

«La bonanza que prometen en el mar las señales del cielo»: el agua como topografía del alma y conector de la memoria discursiva en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*<sup>1</sup>

«The Fair Weather which All the Signs in the Sky Seem to Promise at Sea»: Water as a Soul's Topography and a Discursive Memory Connector in the Trials of *Persiles and Sigismunda*

**Mónica Poza Diéguez**

UiT-Norges arktiske universitet

NORUEGA

monica.p.dieguez@uit.no

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.1, 2019, pp. 229-248]

Recibido: 06-02-2019 / Aceptado: 05-03-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.01.20>

**Resumen.** Cervantes, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, emplea dinámicamente memoria e *imaginatio* y moderniza el género, por medio del uso de la *imitatio compuesta*. El agua, que en el *Persiles* adopta, entre otras, la forma del 'mar', los 'ríos', pero también del 'hielo', vincula las diversas aventuras que se suceden, así como el fluir narrativo, memorístico e imaginario, para acabar proyectando una singular cartografía. En este contexto, analizo el elemento del agua, como conector

1. Mi agradecimiento a Isabel Lozano Renieblas y Randi Lise Davenport por sus sugerencias y comentarios, en la redacción de este artículo.

de eventos e imágenes, pero también como espacio geofísico, conformado a su vez como un *locus* del alma que acota y define otros espacios.

**Palabras clave.** *Persiles*; Cervantes; arte de la memoria; *imitatio compuesta*; agua; cartografía del alma; arquitectura narrativa dinámica.

**Abstract.** In *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes dynamically uses the art of memory along with the *imaginatio* and brings the genre to the modernity with the use of the *imitatio compuesta*. The natural element of the water, which in *Persiles* takes the form of the sea, the river, and the ice among others, bounds the diverse adventures following to each other. Also, it contributes to link them in order to develop the imaginary, as well as the flow of the memory and narrative to finally projects a unique and very special cartography. In this framework I analyze water as a rhetorical connector among events and images, as well as a geophysical space conformed as a soul site which shapes and defines other spaces.

**Keywords.** *Persiles*; Cervantes; Art of memory; *imitatio compuesta*; Water; Cartography of the soul; Dynamic narrative architecture.

La publicación en 1492 de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio Nebrija evidencia la consolidación de la lengua española como herramienta ideológica, en la expansión de España como potencia colonizadora internacional. El pensamiento renacentista supuso la argamasa que aglutinó todos los elementos que conformaban ese nuevo terreno ideológico que denominamos 'imperio', y que trató de consumarse en los territorios físicos. Pero, como bien intuye Nebrija, establecer un imperio requiere de una visión global más compleja y los modelos literarios autóctonos se muestran incapaces de trascender su condición.

Será Italia la propulsora de los modelos adecuados a este fin. Precisamente por la concepción universalista e integradora que propugna, por su capacidad para conectar retórica, filosofía y política, el Renacimiento italiano emerge como el referente propicio para ese desarrollo intelectual en la península ibérica. Allí, la retórica como facultad que, al igual que la imaginación, se origina en el alma y contribuye a la construcción de la civilización en esa ecuación que aúna *ratio*, *oratio* y *civis*<sup>2</sup> cobra capital importancia, en concreto, la basada en la preceptiva retórica propugnada por Cicerón, con su amplio desarrollo de las técnicas oratorias basadas en el arte de la memoria. Florencia concretamente impulsará este nuevo paradigma cultural, para convertirse en la «sede del primer humanismo, fecundo en tratados de retórica y de política (las armas y las letras), de todos conocidos»<sup>3</sup>.

En este contexto, Petrarca formula su teoría de la *imitatio compuesta* que encarna la idea de imitación de los clásicos de una manera ecléctica con el fin de crear, no una copia, sino material nuevo y original<sup>4</sup>. Florencia, como modelo de re-

2. García Galiano, 2010, p. 251.

3. García Galiano, 2010, pp. 251-252.

4. García Galiano, 2010, p. 251 y Lozano Renieblas, 2014, p. 39: «A veces esta adaptación no se ciñe a las convenciones impuestas por el género, sino que interviene el autor manipulándolo, irritando sus

pública ideal, asumirá también un modelo de conocimiento basado en este tipo de imitación, que en su esencia contribuye a descentralizar al poder y sus manifestaciones más diversas, y que encontró su contrapartida en propuestas que basaban sus principios en una lectura más estrecha y restringida de Cicerón. Durante todo el siglo XVI y XVII transcurrirían los debates acerca de la imitación compuesta frente a la simple, más basada en un ciceronianismo de corte neoaristotélico, y que propugnaba un seguimiento de las normas retóricas ciceronianas meramente formal para acabar esclerotizando esa capacidad innovadora del lenguaje<sup>5</sup>. Estos debates, de los que da cuenta el intercambio epistolar entre Paolo Cortese y Angelo Poliziano, que confrontan la propuesta impulsada por Roma frente al modelo humanista de Florencia, representaban la pugna europea por establecer un modelo de conocimiento frente a otro, en medio de las refriegas religiosas entre el Concilio de Trento y los protestantes. Son estas disputas algo más que discrepancias intelectuales pues implicaban la lucha por el reparto del poder en la Europa del momento ya que, en el fondo, la alteración de la sintaxis, de la retórica, infunde a su vez un cambio en el sistema ideológico y político, con lo que se impacta directamente en la *res publica* por medio de la transformación del lenguaje.

En el contexto de las letras españolas, esta posibilidad creadora que ofrecía la *imitatio compuesta* petrarquista<sup>6</sup>, la aprovecha Garcilaso para revolucionar a golpe de innovación retórica toda la poesía castellana e introducir en consecuencia «una manera diferente de interpretar el universo y, en él, a sus dioses, sus hombres y sus doctrinas»<sup>7</sup> lo que implicaba algo tan severo como un cambio paradigmático.

Sin embargo, el panorama renovador en la prosa del XVI es más complejo y tardío. Mientras que la lírica y la épica ya contaban con modelos sobre los que elaborar su nueva producción (al igual que sucedía con la novela corta, que seguía fundamentalmente a Boccaccio), la épica en prosa o 'historia', no contaba con una tradición retórica canónica que proporcionara los modelos sobre los que elaborar esa imitación. A pesar de que en el *Cinquecento* sería el género más popular, la épica en prosa también sería el género más denostado por no haber sido sancionado por la preceptiva. La situación se resolvió finalmente con la publicación de la *Historia etiópica* de Heliodoro<sup>8</sup>. En este sentido, lo que pretende Cervantes es adoptar el rol que en su momento desarrollara Garcilaso en la lírica castellana, para renovar y trascender la épica en prosa escrita en lengua española<sup>9</sup>. Este ambicioso proyecto, lo acomete Cervantes con la escritura del *Persiles*<sup>10</sup>. El desafío, no obstante, con-

leyes, aunque sin romperlas. En este caso ya no estamos ante una estilización sino ante una variación».

5. García Galiano, 2010, p. 253.

6. Ver Lozano Renieblas, 2014, pp. 38-39, sobre las diferencias entre estilización y variación, a la que denomina como «adaptación», una imitación que puede no ceñirse a las normas de un género, generando así material nuevo sometido a la manipulación consciente del autor. Creemos que esta 'variación' coincide con el objeto cultural (literario, pictórico, escultórico...) obtenido a través de la *imitatio compuesta*.

7. García Galiano, 2010, p. 263.

8. García Galiano, 1995-1997, pp. 178-179.

9. Lozano Renieblas, 2014, p. 33: «Cervantes no se propuso una continuidad del género de la aventura, sin mediar distancia o reflexión alguna».

10. García Galiano, 1995-1997, p. 180.

siste sobre todo en superar también la *Gerusalemme liberata*, de Torcuato Tasso, manteniendo el respeto que los contemporáneos exigían al principio de la verosimilitud y sin renunciar a la universalidad que el propio género requería<sup>11</sup>.

Entre los múltiples aspectos a los que atañe la verosimilitud se encuentra la forja del espacio de ficción en el que Cervantes sitúa la trama del *Persiles*. Para su novela, emplea referentes reales mezclados con aquellos que, siendo ficticios, la tradición había dado por reales desde la antigüedad. Lo que nos propone Cervantes no es otra cosa que «un espacio ficcional autónomo»<sup>12</sup>, de ahí que sea tarea inútil tratar de identificar en un mapa, antiguo o contemporáneo, cada uno de los lugares por los que los protagonistas pasan en su camino desde Noruega hasta Roma. La finalidad de presentarle al espectador un espacio de estas características responde a esa necesidad de seguir el principio de verosimilitud. Así, Cervantes lo que hace es trabajar con una cartografía asociada a lo conocido y otra, asumida tradicionalmente con respecto al mundo 'no conocido'<sup>13</sup>.

Al contrastar una geografía familiar con otra extraña<sup>14</sup>, Cervantes consigue introducir lo exótico en la novela de aventuras, algo que se convertirá en tendencia en el camino del género hacia la modernidad<sup>15</sup>. En su descripción de las tierras extrañas, que allá por el siglo XVI incluían las situadas en Escandinavia y el Atlántico norte, Cervantes acude a todo tipo de fuentes de muy diverso origen y naturaleza, «no se limita a una práctica mimética *per se*, sino que reelabora una amplia selección de elementos presentes en el ideario mítico y literario [...]»<sup>16</sup>. Y para ensamblar de manera unitaria esos elementos que conforman su espacio-tiempo ficcional, Cervantes usa, entre otros recursos, la *imitatio compuesta*<sup>17</sup>.

La imitación compuesta, a diferencia de otras teorías imitativas de la Antigüedad y del Renacimiento, perseguía tomar la referencia de varios modelos en la elaboración de un texto final que evitara la disonancia entre ellos. Es así como surge la analogía con el proceder de las abejas que liban de diferentes flores para elaborar su propia miel o aquella otra formulada por Séneca que la compara a la digestión de diferentes alimentos. Si bien los autores tienden a velar los modelos originales, la descalificación no les llega siempre y cuando hayan llevado a cabo su labor de manera correcta<sup>18</sup>.

En el *Persiles*, Cervantes da cuenta de su buen hacer a la hora de trabajar un texto sincrético a todos los niveles, fundamentado en los principios de la *imitatio compuesta*, que hoy podrían corresponderse ampliamente con aquel otro concep-

11. García Galiano, 1995-1997, pp. 180-181.

12. Lozano Renieblas, 1998, p. 92.

13. Lozano Renieblas, 1998, p. 111.

14. Armstrong Roche, 2009, pp. 19-22.

15. Lozano Renieblas, 1998, p. 117.

16. Lozano Renieblas, 1998, p. 138.

17. Lozano Renieblas, 2014, p. 47: «Todas estas variaciones tienen una consecuencia: marcar la distancia que media entre la época helenística y el barroco y poner de manifiesto los límites del género de la aventura [...]. La nueva época exige cambios y demanda que el género se adapte a los nuevos tiempos».

18. Lázaro Carreter, 1993, pp. 198-199.

to al que hoy llamamos intertextualidad<sup>19</sup>. Las fuentes originales le sirven al autor para elaborar una reescritura de las mismas, cuyo resultado es un texto original que eleva el género<sup>20</sup> y en la que, como es habitual en él, mantiene referencias directas con sus propios textos, con lo que todo el conjunto de su obra acaba por manifestarse al igual que un todo orgánico, una unidad coherente, también plena de relaciones intratextuales<sup>21</sup>.

La falta de coherencia y unidad que la crítica ha señalado en el *Persiles* puede, de hecho, encontrar su justificación por este empleo de la *imitatio compuesta* ya que Cervantes mantiene como su referente primordial la *Historia etiópica* de Heliodoro, conectada con los discursos teóricos de Tasso y Pinciano, y es sobre este texto que «imita, reelabora, diversifica y rectifica [...] emula el modelo temático-estructural conformado por el escritor sirio»<sup>22</sup>. Sobre esta base se habrían empleado asimismo otras fuentes surgidas de las lecturas e influencias que progresivamente se habrían expandido con mayor fuerza, convertidos ahora en referentes de los nuevos tiempos, como pueden ser la *Eneida* de Virgilio, *El asno de oro* de Apuleyo y *El peregrino en su patria* de Lope de Vega<sup>23</sup>.

Encontramos un ejemplo de imitación compuesta en el capítulo octavo del tercer libro<sup>24</sup> cuando Periandro, Auristela y sus acompañantes llegan a Toledo. No solo rememora Cervantes a Garcilaso de la Vega por boca de su personaje Periandro, y no por casualidad, sino que imita al toledano para rendirle tributo y situar su obra en el Olimpo de la poesía castellana<sup>25</sup>, al igual que mostrara sus preferencias librescas en *Don Quijote*, a través del famoso escrutinio llevado a cabo por el cura y el barbero.

Otro ejemplo lo constituye la historia de Ruperta, que se desarrolla en los capítulos XVI y XVII del libro III. Cervantes toma el cuento de Psique y Cupido, de *El asno de oro* de Apuleyo, junto con otras fuentes como son el mito de Diana y Endimión para reescribir un tópico caballeresco difundido a partir de obras como *El conde Partinuplés*, las *Sergas de Esplandián*, combinado con influencias bíblicas (la historia de Judith y Holofernes), Perseo y Medusa, pero también el *Amadís de Gaula*<sup>26</sup>, y asimismo usado por Mateo Alemán<sup>27</sup>, para renovar dicho tópico hasta el punto de ofrecernos a los lectores los mimbres de lo que constituye la novela moderna<sup>28</sup>.

19. Riley, 1997, p. 46.

20. Riley, 1997, p. 56.

21. Muñoz Sánchez, 2007, pp. 113-114.

22. Muñoz Sánchez, 2015, pp. 274-275.

23. Muñoz Sánchez, 2015, pp. 274.

24. Egido, 1998, p. 14: «Precioso engaste de versos viejos en odre nuevo que volverá a recrear posteriormente no solo en la cuarteta mencionada, sino con un homenaje a Garcilaso, muestra del gusto por la apropiación de versos ajenos que, al hacerlos propios, se erigen como el mejor homenaje a sus autores».

25. Díez Fernández, 1996, p. 96.

26. Rull, 2004, p. 931.

27. Muñoz Sánchez, 2007, p. 113: «Cabe añadir a la lista una anécdota novelesca que cuenta Guzmán de Alfarache (2a, II, 8, 689-692)».

28. Muñoz Sánchez, 2007, pp. 127-130.

Pero como se ha mencionado, la *imitatio compuesta* no es la única estrategia retórica empleada por Cervantes en la composición del *Persiles*, sino que ésta se acompaña de un uso de la mnemotecnia. El arte de la memoria consiste en técnicas compositivas del discurso oratorio, empleadas desde la antigüedad en la retórica. Yates, en su estudio seminal cuenta la anécdota que explica su origen y que está vinculada a la figura de Simónides de Ceos, que fue capaz de identificar los cadáveres de todos los asistentes a un banquete, muertos tras caer el tejado y destrozarlos físicamente, únicamente recordando el lugar en el que había estado sentado cada uno de ellos<sup>29</sup>. En realidad, las técnicas memorísticas les eran muy útiles a los romanos para recordar sus extensos discursos, en una época en la que el conocimiento aún no se apoyaba demasiado en soportes externos al ser humano, como los libros, y en que se valoraba social y culturalmente una *elocutio* exitosa. Era, por tanto y desde sus inicios, un arte ligado a la oratoria sobre el que elaboraron sus teorías Tulio Cicerón y Quintiliano, fundamentalmente<sup>30</sup>. Al margen de los ya mencionados, otros autores decisivos que también han sido fundamentales en la historia y en la evolución del arte de la memoria son Platón, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Giordano Bruno, Giulio Camillo, entre otros, de quienes da buena cuenta Yates<sup>31</sup>.

Se distinguen dos tipos de memoria, la *memoria rerum* o 'memoria de las cosas' y la *memoria verborum* o 'memoria de las palabras', de acuerdo con Cicerón<sup>32</sup>, quien se inclina por el uso generalizado de la primera. En el *Rethorica ad Herennium* (c. 86-82 a. C.)<sup>33</sup>, libro de retórica de autor anónimo y, por mucho tiempo atribuido a Cicerón, se nos explica que el arte de la memoria se conforma por medio de lugares (*loci*) e imágenes. Deben tomarse espacios que la memoria pueda aprehender con facilidad, en los que colocaremos figuras (imágenes) que conecten directamente con aquello que desea recordarse. Estos espacios pueden ser una casa, espacios intercolumnares, etc<sup>34</sup>.

29. Yates, 1984, p. 1.

30. Yates, 1984, p. 2.

31. Yates, 1984.

32. Yates, 1984, p. 9: «The first kind of artificial memory is *memoria rerum*; the second kind is *memoria verborum*. The ideal, as defined by Cicero in the above passage, would be to have a "firm perception in the soul" of both things and words. But "memory for words" is much harder than "memory for things"; the weaker brethren among the author of *Ad Herennium's* rhetoric students evidently rather jibbed at memorising an image for every single word, and even Cicero himself, as we shall see later, allowed that "memory for things" was enough».

33. *Ad C. Herennium*, ed. Caplan, 1964.

34. *Ad C. Herennium*, ed. Caplan, III, XVI-XVII, 29-30, p. 208: «Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus. Locos appellamus eos qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memoria comprehendere et amplecti queamus: ut aedes, intercolumnium, angulum, fornix, et alia quae his similia sunt. Imagines sunt formae quaedam et notae et simulacra eius rei quam meminisse volumus; quod genus equi, leonis, aquilae memoriam si volumus habere, imagines eorum locis certis conlocare oportebit».

Los *loci*, aquí, son descritos como una tablilla de cera en la que pueden 'inscribirse' las imágenes de aquello que se desea recordar, equiparando el proceso memorístico al proceso de escritura y lectura en alta voz<sup>35</sup>.

Con el tiempo, los tratados sobre retórica y aquellos dedicados a la memoria proliferan y evolucionan hacia formas más complejas. Así, al modelo aristotélico, empleado durante la Edad Media con las aportaciones que hizo fundamentalmente Tomás de Aquino, conforme al paradigma escolástico, se le une, ya en el contexto renacentista, el modelo platónico sobre el que influirán, entre otras corrientes, la visión agustina, el lulismo, el hermetismo y la cábala<sup>36</sup>.

En el *Persiles*, Cervantes usa la *imitatio compuesta* no solo para hilvanar un nuevo modelo narrativo teniendo a los clásicos como referente. Cervantes usa esta técnica retórica de la imitación también para crear espacios (*loci*) de la memoria. En el caso del episodio ya mencionado del capítulo octavo del tercer libro, el homenaje que Periandro hace a Garcilaso contribuye a configurar Toledo más allá de lo que representa un punto en la mera cartografía del itinerario que acometen los personajes en su periplo. Por medio de la *imitatio compuesta* que lleva a cabo el autor, Toledo pasa a ser un *locus* que nos sitúa a los espectadores en otro lugar que no es contemporáneo a Cervantes, sino en un *topos* que conecta con un paradigma cultural perteneciente al universo renacentista, ahora recuperado mediante un proceso de rememoración que necesariamente conlleva la imitación de los versos de Garcilaso.

Sin embargo, esta conexión entre *imitatio compuesta* y arte de la memoria no solo aparece en la relación topográfica que se proyecta en el *Persiles*, sino que también se da a otros niveles. Esto es debido al diverso uso que hace Cervantes de la memoria en toda la novela<sup>37</sup>.

Que, en todo este proceso creativo, y en conexión con la *imitatio compuesta*, Cervantes le otorga a la memoria un papel fundamental en el *Persiles* es evidente en varios pasajes, como cuando los protagonistas refieren el relato de sus aventuras pasadas a una nueva audiencia. Manuel de Sosa Coitiño, por ejemplo, emplea la metáfora que explica la memoria como una cualidad que 'imprime' aquello que constituirá el objeto de recuerdo, fijándolo. En la historia de Coitiño se siguen las máximas neoplatónicas del amor no correspondido. En ella, la «huella neoplatónica en todo lo referido a la memoria amorosa es evidente»<sup>38</sup>, y «al margen de otras connotaciones, presenta siempre el esquema neoplatónico de la imagen del ser amado impresa en el alma del amador para que éste jamás pueda apartarla de sí»<sup>39</sup>. Su

35. *Ad C. Herennium*, ed. Caplan, III, XVI-XVII, 29-30, p. 208. «Quemadmodum igitur qui litteras sciunt possunt id quod dictatur eis scribere, et recitare quod scripserunt, item qui mnemonica didicerunt possunt quod audierunt in locis conlocare et ex his memoriter pronuntiare. Nam loci cerae aut chartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectioni».

36. Yates, 1984.

37. Egido, 1990, pp. 621-641. En este artículo, Egido traza esa variedad del uso del *ars memoriae* en el *Persiles*.

38. Egido, 1990, p. 627.

39. Egido, 1990, p. 628.

papel será definitivo a la hora de 'probar' la sinceridad y la profundidad del amor que siente Periandro por Auristela, en el nuevo modelo tridentino.

Sin embargo, la memoria aparece en el *Persiles* de múltiples maneras y cumple diversas y muy distintas funciones. Además de añadir verosimilitud a las aventuras narradas (introduciendo otros narradores que no son los protagonistas, traductores, etc., que mediante el proceso de recordar objetivan y cuestionan el relato original), y junto con la memoria amorosa que crea el espacio retórico e ideológico en el que se enmarca la obra en su conjunto, también aparece aquella otra vinculada a los sueños, como sucede en el caso del sueño revelador en que Periandro es tentado por la seducción. En él se muestra un escenario «que más parece del *Polifilo* que del *Persiles*»<sup>40</sup>. En este pasaje se describe la llegada a un lugar de riqueza y sensualidad sin límite que sirve para recordar las máximas tridentinas, en relación al sexo y al deseo sexual, exponiendo lo pecaminoso de Sensualidad y realizando los valores que entrañan Castidad, Pudicia y Continencia, proyectados en el personaje de Auristela.

Otro ejemplo del uso del *ars memoriae* lo constituye la pintura o lienzo, que representa un caso de *ekphrasis* invertida<sup>41</sup> con que la comitiva de Periandro y Auristela ilustra al público acerca de los lugares por los que transita, y con que apoya la narración de sus aventuras. Sin embargo, el mencionado lienzo no solo sirve de relato visual a dicho público, ni es únicamente una prueba que verifique lo contado. Tampoco actúa el lienzo solo como apoyo para la lectura del propio *Persiles* con que nosotros, narradores, rememoremos e hilemos toda la historia leída hasta este punto<sup>42</sup>, sino que esta pintura constituye una 'cartografía narrativa activa' de esa memoria.

En el siglo XVI los mapas se convierten, por muy diversas razones, en objetos de uso cotidiano<sup>43</sup>. No solo sirven de guía, sino que «[c]omo cualquier objeto de uso frecuente y que impresiona poderosamente la imaginación, los mapas adquirieron en seguida significados simbólicos, que la literatura no podía dejar de expresar»<sup>44</sup>. Que Cervantes ya vio la estrecha relación entre literatura y la expresión cartográfica, su capacidad para sintetizar en miniaturas aquello que resultaba inabarcable queda clara al comienzo del acto II de *El rufián dichoso*<sup>45</sup>, donde el personaje de La Comedia explica que ella misma es un mapa en el que desaparecen del escenario las distancias entre las diferentes capitales de Europa. Sin duda, para Cervantes una comedia contiene esa misma capacidad propia de los mapas, que no es sino «abreviar la infinita extensión y variedad del mundo en un espacio cerrado»<sup>46</sup>. Y si viajar por un mapa le exime al viajero o al peregrino de quedar expuesto a los rigores y peligros que entraña todo viaje<sup>47</sup>, así, la lectura del *Persiles* le proporciona al

40. Suárez Miramón, 2014, p. 264.

41. Egido, 1990, p. 634.

42. Egido, 1990, pp. 633-634.

43. Alonso, 2006, p. 75.

44. Alonso, 2006, p. 76.

45. Alonso, 2006, pp. 79-80.

46. Alonso, 2006, p. 79.

47. Alonso, 2006, p. 84.

lector la experiencia completa de ese viaje imaginario en compañía de otros viajeros y sus aventuras sin riesgo alguno. En este sentido, «Cervantes supera con creces el artificio retórico del arte de la memoria basado en *loci e imagines*»<sup>48</sup>, ya que lo que le ofrece al lector, por su complejidad y su dinamismo, no es sino un teatro de la memoria 'ambulante', móvil que además cambia, evoluciona, matiza, como apoyo en la elaboración retórica de la propia novela, ya desde su misma estructura y conforme avanza el viaje.

En el contexto cultural renacentista, la conexión entre el macro y microcosmos, por la vía del amor como fuerza universal, se traduce en un universo de correspondencias mágicas en el que la palabra es el elemento crucial y los talismanes su instrumento<sup>49</sup>. Con el afán de descifrar, pero también de manipular dicho cosmos, el humanista del Renacimiento se adentra en las ciencias ocultas, hecho que se relaciona de manera directa con la creación de un lenguaje hermético<sup>50</sup>. Es así como el arte de la memoria, ahora evolucionado, se complementará con interpretaciones herméticas, como sucede en el *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo, o con la cábala, la alquimia, etc. Sin embargo, el mago no solo es aquel capaz de leer la clave universal, sino aquel que «alía el saber al poder de obrar»<sup>51</sup> estableciendo vínculos entre los seres vivos y los materiales que pueblan el universo. Para Pico della Mirandola, ese poder obrar se realiza a través de talismanes, cuya fuerza reside en figuras y caracteres<sup>52</sup>. En el *Persiles* existe la posibilidad de que determinados usos del *ars memoriae* tengan la función de aportar a la obra una naturaleza talismánica<sup>53</sup>.

Que la literatura podía concebirse con efectos talismánicos no era algo ni mucho menos nuevo pues ya se daba con frecuencia en la literatura de tipo pastoril. En España la poesía de Garcilaso, *Los siete libros de la Diana* de Montemayor y *La Arcadia* de Lope, entre otras, ofrecen la combinación de neoplatonismo, mnemotecnica y el uso hermético de la palabra. Los espacios bucólicos y los palacios se componen conforme a las reglas del arte de la memoria con el afán de crear un *locus* armónico, que ejerza un poder astrológico benéfico<sup>54</sup>.

48. Egido, 1990, p. 637.

49. Garin, 1981, p. 84: «En un mundo animado y anuente, conexo y conspirante, en una simpatía omnicompreensiva, se habla con los astros, con las plantas, con las piedras: se ruega, se ordena, se obliga, haciendo intervenir, mediante plegarias y discursos adecuados, espíritus más potentes. La ciencia arriba a fórmulas mágicas, no a fórmulas matemáticas; sus técnicas y sus instrumentos son hechizos, talismanes, amuletos, no máquinas. La palabra, el *verbum*, el discurso, del que tanto nos habla el *Picatrix*, es la palabra que sube a los astros, es decir, a las divinidades estelares, o que llega a los espíritus de las cosas: *quia verbum in se habet nigromantie virtutem*. Como dice el texto árabe, la clase de magia teórica más bella es el discurso».

50. Alonso Palomar, 1994, p. 25.

51. Bruno, 2007, p. 16.

52. Alonso Palomar, 1994, p. 41. «Ya no emplea (como era habitual en la corriente hermética) el término *imágenes*, sino figuras y caracteres; esto es, signos mágicos».

53. Ver Bruno, 2007, pp. 84-85. Un ejemplo de magia vinculante lo constituye el episodio del sueño erótico que tiene Periandro con el emblema de la Sensualidad, los vínculos se establecen, en este episodio, a través del oído, la vista y la imaginación, tal y como explica Giordano Bruno.

54. Alonso Palomar, 1994, pp. 74-76: Como sucede en *La Arcadia* de Lope «Los edificios concretan en sus estancias la armonía de las fuerzas celestes y la naturaleza terrestre. De ahí la presencia de ciertas

En concreto, la *Égloga II* de Garcilaso presenta una imagen simbólica crucial en este sentido, la del agua. La fuente que aparece hacia la mitad del poema cumple una función estructural<sup>55</sup> y se constituye en espacio memorístico y hermético<sup>56</sup>. La fuente es transformada en 'territorio especular' con la magia blanca ejercida por Severo, y al asomarse a su fondo un melancólico Albanio, el agua mágica lo conecta con otra figura ajena al espacio ficcional, el protector del propio Garcilaso, el duque de Alba, en su representación como soldado humanista perfecto<sup>57</sup>. La obra está pensada para actuar como un 'amuleto' literario mágico y órfico, que responde a las características descritas en el pensamiento hermético de Ficino<sup>58</sup>. En el *Persiles*, algo similar sucede en el espacio del arroyo. Una suerte de anagnórisis se produce cuando Periandro rememora en un proceso de autorreconocimiento su auténtica identidad, al oír por vez primera y tras mucho tiempo su lengua materna, el noruego.

También el ya mencionado lienzo, como el tapiz de la garcilasiana *Égloga III*, constituye un ejemplo más del complejo y dinámico uso que de la mnemotecnia y la *imitatio compuesta* hace Cervantes en la obra, gracias a las que acaba por trascender lo que vendría a ser una mera cartografía literaria, para devenir en un auténtico teatro de la memoria. Por tanto, así como Suárez Miramón aplicaba el concepto de «arquitectura dramática»<sup>59</sup> a los autos de Calderón, bien podría considerarse la opción de denominar asimismo al *Persiles* como 'arquitectura narrativa'<sup>60</sup> vinculada al alma, por cuanto es un ejercicio en el que la *imaginatio* cumple una función retórica estructural primordial. Convendría pues adentrarse en el análisis de algunos elementos discursivos que sirven de engarce en esta arquitectura que es el *Persiles*.

De todos los elementos analizables posibles, yo he escogido el agua en todas sus formas. El agua aquí no es un mero elemento simbólico, sino que, además, a nivel discursivo, conecta los diferentes *loci* que se dan en esta cartografía narrada. Ese trazo que el agua ejerce en el mapa mnemónico que es el *Persiles* no solo puede leerse en su nivel topográfico, sino que la obra se presta a una interpretación de naturaleza hermética y talismánica.

imágenes con marcado carácter astrológico [...] Las imágenes que acogen los templos producen, en los que las contemplan, una atracción singular, semejante a la de un talismán. Hay una velada forma de manipulación o de magia en las estancias de estos templos, ya que éstas actúan sobre la vida de los hombres, transformándoles hacia un nuevo conocimiento que pretende ser universal, con preceptos naturales y divinos».

55. García Galiano, 2000, pp. 36-38.

56. Ver Baena 1996, p. 39: «Encuentro en la cerrazón hermética del primer capítulo del *Persiles* un buen argumento para extrapolar a la totalidad del libro».

57. García Galiano, 2000, pp. 36-38.

58. García Galiano, 2000, pp. 34.

59. Suárez Miramón, 2001, s. p.

60. Baena, Julio, 1996, p. 38. El concepto de 'arquitectura', aplicado al *Persiles*, ha sido empleado anteriormente por otros investigadores, entre los que Baena destaca a Casaldueiro, Ruth El Saffar, Diana de Armas Wilson, Avallé-Arce o Fred de Armas.

En los próximos párrafos, y de manera sucinta analizaré con este propósito la función que cumplen el mar, el hielo, los ríos, la tempestad, en una obra que ya estamos en condiciones de definir conforme al análisis propuesto más arriba, y que se erige como una arquitectura narrativa que es topográfica, como también lo es cartográfica, construida como un teatro de la memoria dinámico.

Según Chevalier<sup>61</sup>, las significaciones simbólicas del agua se podrían aglutinar en tres temas dominantes: como fuente de vida, como medio de purificación y como centro de regeneración. Concretamente en las tradiciones judía y cristiana, «el agua simboliza el origen de la creación»<sup>62</sup>, aunque también puede considerarse en dos planos opuestos, como fuente de vida, pero también de muerte en su versión destructora<sup>63</sup>, por su naturaleza esencial e imprescindible para la vida se considera de origen divino y así lo recogen las escrituras en diferentes momentos<sup>64</sup>. Por ello, se asocia a rituales como el del bautismo, pero también a los grandes desastres, como el diluvio universal<sup>65</sup>. Es un símbolo dual que atañe a lo alto, como sucede con el agua de la lluvia, o a lo bajo, como ocurre con el agua del mar. Los ríos a su vez pueden ser «corrientes benéficas o dar abrigo a monstruos»<sup>66</sup>, las aguas turbulentas o agitadas significan el caos y el desorden, mientras que las aguas calmadas suelen simbolizar por lo general la paz<sup>67</sup>. En algunas culturas, entre ellas la celta, se observa una relación entre el fuego y el agua en los ritos funerarios, siendo el común de los mortales incinerados, mientras que solo casos excepcionales, en que la muerte había estado asociada al agua eran verdaderamente enterrados<sup>68</sup>. La muerte por ahogamiento, en el caso de los celtas se aplicaba como castigo al adulterio<sup>69</sup>.

Interesante resulta la apreciación de Hesíodo en su *Teogonía*, donde el agua estéril y el agua fecundante se distinguen por la intervención del amor<sup>70</sup>. Y este fluir natural que afecta a la característica física de la fecundidad tiene también su participación en el plano psíquico, pues ya en el siglo XIX Novalis interpretará el sueño como el flujo invisible de un mar universal y el despertar como un reflujó del mismo<sup>71</sup>. En general, y en conexión con el alma, «el arroyo, el río, el mar representan el curso de la existencia humana y las fluctuaciones de los deseos y los sentimientos»<sup>72</sup>. Obviamente, que el agua sea superficial o que discurra por las profundidades del planeta también tiene sus correspondientes connotaciones específicas:

61. Chevalier, 1995, p. 52.

62. Chevalier, 1995, p. 54.

63. Chevalier, 1995, p. 54.

64. Chevalier, 1995, pp. 54-55.

65. Chevalier, 1995, p. 56.

66. Chevalier, 1995, p. 56.

67. Chevalier, 1995, p. 56.

68. Chevalier, 1995, p. 58.

69. Chevalier, 1995, p. 59.

70. Chevalier, 1995, p. 59.

71. Chevalier, 1995, p. 59.

72. Chevalier, 1995, p. 59.

La navegación o el errar de los héroes en la superficie significa que ellos están expuestos a los peligros de la vida, lo que el mito simboliza con los monstruos que surgen de las profundidades. La región submarina se convierte así en símbolo del subconsciente. La perversión se encuentra igualmente representada por el agua mezclada con la tierra (deseo terreno), o estancada, que ha perdido su propiedad purificadora: el fango, el lodo, el pantano<sup>73</sup>.

En su estado como hielo, el agua congelada «expresa el estancamiento en su más alto grado»<sup>74</sup>, lo que conlleva o implica el símbolo de la ausencia del calor en el alma, del sentimiento, y del amor que crea toda vida. Esto afecta tanto al plano psíquico como al físico, así que podría decirse que el agua congelada es sinónimo del alma muerta<sup>75</sup>. Por su parte, Cirlot destaca la importancia decisiva que el agua cumplía en el proceso alquímico<sup>76</sup>, y del que da buena cuenta en su estudio del *Persiles*, Ruth El Saffar<sup>77</sup>. Un asunto, el alquímico, que aquí no abordaremos por razones de espacio.

Cervantes no sitúa el origen del viaje emprendido por los personajes en el largo estío septentrional, pleno de luz las veinticuatro horas del día, sino que para aumentar el contraste con el punto de llegada, Roma, los hace partir en los oscuros y fríos meses del invierno<sup>78</sup>, algo que contribuye a acentuar, también, los diferentes estados físicos en los que puede encontrarse el agua, desde el hielo boreal del comienzo al bucólico riachuelo italiano, casi al final de la novela, en este peregrinar de los personajes por la diversidad de escenarios que ofrece la geografía europea y sus climas.

En el *Persiles*, esos diferentes estados en que se encuentra el agua son consecuencia directa del paisaje que atraviesan en su periplo Periandro, Auristela y sus acompañantes. Por tanto, puede decirse que el agua se transforma como parte de esa topografía cambiante y se conecta con el estado psíquico y físico de los personajes. El agua, además, es el elemento que marca el camino conforme se va andando por esa cartografía de la memoria que es la propia novela.

El *locus* de Noruega es descrito como un lugar oscuro (lo que, en principio, contraviene las reglas del arte de la memoria, que recomiendan la elección de lugares luminosos en que colocar las imágenes que se desean recordar)<sup>79</sup>, extrema-

73. Chevalier, 1995, p. 59.

74. Chevalier, 1995, p. 59.

75. Chevalier, 1995, p. 60.

76. Cirlot, 2007, p. 69.

77. El Saffar, 1990, pp. 17-34.

78. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* II, XVI.

79. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* I, VIII: «Considerad, señores, cuál quedaría yo, en tierra no conocida y sin persona que me guiase. Estuve esperando el día muchas horas, pero nunca acababa de llegar, ni por acababa de llegar, ni por los horizontes se descubría señal de que el sol viniese. Apartéme de aquel cadáver, porque me causaba horror y espanto el tenerle cerca de mí. Volví muy a menudo los ojos al cielo, contemplaba el movimiento de las estrellas y parecíame, según el curso que habían hecho, que ya había de ser de día. Estando en esta confusión, oí que venía hablando, por junto de donde estaba, alguna gente, y así fue verdad. Y, saliéndoles al encuentro, les pregunté en mi lengua toscana que me

damente frío. Esta situación afecta al ánimo pues en circunstancias tan adversas se muestran conductas agresivas, contrarias a todo raciocinio y a toda expresión de amor. Los atributos que definen al buen cristiano desaparecen en este espacio hostil, fruto del afán de supervivencia.

En el Siglo de Oro será frecuente que el hielo, el frío y la oscuridad, la geografía nórdica, se ligen a la descripción de las gentes que pueblan esos territorios. Autores como Huarte de San Juan, en el *Examen de ingenios* (1575) o Quevedo en su *España defendida* (1609) perfilan el carácter y las costumbres de los pueblos septentrionales en conexión con la teoría de los humores. A ellos les adscriben el humor húmedo y frío, causante de la destemplanza<sup>80</sup>, de la falta de entendimiento, la brutalidad y la afición a la bebida<sup>81</sup>.

En el *Persiles* uno de los episodios más angustiosos sucede cuando el barco en el que viaja Periandro encalla en el mar Glacial completamente congelado, en el que resulta imposible proseguir el viaje, con el posterior riesgo de perecer de frío, hambre y sed<sup>82</sup>. En este espacio de agua congelada se detienen el viaje físico, el espiritual y el vital<sup>83</sup>.

Como se dijo, si bien el *locus* ártico carece de la luz que deben tener los espacios destinados a preservar los recuerdos, según el arte de la memoria, Cervantes sabe

dijesen qué tierra era aquella; y uno de ellos, asimismo en italiano, me respondió: "Esta tierra es Noruega" [...]. Preguntéle qué hora podría ser, porque me parecía que la noche se alargaba, y el día nunca venía. Respondióme que en aquellas partes remotas se repartía el año en cuatro tiempos: tres meses había de noche oscura, sin que el sol pareciese en la tierra en manera alguna; y tres meses había de crepúsculo del día, sin que bien fuese noche ni bien fuese día; otros tres meses había de día claro continuado, sin que el sol se escondiese, y otros tres de crepúsculo de la noche; y que la sazón en que estaban era la del crepúsculo del día: así que, esperar la claridad del sol por entonces era esperanza vana [...].

80. Ballester Rodríguez, 2014, pp. 628: «De acuerdo a esta perspectiva, un clima destemplado, por el exceso de frío o de calor, produce pueblos con profundas deficiencias de carácter, mientras que un clima templado produce pueblos excelsos. En la versión hispana de esta teoría, la Península Ibérica se hallaba situada en el punto óptimo climático, con los consiguientes beneficios para el carácter colectivo de sus gentes. A los pueblos escandinavos, por el contrario, les correspondía según estos presupuestos uno de los puestos más bajos en la escala de la humanidad».

81. Ballester Rodríguez, 2014, pp. 635-638.

82. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, XVI.

83. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, XVI: «"Desdichados de nosotros, que si el viento no nos concede a dar la vuelta para seguir otro camino, en éste se acabará el de nuestra vida, por que estamos en el mar Glacial; digo, en el mar helado, y si aquí nos saltea el hielo, quedaremos empedrados en estas aguas". Apenas hubo dicho esto, cuando sentimos que el navío tocaba por los lados y por la quilla como en movibles peñas, por donde se conoció que ya el mar se comenzaba a helar, cuyos montes de hielo, que por de dentro se formaban, impedían el movimiento del navío. Amainamos de golpe, porque, topando en ellos, no se abriese, y en todo aquel día y aquella noche se congelaron las aguas tan duramente y se apretaron de modo que, cogiéndonos en medio, dejaron al navío engastado en ellas, como lo suele estar la piedra en el anillo. Casi como en un instante comenzó el hielo a entumecer los cuerpos y a entristecer nuestras almas y, haciendo el miedo su oficio, considerando el manifiesto peligro, no nos dimos más días de vida que los que pudiese sustentar el bastimento que en el navío hubiese, en el cual bastimento desde aquel punto se puso tasa, y se repartió por orden, tan miserable y estrechamente que desde luego comenzó a matarnos la hambre».

que con el empleo de la 'imagen percusiva'<sup>84</sup> que suponen los hielos, ejerce en el lector la suficiente impresión de modo que esta aventura se le quede grabada en la memoria como un momento épico, en el que el protagonista tiene su oportunidad de actuar heroicamente.

En este episodio Cervantes ahonda en la idea de la lucha por la vida, cuando Periandro y sus compañeros divisan a lo lejos otro navío que resulta ser la nave de unos corsarios, al que se acercan en busca de comida y que terminan abordando, ante la negativa de quienes allí se refugian a compartir el sustento. Periandro demuestra aquí su naturaleza de héroe cristiano al oponerse a la muerte de los corsarios: él mismo interpreta el afortunado rescate que llevan a cabo el rey Cratilo y sus huestes (que llegan hasta ellos patinando sobre el hielo) como una recompensa de dios a esta acción generosa suya. Sin duda, Cervantes invierte la lógica establecida en el diseño de su propio *locus*, al representar la idea de la adaptación al medio conectada con las cualidades del príncipe cristiano. Aquí, el protagonista no es falto de entendimiento, como tampoco es violento. Su temperamento se rige, no por la frialdad del clima, no por el influjo del agua congelada, sino por la templanza propia del amor cristiano, que lo sobrepone a toda circunstancia adversa y lo salva a él y a los otros. Es así como llegan todos a la Isla de las Ermitas, donde se encuentran con el Rey Cratilo, de quien se dice que hablaba lengua polaca, y la hermosa Sulpicia, a quien Periandro había libertado, en el pasado, por lo que el rey, su tío, le está eternamente agradecido.

Pero el hielo también se encuentra al comienzo de la novela, cuando salen de la Isla Bárbara donde, recordemos, Ricla y Antonio se cubrían con pieles en la cueva, así como en la Isla Nevada, donde los peregrinos encuentran a dos caballeros luchando a muerte por el amor de Taurisa, doncella de Auristela, que perece en medio de esta lucha provocada por el furor erótico más violento (imposible no recordar aquí la caracterización del viento Bóreas-Céfiro en *La primavera* de Boticelli que, presa del furor erótico, viola a la ninfa Cloris-Flora y engendra, así, a la primavera.

En Cervantes, sin embargo, el furor erótico en medio del hielo no engendra, sino que mata. Y allí, Rosamunda, presa también de la fuerza erótica por Antonio muere por el rechazo de éste, incapaz de afrontar la realidad de su vejez, (una etapa de la vida que ya Garcilaso asociara al invierno, a la nieve y el hielo, en su *Soneto xxiii*). Rosamunda pide ser sepultada aprovechando el enterramiento de Taurisa. Sin embargo, aquí el elemento principal será el hielo que la cubrirá y que servirá a modo de *permafrost* para que, como ella misma menciona, calme en la otra vida aquellas pasiones sensuales que la arrastraban sin límite. No cabe duda de que la disposición de su cadáver no observa los preceptos culturales habituales (la incineración o el enterramiento), y que esto es debido a su condición adúltera.

Como se observa, el hielo hace su aparición no en el comienzo de la novela, que se inicia *in media res*, sino en el inicio del viaje de los peregrinos. Y en todos los

84. Ad C. *Herennium*, ed. Caplan, III, XXI-XXIII, 34-37, pp. 217-220.

casos implica un desvío del camino y la detención del viaje. De manera simbólica y recíprocamente, el frío afecta al cuerpo y detiene el alma, con el consiguiente riesgo de muerte.

Conforme el viaje discurre hacia el sur, el elemento del agua deja de ser hielo y nieve. Cuando es mar, en su condición líquida, el viaje prosigue pues el vasto océano en movimiento propicia el cambio y el traslado. Pero el mar encierra otros peligros, si no se halla calmado o si el viento se detiene por completo.

El mar ha copado innumerables páginas de la literatura, como sucede con *Os Luisiadas* y ha sido objeto de disputa económica y política por siglos. Existen numerosos textos que lo asocian a la amargura<sup>85</sup>, desde Covarrubias en su *Tesoro de la lengua española*, o Fray Antonio de Guevara en su *Arte del marear*. Su naturaleza inconstante es una de las características que más ha cautivado a la humanidad, de ahí que también se le considere fuente de abundancia. Sin embargo, los pasajes literarios más impresionantes suelen ser los referidos al mar en tempestad, que amén de suponer el riesgo claro de naufragio y la consecuente muerte, también puede dar comienzo a un desvío en el curso principal de un viaje. La tormenta, así, suele ser inicio de posteriores aventuras, de desembarco en lugares insospechados y maravillosos. Los náufragos, por lo general, luchan por sobrevivir a su nuevo estado y recuperar aquella senda perdida.

Impresionante es la tormenta que Cervantes describe en el *Persiles*, y que acaba en naufragio. No en vano, así es como comienza la novela, al estilo en que muchas otras la harán, con los bárbaros y Periandro en una balsa<sup>86</sup>.

Este es el arranque del *del Persiles*, en la mazmorra, tras los gritos de Corsicurbo que solo oye Cloelia, en un comienzo que recuerda en algo al de *La vida es sueño*. Se trata de una manera muy dinámica de empezar la historia *in media res*, ya que la tormenta no solo saca al protagonista de un estado en el que había encallado, sino que además tiene una función providencial al alejarlo de sus captores y acabar con ellos. Es la justicia divina o la casualidad propia de las novelas de aventuras, en que los elementos naturales amenazan al héroe, pero al que también lo fuerzan a continuar la senda de sus peripecias.

Con otra tempestad comienza también el libro II, mucho más violenta y a la altura de otras obras que, como *La tempestad* de Shakespeare, tienen como base el poder atemorizador y divino del océano. Aquí, Cervantes comienza aclarando que lo que el lector lee es una traducción y que en ella se ha omitido aquello que no es relevante para dar solo noticia de aquello que es verdadero. Por supuesto, con «aquello que es verdadero» se refiere a una tempestad de proporciones bíblicas:

[Q]ue fue que, cambiándose el viento y enmarándose las nubes, cerró la noche oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar los marineros y a deslumbrar la vista de todos los de la nave, y comenzó la borrasca con tanta furia que no pudo ser pre-

85. Pérez Samper, 2009, pp. 459-461.

86. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, I, I.

venida de la diligencia y arte de los marineros; y así, a un mismo tiempo les cogió la turbación y la tormenta [...]. Esperaban la muerte cerrados los ojos, o por mejor decir, la temían sin verla: que la figura de la muerte, en cualquier traje que venga es espantosa, y la que coge a un desapercibido en todas sus fuerzas y salud, es formidable [...]. La tormenta creció de tal manera que agotó la ciencia de los marineros, la solicitud del capitán y, finalmente, la esperanza de remedio en todos [...]. Atrevióse el mar insolente a pasearse por cima de la cubierta del navío, y aún a visitar las más altas gavias, la cuales también ellas, casi como en venganza de su agravio, besaron las arenas su profundidad. Finalmente, al parecer del día –si se puede llamar día el que no trae consigo claridad alguna–, la nave se estuvo queda y estancó, sin moverse a parte alguna, que es uno de los peligros, fuera del de anegarse, que le puede suceder a un bajel; finalmente, combatida de un huracán furioso, como si la volvieran con algún artificio, puso la gavia mayor en la hondura de las aguas y la quilla descubrió a los cielos, quedando hecha sepultura de cuantos en ella estaban<sup>87</sup>.

Así pues, el mar puede colaborar en el tránsito, pero también puede detener en su violencia o en su excesiva calma. En este estudio no analizamos la combinación de viento y mar, aunque es este elemento aéreo el principal aliado que insufla su naturaleza cambiante al mar, y ello es recogido en innumerables pasajes del *Persiles*.

El agua corriente, en forma de río, también aparece en varias situaciones en la novela. A veces, el río enmarca y define el *locus amoenus* que nos retrotrae a la cosmología renacentista garcilasiana, como sucede cuando Periandro ve por vez primera el río Tajo. En otras ocasiones se convierte en un obstáculo que debe atravesarse, el paso de un terreno a otro, situación que acentúa el estado transitorio del personaje, ahora sometido a la zozobra de la mezcla de tierra y agua. Una mezcla que simbólicamente alude al deseo terreno o a la perversión, como ya quedó mencionado por la cita de Chevalier, y que constituye el auténtico obstáculo que salvar para llegar 'intacto', a la otra orilla. Es exactamente lo que sucede en el episodio en que los acompañan las tres damas francesas, cuando «llegaron a un río que se vadeaba con algún trabajo»<sup>88</sup>. En estos casos, el puente es el elemento facilitador del paso de una orilla a otra, pero al no haber puente y al desmayarse una de las damas, Antonio debe socorrerla y atravesarlo con ella en los brazos, en una escena que reviste cierto carácter erótico.

El río, además de espacio ameno, puede convertirse en espacio de ocio, emulando las famosas fiestas acuáticas y batallas navales que se solían celebrar en el Renacimiento. Sucede así en la historia de los casamientos de Selviana y Leoncia con sus pretendientes, Solercio y Carino. Sin duda, el desposorio de los amantes justifica la fiesta en el río, con que a su vez el agua queda ligada, aquí, a la celebración de la vida, además de marcar el cambio de estado social de los contrayentes, que pasan de ser solteros a ser casados. El agua corriente y la presencia de las barcas coloridas contribuyen a expresar la alegría, pero también dirigen la atención hacia la finalidad del desposorio, que no es sino la unión sexual de los ya esposos, en el marco de la institución matrimonial, otro de los grandes temas tridentinos.

87. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, II, I.

88. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, xv.

Por tanto, no puede ser casualidad que una de las mayores incógnitas que sobrevuela toda la obra se resuelva junto a un río, que enmarca la escena en que al lector se le revela la auténtica historia de Periandro y Auristela, sus verdaderas personalidades y el motivo de su travesía. Sucede en un momento delicado de la trama, pues Auristela ha decidido abandonar a Periandro y dedicar su vida a Dios, decisión que toma ya a poca distancia de entrar en Roma. Es entonces, cuando el que hasta ahora se presentaba como su hermano se retira a la orilla de un río a llorar su mala suerte (en clara alusión a la poesía pastoril renacentista), y oye a alguien hablando en su propia lengua noruega. Se trata de su fiel vasallo Seráfido, que busca a los que en realidad son dos amantes y no hermanos, Persiles y Sigismunda, ambos príncipes, que con su peregrinaje a Roma escapan de Maximino, hermano de Persiles (Periandro) que no solo aspira al trono, sino que es también el destinado a casarse con Sigismunda (Auristela). El lector intuye ya que el desenlace se acerca, y que éste será feliz, pues el río que discurre junto a Periandro, y que recoge sus lamentos, corre plácidamente, ajeno a las dolencias del amante, y en clara disociación con sus pesares. Esto sucede así porque a lo largo de la obra, acostumbrado a la conexión que media entre el rol desempeñado por el agua (en sus diferentes manifestaciones) y el estado de los personajes y sus variadas fortunas, el lector, que ha interiorizado esta estrategia memorística, puede sentir la importancia de esta escena, y anticipar su final:

Sollozando estaba Periandro, en compañía del manso arroyuelo y de la clara luz de la noche; hacíanle los árboles compañía, y un aire blando y fresco le enjugaba las lágrimas; llevábale la imaginación Auristela, y la esperanza de tener remedio de sus males el viento, cuando llegó a sus oídos una voz extranjera que, escuchándola con atención, vio que [era] en lenguaje de su patria, sin poder distinguir si murmuraba o si cantaba; y la curiosidad le llevó cerca y, cuando lo estuvo, oyó que eran dos personas las que no cantaban ni murmuraban, sino que en plática corriente estaban razonando; pero lo que más le admiró fue que hablasen en lengua de Noruega, estando tan apartados della [...]<sup>89</sup>.

La conversación entre Seráfido y su interlocutor fluye mansa, al igual que las aguas del riachuelo, que propician la revelación de la identidad y la razón del viaje de los protagonistas. Es este río cercano a Roma el equivalente a la fuente de vida en que se obra el prodigio especular de que Albanio y el duque de Alba se encuentren, en la ya citada *Égloga II*. Periandro ya se reconoce en Persiles y regresa a su origen, gracias a la lengua cuyo sonido se entremezcla con el rumor del río, y que ejerce el poder mnemónico de devolverlo sobre los propios pasos al origen de su historia y de su ser. Narrativamente, la novela se sitúa justo ahora en el final de sus páginas, y es en el marco revelador de la noche clara junto al arroyuelo, que se rememora el pasado, se desvela el misterio y se desenmascara a los protagonistas. La lengua noruega, acompañada por el rumoroso sonido de las aguas, es una percepción sensorial<sup>90</sup> que, al entrarle por los oídos a Periandro, le llega hasta

89. Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, IV, XII.

90. Bloch, 2007, 1, 449b4-450b, pp. 24-31. Sigo aquí la descripción del proceso de rememoración que da Aristóteles en su *De memoria et reminiscencia*.

esa parte del alma en que se encuentran la imaginación y la memoria. Allí, están almacenadas las imágenes ligadas a su identidad y a su periplo con Sigismunda. La voz de Seráfido hablando en noruego actúa como un estímulo o percutor que activa el proceso de rememoración (Bruno hablaría aquí de 'vinculación'), por el que la imagen almacenada es recuperada gracias a la identificación del sonido exterior con esas imágenes interiores, impresas en la memoria del protagonista. Esta escena nos pone frente a una paradoja, ya que implica dos viajes, el relativo al peregrinaje a Roma (final del trayecto físico), y el relativo al origen (Noruega), que se produce de manera mental o espiritual mediante el proceso de rememoración. Sin duda, esta escena tiene un halo hermético. El estado melancólico, fruto de la desesperación que le causa la decisión de Auristela de tomar el hábito, favoreció la disposición de Periandro a este influjo sonoro que se da en medio de la noche clara. Sin embargo, la *anagnórisis* que vive cuando oye su lengua materna es talismánica porque logra curarlo de su mal. A nosotros, los lectores, que hemos acompañado a los personajes a lo largo de las páginas, Cervantes nos induce a recorrer exactamente los mismos vericuetos, y de igual forma pues, aún desconociendo quiénes son en realidad Periandro y Auristela, inevitablemente volvemos al hielo ártico, cuando ya hemos llegado a Roma, para ser conscientes del largo trecho andado.

En conclusión, atendiendo al empleo del *ars memoriae*, así como al de la *imitatio compuesta*, el lector asiste a la lectura de una compleja obra, entretejida a modo cartográfico. Este 'mapa metanarrativo', esta 'arquitectura narrativa, dinámica y mnemónica', se vincula, además, a una cartografía de la propia alma, trazada por los personajes en su viaje, y en la que el agua es imagen percusiva de la memoria, que conecta sucesos y espacios, elemento discursivo que es diseñado como espacio topográfico, a la vez que como *locus* del alma que acota y define otros espacios. El agua, en el *Persiles*, permite que ambos planos, el cartográfico y el espiritual se correspondan a modo de reflejo el uno del otro, y que el fluir lector devenga en una experiencia talismánica, acorde con su naturaleza hermética.

Sin atentar contra el principio de verosimilitud y creando un espacio ficcional auténtico y propio, Cervantes consigue además de crear un modelo para la épica en prosa, que el lector se asome a las páginas del *Persiles* a través de un ejercicio lúdico muy propio de su pluma cervantina. Sin duda, una obra para entretenimiento gozoso del lector y honra de las letras castellanas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Ad C. Herennium de ratione dicendi (rhetorica ad Herennium)*, ed. Harry Caplan, London/Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1964.
- Alonso, Álvaro, «Cervantes y los mapas: la cartografía como metáfora», *Lectura y Signo*, 1, 2006, pp. 75-88.
- Alonso Palomar, Pilar, *De un universo encantado a un universo reencantado (Magia y literatura en los Siglos de Oro)*, Valladolid, Grammalea, 1994.

- Armstrong-Roche, Michael, *Cervante's Epic Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Baena, Julio, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*, Chapel Hill, University of North Carolina (Department of Romance Languages), 1996.
- Ballester Rodríguez, Mateo, «Escandinavia en la España de los Austrias: de *terra incognita* a parte integrante de la sociedad europea», *E-humanista*, 26, 2014, pp. 627-651.
- Bloch, David, *Aristotle on Memory and Recollection: Text, Translation, Interpretation and Reception in Western Scholasticism*, Leiden, Brill, 2007.
- Bruno, Giordano, *De la magia. De los vínculos en general*, ed. Ezequiel Gatto y Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en *Obra Completa*, tomo II, *Galatea. Novelas ejemplares. Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2007.
- Díez Fernández, José Ignacio, «Funciones de la poesía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 14, 1996, pp. 93-112.
- Egido, Aurora, «Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 13-41.
- Egido, Aurora, «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 621-641.
- El Saffar, Ruth, «Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lovers' Labor», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10.1, 1990, pp. 17-34.
- Garin, Eugenio, *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del trescientos al quinientos*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- García Galiano, Ángel, «Las polémicas sobre Cicerón en el Renacimiento europeo», *Escritura e imagen*, 6, 2010, pp. 241-266.
- García Galiano, Ángel, «Relectura de la *Égloga II*», *Revista de Literatura*, lxxiii, 123, 2000, pp. 19-40.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», en *Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 193-223.
- Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y los retos del «Persiles»*, Salamanca, SEMYR, 2014.

- Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, «Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Anales Cervantinos*, XLVII, 2015, pp. 249-288.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, «Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, "la bella matadora" del *Persiles*», *Revista de Filología Española*, LXXXVII, 1, 2007, pp. 103-130.
- Pérez Samper, María de los Ángeles, «El mar vivido, el mar soñado», en *El mar en los siglos modernos. O mar nos séculos modernos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, tomo II, pp. 459-496.
- Riley, Edward Caverley, «Tradición e innovación en la novelística cervantina», *Bulletin of The Cervantes Society of America*, volume XVII, number 1, Spring 1997, pp. 46-61.
- Rull Fernández, Enrique, «En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 1, pp. 931-946.
- Suárez Miramón, Ana, «La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, coord. Tomás Albaladejo, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001, pp. 263-286.
- Suárez Miramón, Ana, «Cervantes y *El sueño de Polífilo*», en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 255-266.
- Yates, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1999.