represente este hercúleo trabajo podría servir de base a esta estructura que estamos buscando. Ocurre, sin embargo, que Cervantes, en su afán de universalidad, no utiliza sólo un mito, sino que todos los que caen en la órbita de ese proceso de *búsqueda* son utilizados en mayor o menor grado. Por ello, no debemos perdernos en el laberinto de los mitos que de forma explícita o por alusiones aparecen en el texto, pues la estructura profunda de la obra no puede articularse en relación a ellos sino con ellos, lo cual no es lo mismo.

Retomando las ideas de Marculescu, y en nuestro afán de ofrecer un esquema estructural válido conforme al pensamiento de Cervantes, nosotros también nos decantaremos por esa visión circular de la estructura, pues es la que mejor se adapta a este modelo mitológico que parece caracterizar al *Persiles*. En este sentido, nos reafirmamos en nuestros planteamientos acerca de que la imagen del laberinto represente los intereses de Cervantes en su obra más metafísica, pues es el símbolo que más tradicionalmente ha venido señalando esa búsqueda ancestral de la que hablamos, como idea de profundidad, complejidad, trabajo y sacrificio.

Y de laberintos, pues, tenemos que hablar. En principio, debemos constatar que este símbolo que hemos elegido para identificar la *Historia septentrional* no es producto de la arbitrariedad, sino que se justifica cuando se analiza la doble naturaleza propia de todo signo. Por lo tanto, en el plano de la forma, su conveniencia a la hora de representar esa idea de profundidad que sugiere el *Persiles* estaría justificada por el empleo de unas técnicas narrativas basadas en la construcción laberíntica, que son las propias de la novela bizantina o neo-griega. En cuanto al plano del contenido, el trasfondo de la novela o tema se corresponde, como venimos apuntando, con el viaje de iniciación o *búsqueda del conocimiento*, que también remite a otro laberinto: el de Teseo y el Minotauro. Pero no se agotan aquí las referencias a este símbolo como proyección holística de la obra cervantina, pues en los títulos que encabezan los libros de la novela se producen unas determinadas simetrías, cuya complejidad sugiere una imagen laberíntica a modo de círculos concéntricos. En palabras de Aurora Egido:

El título completo de la obra no sólo abre el capítulo primero, repitiéndolo parcialmente en el veintiuno del primer libro, sino que lo cierra, engarzándolo con el principio del libro II que, sin embargo, evitará la reiteración al final, lo mismo que el tercero. Dado que el cuarto y último recogerá completo el epígrafe al principio y lo repetirá casi por entero en el colofón, nos damos cuenta de que, en este punto, además de la simetría existente entre los libros uno y cuatro, dos y tres respectivamente, domina, en todos los casos, el enunciado de los «trabajos» de *Persiles* y *Sigismunda*

(patente en los inicios de todos los libros y en los finales de dos de ellos) sobre el de «peregrina historia», que aparece al final del segundo, y sobre el de «historia», que se da en el tercero³⁹.

Es decir, según el análisis de Egado, los libros que ocupan los extremos, el uno y el cuatro, los cuales se abren y se cierran con el título, producen el efecto de acabados en sí mismos; sin embargo, los dos que ocupan el centro, el dos y el tres, sólo se abren con el título. No queremos decir con ello que este simbolismo estructural, a base de círculos concéntricos homogéneos (libros I y IV) y otros permeables (libros II y III), coincida exactamente con la estructura profunda del *Persiles*; aunque sí podemos ver aquí la idea de una triple articulación. En cualquier caso, ¿por qué habría de molestar a Cervantes en titular de una forma tan compleja?

No resulta inadecuado, por las razones expuestas, ver en el símbolo del laberinto la clave del pensamiento de Cervantes, preocupado en su última obra por dirigir a sus héroes hacia ese Norte que se hace centro en lo más profundo de ese holograma universal. Según el mito que más y mejor ha sabido transmitir la noción de laberinto, nos referimos al de Teseo y el Minotauro, la figura de Atenea es clave para el éxito del héroe. No de otro modo, esta diosa de la sabiduría, nacida según relata el mito del hachazo propinado por Hefestos en la cabeza de Zeus⁴⁰, parece llenar con su presencia los espacios laberínticos donde se desarrolla la acción. Por ello, lo simbolizado por Atenea/Minerva constituye, según nuestra hipótesis, la base del armazón estructural sobre el que se asienta el relato profundo.

En tal caso, sería de gran ayuda para la comprensión del *Persiles* poder identificar quién o qué se esconde tras la figura mítica de Atenea/Minerva y de qué manera se manifiesta. Ya vimos su relación con el personaje de Cloelia y con la «vieja peregrina», pero todavía el texto de Cervantes nos reserva nuevas sorpresas:

Llegaron a ella y hallaron ser de tal talla, que nos obliga a describirle. La edad, al parecer, salía de los términos de la mocedad y tocaba en los márgenes de la vejez; el rostro daba en rostro, porque la vista de un lince no alcanzaba a verle las narices, porque no las tenía, sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le pudieran asir una brizna de ellas; los les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella. El vestido era una esclavina rota que le besaba los calcañares, sobre la cual traía una muceta, la mitad guarnecida de cuero, que, por roto y despedazado, no se podía distinguir si de cordobán o si de badana fuese; ceñíase con un cordón de esparto, tan atado y poderoso, que más parecía gúmena de galera que cordón de peregrina; las tocas eran bastas, pero limpias y blancas. Cubríale la cabeza un sombrero viejo, sin cordón ni toquilla, y, los pies, unos alpargates

39. Egado (2004: 21).

40. Recordemos que tanto la inteligencia como el alma se sitúan, tradicionalmente, en el interior de la cabeza. Por consiguiente, el nacimiento maravilloso de Atenea podría interpretarse como una alegoría de la liberación del alma a través de la inteligencia.

rotos; y ocupábale la mano un bordón hecho a manera de cayado, con una punta de acero al fin; pendíale del lado izquierdo una calabaza de más que mediana estatura y apesgábale el cuello un rosario, cuyos padrenuestros eran mayores que algunas bolas de las con que juegan los muchachos al argolla. En efecto, toda ella era rota, y toda penitente, y (como después se echó de ver) toda de mala condición⁴¹.

Esta cita corresponde al episodio de la «vieja peregrina», cuya acción se sitúa en el libro III, cap. 6. Veamos, en resumen, qué dice al respecto Michael Nerlich:

Pues bien, un rostro con una nariz minúscula y chata, con ojos redondos que parecen salir de sus órbitas, remite a un personaje emblemático conocido por cualquier lector de la época: la lechuza el búho, el pájaro heráldico de Minerva, diosa de la sabiduría...⁴².

Sólo hemos extraído un pequeño fragmento de la minuciosa y certera explicación de Nerlich, aquella donde se afirma la verdadera identidad de la «vieja peregrina». La sabiduría, pues, no sólo parece vertebrar la estructura profunda de la obra, sino que se introduce en ella de la mano de un personaje contradictorio. La situación central del episodio es un indicador del papel protagonista que adquiere la sabiduría/Minerva irradiando su influencia desde ese mismo centro de la obra, en clara referencia a ese otro centro, el del laberinto, donde habrá de consumarse el último *trabajo* del héroe.

El poder que la noción de *búsqueda de la sabiduría* adquiere en la obra de Cervantes es de tal magnitud, que hace que su influencia traspase los límites de esa estructura profunda para manifestarse directamente en la diégesis. Pero una cosa es constatar la presencia del concepto (a través del mito de Atenea/Minerva y los diferentes personajes que lo van encarnando) y otra muy diferente estructurar el *Persiles* en relación a las evoluciones de esa misma idea de *búsqueda*. Se hace necesario, en tal caso, encontrar una articulación válida de ese proceso dentro de los esquemas mitológicos que confluyen en la propia noción del término *sabiduría*. En este sentido, creemos que nos será de gran ayuda la descripción que hace de la diosa pagana Minerva (Atenea) Pérez de Moya:

Atribuyen a Minerva tres vestiduras y una toca o cobertura llamada péplum, que era pintada de muchos colores. Por estas tres vestiduras se denotan los encubrimientos del saber, porque la sabiduría no es cosa manifiesta, mas es tan escondida, que apenas la pueden los hombres hallar; así lo dice Iob: *De Occultis trahitur sapientia*. Quiere decir: La sabiduría se saca de lugares ocultos; y así como la vestidura encubre el cuerpo, así la sabiduría es encubierta; y porque no piensen ser encubrimiento pequeño,

41. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, pp. 484-485.

42. Nerlich (2005: 308).

ponen tres vestiduras que cubren. Otrosí por este número tres denotan los muchos sentidos de las escrituras de los sabios que no tienen uno solo, más muchos, así como la santa Escritura tiene en algunos lugares cuatro o cinco sentidos, que son: Histórico o Literal, Alegórico o Tropológico, Anagórico, Parabólico o Metafórico [...] por los cuales los sabios entienden las tres vestiduras que da Minerva, poniendo número cierto por incierto, porque significase este número tres cualquiera muchedumbre, porque este número hace cumplimiento a la medida de las cosas, como el cuerpo, que es la cosa más cumplida de las cosas geométricas, que sólo consta de tres dimensiones, que son: largura, anchura y profundidad [...] El tocado o cobertura que le dan de varios colores significa la elocuencia de los sabios, cuya habla va con ingenio y orden y composturas de figuras de Retórica; o píntala vestida porque el saber está muchas veces encubierto en personas que no pensamos. Según lo que hemos dicho, estos vestidos pertenecen a Minerva, en cuanto denota la sabiduría y no en cuanto era mujer⁴³.

Esta es la descripción o transcripción alegórica del mito. Su validez a nuestra hipótesis viene avalada por su antigüedad (se editó en 1585), por su divulgación (es considerado el tratado español más importante sobre mitología y por lo tanto es muy probable que un erudito de la talla de Cervantes lo hubiese conocido) y por la descripción alegórica en base a las tres vestiduras de la diosa (con una función similar en el personaje cervantino de la «vieja peregrina»).

Dado que Nerlich ya estableció, de manera certera, la relación «vieja peregrina»/Minerva, en este punto sólo nos ocuparemos de un aspecto que ha sido pasado por alto. Nos referimos a la descripción de los ropajes que cubren a la «antiheroína»⁴⁴ de Cervantes.

Los vestidos son: «una esclavina» (especie de capa o manto), «una muçeta» (capa menor de cuero) y «tocas» (tela que cubre la cabeza). Es decir, el número de ropas descrito por Cervantes para la «vieja peregrina» coincide con los de Pérez de Moya para Minerva. Tres en ambos casos. No entraremos en un análisis más profundo de esta relación, que sin duda haría aflorar nuevas y sorprendentes coincidencias. En resumen, y tras analizar el resto de la información que Pérez de Moya suministra en relación a Minerva, podríamos concluir que esos tres ropajes constituirían una especie de programa iniciático: un recorrido alegórico a través de las sucesivas capas que *visten* y/o *adornan* a la sabiduría (Atenea/Minerva/«vieja peregrina»). Pero todavía podríamos hacer alguna puntualización más en relación, ahora, al calificativo «septentrional». En esta ocasión, la hallaremos en otro manual mitológico utilizado por aquellos primeros lectores del *Persiles*, publicado por primera vez entre 1620-1625:

43. Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, 2 vols. II, pp. 53-54.

44. La figura de la «vieja peregrina» ha venido siendo interpretada como una especie de encarnación de los vicios de la humanidad. Desde Casaldueiro («falsa peregrina», «monstruosa») hasta Romero Muñoz («vividora»), los pocos intérpretes (excluyendo a Nerlich) que se han ocupado de este personaje no han visto en él si no lo contrario de lo que Cervantes nos quiere transmitir.

También le fué consagrado à Minerva el número septeneraio, como lo dize Macrobio, y deste numero dize mil gradezas él mesmo, y S. Agustín en su Ciudad de Dios. Aulio Gelio pondera mucho quanto valga este numero en el Cielo, en la Tierra, en el mar, y en los hombres. Y dize Luis Vives, que los Pythagoricos engrandecian este número con notables alabanças como el mejor, el mas natural, y como sufficientissimo⁴⁵.

Como vemos, el simbolismo del número siete remite también a la diosa Minerva. No de otro modo, siete serán las revueltas (o círculos concéntricos) que conformen la estructura de esos antiguos laberintos petaloideos, donde, según el mito, Atenea permanecerá vigilante ante las evoluciones de su héroe (Teseo o ¿Perseo/Persiles?); y siete serán las estrellas (visibles) que conformen las figuras de las *Osas* (constelaciones), en su «eterno» recorrido circular alrededor de ese centro que constituye la estrella Polar (¿Auristela?).

Identificada, pues, la «vieja peregrina» como esa «lechuza mitológica» que *sobrevuela* por encima de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, veamos ahora, en su *vuelo* literario, la estela de esa *Historia septentrional*.

PARTE II. UN EJEMPLO DE ESTRUCTURA PROFUNDA EN EL PERSILES

Una vez señalados los fundamentos mitológicos que determinan el sentido profundo en el *Persiles*, estamos en condiciones de practicar un intento de estructuración de la que se revela como la gran epopeya de Cervantes. Así, pues, desde estos presupuestos que hemos aducido, podríamos afirmar que la estructura profunda del *Persiles* debe articularse en función del proceso trascendente a través del cual Periandro y Auristela se *convierten* en Persiles y Sigismunda, y en base a los modelos filosóficos transmitidos desde la Antigüedad a través de las diversas fuentes literarias a las que pudo tener acceso Cervantes.

En cualquier caso, creemos que queda perfectamente definido el objeto filosófico de Cervantes en su obra menos «terrenal» –quizá por el hecho de haber sido firmada sólo tres días antes de su muerte–, que se refleja, sin ambages, equívocos, ni falsas doctrinas, en ese «hombre que gira alrededor de su estrella dorada»⁴⁶ con intención de alcanzarla.

En la novela/epopeya profunda –la llamaremos así para diferenciarla de la otra novela, la más conocida, fruto de una exégesis literal y realista (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*)– titulada *Historia septentrional*, podemos distinguir una estructura formada por tres círculos concéntricos:

45. De Vitoria/Águila, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, 3 vols., II, p. 301.

46. Interpretación que damos de la pareja formada por Periandro-Auristela a partir del análisis de Julio Baena: «hombre-alrededor» y «estrella de oro» (Periandro y Auristela, respectivamente). Baena (2005: 144).

PRIMER CÍRCULO. Tierra/Mundo sensible.

SEGUNDO CÍRCULO. Cielo/Mundo intelectual.

TERCER CÍRCULO. Centro/Unión.

Primer círculo

Esta primera fase o círculo externo se caracterizaría por el predominio de los elementos físicos o materiales, los más apegados a la noción de *tierra*, en detrimento de los elementos espirituales, que se situarían en un plano superior. Por ello, la tierra será el símbolo de esta primera fase del *viaje iniciático* y, los sentidos humanos, en su papel de instrumentos al servicio del «bien» y del «mal», el *escenario* donde dirimir este primer enfrentamiento terrenal: la lucha por dominar las pasiones.

Una vez definido filosóficamente⁴⁷ el campo de acción de esta primera fase o círculo, veamos cómo estos planteamientos se manifiestan en la diégesis. Para empezar, en los libros I y II se observa una mayor carga conceptual en relación a ese «mundo sensible» al que venimos aludiendo que en los restantes libros, aunque ello no signifique una exclusión de los elementos intelectuales/espirituales, sino un menor afloramiento de estos últimos. Esa forma ordenada de mezclarse unos libros con otros, mediante las simetrías formales que ya hemos señalado para los títulos, más las otras que se dan en el plano del contenido relacionando los diferentes episodios y personajes, son una clara imagen de esa idea circular que une los elementos de forma no-lineal, invadiéndose pero a la vez marcando ciertos límites.

Sin duda, el mito de Teseo y el Minotauro condiciona todo este primer círculo de manera más evidente y con mayor persistencia que en los círculos o partes siguientes. Sin embargo, otros relatos legendarios irán apareciendo a lo largo de estos dos libros primeros para informar los diferentes episodios que se vayan sucediendo.

Comoquiera que en esta primera fase de la obra el nivel de simbolismo que alcanza el discurso es mucho mayor que en el resto, la riqueza de fuentes utilizada por Cervantes para el pergeño de su fábula se manifestará en la misma proporción. Así, pues, tanto la mitología grecorromana, como la tradición judeocristiana, mitos escandinavos, platonismo, gnosticismo, etc.; todo ello tendrá su lugar entre las páginas del *Persiles*.

Quizá, tanto por su extensión como por su relevancia argumental, uno de los episodios mitológicos que más pudiera ejemplarizar (aparte del más general de Teseo y el laberinto) esta primera fase de la lucha interna del hombre por escapar de la «prisión» referida por Platón, lo tenemos en el combate que enfrenta a Perseo contra Medusa. En resumen, el mito griego nos muestra al héroe que, ayudado por la diosa Atenea (la inteligencia) cercena de un tajo

47. Siguiendo, en sus líneas básicas, la concepción platónica del hombre en relación al Universo.

(su inquebrantable decisión) la cabeza de Medusa (las pasiones humanas). En este sentido, y dada la correspondencia de lo alegorizado con lo señalado para la noción de *tierra*, pensamos que Cervantes pudo emplear este mito a la hora de construir las líneas argumentales básicas que articulan esta primera fase o círculo del *Persiles*.

En la diégesis, el episodio de la isla del rey Policarpo ocupa un lugar central en esta fase. No en vano, en el mito de Perseo y Medusa, otro rey de una isla, cuyo nombre responde a la misma raíz «Poli» (Polidictes), será el desencadenante de la aventura que convertirá a Perseo (también comparte la misma raíz «Pers» que el *Persiles* cervantino) en héroe legendario. Por otro lado, Medusa simbolizaría la personificación de las pasiones y la encarnación del mal. Por ello Atenea (la sabiduría) acude en ayuda del héroe, ofreciéndole un espejo para luchar contra la Gorgona y así poder decapitarla sin tener que mirarla directamente, pues ello le hubiera convertido en piedra o, lo que es lo mismo, habría sucumbido a las pasiones y fracasado en su misión⁴⁸. En tal caso, y dadas las similitudes con el relato de Periandro⁴⁹, podría atribuirse al mito de Perseo y Medusa el fundamento mitológico que informa la base de este primer círculo. No somos los primeros – aquí tampoco – en advertir estos acusados paralelismos entre el mito y la narración. Casalduero, paradójicamente, ya recaló en ellos. Veamos qué dice J. Baena al respecto:

La relación Perseo-Persiles ya la había hecho Casalduero (115 y 156), sugiriendo, además, la muy plausible hipótesis de una «cristianización del mito del héroe griego» (claro que aquí habría que preguntarse en qué medida, frente a la unidireccionalidad de la alegoría bíblica, se nos está invitando insidiosamente a que leamos la alegoría como se leen las metáforas de Góngora, es decir, como reversible, de forma que al lado de una cristianización del mito de Perseo tuviésemos una paganización del mito de Cristo)⁵⁰.

48. El rasgo simbólico que mejor define la naturaleza terrestre y pasional de Medusa son sus cabellos (símbolo solar y por ello celeste), que han sido sustituidos por serpientes (símbolo de las fuerzas incontroladas de la tierra). En relación al papel que asume el espejo en el relato del mito, diremos que, puesto que tal objeto es ofrecido al héroe por Atenea (la inteligencia), podría interpretarse como esa capacidad de leer un mensaje «a la inversa», es decir, de manera velada o alegórica (profunda), y así no sucumbir a la *falsedad* que se desprende de la literalidad más aparente (las pasiones).

49. En resumen, los paralelismos del mito de Perseo con la historia de Periandro en este primer círculo son abundantes: los dos salen de una cueva/prisión, naufragio, desembarco en una isla, rey Policarpo-Polidictes, decapitación de la Gorgona Medusa (alegoría de la destrucción de las pasiones), intervención directa de Atenea/sabiduría en ese combate, aparición del personaje de Andrómeda (cuya raíz podría ser causa también de la terminación «andro» del aspirante a héroe Periandro), aparición del caballo alado Pegaso tras el tajo propinado a la Gorgona (que tendría relación directa con el otro caballo volador: el de Cratilo, que aparece en la diégesis marcando el fin de este primer círculo, en cuanto que supone el éxito del héroe, Periandro, en el dominio de las pasiones), y aparición del gigante Crisaor junto con Pegaso (como manifestación del crecimiento espiritual del héroe tras el éxito obtenido en la prueba).

50. Baena (2005: 145).

En resumen, parece que la crítica se muestra conforme a la hora de aceptar la relevancia de este episodio mitológico en relación al *Persiles*. Se hace necesario, pues, considerar estos paralelismos de un modo más significativo, y no sólo como un mero apunte anecdótico o un simple alarde estético de su autor.

No queremos terminar lo dicho para esta primera fase de la estructura sin realizar antes un último apunte en relación al término *tierra*, en particular, a lo paradójico que pudiera parecer a simple vista calificar de «terrestre» al viaje por mar que determina la diégesis en los dos primeros libros. Argumentaremos al respecto, que la *tierra* hay que entenderla aquí en relación a una escala metafísica (lo que está debajo del cielo) y no simplemente física (la engañosa percepción de que el agua es lo contrario de la tierra). Por ello, el viaje náutico en el *Persiles*, de gran tradición desde época grecorromana (*La Odisea*, *La Eneida*, etc.), estaría perfectamente justificado a la hora de escenificar alegóricamente el concepto *tierra*, tanto en su aspecto físico, pues el agua se encuentra sobre la corteza terrestre, como en el espiritual, por esa idea de zozobra e inestabilidad propias de estas singladuras y de las *otras* que se gestan en las profundidades de la mente.

Segundo círculo

En esta nueva fase, como ya dijimos, lo intelectual se impone a lo sensible. Los libros III y IV informan, con la exclusión de los últimos capítulos, la totalidad de este segundo nivel o círculo. Al igual que ya ocurría en la primera fase de esta estructura, aquí también las fronteras se distorsionan y los círculos se superponen; sin embargo, a pesar de esa ausencia de límites radicales, se aprecia un punto de inflexión que marca un antes y un después en la evolución del proceso iniciático que el relato alegórico nos transmite: el episodio del caballo de Cratilo⁵¹, al final del libro II. En resumen, del trabajo sensorial, desarrollado en el primer círculo a través de la lucha por someter y erradicar las pasiones, se pasa al trabajo propiamente intelectual, caracterizado por esa nueva identidad que se ha adquirido y que podría consistir en una percepción del ser y del sentir liberada de las limitaciones del mundo de la razón.

En efecto, a partir de ese mítico y suicida salto de Periandro a lomos del caballo de Cratilo, se nos transmite la idea de que el hombre que monta el

51. Aunque no se descarta que pudiera tratarse una coincidencia, la única diferencia entre el nombre asignado al caballo y el famoso *Diálogo* de Platón es, sólo, de un acento ortográfico (Cratilo y *Crátilo*). Dado que Cervantes nunca nombra en el *Persiles* de manera arbitraria y siendo aceptada por la crítica en general la relevancia de este episodio en el contexto de toda la obra, podría considerarse que Cervantes nombra a su caballo en relación a Platón para expresar, alegóricamente, que son las ideas del filósofo griego las que hay que «montar» para tener el valor de arrojarse al abismo de la «búsqueda» inmemorial. Esta hipótesis se refuerza en el sentido de que, fundamentalmente, El *Crátilo* de Platón es un tratado sobre el origen de los nombres (436e): «Afirmamos que los nombres nos manifiestan la esencia del universo en el sentido de que éste se mueve, circula y fluye».

«caballo» ha perdido el «miedo a volar», manifestando su inquebrantable decisión de seguir el «camino de los cielos» a través de ese «peregrinar» por tierras peninsulares. Y ello, a pesar de que lo que se juega es el crédito de un mundo regido por la razón. De ahí la evidente falta de verosimilitud del episodio. En tal caso, el salto marca la voluntad inquebrantable de *elevación* a un nivel – digamos – de conciencia superior. Superado el trance, el hombre puede continuar su viaje iniciático. Dicho de manera filosófica: la materia prima ha sufrido la primera transformación y está preparada para pasar a la siguiente fase. El elemento agua (a través de la «singladura» que se desarrolla en los dos primeros libros y, actuando, en tal caso, como instrumento liberador de ese «mundo inferior» o terrenal) ha cumplido su cometido, ahora es el turno del elemento fuego (el celeste, a través del sol)⁵².

En la diégesis, el viaje terrestre de los protagonistas define esta nueva etapa y marca la diferencia con la anterior. En tal caso, la primera duda que nos asalta tiene que ver con el escenario terrestre en el que se desarrolla la acción: ¿dónde se encuentra el cielo que, según venimos aduciendo, constituiría la seña de identidad de este segundo círculo? La respuesta es evidente: en la Tierra. Si en el primer círculo, según vimos, la diégesis se desarrollaba en un escenario en apariencia contrario al que nosotros habíamos señalado (tierra/agua); en el segundo se seguirá la misma pauta, en cuanto al juego de contrarios que la referencia al medio físico comporta:

¡Tierra, tierra! Aunque mejor diría: ¡Cielo, cielo!⁵³.

Así se expresa Cervantes por boca de un grumete sin nombre al divisar la costa de Lisboa, al poco de comenzar el libro III. Es decir, es el propio autor quien, mediante ese juego de contrarios, nos avisa de que el Cielo tenemos que buscarlo en la Tierra. No cabe duda, pues, de la existencia de una doble intención en ese mensaje de júbilo. Pero, incluso, podríamos ir más lejos de esta clara alusión de naturaleza metafísica si analizásemos el párrafo completo:

–¡Albricias, señores! ¡Albricias pido, y albricias merezco! ¡Tierra, tierra!
Aunque mejor diría: ¡Cielo, cielo!, porque, sin duda, estamos en el paraje de la famosa Lisboa⁵⁴.

Según venimos apuntando, Cervantes se revela como un gran maestro a la hora de nominar, buscando, a ejemplo de Platón en *El Crátilo*, el nombre correcto en función de la naturaleza o esencia de aquello que se pretenda

52. Resulta sorprendente los paralelismos entre las fases de la alquimia y el desarrollo alegórico de la estructura del *Persiles*. No en vano, la época en que se publicó el *Persiles* fue la «edad de oro» de la alquimia. Debemos de reconocer, sin embargo, que no somos los primeros en señalar estas semejanzas. El mérito se debe a la gran cervantista Ruth El Saffar, como así consta en su artículo *Persiles' Retort: An Alchemical on the Lovers' Labors*.

53. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 431.

54. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 431.

expresar con palabras. En este sentido, si nos fijamos en el comienzo de esta cita, la palabra «Albricias» se repite en tres ocasiones, cuando con una hubiera sido suficiente. En tal caso, parece que Cervantes juega con este término con la intención de que no pase desapercibido para el lector. No en vano, en un sentido literal, lo emplea con dos acepciones diferentes: como interjección para mostrar alegría («¡Albricias, señores!») y como regalo que se solicita para el que trae una nueva noticia («¡Albricias pido, y albricias merezco!»). Ahora bien, ¿acaso no repite Cervantes tres veces la misma palabra? ¿No sería más lógico, advertido el celo de nuestro autor por la cohesión y las simetrías, que hubiese un tercer y escondido sentido para esta palabra? Creemos que sí. Y no sólo un sentido más sino el mayor de todos, pues su referencia nominal podría definir a todo este segundo círculo en el que nos encontramos.

En este estado de cosas, si descomponemos la palabra *albricias* en dos étimos hallaremos por un lado a la raíz «alb» y por otro a la palabra «ricias». Pues bien, «alb» se corresponde con la raíz latina de *albus-album* (blanco); y «ricia», según el DRAE, tiene el significado de: «Campo que se siembra aprovechando las espigas que quedan sin recoger», y su derivado «ricial», según el Diccionario de Autoridades (tomo V, 1737): «adj. de una term. que se aplica a la tierra, en que, después de cortado el pan en verde, vuelve a nacer, o retoñar algún otro. Latín. *Ager repullulans, vel satum*». Es decir, tanto el nombre como su derivado adjetival están dentro del campo de la agricultura o del trabajo de la tierra y, lo que resulta revelador, expresan un sentido de renacimiento. Si nos fijamos en la cita anterior al pasaje que estamos analizando, veremos que la última palabra que da entrada a las exclamaciones del grumete es, precisamente, «tierra»: «Al cabo destes o pocos más días, al amanecer de uno, dijo un grumete que desde la gavia mayor iba descubriendo la tierra»⁵⁵.

Existe, pues, bajo nuestro punto de vista, un tercer sentido atribuible a la palabra «Albricias», pero este no pertenece al campo de la literalidad, sino al de la alegoría. Juzgamos, según lo expuesto, que Cervantes pretende informarnos de que su libro, siguiendo los dictados propios de una epopeya literaria, ha llegado a una fase crucial en la narración, en la que él mismo, los personajes de su *Historia septentrional* y el propio lector –llegados a este punto, si se ha comprendido la alegoría, también «peregrino»–, se funden en la emoción del descubrimiento o revelación de las «primeras luces» que señalan ese camino celeste en pos de la estrella dorada (Auristela). Utilizando la jerga alquimista: la materia o el *compost* ha pasado de esa primera fase o *nigredo* (primer círculo según nuestra estructuración) al *albedo* (ALB-RICIA: «tierra teñida de blanco») que marca la entrada a esa segunda fase de la *Opus magnum*⁵⁶, así como al segundo círculo de nuestra estructura.

55. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 431.

56. La gran Obra es el término utilizado en alquimia para referirse al proceso de creación de la piedra filosofal. El proceso consta, generalmente, de tres fases: *nigredo*, *albedo* y *rubedo*. Existe, como se puede apreciar, cierta analogía entre las fases de la obra alquímica y los tres círculos que hemos señalado como formantes de la estructura profunda del *Persiles*.

La alegoría está servida y el desarrollo diegético en perfecta sintonía. Lisboa, el «paraje» en donde desembarca el grupo de «peregrinos», representa, pues, la puerta de entrada a esa nueva tierra celestial: la «Albricia» que gritaba el grumete al divisar desde la «gavia mayor» el blancor de esas tierras⁵⁷. Grumete –sea dicho de paso– que, encaramado al palo mayor de su barco, nos recuerda a ese otro nauta: Odiseo⁵⁸.

Y si las «Albricias» nos informan de la arribada a un «paraje» idílico o celestial, en ese mismo sentido debemos de interpretar lo que sigue a continuación: «¡Tierra, tierra! Aunque mejor diría: ¡Cielo, cielo!». Es decir, existe una clara intención de Cervantes por relacionar dos elementos en apariencia contradictorios como expresión o explicación de esa triple «¡Albricia!» manifestada por el grumete. Dado que se percibe cierta intención en el texto de considerar a la tierra como lo contrario del cielo, de una manera más visual, ¿acaso el uno sería la imagen del otro pero a la inversa?

Tradiciones muy antiguas dan cuenta de estas ideas, que se sitúan en los orígenes del pensamiento mítico⁵⁹. Esta arcaica creencia especular ha encontrado acomodo en numerosas tradiciones religiosas que, como la judeocristiana, ha visto en ello la proyección del mapa celestial (la morada de los dioses) sobre la superficie de la tierra⁶⁰. Por consiguiente, creemos que en este sentido debe interpretarse la contradictoria cita de Cervantes.

57. En referencia a las «tierras blancas», tenemos el testimonio de una serie de narraciones antiguas, a medio camino entre el mito y la autoridad histórica de aquellos que las compusieron, que nos informan de unos antiguos pueblos colonizadores venidos del océano. Dice Gérard de Sède: «¿Cómo no fijarse, por último, en que aquellos pelasgos y las ciudades que fundaron llevan la señal de la blancura? La blancura, en griego argo. Los pelasgos son los Blancos (pelar-goi); fundan Argos y Alba, las ciudades blancas (Virgilio nos dice que Alba, la rival de Roma, fue fundada por Ascanio, hijo de Eneas), y son sus descendientes quienes habrían de dar nombre a Albania y Albión (Escocia se llamó antaño Albania, como el país ribereño del Adriático. Se cree que los tartesios fueron los primeros en establecer pequeñas colonias en las Islas Británicas y en dar su nombre a éstas). Ahora bien, sabemos que los etruscos eran de piel morena. Más que un rasgo de la naturaleza, la “blancura” de los pueblos en SK parece, pues, un atributo simbólico, señal sagrada de la que se consideraban investidos: el signo de la pureza». Sède (1972: 231-232). Más próximos a Lisboa y ya con un carácter completamente histórico, podemos hallar al pueblo de los Albiones, que eran una de las gentilidades de los Galaicos. Citados por Cayo Plinio y Ptolomeo (*Tablas Geográficas*), su existencia se refrenda con el hallazgo de la estela de Nicer Clutosi, príncipe de los albiones, encontrada en 1932, en el concejo de Vegadeo, Asturias.

58. Nos referimos, en concreto, al episodio de la *Odisea* de Homero, en que Odiseo/Ulises se ata al palo mayor de su nave para no sucumbir al canto de las sirenas (personificación de las pasiones). Además de la aventura náutica de Odiseo y Periandro, no debemos de olvidar la de Jasón y los argonautas, sobre todo sabiendo que «argos», en griego antiguo, significa brillante o blanco.

59. Desde las referencias en la *Tabla de Esmeralda*, atribuida al mítico Hermes Trismegisto: «Lo que está más abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo. Actúan para cumplir los prodigios del Uno», hasta las teorías del *macrocosmos* y el *microcosmos* anunciadas por Demócrito, Platón y los neoplatónicos.

60. La Jerusalén celestial, según el *Libro del Apocalipsis*, es la imagen del lugar en donde los hijos de Dios han de vivir su eternidad. En tal caso, podría representar una ciudad literal, un lugar espiritual o una alegoría de la culminación de la historia y la vuelta a la perfección original.

Recordemos que el argumento de esta segunda fase o círculo se centraba en la pareja de «peregrinos de amor» Periandro y Auristela que, junto a una corte de acompañantes, caminan hacia Roma a través de un itinerario peninsular jalonado por una serie de lugares calificados de sagrados (celestes) desde la antigüedad. Es decir, ¿no pretenderá con ello Cervantes decirnos que ese desembarco en Lisboa pueda ser el comienzo de un recorrido que, a imagen de ese «otro» que está «escrito» en los cielos, tenga como objetivo el retorno platónico del alma a la morada de la divinidad?

Y todo lo argumentado nos hace regresar de nuevo al tema de las peregrinaciones, pero no ahondaremos en él más de lo imprescindible para constatar, pues viene a colación del tema peregrino que nos ocupa, que la antigua ruta de peregrinación conocida como Camino de Santiago⁶¹ tiene su paralelo celeste en un reguero de estrellas conocido por ese nombre, que se dirige en esa misma dirección y que en realidad es la imagen de nuestra propia galaxia: La Vía Láctea. Es decir, somos de la opinión de que la noción de *cielo* que hemos atribuido a este segundo círculo o fase simbolizaría la imagen de un itinerario celeste proyectado sobre la superficie de la tierra (algo, pues, conocido por Cervantes, que contaba con el ejemplo patrio del Camino de Santiago); por ello, se *recala* en determinados santuarios y otros espacios calificados de sagrados, pues estos lugares refieren a espíritus esclarecidos y virtuosos que han trascendido a los cielos, y cuyo ejemplo es conveniente imitar si se pretende *arribar* a la misma morada celeste. Lugares, todo sea dicho, de marcada tradición pagana, donde el hombre entra en contacto con lo numinoso o espiritual.

Y qué mejor referencia estelar que la de los dos protagonistas que, con su caminar, no hacen otra cosa que describir las evoluciones de las estrellas en el firmamento. De esta opinión es M. Nerlich cuando afirma:

El hecho de que los nombres de PERSeo- PERSiles y Andrómeda- Auristela remitan a constelaciones del hemisferio norte, hecho al que se podría añadir además este otro, a saber, que fue Tales de Mileto el primero que definió la constelación de la Osa menor y que era uno de los Siete Sabios de la Antigüedad de los que formaba parte también PERIANDROS de Corinto, pero también y sobre todo el hecho de que las palabras SEPTENTRIO-SEPTENTRIÓN y septentrional remitan a otras constelaciones...⁶².

Después de una acertada y bien documentada defensa de estos argumentos, Nerlich se plantea la cuestión en estos términos:

¿Y qué tendría que ver el *Persiles* con todo esto? Pues bien, por ejemplo el hecho de que Cervantes juega de un extremo a otro con las constelacio-

61. La leyenda que abre la historia del Camino de Santiago se sitúa en el año 813, y narra la misteriosa aparición de unas luces en torno a un monte próximo a la localidad de Santiago de Compostela. Aguzado por la curiosidad, el ermitaño Pelayo decide visitar el lugar, donde halla el cuerpo del Apóstol.

62. Nerlich (2005: 119).

nes según la concepción antigua (la configuración de siete estrellas) y el aumento de las constelaciones con otras estrellas de orden menor (o más alejadas) según los descubrimientos hechos por los nuevos astrónomos [cita a Julio Baena], y que sin comprender eso no se puede ni comprender la estructura estética ni el mensaje filosófico de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, historia setentrional⁶³.

Como vemos, si de imitar en la tierra el movimiento de las estrellas se trata, resulta que el *Persiles* sería, con la *Divina Comedia* de Dante –parafraseando el título de la obra de Nerlich que estamos utilizando–, la más exacta representación literaria de ese ideario celeste; pues, son innumerables los elementos narrativos que nos remiten a ese norte estelar al que se dirige el grupo de «peregrinos» como si fuera un personaje colectivo. Y esto es, en concreto, lo que se expresa alegóricamente en la diégesis a través de los diferentes episodios que tienen lugar en este segundo círculo.

Una vez definida la naturaleza «celestial» que caracteriza a esta segunda fase, necesitaríamos saber ahora qué estructuras mitológicas constituyen el andamiaje narrativo de este nivel o círculo. En este sentido, y dada la gran importancia y el peso conceptual de este episodio por encima del resto, creemos haberlo hallado en el relato de «Feliciano de la Voz». De esta misma opinión se muestra Julio Baena cuando dice: «Uno de los focos del *Persiles* es Feliciano con su himno y su canto»⁶⁴.

Si en el primer círculo señalábamos el mito de Perseo y Medusa como uno de los principales formantes mitológicos de su estructura profunda; en este segundo, siguiendo la diégesis marcada por el episodio principal de Feliciano de la Voz, encontramos en el triple mito, Eva-Virgen María-Niño Jesús, las líneas maestras que lo articulan. Ello se justifica en multitud de escenas que remiten a la vida y obra de estos tres protagonistas bíblicos, donde lo que realmente se pretende, más allá de difundir la imagen y el mensaje tridentino (pues, en este caso, no hubiese sido necesario enmascararlo tras el velo de la alegoría), es reforzar la imagen del nacimiento de un Jesús místico en cuanto que hijo de la luz o del conocimiento (gnosis). Es innegable, a nuestro juicio, la referencia de la expresión «desembarazadamente»⁶⁵ en relación a la inminente y sorpresiva aparición de un recién nacido en la narración; así como la circunstancia de que este alumbramiento místico coincida con el lugar de arribada del barco en Belén (en clara referencia al lugar de nacimiento de Jesús), localidad próxima a Lisboa. Más avanzado el episodio podremos encontrar nuevos paralelismos bíblicos, como la intención de sacrificar al neonato (La Matanza de los Inocentes) o la persecución de que es objeto (La huida a Egipto).

63. Nerlich (2005: 137-138).

64. Baena (1996: 112).

65. Repárese en el juego de sentidos que nos propone Cervantes cuando, relatando la circunstancia del alegórico desembarco, Auristela manifiesta su interés por visitar «al verdadero Dios libre y desembarazadamente». Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 434.

Ya sabemos que uno de los puntos más importantes sobre los que se fundan las tesis erasmistas consiste en ofrecer una lectura diferente de las Sagradas Escrituras: más íntima y filosófica. Y en eso consiste, precisamente, el episodio de Feliciano de la Voz: una interpretación en clave alegórica (una lectura «diferente») de determinados pasajes de la Biblia.

Tercer círculo o centro

El círculo final de nuestra estructura consiste en una representación de ese centro del laberinto mitológico, que en la diégesis se desarrolla en los últimos capítulos del libro IV (entre el capítulo 12 y el 14). Unas pocas páginas, algo casi insignificante en relación con el volumen que ocupan los dos círculos anteriores. Ahora bien, ¿no estamos hablando de un centro? ¿No nos referimos a ese lugar central como si fuera un punto? La escasa extensión narrativa de esta tercera fase, en relación con las anteriores, estaría en consonancia con esa idea de concentración aludida. Cervantes nos ofrece múltiples referencias de este ónfalo o *axis mundi* a lo largo del relato: «Como están nuestras almas en continuo movimiento, y no pueden parar ni sosegar sino en su centro, que es Dios, para quien fueron criadas»⁶⁶, «Nuestras almas, como tú sabes, y como aquí me han enseñado, siempre están en continuo movimiento y no pueden parar si no es en Dios como en su centro»⁶⁷, «si no es pensando en ti, que eres mi centro, no tendría sosiego el alma mía»⁶⁸. Deducimos, de estos fragmentos, que en el *Persiles* existe una clara concepción circular en el desarrollo idealizado del argumento, donde se transmite una clara intención de alcanzar un *centro* como fin de ese proceso de *búsqueda trascendente* que anima a los dos personajes protagonistas.

Antes de analizar algunas de las escenas de mayor carga conceptual de este último círculo central, queremos llamar la atención sobre unas cuestiones que nos parecen relevantes. Primero, resulta remarcable el hecho de que el capítulo que abre este último círculo sea el único que Cervantes haya titulado en este libro IV: «Donde se dice quién eran Periandro y Auristela». Es decir, Cervantes nos avisa, a través del título, de que a continuación se va a revelar la verdadera identidad de los protagonistas de la narración. Esto podría interpretarse –con las reservas propias que tales deducciones merecen– como un posible doble sentido, pues revelar la verdadera identidad de dos personajes tan íntimamente relacionados con los «cielos»⁶⁹ nos sugiere la idea de esa otra revelación: la del verdadero nombre de Dios. Pero las referencias de Cervantes,

66. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 429.

67. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 690.

68. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 639.

69. En función, como ya se vio, de las referencias estelares que afectan tanto a los nombres de Periandro y Auristela como a los episodios.

tendientes a remarcar estos últimos capítulos de su obra como centro y lugar de mayor concentración conceptual, no terminan aquí. También, el hecho de hallarnos en el libro IV y de tratarse del capítulo 12 nos indica, según la simbología numeral⁷⁰, a cuya filosofía Cervantes no era ajeno⁷¹, que aquí en la tierra (tradicionalmente representado por el número 4) se hallará la perfección en relación al Cielo (el número $12 = 3 \times 4$). Es decir, la imagen de los cielos y su reflejo especular en la tierra, siguiendo la filosofía platónica, tendrá su desenlace final en este tercer círculo o fase. Por último, haremos mención a la circunstancia de que este tercer y último círculo se compone de tres capítulos (12, 13 y 14), lo cual, además de transmitir la idea de resumen o concentración del triple proceso (los tres círculos) en uno sólo, introduce el valor simbólico atribuido universalmente al número 3: la divinidad⁷². Es decir, a través de la interpretación anagógica (mediante los números en este caso), aquella que ya utilizaba Filipo para interpretar la obra que Cervantes seguía como modelo (*La Historia etiópica*), el lector podrá tener la certeza de que se halla transitando esos espacios sublimes que la tradición heterodoxa sitúa, como venimos aduciendo, en el mismo centro del laberinto mitológico, y que tradiciones de sesgo ortodoxo, como la judeo-cristiana, atribuyen a la Jerusalén celestial⁷³.

Pero atravesemos, finalmente, el último de los círculos propuestos por Cervantes. Comenzaremos abriendo la puerta imaginaria de ese «templo» que se materializa en la diégesis al inicio del capítulo 12:

70. La interpretación de los números es una de las ciencias simbólicas más antiguas. Para Platón esta ciencia constituía el más alto grado de conocimiento y la esencia de la armonía cósmica e interior. La noción de ritmos cósmicos en relación con la ciencia numérica es algo familiar también para los pitagóricos, que se asocia igualmente a la música y a la arquitectura.

71. Nerlich (2005: 134) afirma, con nosotros, esta hipótesis acerca del conocimiento que tendría Cervantes de la simbología numeral, cuando dice: “Pero, se nos preguntará, ¿Cervantes sabía todo esto? La respuesta es clara, simple y categórica: sí. Los intelectuales de su época estaban al tanto del simbolismo numérico, y para convencernos de ello volvamos a nuestro trabajo arqueológico de reconstrucción de un saber medio probable de un lector del *Persiles* de la época y consultemos un manual de saber mitológico, *el teatro de los dioses de la gentilidad*, de Fray Baltasar de Vitoria, publicado por primera vez en 1620-1623, que nos explica a propósito de la diosa Minerva...”.

72. Estos números que dan entrada al tercer círculo o fase central de nuestra estructura (3, 4, 12) nos estarían anunciando, ahora desde una perspectiva anagógica, la entrada a un templo universal en cuanto a sus formantes simbólicos. Dado que el más universal de los templos es el de Jerusalén, creemos que Cervantes nos introduce con su relato alegórico en ese Templo hasta llegar al *sancta sanctorum*: lugar en donde, según la tradición hebrea, el gran Sacerdote de Israel pronunciaba en secreto el nombre de Dios. («Dónde se dice quién eran [en secreto o, lo que es lo mismo, de forma alegórica] Perianandro y Auristela»).

73. De la descripción que se hace en el *Libro del Apocalipsis* de la Jerusalén celestial: «La ciudad brillaba con un brillo similar de una piedra preciosa, una piedra de jaspe, diáfana como el cristal. Tenía un muro muy alto con **doce** puertas. En las puertas estaban escritos los nombres de las **doce** tribus de Israel. Había **tres** puertas en cada lado [repárese en los **cuatro** lados], tres al este, tres al norte, tres al sur y tres puertas al oeste. El muro de la ciudad tenía **doce** cimientos, en la que estaban inscritos los nombres de los **doce** apóstoles del Cordero».

Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro que son como dos líneas concurrentes, que, aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto⁷⁴.

La idea fundamental que se desprende de esta frase inicial es que nos encontramos ante un *axis mundi*. En tal caso, el «bien» y el «mal»⁷⁵ al que se refiere Cervantes aludirían, según nuestra propia visión, a la posibilidad del hombre de obrar, a través de sus decisiones, en uno u otro sentido. Por ello «distan tan poco el uno del otro», porque ambos conceptos se gestan en el mismo lugar (la mente) y responden a un mismo proceso evolutivo, aunque en direcciones opuestas. En este sentido, la noción de *mal* se relacionaría con lo terrenal (primer círculo), y el *bien* con lo celestial (segundo círculo).

Siguiendo este esquema filosófico, las «dos líneas concurrentes» que «acaban en un punto» compondrían también la imagen idealizada de la Cruz, en cuanto que unión de esos dos principios a los que aludía Platón en el mito de la caverna (el mundo de lo sensible/Tierra/línea horizontal y el mundo del intelecto/Cielo/línea vertical). El resultado de esa unión, materializada en ese punto imaginario y eterno, es lo que Cervantes nos relatará a continuación, en referencia al desenlace final y victoria del hombre, Periandro, ya declarado héroe y por ello digno de llamarse Persiles (Perseo/Teseo).

Nos hallamos, pues, en el centro del laberinto mitológico. Aquí dos mitos hallarán acomodo, fundiéndose en la narración sin apenas advertirlo: la Pasión y Muerte de Jesús en la Cruz y la muerte del Minotauro. Comenzaremos por este último. El mito nos describe un estado inicial, en que un joven príncipe de Creta, llamado Andrógeno –repárese en el parecido con Periandro–, es asesinado por la envidia que despierta su victoria en los Juegos en honor de Palas Atenea (la sabiduría). El padre, movido por la venganza, impone un severo castigo a la ciudad de Atenas por el magnicidio de su hijo: un tributo de siete jóvenes y siete doncellas durante nueve años para ser devorados por el Minotauro⁷⁶. Cuando le toca el turno a Teseo, príncipe de Atenas y *alter ego* de Andrógeno, reta al Minotauro y le da muerte, librando a su pueblo del monstruo. Este es el mito en sus rasgos esenciales.

74. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 697.

75. La referencia aquí al maniqueísmo es clara, en cuanto a que su base doctrinal se articula en relación a estos dos conceptos del bien y el mal. El influjo de esta religión universalista en movimientos religiosos posteriores, como el catarismo, es manifiesta; así como la influencia de esta última en las corrientes espirituales que confluyeron en la Reforma Protestante en época de Cervantes (franciscanos espirituales, alumbados españoles, misticismo, etc.).

76. La figura del Minotauro, como bien es sabido, representa desde esta perspectiva iniciática al *alter ego* humano: la parte de nosotros mismos más apegada al mundo material. En cuanto a la aparición del número siete, según lo comentado en simbología numeral y extraído de los manuales de la época de Cervantes, haría referencia a Minerva /Atenea (ver nota 47). De igual forma, esa alusión al emparejamiento de los contrarios (jóvenes y doncellas) nos remite a los conceptos del «bien» y el «mal», sobre los que ya nos pronunciamos más arriba.

Veamos, ahora, cómo Cervantes lo desarrolla en la diégesis, aunque sólo realizaremos algunas observaciones sobre los puntos que consideremos más importantes. En primer lugar, el hecho de que Maximino y Periandro sean los dos príncipes y hermanos nos lleva, por un lado, a relacionarlos con los dos príncipes protagonistas del mito (Andrógono y Teseo) y, por otro, a señalar en ellos una relación análoga (no idéntica) en el plano psíquico o intelectual; es decir, Periandro es el *alter ego* de Maximino que, en tal caso, representa al ser real de la novela y por ello tiene que morir para adquirir la personalidad de Persiles. Como dice Julio Baena: «Magsimino es Persiles, es indistinguible de Persiles. El hermano muere para que el hermano viva, en acto sacrificial-girardiano puro»⁷⁷. En segundo lugar, la pretendida muerte literal de Maximino que: «llaman mutación, que le tiene a punto de muerte»⁷⁸, no debe de entenderse sólo en su aspecto físico o literal, sino también como una muerte mística o transformación («mutación»).

En otro orden de cosas, aunque en relación al mito aludido, tenemos que la herida casi mortal infligida por Pirro a Periandro tiene la misma motivación que la que causó la muerte del príncipe Andrógono en el mito de Teseo: la envidia:

Y llegó a tanto extremo el dolor que sintió de ver engrandecido y honrado a Periandro que, sin mirar lo que hacía, o quizá mirándolo muy bien, metió mano a su espada y, por entre los brazos de Serafido, se la metió a Periandro por el hombro derecho, con tal furia y fuerza, que le salió la punta por el izquierdo, atravesándole, poco menos que al soslayo, de parte a parte⁷⁹.

Y no sólo eso, sino que, en relación ahora a la tradición bíblica, la descripción detallada de la trayectoria del arma sobre el cuerpo de Periandro nos sugiere una imagen que se acerca a la «crucifixión»⁸⁰; es decir, el símbolo arquetípico del «sacrificio de la carne»: Jesús clavado en la Cruz.

Continúa lo que parece ser el «ritual de la Pasión y Muerte de Priandro» con una nueva versión de la frase pronunciada por Jesús en la Cruz antes de espirar⁸¹, en este caso por boca de Hipólita (personificación de la inteligencia universal a través de su «voz»⁸²): «-¡Ay, traidor, enemigo mortal mío, y cómo

77. Baena (2005: 134-135).

78. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 704.

79. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 709.

80. Bien es cierto que una espada no es un madero, pero el hecho de ser atravesado «al soslayo» de parte a parte y sólo asomar el metal en sus extremos nos sugiere la imagen de la crucifixión. Obviamente, unas referencias más precisas en este punto levantarían enseguida las lógicas sospechas del inquisidor de turno.

81. «Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen». SSEE., Lucas 23, 34.

82. Obsérvese que el momento álgido de la experiencia trascendente se resuelve con la «voz» de una mujer. Esto, sin duda, refuerza nuestra hipótesis de la existencia de un discurso/mensaje oculto o alegórico (voz - voces), que se manifiesta en los lugares con mayor carga conceptual de la narración y que siempre asume el papel de una mujer en relación al mito femenino de Atenea/Minerva (Cloelia, la vieja peregrina, Hipólita, etc.).

has quitado la vida a quien no merecía perderla para siempre!»⁸³. Aquí, el sentido metafísico se sobreentiende en la «voz» de Hipólita, y su manifestación de repulsa ha de entenderse como la explicación de la experiencia iniciática que se está produciendo mediante los hechos narrados. En tal caso, la inteligencia (Hipólita) se dirige a la barbarie (Pirro), y de la connivencia de ambos dependerá el éxito de la «mutación» de ese nuevo *ser superior* que se está transformando.

La alegoría, pues, nos sitúa en el interior de la psique humana: el lugar en donde se está librando la batalla definitiva por la liberación del alma. Pero todavía podemos seguir adentrándonos por los laberintos alegóricos de esta cita. Fijémonos ahora cómo Cervantes «invierte los papeles» —una vez más— en relación a las dos citas postreras: la de Jesús en la Cruz y la de Hipólita. Es decir, si Jesús se dirige al «Padre», Hipólita lo hace al «Traidor», al «enemigo mortal», a la barbarie encerrada en el cuerpo del hombre, ¿«al Hijo»?; y si el Cristo pide que los perdonen «porque no saben lo que hacen», Hipólita no duda en juzgarlo como «traidor», aduciendo que sabía perfectamente lo que hacía. Vemos, pues, como esa imagen especular que rige los designios de esta metafísica transforma el relato de Cervantes en un manual alegórico de iniciación. Y sigue otra simulación, ahora la del «desprendimiento de la Cruz»: «Abrió los brazos Serafido, soltólo Rutilo, calientes ya en su derramada sangre, y cayó Periandro en los de Auristela»⁸⁴, para llegar a un punto que no trataremos, tanto por lo «peregrino» de su significado como por la digresión que ello supondría en el presente trabajo⁸⁵. Nos referimos a la cita: «Este golpe, más mortal en apariencia que en el efecto, suspendió los ánimos de los circundantes y les robó la color de los rostros, dibujándoles la muerte en ellos»⁸⁶. No obstante, aunque Periandro no muere en el atentado/ritual, Cervantes se apresura a proporcionar un muerto urgente en la narración: Pirro⁸⁷, al cual: «le enviaron a la

83. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 709.

84. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 709.

85. Dejémos esta cita abierta a la libre interpretación, y por ello no practicaremos la exégesis que el contexto filosófico sugiere como la más adecuada.

86. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 709.

87. En relación al personaje que encarna en este punto del relato la idea de barbarie, diremos que, según la mitología griega, Pirro era el nombre de un gran guerrero hijo de Aquiles, que al cumplir doce años pasó a llamarse Neoptólemo. Su acción bélica más famosa consiste en el ataque a Troya, donde dio muerte a Príamo, rey de los troyanos. En cuanto a la etimología del nombre, Pirro proviene del griego antiguo y significa pelirrojo o rubio (recordemos el valor simbólico del cabello en cuanto que símbolo solar, así como el significado del color rojo o *rubedo* en relación a la tercera y última fase de la alquimia). Por último, quizá deberíamos señalar que todas las letras que forman el nombre de Pirro se encuentran en Periandro. Recapitemos: tenemos que Pirro es un guerrero mítico que mata a un rey, que a la simbólica edad de 12 años cambia de identidad, que además simboliza el color rojo, y cuyo nombre forma parte de Periandro. Creemos, por las razones que venimos aduciendo, que lo simbolizado por Pirro se ajusta, al igual que el resto de personajes analizados, a los criterios filosóficos que venimos planteando. No obstante, no cerramos la puerta a otras interpretaciones que puedan completar dicha visión, como es el caso de considerar la acción de Pirro en relación a Judas Iscariote (Discípulo de Jesús), pues ambos son definidos como traidores y sufren idéntico final: son ahorcados.

prisión, y el gobernador, de allí a cuatro días, le mandó llevar a la horca por incorregible y asasino»⁸⁸.

Pero el clímax de la novela/epopeya, el punto de los puntos, el centro de los centros, no es el sacrificio de Periandro; sino la escena en que la crítica ortodoxa, al unísono, señala triunfante el casamiento romano de los dos protagonistas, y que la heterodoxa no duda en relacionar con el «gentil ayuntamiento»⁸⁹ por apretón de manos. Pues bien, ni los unos ni los otros sino todo lo contrario, como suele ser norma habitual en esta lectura especular del *Persiles*. Es decir, Cervantes nos describe una ceremonia de matrimonio formalmente atípica para darnos razón del momento en que tiene lugar la transformación definitiva en el proceso iniciático (vía unitiva). Y para ello, inexcusablemente, se ha de *morir* para poder *renacer*. Por lo tanto, las únicas nupcias que aquí se celebran son las místicas⁹⁰ o, en palabras de Cervantes: «el nuevo y extraño casamiento»⁹¹.

Y en ese sentido unitivo ha de interpretarse este episodio cuando se manifiesta la intención de correr los tres protagonistas esa suerte común: «No irán solos –respondió Maximino –, que yo les haré compañía, según vengo»⁹². Y de la intención de morir se pasa al proceso de morir: «En efeto, frontero del templo de San Pablo, en mitad de la campaña rasa, la fea muerte salió al encuentro al gallardo Persiles y le derribó en tierra, y enterró a Maximino»⁹³, que no es otra cosa que la mística experiencia de la Unidad en la Trinidad: «El cual, viéndose en punto de muerte, con la mano derecha asió la izquierda de su hermano y se la llegó a los ojos, y con su izquierda le asió la derecha y se la juntó con la de Sigismunda»⁹⁴. Y, por fin, en el mismo punto en que sobreviene la muerte resurge una nueva vida en mayor plenitud; en tal caso, refrendada con el sí de los esposos: «apretándole la muerte, la mano le cerró los ojos y, con la lengua, entre triste y alegre, pronunció el sí y le dio de ser su esposo a Sigismunda»⁹⁵. El andrógino ha sido resucitado de nuevo. En palabras de Julio Baena: «La felicidad del Andrógino requiere el sacrificio del gemelo. Roma es la morgue, la pirámide sacrificial y la más horripilante casa de cambios jamás inventada»⁹⁶. Cervantes no sólo puede ya concluir su obra, sino, no lo olvidemos, también su propia vida.

88. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 709.

89. Ritual de matrimonio de la gentilidad.

90. Expresado de forma filosófica: la unión de los contrarios.

91. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 712.

92. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 710.

93. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 711.

94. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 711.

95. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 712.

96. Baena (1996: 135).

Punto y seguido

Abriamos la primera parte de este artículo con una cita de Roso de Luna y, dado el carácter heterodoxo que ha prevalecido en el desarrollo de los argumentos empleados en nuestras deducciones, juzgamos que debería cerrarse de igual modo con alguna referencia a su intuitivo trabajo. En palabras de Antonio Ruíz Casado:

Para Roso, el comienzo de la obra es claramente simbólico: Periandro está atado como un titán en una lóbrega mazmorra, de la que lo saca Coelia o Cloelia, levantando la piedra iniciática para entregarlo a su destino, que es ser echado en las olas como un nuevo Moisés. La isla es la fiel imagen del mundo y de sus barbaridades, en tanto que Periandro peregrina en busca de lo puro y de lo bueno, que es Auristela. Hay, además un eterno Solitario o Maestro de la Montaña, que es el español Antonio de Villaseñor, que salva a los enamorados del incendio de Sodoma o catástrofe atlante que destruye la isla, que se convierte así en un eco de la inmersión de la Atlántida⁹⁷.

Despidamos, pues, a Roso de Luna desde esa Atlántida que se revela como origen de la colonización del mundo civilizado que, de algún modo, también representa el *Persiles*. No en vano, fue el mismo Platón el adalid de la causa atlante a través de sus *Diálogos*.

La no comprensión del *Persiles* es el resultado de la arrogancia del hombre moderno por explicarse el mundo y sus misterios desde la limitada visión científico-contemporánea. Por ello, si queremos acercarnos al Cervantes hombre de su tiempo y de sus circunstancias, es necesario que descendamos a las minas del pensamiento de su época, para extraer los fundamentos, tratar la doctrina y destilar las ideas de uno de los mayores eruditos del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Baena, Julio (1996). *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*. Department of Romance Languages, The University of North Carolina at Chapel Hill.
- Bataillon, Marcel (1950). *Erasmus y España*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casalduero, Joaquín (1975). *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz (ed.), 5ª edición, Madrid, Cátedra.
- Cruz Casado, Antonio (2004). «Una interpretación ocultista de los trabajos de Persiles y Sigismunda», *Actas del V CINDAC*. Alicia Villar Lecumberri (ed.) Madrid: Asociación de Cervantistas, pp. 315-330.
- De Vitoria, Baltasar, y Águila, Juan Bautista (1702). *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Barcelona: Juan Pablo Martí/Francisco Barnola, 3 vols.

97. Cruz Casado (2004: 321).

- Egido, Aurora (2004). «Los trabajos en *El Persiles*», en *Actas del V CINDAC*. Alicia Villar Lecumberri (ed.) Madrid: Asociación de Cervantistas, pp. 17-66.
- El Saffar, Ruth (1990). «Retort: An Alchemical on the Lovers' Labors», *Bulletin of the Cervantes Society of America*. X, 1, pp. 17-34.
- García Gual, Carlos (1992). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- Glaguardi, Antonio (2004). «Humanismo laico y humanismo cristiano en el *Persiles*», en *Actas V CINDAC*. Madrid: Asociación de Cervantistas, pp. 399-412.
- Güntert, Georges (2011). «La pluridiscursividad del *Persiles*», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Centro de Estudios Cervantistas, pp. 37-49.
- López Pinciano, Alonso (1973). *Philosophia Antigua Poética. vol. 1*, Alfredo Carballo Picazo (ed.) Madrid: CSIC.
- Marculescu, Sorin (2004). «El paso por Lisboa: El mundo de *Persiles*», en *Actas del V CINDAC*. Alicia Villar Lecumberri (ed.) Madrid: Asociación de Cervantistas, pp. 513-530.
- Riquer, Martín de (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acanalado.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (2003). *Historia de los Heterodoxos españoles*. Alicante, Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Moner, Michel (2011). «El tema religioso en la narrativa cervantina: posturas ideológicas y estrategias discursivas», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Carmen Rivero Iglesias (ed.) Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Nerlich, Michael (2005). *El Persiles descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes*. Madrid: Hiperión.
- Pérez de Moya, Juan (1928). *Philosophia secreta*. Eduardo Gómez de Barquero (ed.) Madrid: Los Clásicos Olvidados, 2 vols.
- Platón (1983). *Diálogos. El Crátilo*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 61.
- Roso de Luna, Mario (1917). *Wagner, mitólogo y ocultista*. Madrid: Pueyo.
- Ruiz Gálvez, Estrella (2004). «Hacia Roma caminan dos peregrinos...El *Persiles*, relato mítico y trayectoria amorosa», en *Actas del V CINDAC*. Alicia Villar Lecumberri (ed.) Madrid: Asociación de Cervantistas, pp. 911-930.
- Sède Gérard de (1972). *El tesoro cántaro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Seznec, Jean (1983). *Los dioses de la Antigüedad en la Edad media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- Suárez, Ana (2004). «Visualización teatral y alegórica en el *Persiles*», en *Actas del V CINDAC*. Alicia Villar Lecumberri (ed.) Madrid: Asociación de Cervantistas, pp. 1027-1046.
- Tietz, Manfred (2011). «Fernando Rielo, su interpretación mística del Quijote y la novela en el Siglo de Oro», en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Carmen Rivero Iglesias (ed.) Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.

Recibido: 7 de abril de 2014

Aceptado: 14 de julio de 2015

Resumen

Se pretende aquí ofrecer una hipótesis de trabajo válida sobre la exégesis del *Persiles*. Consiste este estudio en un intento de reconducción interpretativa desde el punto de vista más próximo al pensamiento de la época de Cervantes. En este sentido, pretendemos dos objetivos: primero, resaltar el papel del subtítulo, *Historia septentrional*, marginado o eclipsado por el más famoso que le antecede, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el cual ha llegado a convertirse erróneamente en el referente argumental de toda la obra; y un segundo objetivo, que consistiría en poner de manifiesto la existencia de una estruc-

tura profunda que se articula en función de una tradiciones y unos mitos implícitos en la diégesis a través del lenguaje alegórico.

Palabras Clave: Persiles; Cervantes; Historia septentrional; estructura profunda; mitos; alegoría; viaje iniciático; caballo de Cratilo.

Title: *Historia septentrional: An hypothesis about the deep structure in Persiles.*

Abstract

This article aims to offer a valid hypothesis about the exegesis of *Persiles*. This study gives an interpretative attempt renewal to the thinking of the time of Cervantes. In this sense, it proposes two objectives: the first, to stand out the importance of the subtitle, *Historia septentrional*, marginalized or eclipsed by the famous title *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. The second objective become clear the existence of a deep structure which articulates, according to traditions and certain implicit myths, with the diegesis through the allegorical language.

Key Words: Persiles; Cervantes; Historia Septentrional; deep structure; myths; allegory; initiatory journey; horse of Cratilo.

