

EL *PERSILES* COMO MANDALA SECRETA,
O DE CÓMO CERVANTES TRASCIENDE
LA AUTORIDAD ECLESIAL DE LA ÉPOCA

Medardo G. Rosario Rivera
Universidad de Puerto Rico

Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes, publicada póstumamente en 1617, representa la primera incursión del autor en el género de la novela bizantina. Como es de esperar, el autor reinterpreta el antiguo género griego, en el que era usual la intercalación de relatos no directamente relacionados con la trama principal. Cervantes entrevera a su vez su última novela de anécdotas, novelas italizantes, picarescas y moriscas. Es dentro de esta estructura híbrida donde se narra la peregrinación a Roma de una pareja de amantes, Persiles/Periandro y Sigismunda/Auristela. Su peregrinación simbólica tiene su origen en una noción espiritual ampliamente difundida: la de la *peregrinatio animae*. Esta noción entraña dos movimientos simultáneos: un viaje *ad-extra*, que corresponde al desplazamiento geográfico de los peregrinos, y un viaje *ad-intra*, que corresponde a su vez a un recorrido interior de hondas dimensiones espirituales. De este modo, los personajes principales se insertan en el tópico literario del *homo viator* y hacen escuela con los arriesgados viajeros de los senderos íntimos del alma. José Ángel García de Cortázar señala en su artículo «El hombre medieval como “homo viator”: peregrinos y viajeros» que «para el hombre medieval, la peregrinación no era sino, en unos casos, el medio, en otros, la representación sensible de la otra peregrinación, del otro viaje, el que concluía en el cielo»¹. Asimismo, Leonard J. Bowman apunta que:

¹ García de Cortázar, 1994, p. 28.

Rosario Rivera, M. G., «El *Persiles* como mandala secreta, o de cómo Cervantes trasciende la autoridad eclesial de la época», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 257-266.

los viajeros testimoniaban con su peregrinar escatológico que no existía ninguna ciudad estable, y que en el fondo aspiraban a alcanzar la ciudad celestial y eterna que tenían en el fondo de su alma. El viaje de los peregrinos implicaba pues una conversión interior, una transformación espiritual².

Cervantes no será ajeno a estos postulados esenciales del tópico de la peregrinación espiritual.

La *peregrinatio animae* cervantina está enmarcada, de otra parte, por una reflexión literaria en la que se establecen similitudes entre la escritura y la pintura. Así lo deja saber el narrador en el capítulo catorce del tercer libro cuando afirma que «la historia, la poesía, y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historias, pintas, y cuando pintas compones»³. Esta reflexión, que ya acerca al novelista a la idea de la *mandala* que nos ocupa, se materializará en la trama con un lienzo, que de manera casi mnemotécnica agrupará en un solo espacio las historias narradas hasta entonces. En el tercer libro el narrador describe este lienzo de la siguiente manera:

Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que en un lienzo grande pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la isla bárbara ardiendo en llamas, y allí, junto a la isla de la prisión, y un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban serrando por la quilla la nave que había servido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y vicios; y allí junto a la nave donde los peces náufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura; no se olvidó de que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío, ni el entregarse a Cratilo; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león le hizo cordero; que los tales con un asombro se amansan; pintó como en rasguño y en estrecho espacio las fiestas de Policarpo coronándose a sí mismo por vencedor en ellas; resolu-

² Bowman, 1983, p. 10.

³ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 232.

tamente no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y se desembarcaron en el mismo traje en que habían venido; también se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio y a Zenotia colgada de una entena; pintóse también la isla de las Ermitas, y a Rutilio con apariencias de santo. Este lienzo se hacía de una recopilación que les excusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que dijese; pero, en lo que más se aventajó el pintor famoso, fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase⁴.

Según observa Adelia Lupi en «El ojo de Cervantes hacia el arte en el *Persiles*», la multitud de figuras que desfila ante el lector, cada uno con su historia y destino, en una general y arrolladora sucesión de aventuras y a través de un sinfín de escenarios y paisajes, se asemeja al pluritematismo desarrollado en la pintura manierista de la segunda mitad del siglo XVI⁵. Obras como el *Jardín de las delicias* de El Bosco, que presenta una serie de cuadros organizados alrededor de un centro, y el *Vertumnus* de Giuseppe Arcimboldo, que muestra una relación concreta entre parte y todo, son buenos ejemplos de lo propuesto.

A partir de esta reflexión literaria, que establece vínculos entre la escritura y la pintura, así como de la noción espiritual de la *peregrinatio animae*, que apunta a un viaje desdoblado, propongo que la estructura del texto puede ser visualizada como una mandala arquetípica, tal y como la describe Carl Jung en su estudio *Los arquetipos del inconsciente colectivo* (1934). La trayectoria de los personajes cervantinos nos permite, en efecto, trazar una mandala. La mandala simbólica del *Persiles* queda trazada por el desplazamiento geográfico de los personajes y unificada por el viaje interior que envuelve intrínsecamente todo peregrinaje, y que en el caso de esta novela implica el encuentro con la fe y la resultante armonización de la pareja de amantes en la gracia de Dios. Así veremos cómo el *Persiles* explora nociones espirituales profundas, que aunque enmarcadas en la fe

⁴ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 173.

⁵ Lupi, 2004, p. 504.

católica trascienden cualquier religión, trascendiendo, de este modo, la autoridad eclesial de la época.

Conviene saber lo que se entiende por mandala, que significa 'círculo' en sánscrito. En términos religiosos y psicológicos, la mandala está constituida por imágenes circulares, que son dibujadas, pintadas o esculpidas. Estas imágenes simbólicas circulares son usuales en el budismo tibetano, y, ya en forma de escultura, en las civilizaciones pre-colombinas. El calendario maya es buen un ejemplo de mandala, e incluso la cruz cristiana, que unifica el cielo y la tierra alrededor de la figura de Cristo. Como fenómeno psicológico, las mandalas aparecen espontáneamente en sueños, en estados de conflicto agudo, y aun en casos de esquizofrenia. Frecuentemente van acompañados de elementos arreglados en cuartetos o en múltiples de cuatro, en formas de cruces, estrellas, cuadrados, octágonos, entre otras figuras⁶.

Jung señala que la producción de mandalas suelen ocurrir en condiciones de desorientación o disociación psíquica. Por ejemplo, en el caso de niños entre las edades de ocho a once cuyos padres están apunto de divorciarse, o en adultos, como resultado de alguna neurosis. En estos casos es común ver en el proceso de tratamiento cómo los pacientes dibujan y sobreponen distintos patrones estructurados sobre imágenes circulares que compensan el desorden y la confusión del estado psíquico en el que se encuentran. La deseada armonización del conjunto se intenta conseguir a través de la construcción de un punto central al cual todo está relacionado, o bien por medio de un arreglo concéntrico de elementos contradictorios e irreconciliables⁷. Sabemos que Cervantes terminó de escribir el *Persiles* justo antes de morir y que su escritura fue paralela a la de la segunda parte del *Quijote*. Advertimos enseguida que nos enfrentamos a dos conflictos: la muerte inminente, que implica un intento de armonización entre este mundo y el del más allá, y la creación del segundo *Quijote*: una novela sin antecedentes literarios, que a Cervantes le resultaría muy atemorizante escribir. La escritura del *Persiles* implica un intento por tocar tierra firme ante el abismo que representa tanto el segundo *Quijote*, como obra literaria de ruptura, y la muerte cercana que lo amenazaba. A lo largo de la lectura en-

⁶ Jung, 1971.

⁷ Jung, 1971, p. 387.

contramos pues personajes en conflicto religioso y cultural abierto: protestantes, paganos, musulmanes y católicos. Estas tensiones sin duda, reflejan el conflicto interno que el autor desearía armonizar.

Por más, el género de la novela bizantina en sí mismo presenta el conflicto de personajes que se encuentran al margen de una estructura social. Así lo señala Diana de Armas Wilson en *Allegories of Love* cuando advierte que los judíos peninsulares y conversos podían identificarse con los héroes de la novela bizantina, cuyas vidas de dificultades y obstáculos reflejaban sus propias vidas durante la segunda diáspora⁸. El género de la novela bizantina surge, por lo tanto, como el medio perfecto para evocar una multiplicidad de temas, casi todos en conflicto, y organizarlos en una estructura que haga algún sentido de ellos. No hay que olvidar que la función de la mandala también es organizar elementos en tensión alrededor de un centro que los relaciona —y los armoniza— de algún modo.

La complejidad temática es otra característica de las mandalas. Este pluritematismo, que es reflejo de una psique en conflicto, es representado, muchas veces, por distintas capas o niveles espirituales. López-Baralt señala que «la mandala como símbolo implica la protección de la conciencia profunda bajo muchas capas que dificultan el acceso al centro, donde residimos, y donde intentamos resolver los problemas que nos afectan»⁹. Para muestra un botón. Al comenzar la lectura del primer libro del *Persiles* atisbamos el episodio del fuego en las islas bárbaras. Este representará el primer obstáculo, o ‘capa’, que tendrán que superar los protagonistas para llegar a Roma. Importa recordar aquí el análisis que hace Jung sobre la mandala tibetana, donde establece que casi siempre la capa exterior de este tipo de representación consiste de fuego —es decir, del fuego de la *concupiscencia* o la ‘lujuria’, del que surgen todos los tormentos del infierno¹⁰. El símbolo del fuego de la *concupiscencia* también ha sido trabajado en la tradición cristiana—recordemos al abate Babier, que señala en los *Tesoros de Cornelio a Lápide* (1866) que ya para el siglo IV san Gregorio Nacianceno se refería a la *concupiscencia* como «fuego cuya llama excita el demonio...»¹¹. López-Baralt llama a nuestra atención que:

⁸ De Armas Wilson, 1991, p. 21.

⁹ López-Baralt, 2010, (consulta vía correo electrónico).

¹⁰ Jung, 1971, p. 356.

¹¹ Babier, *Tesoros de Cornelio a Lápide*, p. 278.

el fuego circunda las mandalas místicas: en la *peregrinatio* de sus *Moradas*, Teresa, como los sufíes que la precedieron, entendió que la concupiscencia del alma sensitiva se ‘quema’ o purga en el primer Castillo exterior. Ibn ‘Arabi tradujo el antiguo *leitmotiv* en un verso inolvidable: ¡Qué maravilla! ¡Un jardín entre llamas!¹².

La presencia del fuego en las islas bárbaras será la primera señal de que los personajes habrán de atravesar una serie de obstáculos, o ‘trabajos’, dirigidos a alcanzar un centro espiritual: Roma, en el caso del viaje geográfico, y Dios, en el caso del viaje interior. Es interesante notar que, aunque cronológicamente el fuego de las islas bárbaras no es el primer evento que ocurre en la trama de la novela, sí surge como la primera escena a la que se enfrenta el lector, pues la historia comienza *in media res*.

Pasemos concretamente a trazar la mandala del *Persiles*. Esta surge señalando los cuatro puntos cardinales (norte, sur, este y oeste), que la fijan en un espacio geográfico concreto. Cada punto cardinal hará referencia a una tradición espiritual, tradiciones que a su vez formarán la geografía visionaria de la mandala. Así, el norte de Europa (Islandia, Noruega, Suecia y Dinamarca) nos remitirá al mundo protestante y hereje. Viajaremos simbólicamente al oeste, a Occidente, donde el archipiélago septentrional nos rememorarán la geografía de las islas del nuevo mundo descubiertas por Cristóbal Colón y descritas en las crónicas de la conquista. De la misma manera, las descripciones de los ‘bárbaros’ evocan las de los indios y nos remitirán oblicuamente al ‘paganismo’ de las Indias. Una vez en España, Cervantes nos traslada simbólicamente a Oriente a través de sus personajes musulmanes. La historia de Rafala y los moriscos de Valencia, precedida por la historia de los cautivos falsos, que señalan el temor de una invasión turca, nos permiten hacer esta asociación. Finalmente, llegamos al sur, a Roma, la cuna del catolicismo, meta geográfica y espiritual de los peregrinos *Persiles* y Sigismunda.

Estos cuatro puntos cardinales que, como mencioné, representan tradiciones religiosas ideológicamente opuestas, se organizan alrededor de un centro formado por los protagonistas, *Persiles/Periandro* y *Auristela/Sigismunda*. Este centro simbólico constituye el viaje *ad-intra* del *Persiles*. Jung señala que en la mandala tibetana el centro está formado por *Shiva-bindu*, que aparece

¹² López-Baralt, 2010 (consulta vía correo electrónico).

representado por el eterno abrazo de un hombre y una mujer¹³. Importa recordar que en el libro primero se nos ofrece la imagen de Persiles cargando en brazos a Sigismunda: él va vestido de mujer y ella de hombre. Este «extraño» abrazo, que implica un travestismo enaltecido, alegoriza su unión y resonará en el final de la historia, en la que, por las convenciones propias del género bizantino, los amantes terminarán casados. Su simbólico abrazo nupcial en Roma representará la llegada final a la gracia espiritual de la religión verdadera y a la armonización última del alma.

La unión entre Auristela/Sigismunda y Periandro/Persiles como centro de la mandala también puede sostenerse a la luz del significado alegórico de sus nombres, propuesta por Clark Colahan. En el ensayo «Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismunda/Auristela» (1994), el estudioso señala la relación que existe entre los nombres 'Persiles' y 'Perseo', y entre 'Auristela' y 'Andrómeda'¹⁴. Sin embargo, más allá de estos paralelismos mitológicos, esta explicación nos permite tener acceso a otro nivel semántico que viene más a cuento: Perseo y Andrómeda son constelaciones asociadas con el norte. Junto al tema de las constelaciones viene unido intrínsecamente el de la astrología judiciaria. Esta ciencia antigua, de mención recurrente en la novela, nos permitirá explorar la visión cosmológica de la que parte el texto. Michael Nerlich señala en *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes* (2003), que en la época en que se escribe el libro:

la visión popular del mundo en particular y del universo en general había cambiado y seguía cambiando radicalmente, en muy buena parte gracias al descubrimiento de América por Cristóbal Colón —que iba a convencer a la humanidad de una manera material y definitivamente irrefutable de que la tierra es un globo¹⁵.

A esto se suma la revolución desencadenada por Nicolás Copérnico (1473-1543) que establecería la idea de la rotación de la tierra sobre sí misma y su traslación en torno al Sol. Salta a la vista la similitud del modelo propuesto por Copérnico con muchas mandalas producidas por distintas religiones alrededor del mundo, incluso

¹³ Jung, 1971, p. 356.

¹⁴ Colahan, 1994.

¹⁵ Nerlich, 2005, p. 121.

con las dibujadas por pacientes psiquiátricos. El *Persiles* podría ser visto entonces como un gran sistema solar, que tiene como centro a sus personajes principales.

Julio Baena se ocupa a su vez de la onomástica del *Persiles* en *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*. Aquí nos dice que «si dos personajes forman una estructura, sus nombres deben igualmente formar una estructura [...] Sabemos que los dos protagonistas son en realidad cuatro, y que ese cuarteto es uno de los más claros en sus implicaciones de armonía del libro»¹⁶. Baena descodifica el nombre de Periandro concentrándose en el prefijo *peri-* (límite exterior, cerco, margen), por lo que ve en Periandro al ‘hombre-alrededor’ o al ‘límite del hombre’ que orbita alrededor de Auristela. *Auri-stella* vale a su vez por ‘estrella de oro’, es decir, el Sol. Se establece entonces, según Baena, una relación de seguimiento, que se invierte, en el caso de Auristela, si tomamos a Sigismunda como su nombre. Sigismunda (‘la que sigue al mundo’) es ahora quien busca a Persiles. Entonces, a Periandro/Persiles le corresponde hallar a Auristela/Sigismunda, y a Auristela/Sigismunda le corresponde hallar a Periandro/Persiles¹⁷. Baena añade que:

El hecho de que cada cual no busque lo suyo, sino *lo del otro* es una vuelta más de tuerca a la profundidad cervantina que, comprendiendo perfectamente a León Hebreo [...] [se apodera de] la imagen especular según la cual cada amante se mira en el pecho del otro como en un espejo, de forma que él es imagen de ella y ella de él¹⁸.

No olvidemos que este desdoblamiento de los nombres también nos apunta al número cuatro como cifra que organiza la estructura de la novela. Como ya adelanté, las mandalas están formadas por elementos arreglados en cuartetos o en múltiplos de cuatro.

Ante todo esto, cabe concluir que es factible visualizar al texto como una mandala, que surge del intento del autor por encontrar la armonía psíquica. Ivor A. Richards parecería respaldar nuestra hipótesis a la luz de su teoría sobre la función de la literatura¹⁹. En su *Principles of Literary Criticism* (1924), Richards postula que la literatura re-

¹⁶ Baena, 1996, p. 44.

¹⁷ Baena, 1996.

¹⁸ Baena, 1996, p. 146.

¹⁹ Richards, 2006.

concilia necesidades en conflicto. La literatura es capaz de hacer lo que la religión solía hacer: organizar el mundo. De este modo, la literatura no es menos real que la religión y en este sentido es capaz de salvarnos. El crítico añade que el rol de la literatura es evocar nuestros deseos en una forma compleja y caótica y sintetizarlos en algo que represente la paz psicológica. La experiencia que nos ofrece el arte y la literatura, con su reconciliación de elementos opuestos y en conflicto, resulta en una especie de catarsis que brinda orden y paz a un mundo en caos. El *Persiles*, al igual que toda la obra de Cervantes, es una novela compleja que refleja, entre muchas otras cosas, la naturaleza humana. Reconcilia tradiciones y personajes opuestos y los integra dentro de una estructura novelística que lleva el imaginario bizantino a sus últimas consecuencias. Todos estos elementos en tensión representan una psique en conflicto que intenta descubrir sentido en un mundo que no lo tiene. En el caso de Cervantes estas tensiones representan la incertidumbre que implicó la tarea traumática de escribir el *Quijote* y el deseo de reconciliarse con el trasmundo antes de morir. Así nos lo deja saber en el prólogo a la novela: «¡A Dios, gracias; a Dios, donaires; a Dios, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!»²⁰.

Por muchos años la crítica ha considerado el *Persiles* como una novela anti-reformista sin propuestas ideológicas dignas de nota—una simple novela bizantina fácil de decodificar. La obra explora nociones espirituales profundas, que aunque enmarcadas en la fe católica trascienden cualquier doctrina o institución eclesiástica. La visión de la novela como una mandala potencia literariamente el texto y lo alinea con otras obras de aliento universal que exploran el sentido último de la vida y el cosmos.

BIBLIOGRAFÍA

- Armas Wilson, D. de, *Allegories of love: Cervantes's Persiles y Sigismunda*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Babier, A., *Tesoros de Cornelio a Lapide, Extractos de los comentarios de éste autor sobre la Sda. Escritura por el Abate Barbier* [En línea], Biblioteca de la Abadía de Montserrat, Puesto en línea 22 de septiembre de 2010. URL: <http://books.google.es/books?id=YJ82rFMa5s4C&printsec=frontcover&dq=Tesoros+de+Cornelio+a+Lapide,+Extractos+de+los+comentarios+de>

²⁰ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 18.

[+%C3%A9ste+autor+sobre+la+Sda.+Escritura+por+el+Abate+Barbier&hl=es&sa=X&ei=oWJGT4jYJ4O2hAeRIYGZDg&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](#)

- Baena, J., *El círculo y la flecha. Principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*, Chapel Hill, Northen Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1996.
- Bowman, L. (ed.), *Itinerarium: the Idea of Journey*, Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1982.
- Cervantes, M. de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Colahan, C., «Toward an Onomastics of Persiles/Periandro and Sigismundo/Auristela», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.1, 1994, pp. 19-40.
- García de Cortázar, J. A., «El hombre medieval como “homo viator”: peregrinos y viajeros», en *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993*, coord. J. I. de la Iglesia Duarte, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 11-30.
- Jung, C. G., *The Archetypes of the Collective Unconscious* [1934/1955], en *The Collected Works*, vol. 9, New York, Bolligen Foundation Inc., 1959.
- López-Baralt, L., «Teresa de Jesús y el Islam. El símil de los siete castillos concéntricos del alma», en *Mujeres de luz*, ed. P. Beneito, Madrid, Trotta, 2001, pp. 53-76. [Consulta vía correo electrónico 24 de febrero de 2010]
- Lupi, A., «El ojo de Cervantes hacia el arte en el *Persiles*», en *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. A. Villar Lecumberri, Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 501-512.
- Nerlich, M., *El «Persiles» desconocido o la «Divina comedia» de Cervantes*, trad. J. Munárriz, Madrid, Hiperión, 2005.
- Richards, I. A. y M. Beardsley, «Principles of Literary Criticism» [1924] en *The Critical Tradition*, ed. D. H. Ritcher, New York, Bedford/St. Martin's, 2006, pp. 764-773.