

LA VIDA SECRETA DE LAS IMÁGENES: DE LOS RETRATOS DE AURISTELA EN EL *PERSILES* A LOS LÍMITES DEL NEOPLATONISMO

Mercedes Alcalá Galán
University of Wisconsin–Madison

Resumen:

En la última novela de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a partir de los múltiples retratos de Auristela se plantea una reflexión sobre el retrato que atiende a la tensión entre dos aspectos aparentemente irreconciliables: por una parte la vitalidad de un objeto con una capacidad inusitada para ejercer un poder inexplicable en aquellos que lo contemplan y, por otro, el retrato como parte de la herencia neoplatónica en cuanto a la ideación de la dama que resulta del tópico del retrato interior grabado en el alma del amante y su confrontación con el retrato físico. En el *Persiles*, los retratos de Auristela a menudo funcionan como entes autónomos independientes de su modelo, cuestionándose la lógica de la referencialidad. Así, al llevar a extremos casi insostenibles los presupuestos del neoplatonismo y sacarlos de su ámbito natural, la poesía lírica, Cervantes revela en sus páginas en prosa la banalidad imposible del culto a la dama mediante una idealización inasequible a la realidad. Con esto, de forma tangencial, se está también haciendo un comentario sobre el inconmensurable poder de la imagen religiosa en la España de la Contrarreforma.

Palabras clave:

Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Neoplatonismo. Retrato. Auristela. Inmaculada Concepción. Devoción. Diego de Parraces. Contrarreforma

Abstract:

Cervantes' last novel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, through the multiple portraits of Auristela, elicits a reflection on portraiture, delving into the tension between two seemingly irreconcilable aspects. On one hand, there is the vitality of an object with an extraordinary capacity to influence those who contemplate it. On the other hand, portraiture is considered a part of the Neoplatonic heritage, particularly concerning the concept of the lady that arises from the trope of the inner portrait etched in the lover's soul and its confrontation with the physical portrait. In the *Persiles*, the portraits of Auristela often function as autonomous entities independent of their model, calling into question the logic of referentiality. Thus, by pushing the premises of Neoplatonism to almost unsustainable extremes and removing them from their natural domain, lyrical poetry, Cervantes reveals in his prose the unattainable banality of the cult of the lady through an idealization that is beyond the grasp of reality. In doing so, albeit tangentially, a commentary is also being made on the immeasurable power of religious imagery in Counter-Reformation Spain.

Keywords:

Cervantes. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Neoplatonism. Portrait. Auristela. Immaculate Conception. Devotion. Diego de Parraces. Counter-Reformation.

En la obra póstuma de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, las relaciones entre literatura y pintura, así como la noción de representación, son exploradas reiteradamente a través de una variada práctica de écfasis. Esta obra que mira hacia el Barroco incluye numerosas referencias al arte de la pintura. Obras de arte de diversa naturaleza aparecen en el texto y asumen un papel conceptual en relación con la poética de la novela. Cervantes, de hecho, al investigar la relación

entre texto e imagen cuestionará el concepto renacentista de mimesis y sobre todo la manida equivalencia *Ut pictura poesis*, que, como es bien sabido, surgió en el siglo XVI desde una interpretación literal y descontextualizada de la famosa frase de Horacio. El *Persiles* incluye una abundancia de imágenes artísticas: el lienzo pintado en Lisboa que compila las aventuras vividas por los peregrinos en los dos primeros libros; el lienzo de los falsos cautivos; y sobre todo, ejemplos pertenecientes al género del retrato tales como el retrato de una dama encontrado en el pecho del asesinado don Diego de Parraces, o los dos museos o galerías de retratos en Roma –a saber, la riquísima galería de retratos de la cortesana Imperia y el museo de retratos en blanco de Monseñor de la Cámara. Por encima de todos estos ejemplos, seis retratos de Auristela –además de sus copias casi infinitas– aparecen en el libro con un inusitado protagonismo. Todas estas instancias, especialmente los retratos, serán fundamentales en las diversas reflexiones que sobre la representación artística están presentes en el *Persiles*.

El efecto que el arte tiene en aquellos que lo contemplan, el poder de las imágenes, será especialmente importante en la miríada de preguntas que se plantean en la obra sobre el arte de la pintura, en especial sobre el género del retrato. David Freedberg escribe elocuentemente sobre los efectos del arte, tema de las páginas que siguen¹:

Los seres humanos pueden ser sensualmente excitados por imágenes y esculturas; también las destruyen; las mutilan, las besan, lloran ante ellas y viajan para verlas; son apaciguados por ellas, agitados por ellas e incitados a la rebeldía. Dan gracias por medio de ellas, esperan ser sublimados por ellas y son exaltados a los niveles más altos de empatía y miedo. Los seres humanos siempre han respondido así a las imágenes y todavía lo hacen² (1989, 1).

Esta respuesta humana a las imágenes artísticas se intensifica en un género de especial relevancia en la época de Cervantes: el retrato. El

¹ Todas las traducciones del inglés al español son mías salvo que se indique lo contrario.

² «People are sexually aroused by pictures and sculptures; they break pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, expect to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear. They have always responded in these ways; they still do» (Freedberg: 1989: 1).

retrato fue considerado el origen mismo de la pintura y de la representación artística. En este sentido, Miguel Falomir recuerda que «la pintura, como relató Plinio y secundaron Alberti o Leonardo, había tenido su origen en un retrato, o más bien en un autorretrato, cuando alguien silueteó con un tizón su sombra en una pared, momento que representó el propio Vasari en su casa de Arezzo» (2008: 20). Al retrato se le atribuye una capacidad de fascinación que va más allá de la materialidad de un mero objeto. Podría hablarse de fetiche (del portugués «feitiço», «hechizo»), en el sentido etimológico de objeto capaz de «hacer», de actuar por sí solo. Una anécdota de la época ilustra claramente la agencia y autonomía concedidas al retrato: en 1610 la pintora Sofonisba Anguissola a sus casi ochenta años envía sus respetos a Felipe III al que conoció de niño. Una larga distancia separa Génova, donde reside, de la corte madrileña. En vez de viajar en persona, envía un autorretrato en el que aparece sentada con una nota en la que se lee «A su católica majestad, besa su mano, Anguissola». Esta original presentación mediante la representación de sí misma denota, además de un ingenioso juego en el que una pintura viaja en vez de ella, una forma de entender el retrato profundamente compleja que va más allá de la capacidad técnica de plasmar en un lienzo una imagen lo más parecida posible a su modelo.

El género del retrato cobrará una enorme importancia en la Temprana Modernidad y experimentará un asombroso desarrollo técnico acompañado de un importante uso cada vez más generalizado. Miguel Falomir señala la progresiva «democratización» del retrato que pasa de ser un género destinado a una élite a sufrir una difusión inusitada y a popularizarse tanto que retratarse será algo común para una gran parte de la sociedad entrado ya el siglo XVII³ (Syson: 2008, 18). El auge de este género pictórico en los siglos XVI y XVII ha sido considerado como consecuencia de la importancia creciente del individualismo en el Renacimiento desde que Jacob Burckhardt así lo señalara en el siglo XIX en la segunda parte de su fundamental *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). Para Burckhardt la naturaleza del retrato descansa casi enteramente en el «principio de semejanza». Sin embargo, tanto la praxis

³ Según señala Luke Syson: «En el curso de los siglos XV y XVI la producción de retratos creció exponencialmente en toda Europa. En 1600 había ya imágenes de hombres y mujeres identificables por todas partes. Retratos en una amplia variedad de medios se ofrecían a la contemplación en iglesias, casas particulares y palacios, y adornaban calles y plazas» (2008: 23).

artística del periodo, como las teorías del arte del momento, como aquello que se trasluce en obras literarias, cartas y otros documentos, nos muestran que el retrato fue siempre algo esencialmente complejo, un objeto cada vez más prevalente y común pero siempre dotado de una serie de connotaciones difíciles de eludir y que iban más allá de sacar en una tabla o lienzo el parecido de un individuo. Así, el retrato irá intrínsecamente ligado a una serie de reflexiones sobre la representación, sobre el poder de la imagen de una persona sobre aquellos que la contemplan, sobre la facultad del retrato de detener el tiempo y de sobrevivir a su modelo, y sobre su inquietante autonomía pues el retrato no deja de ser un objeto que siempre va ligado a quien representa y que, al separarse de su modelo, acaba teniendo cierta capacidad de suplantarlo.

En los siglos XVI y XVII, en efecto, se espera que los retratos estén «dotados de vida». No se trata simplemente del parecido sino de hacer casi insignificante el límite entre realidad y representación. Cuanto más vivo parezca, mejor es el retrato. Así Luke Syson escribe que: «Para funcionar debidamente, un retrato debería, por lo tanto, ser una imagen veraz, casi “parlante”» (2008, 23), y añade: «De las reacciones que suscitaron muchos retratos se desprende claramente que se les daba tratamiento de sustitutos de la propia persona retratada, dotados de vida» (2008, 24). A su vez, Leonardo en su tratado de la pintura escribe al respecto que la pintura es superior a la poesía en su capacidad de representar a la persona retratada que llega a ser sustituida por el objeto artístico en una suerte de desplazamiento en el que la identidad de un ser humano es transferido a su representación: «Y si el poeta dice que puede inducir a los hombres a amar, lo que es cosa principal para todas las especies animales, el pintor tiene poder para esto mismo o más aún, puesto que pone ante los ojos del amante la propia efigie de la cosa amada, a la cual a veces besa y habla, lo que no haría ante las mismas bellezas descritas por el poeta» (Syson: 2008: 28).

En el *Persiles* se plantea una reflexión sobre el retrato que atiende a la tensión entre dos aspectos aparentemente irreconciliables: por una parte la vitalidad de un objeto esencialmente complejo con una capacidad inusitada para ejercer un poder inexplicable en aquellos que lo contemplan y, por otro, el retrato como lugar común literario y cultural perteneciente a una tradición, la neoplatónica, profundamente manida y gastada en cuanto a la ideación de la dama que resulta del tópico del retrato interior grabado en el alma del amante y su confrontación con el retrato físico.

Desde el retrato pictórico de la dama, Cervantes explora la imposibilidad del ideal neoplatónico. Sin duda, la historia material del retrato, especialmente su auge en la Temprana Edad Moderna, va a influir decisivamente en las teorías filosóficas sobre el amor y su reflejo literario. No obstante, como veremos, al llevar al límite los presupuestos del neoplatonismo y sacarlos de su ámbito natural, la poesía lírica, Cervantes revela en sus páginas en prosa la banalidad imposible del culto a la dama mediante una idealización inasequible a la realidad. Con esto, de forma tangencial, se está también haciendo un comentario sobre el inconmensurable poder de la imagen religiosa en la España de la Contrarreforma⁴.

Retratos de Auristela en el *Persiles*.

En el *Persiles* los retratos de Auristela serán un elemento fundamental de la obra en la que se exploran los límites de la representación literaria y de la representación artística contraponiendo ambas en el ambicioso proyecto literario que es el *Persiles*. Auristela, o Sigismunda, será un personaje caracterizado por una dualidad que, más allá del recurso de la anagnórisis, se desdobra en diferentes identidades: hermana y esposa, reina y peregrina, pagana y cristiana e incluso, al final de la novela, será envenenada y su belleza sin parangón se tornará en provisional fealdad. Esta naturaleza dual del personaje se lleva a una dimensión desmesurada mediante la aparición de diversos retratos que, a su vez, son copiados una y otra vez en una incontrolada pulsión por aprehender la imagen de la dama. Como en el caso del autorretrato de Sofonisba referido anteriormente, los retratos de Auristela van a viajar separados de su modelo por las tierras de Portugal, España, Francia e Italia transitando las páginas del *Persiles*, a partir del libro tercero, y van a ser la causa de todo tipo de peripecias en la trama. Los retratos de Auristela multiplicarán la presencia de la dama que, a través de su imagen reproducida *ad infinitum*, se constituirá en un objeto de deseo masculino a pesar de que la propia Auristela sea ajena a las pasiones que estos *alter ego* pintados provocan.

⁴ Esto queda patente al llegar al «clímax» de los retratos de Auristela, el de la calle Bancos de Roma, como se verá al final de estas páginas.

En el *Persiles* hay seis retratos principales, más las copias incontroladas que circulan libremente⁵. El primero de ellos se descubre al final del cuarto libro y es el origen de toda la peripecia de los protagonistas. El hermano de Persiles, Maximino, se enamora locamente de Auristela al ver su retrato, lo que provoca la huida y peregrinación de la dama y de Periandro. El segundo retrato, germen de otros muchos, estará comprendido en el gran lienzo pintado en Lisboa con las aventuras de los peregrinos, aunque el narrador comenta: «Pero en lo que más se aventajó el pintor famoso fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase» (III, 1, 439). El lienzo mandado pintar por Periandro contiene todas las aventuras del grupo de peregrinos, por lo que se colige que Auristela estaría retratada muchas veces en ese lienzo. Estos retratos en la tela original son el inicio de una genealogía de retratos y de copias de copias que tienen su origen en este gran lienzo en el que Auristela es una figura entre muchas.

El tercer grupo de retratos son las innumerables copias hechas en Portugal, lo que dará origen a otros retratos que aparecerán en la trama más adelante: «el cual [pintor], de un pintor que le había retratado en Portugal de su original, le había comprado él en Francia, cosa que le pareció a Periandro posible, por haber sacado otros muchos [retratos] en el tiempo que Auristela estuvo en Lisboa» (IV, 6, 663)⁶. El cuarto retrato será el responsable de importantes conflictos entre los personajes, el duque de Nemurs y el príncipe Arnaldo, referidos más adelante. Se trata del retrato pintado de memoria por encargo de un criado del duque de Nemurs: «el pintor me ha dicho que, de una sola vez que la ha visto, la tiene tan aprehendida en la imaginación, que la pintara a solas tan bien como si siempre la estuviera mirando» (III, 13, 570). El duque se enamora

⁵ Para un desarrollo del tema de los retratos de Auristela, véase Mercedes Alcalá: 2009: 95-106.

⁶ «Dijo que en Portugal, especialmente en Lisboa, eran en suma estimación tenidos sus retratos; . . . [contó] cómo dejaba en el camino a un mancebo, peregrino poeta, que no quiso adelantarse con él, por venirse despacio, componiendo una comedia de los sucesos de Periandro y Auristela, que los sabía de memoria por un lienzo que había visto en Portugal, donde se habían pintado, y que traía intención firmísima de casarse con Auristela, si ella quisiese» (IV, 8, 680–81).

de la dama a través del retrato, al igual que Maximino, hermano de Persiles, lo hace al ver su imagen pintada sin conocerla.

El quinto caso, sobre el que se volverá al final de este ensayo, será el retrato a lo divino de la tienda de la calle Bancos de Roma que representa a Auristela de cuerpo entero, con corona partida y el mundo a sus pies dando lugar a que los viandantes reconozcan a Auristela como modelo inequívoco de una imagen de la Virgen María representada como la Inmaculada Concepción. Este retrato, fundamental en la compleja reflexión emprendida en el *Persiles* sobre el poder de las imágenes, da lugar a una situación en la que el significado religioso de la pintura trasciende la mera lógica del retrato que se apoya en la representación fidedigna de un sujeto.

Por último, el sexto retrato será el fijado en la imaginación de Periandro que lo hace inmune a la monstruosa metamorfosis que sufre Auristela al ser envenenada: «Y no por esto le parecía menos hermosa, porque no la miraba en el lecho que yacía, sino en el alma, donde la tenía retratada» (IV, 9, 685). Este es el retrato interior neoplatónico al que los enamorados de Auristela van a referirse continuamente. Así, tan solo Periandro será capaz de desvincularlo de la imagen ideal cristalizada en una pintura cuando la apariencia física de Auristela no se corresponde con sus representaciones.

Cervantes a través de Auristela/Sigismunda intenta representar literariamente una belleza absoluta, sin fisuras, perfecta en todo. Cualquier descripción de su apariencia física sería irremediamente deficiente, así que mediante esta proliferación de retratos que causan una admiración sin límites en quienes los contemplan se expresa la inefable manifestación de una belleza total, abstracta, sin rasgos distintivos pues su plenitud supone que se ejemplifica la belleza femenina sin la enajenación del ejemplo particular. En otro trabajo escribo:

Esta extraña historia de encuentros y desencuentros entre ella y sus copias, esta proliferación de su rostro, esta locura de una Auristela atomizada y dispersa permite que el efecto de la percepción de su belleza se multiplique potencialmente hasta el infinito. Cervantes no puede expresar cuál es el misterio de la perfección de Auristela sino mediante la fragmentación de su ser: Auristela no sería posible sin sus retratos (Alcalá Galán: 2009: 105).

Lo que hace Cervantes con este juego representacional llevado al límite es ejemplificar, fuera del circuito cerrado de un soneto o una pieza lírica, la impermeable lógica del neoplatonismo⁷.

El retrato femenino en la tradición lírica petrarquista y neoplatónica

En los siglos XVI y XVII la idealización de la imagen femenina en el arte viene sujeta a un complicado proceso anclado en la evolución renacentista de la idea platónica de belleza y su relación con la virtud. Como Syson sostiene: «Para Platón la belleza física es una manifestación inferior de la perfección del alma, pero para filósofos del siglo XV como Marsilio Ficino la belleza es la manifestación exterior de la bondad. La belleza es pues la “flor de la bondad”» (2008: 34). Con Petrarca se inaugura el género de los sonetos al retrato pintado de una dama a partir de los dos sonetos que Petrarca incluye en su Cancionero refiriéndose al retrato (parece que veraz) que el pintor Simone Martini hace en 1335 a su amada Laura. Transcribo el soneto 57 (o 78, según las distintas ediciones)

⁷ Carlos Mata Induráin, en un trabajo que versa precisamente sobre la poesía de corte neoplatónico de Villamediana, recoge su soneto «Imagen celestial, cuya belleza» como ejemplo que sigue los preceptos del neoplatonismo hasta sus últimas consecuencias (2000: 652). En este soneto que transcribo abajo se expresa la imposibilidad de retratar la belleza de la amada por ser un reflejo de la perfección de su alma que, a su vez, lo es de la belleza absoluta encarnada en la misma divinidad. Por lo tanto, se declara que la pintura no es apta para tal empresa.

Imagen celestial, cuya belleza
no puede sin agravio ser pintada,
porque mano mejor, más acertada,
no fió tanto a la naturaleza.

En esto verá el arte su flaqueza:
quedando vida y muerte así pintada,
está menos hermosa que agraviada
sin quedarlo la mano en su destreza.

Desta falta del arte, vos, señora,
no quedáis ofendida, porque
el raro divino parecer está sujeto.

Retrato propio vuestro es el aurora,
retrato vuestro el sol cuando es más claro,
vos, retrato de Dios el más perfeto.

en el que se reúnen las características del retrato femenino en la tradición renacentista⁸. Se volverá más adelante sobre la referencia a Pigmalión del último terceto al aludirse a la confusión entre vida y arte, algo sumamente importante en la problemática reflexión que Cervantes hace en el *Persiles* sobre el retrato femenino y la transferencia de la persona al retrato que parece suplantarla.

Cuando a Simón la inspiración le vino
que en mi nombre el pincel le puso en mano,
si a la obra gentil le hubiese dado
con la figura voz e inteligencia

del pecho me quitara los suspiros,
que vil es para mí lo que otros aman,
puesto que humilde al parecer se muestra
prometiéndome paz en el aspecto.

Mas cuando voy a razonar con ella,
muy benigna parece que me escucha,
si responder supiese a mis palabras

¡Pigmalión, cuánto alabarte debes
de aquella estatua tuya, si mil veces
tuviste, lo que yo una vez querría!⁹

⁸ Aunque tradicionalmente se da por hecho el neoplatonismo inherente al *Canzoniere* de Petrarca, existe un problema cronológico como ha señalado Mariano Vilar: «El gran aporte de Platón a la erótica del Renacimiento no habría de producirse hasta que Marsilio Ficino tradujera su obra completa al latín, un siglo después de la muerte de Petrarca» (2). En efecto, hasta el siglo XV con Ficino tan solo estaban disponibles las traducciones latinas del *Timeo* y el *Fedón*. Con todo, Agamben defiende la existencia de un robusto platonismo antes de las traducciones de Ficino argumentando que la existencia de neoplatónicos cristianos como San Agustín y la transmisión del platonismo mediante la filosofía árabe así lo posibilitan (2002: 114).

⁹ Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,

di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:

Me gustaría detenerme brevemente sobre un soneto y una octava de Diego Hurtado de Mendoza que ilustran a la perfección la problemática relación entre retrato pictórico y poético cuando el ideal de amor neoplatónico entra en juego. Estos poemas han sido tratados desde acercamientos diferentes, entre otros, por Adrián Sáez, Jesús Ponce y Antonio Gargano. En un juego humanista que atiende a la tradición petrarquista, el embajador de España, Diego Hurtado de Mendoza, encarga un retrato de su anónima amada (posiblemente se trate de Marina de Aragón) a su amigo Tiziano. Lo curioso es que Tiziano no ha visto jamás a la dama y la pinta según la descripción de su amante. Con todo, la historia no acaba aquí: Hurtado de Mendoza, a su vez, le encarga al Aretino, también amigo común del pintor, que haga un poema del retrato de Tiziano¹⁰. El juego de ocultar y hacer público se lleva al extremo pues, como indica Aretino en una epístola, Hurtado de Mendoza se niega a enseñarle el retrato de Tiziano sin su envoltorio de seda. Como dice Aretino, lo tiene oculto y guardado como una reliquia presumiblemente para que las miradas ajenas no mancillen la imagen de la amada recogida en un retrato. Después el propio Hurtado de Mendoza compondrá una octava y un soneto en los que explorará ese juego de ocultar a la vista el retrato físico de una mujer pues el verdadero retrato está en el alma¹¹.

però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.

Ma poi ch'i' vengo a ragionar co llei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder savesse a' detti miei.

Pigmalion, quanto lodar ti dei
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei.

¹⁰ Luba Freedman explora ampliamente este juego renacentista de écfrasis en su monografía sobre la influencia de Aretino en los retratos de Tiziano.

¹¹ En este soneto se describe la belleza sobrenatural de la amada y la imposibilidad de contemplarla o retratarla. El retrato es posible porque el poeta describe al pintor el retrato que Amor le ha dejado estampado en el alma. El pintor, que no ha visto a la dama, hace posible la copia a un retrato material de la imagen impresa en el alma del amado.

Tu gracia, tu valor, tu hermosura,
Muestra de todo el cielo, retirada,
Como cosa que está sobre natura,

Cabe preguntarse la sinceridad de los sentimientos expresados ya que se trata, claramente, de un refinado juego cultural entre un poeta diplomático y dos de los más brillantes representantes de la cultura veneciana de su tiempo, Aretino y Tiziano. En la siguiente octava se declara que el retrato de la amada es inasequible al talento humano sin el auxilio de Amor y Arte que se conjuran para retratarla. Sin embargo, el retrato físico permanece tan escondido como el que está en el alma del poeta. Se alude a la fe para creer en una belleza que no debe ser vista y que debe, asimismo, ser adorada al ser «cosa divina»:

Cuando fuiste, señora, retraída,
 Amor guió el pincel, la arte la mano,
 porque no puede ser comprendida
 celestial hermosura en seso humano;
 y yo en mi alma te guardé escondida,
 porque cosa divina de profano
 no debe ser vista ni tocada,
 sino por fe creída y adorada. (Hurtado de Mendoza: 2007: 223).

El retrato pictórico de la dama adorada desde los preceptos del amor platónico encierra un oxímoron irresoluble del que se derivan dos aspectos interrelacionados entre sí: por una parte la imposibilidad pictórica de representar en una imagen concreta la abstracción del ideal de la belleza como manifestación de un orden divino y, por otro, al pintar la imagen precisa de una dama intentando representar la sublimación

Ni pudiera ser vista ni pintada.

Pero yo, que en el alma tu figura
 Tengo, en humana forma abreviada,
 Tal hice retratarte de pintura,
 Que el amor te dejó en ella estampada.

No por ambición vana o por memoria
 Tuya, o ya por manifestar mis males;
 Mas por verte más veces que te veo,

Y por solo gozar de tanta gloria,
 Señora, con los ojos corporales,
 Como con los del alma y del deseo. (Hurtado de Mendoza: 2007: 139).

espiritual del amor que esta inspira desde la belleza corporal se puede, en cambio, provocar la interferencia inevitable del deseo físico en el que mira y que indefectiblemente mancilla desde la realidad del cuerpo y sus pulsiones el ideal de amor neoplatónico en el que la sensualidad no tiene cabida. Mariano Vilar sostiene acertadamente la principal característica ontológica del retrato poético de corte neoplatónico: «En la representación de la amada se juegan los significados centrales de un amor que no tiene un correlato en la vida fuera de la especulación, ya que el vínculo que se abre no es el que une a los amantes, sino el que relaciona al amante con la imagen de su propio deseo» (2008: 10).

El lado inquietante del retrato en el *Persiles*

La noción freudiana de *unheimlich*, en inglés *uncanny* (lo inquietante, lo perturbador, lo siniestro), ha sido extrapolada del ámbito psicoanalítico para ser aplicada en otras disciplinas como los estudios visuales, la antropología y los estudios literarios. David Bate lo define como lo que se sitúa en la extrañeza ante lo ordinario (2004: 39-40). Este concepto puede ilustrar la ambigua respuesta psicológica que se da ante la contemplación de un retrato, la inquietante reacción que ejerce en aquellos que lo miran, la confusión entre lo vivo y lo muerto, lo animado y lo inerte. En este sentido, Mitchell explica que lo visual no va siempre en la dirección del que mira hacia su objeto, que la imagen establece relaciones dialécticas en varias direcciones:

La visión nunca es una calle de sentido único, sino una intersección múltiple repleta de imágenes dialécticas, tal y como la muñeca del niño tiene una medio-vida lúdica en los límites de lo animado y lo inanimado, y así como los restos fósiles de vida extinta resucitan en la imaginación del espectador. Por eso mismo las preguntas sobre las imágenes no son solo «¿qué significan?» o «¿qué hacen?» sino «¿cuál es el secreto de su vitalidad?» y «¿qué quieren?» (Mitchell: 2002: 244)¹².

¹² «It helps us to see why vision is never a one way street, but a multiple intersection teeming with dialectical images, why the child's doll has a playful half-life on the borders of the animate and inanimate, and why the fossil traces of extinct life are resurrected in the beholder's imagination. It makes it clear why the questions to ask about images are

En el *Persiles* hay varias instancias en las que el retrato es un objeto liminal entre lo inerte y lo animado, o mejor, es un objeto inerte al que se le atribuyen características humanas –de ahí su vitalidad, de *vida*– lo que da lugar a dos pasajes aparentemente sin relación que, sin embargo, están fuertemente vinculados pues uno es una premonición del otro. La hiperbólica naturaleza de la lógica neoplatónica aplicada a los retratos de la amada desencadena dos escenas abiertamente siniestras en la novela. Me refiero al episodio de don Diego de Parraces y al de la lucha a muerte entre el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs por un retrato de Auristela. Ambos episodios ocurren en medio del campo, ambos son descubiertos de improviso por los peregrinos, y ambos son irracionalmente violentos. Más significativamente, en ambos pasajes un retrato de mujer ocupa el centro del conflicto.

El retratillo de faltriquera de Diego de Parraces

El primer episodio ocurre en el capítulo cuarto del tercer libro cuando los peregrinos van camino del santuario de la Virgen de Guadalupe. El grupo se para a descansar en un perfecto *locus amenus* prolijamente descrito: «verde yerba», «deleitoso pradecillo», «agua clara y dulce de un pequeño arroyuelo». En este idílico paraje se nos dice que «servíanles de reparo muchas zarzas y cambroneras que casi por todas partes los rodeaban, sitio agradable y necesario para su descanso» (464). Después de la descripción de este íntimo y reposado refugio natural se nos detalla una escena aterradora: «cuando, de improviso, rompiendo por las intrincadas matas, vieron salir al verde sitio un mancebo vestido de camino, con una espalda hincada por las espaldas, cuya punta le salía al pecho. Cayó de ojos y al caer dijo: –¡Dios sea conmigo!» (III, 4, 464-65).

Así comienza el relato de un misterioso y siniestro episodio relacionado con el retrato de una dama en el que un joven llamado don Diego de Parraces muere delante de los protagonistas. Entre sus ropas los peregrinos encuentran un retrato de faltriquera o retratillo ricamente

not just «what do they mean?» or «what do they do?» but «what is the secret of their vitality?» and «what do they want?» (Mitchell: 2002: 244).

engarzado que representa a una hermosa mujer y en el que está inscrita la siguiente redondilla¹³:

Yela, enciende, mira y habla:
¡milagros de hermosura,
que tenga vuestra figura,
tanta fuerza en una tabla!

El episodio de Diego de Parraces se debe leer en relación con el resto de los retratos de Auristela. No es, como pudiera parecer, un episodio aislado, sino que funciona como contrapunto, como advertencia, como premonición y como aviso trágico del poder inconmensurable del retrato y la dificultad de escapar a su fascinación. Este pasaje, escasamente estudiado, nos ofrece un retrato pictórico complementado por una glosa en verso que plantea uno de los principales problemas epistemológicos explorados en el *Persiles*: el poder de la imagen pictórica y su capacidad para injerirse con la persona que representa. En la glosa citada se expresa el milagro de la verdad de la representación, lo que no deja de complicar y subvertir la práctica neoplatónica de la abstracción del sentimiento amoroso pues la idea de la amada se parapeta en un objeto físico, el retrato que, a partir de una evocación vigorosa de la imagen que representa, termina confundándose con ella.

La glosa se refiere al retrato, no a su modelo. Este episodio supone un ejercicio que ejemplifica la problemática relación de referencialidad del retrato femenino según los presupuestos del neoplatonismo. El

¹³ En cuanto al retrato que llevaba consigo don Diego de Parraces se trata de un retrato de faltriquera o retratillo. Véase el estudio de Julia de la Torre Facio sobre retratos en miniatura en los reinados de Felipe II y Felipe III. Según Mercedes Simal López se trata de retratos de reducido tamaño cuyo uso era privativo del ámbito de la corte o de la aristocracia. En un principio tenían una función afectiva e íntima: llevar cerca del cuerpo la imagen de las personas queridas. No obstante, las evidencias encontradas en textos literarios nos indican que el retratillo o retrato de faltriquera era un género bastante más popular, generalizado y asequible. Por ejemplo, en la novela picaresca de Salas Barbadillo *La niña de los embustes: Teresa de Manzanares*, la protagonista se escapa dos ratos con su cuñada de la casa que comparte con su marido para hacerse retratar por un pintor con el fin de darle a su amante un retrato. En dos breves visitas ambas mujeres tienen sendos retratos. Más tarde, su amante le da un retrato suyo en la iglesia que ella guarda en su manga (1907: 223). Todo indica que la práctica del retrato se había extendido a las clases populares desde comienzos del siglo XVII y que era fácil, rápido y poco costoso hacerse retratar.

enigmático asesinato de don Diego de Parraces y el hallazgo del retrato de faltriquera entre sus ropas le otorgan una dimensión profundamente siniestra a la imagen de esta dama desconocida. El que la glosa insista en la vida que surge de una tablilla pintada en vez de referirse a los atributos de su modelo es muy significativo. No es un poema sobre una mujer sino sobre las cualidades casi mágicas del retrato, «milagros de hermosura». La dama no se nombra y no está en ninguna parte. Lo que se nos da es una imagen pintada capaz de mirar y hablar a quien lo mira a la vez que lo hiela y abrasa. Diego de Parraces aparece inexplicablemente atravesado por una espada y agoniza sin que se pueda ver a su agresor. Al final, el crimen a todas luces pasional y relacionado con la dama retratada queda sin resolver. Una muerte misteriosa que refuerza la cualidad innatamente infausta de la imagen de la dama anónima que termina siendo requisada por el juez «para gusto suyo». Por último, el corregidor, que no soluciona el caso y se deja sobornar por los peregrinos, se apropia de este retrato que está en el centro de una tragedia enigmática. Todo este dolor y misterio se reduce a un objeto cuya función será dar gusto al corregidor: «Quedose el delito sin castigo, el muerto se quedó por muerto, quedaron libres los prisioneros y la cadena que tenía Ricla se deseslabonó para gastos de justicia. El retrato se quedó para gustos de los ojos del corregidor»¹⁴ (III, 4, 469).

Hay una cualidad casi espectral en esta imagen que parece ser causa de una tragedia. De alguna manera, el texto apunta hacia la autonomía de la imagen retratada cada vez más alejada de su modelo. La insistencia en el *Persiles* en presentar abundantes instancias de retratos de Auristela, primero, y de esta dama enigmática, después, tiene el efecto, probablemente deliberado, de debilitar la referencialidad entre modelo y representación. Los retratos como objetos comienzan a tener los inquietantes síntomas de ser entes casi fantasmagóricos. Esta cualidad espectral del retrato, cuya imagen es ser sin ser y estar sin estar no es privativa de Cervantes. Por ejemplo, aparece magistralmente esbozada en

¹⁴ En el *Persiles* hay otra instancia en la que una autoridad, abusando de sus prerrogativas, se apropia del retrato de una mujer hermosa. Ocurre con el retrato de Auristela en la calle Bancos de Roma requisado por el gobernador y del que no se nos dice si es restituido a su dueño. Estas apropiaciones ilustran fantasías de posesión de la mujer intensamente perturbadoras a través del retrato.

una sola frase en la obra de Lope *Peribáñez y el comendador de Ocaña*¹⁵. Cuando Peribáñez vuelve a casa abatido por haber visto el retrato de su esposa en la tienda de un pintor decide quitar las colgaduras, tapices y reposteros que le ha dado el comendador, arguyendo que esos adornos no pertenecen a la casa de un campesino. Lope, con una lucidez admirable, recoge la extrañeza inocente que suscita en un campesino la costumbre de representar en lienzos los rostros de personas que no están en la habitación. Así, este ver «desde fuera» la práctica del retrato se condensa en una frase pronunciada por Peribáñez: «que retratos es tener / en las paredes fantasmas» (1972: 98).

El retrato de Auristela colgado de un árbol

El segundo pasaje sí se refiere a un retrato de Auristela. En el libro IV los peregrinos se encuentran súbitamente caminando por hierba que parece manar sangre¹⁶. Tal es la teatral introducción a la escena. Al mismo tiempo Auristela levanta los ojos y ve sorprendida su imagen, su retrato, colgado de la rama de un árbol: «alzó acaso los ojos Auristela y vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato, del grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla, no más del rostro de una hermosísima mujer; y, reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato y, admirada y suspensa, se le enseñó a Periandro» (IV, 2, 637). Así empieza una escena tan violenta como extraña. Poco después encuentran a dos caballeros gravemente heridos apartados el uno del otro. Ambos caballeros se han batido a muerte por la posesión de un retrato de Auristela. Uno es el duque de Nemurs que ha viajado desde Francia enamorado de una mujer, Auristela, a la que solo conoce por el retrato que le ha hecho un pintor de memoria, retrato que lleva consigo. El otro es el príncipe Arnaldo también enamorado de Auristela. Ambos claman su derecho al retrato material pues tienen impresa en el alma la imagen de Auristela. El duque de Nemurs que no ha visto jamás a

¹⁵ En *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, el comendador encarga un retrato furtivo de Casilda y el texto deja claro que la posesión de la imagen de la honesta labradora tiene el fin de alimentar una pasión lasciva. El propio Peribáñez al ver a su mujer retratada se sorprende de la belleza de esta y le pregunta a Antón «¿Es Casilda tan hermosa?» (1972: 86) como si reconociera por primera vez la dimensión real de la hermosura de su mujer.

¹⁶ «A este mismo instante dijo Croriano que todas aquellas hierbas manaban sangre, y mostró los pies en caliente sangre teñidos» (IV, 2, 637).

Auristela hasta ese momento dirá: «Bien hubieras hecho, ioh quienquiera que seas, enemigo mortal de mi descanso!, si hubieras alzado un poco más la mano y dádome en mitad del corazón, que allí sí que hallaras el retrato más vivo y más verdadero que el que me hiciste quitar del pecho y colgar en el árbol, porque no me sirviese de reliquias y de escudo en nuestra batalla» (IV, 3, 638), y el príncipe Arnaldo a su vez defiende su derecho a la pintura así: «—¿Es posible —dijo Arnaldo— que se puede poner en duda la verdad de que el retrato sea mío? ¿No sabe ya el cielo que, desde el punto que vi el original, le trasladé en mi alma?» (IV, 3, 641).

Hay, en efecto, una inversión de la lógica neoplatónica. El duque de Nemurs tiene la imagen de Auristela grabada en el corazón a partir de la imagen del retrato. Lo que el retrato físico implica normalmente es que la imagen interior que proviene de la visión de la amada se externaliza mediante un retrato físico. Aquí la imagen del corazón es copia de la copia de la dama real que es el retrato (que, a su vez ha sido pintado «de memoria» por el artista; adviértanse todos los desplazamientos inherentes a la representación de un modelo real). Además, cuando Auristela aparece en la escena, el duque de Nemurs, a pesar de ver a la mujer que ama por vez primera, sigue obsesionado junto con su rival por la posesión del retrato que, al final, recoge Periandro para evitar más violencia. De hecho, significativamente, el texto no recoge la reacción del duque al tener a Auristela ante sus ojos.

Cabe recordar que el duque de Nemurs abandona toda pretensión de casarse con Auristela cuando esta se desfigura por el veneno. Es entonces cuando Auristela, en silencio, saca de debajo de la almohada su retrato —el mismo que provocó la lucha a muerte de la escena comentada— y se lo da al duque que, de manera reveladora, prefiere la pintura en vez de la mujer que ya no se corresponde con su imagen pintada: «lo más que hizo [Auristela] fue poner la mano debajo de su almohada y sacar su retrato y volvérselo al duque, el cual le besó las manos por tan gran merced» (IV, 9, 687)¹⁷.

Al recordar cómo comenzó la lucha entre los dos enamorados, uno de los criados del duque cuenta cómo el duque vino desde París en busca de Auristela y que, «enamorado de su retrato, aquella mañana se había sentado al pie de un árbol con el retrato en las manos (así hablaba

¹⁷ Sin embargo, Periandro no consiente que el duque se lleve el retrato y lo toma diciéndole que se lo «preste».

con el muerto como con el original vivo)» (IV, 2, 642). La equivalencia entre lo muerto, el objeto inanimado, y lo vivo, la mujer representada, ilustra la problemática naturaleza del retrato como una obra de arte que sirve de simulacro de lo vivo¹⁸. El mismo tema es explorado en la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada* en la que Alejandro Magno *regala* a Apeles a la hermosa Campaspe, a quien ama, a cambio de quedarse con su retrato. Al fin, elige la posesión de la imagen pintada sobre la mujer misma¹⁹. Se trata, claro está, de una comedia mucho más compleja que incluye una lúcida e indignada respuesta de Campaspe —que sorprendentemente no sabe lo que es un retrato— al verse como objeto de una transacción basada en la equivalencia entre mujer y retrato. Claramente la historia de Pigmalión se reverbera en esta comedia áurea pues Apeles se excede a sí mismo en el retrato de la mujer objeto de su amor. Tampoco es casual que Pigmalión aparezca en el soneto de Petrarca, transcrito anteriormente, con el que se inicia la tradición de poemas al retrato de la amada. Esto es muy significativo pues lo que expresa Petrarca es un sentimiento común ante los límites del retrato en la tradición lírica posterior: la frustración de que la imagen pintada no pueda estar viva: «Pigmalion, quanto lodar ti dei /de l'immagine tua, se mille volte/ n'avesti quel ch'i' sol una vorrei.»

David Freedberg analiza la historia de Pigmalion contada por Ovidio y, al desentrañar línea a línea el cuento tal y como está escrito, demuestra que, más allá del motivo del artista que se enamora de su obra, el desenlace encierra un terror atávico a la imagen representada por su cercanía con lo vivo. No es un final feliz ni mucho menos el desenlace en

¹⁸ Un oscuro texto de la época, el «Discurso de la hermosura y amor» de Bernardino de Rebolledo, escrito en 1652, en el que el autor reflexiona sobre la idea de belleza física según Platón, explica la extrañeza y la sensación casi abismal que se experimenta ante el retrato de la dama amada por la inquietante fantasía de realidad de la que es difícil escapar. Expresa cómo la contraposición entre «muerta representación» y «vivo objeto de pasión tan verdadera» resulta dolorosamente decepcionante en la vida real: «El retrato de la persona amada despierta el sentimiento, y aunque al principio los ojos se arrojen a él con ardiente sed de aquellas apetecidas especies, de que gustosamente se satisfacen: toda esta complacencia se convierte en dolor cuando se considera la imposibilidad, y la ausencia, que reducen a una muerta representación el vivo objeto de una pasión tan verdadera: un banquete de platos fingidos de cera, daría desde lejos satisfacción al apetito, que esperase cebarse en ellos; mas desengañado de que no eran alimento, sino para los ojos, se aumentaría la violencia del deseo irritado con el objeto, alentado con la esperanza, y desconfiado con un engaño» (Rebolledo: 1778: 646).

¹⁹ Ver Malveena Mckendrick (1996: 273-74) y Laura Bass (2008: 82-84).

el que la diosa Venus le concede al artista su deseo de dotar de vida a su propia creación: la estatua de una muchacha de perfecta belleza para que sea su esposa. Este final supone la suplantación del arte por la vida, en él se presume que el control que el artista tiene sobre su creación cesa y esta se convierte en un ente autónomo e independiente. La creación artística cobra el aliento de lo vivo, lo cual no deja de ser un aterrador deseo cumplido.

La gran paradoja y la gran tragedia que radica en hacer del protagonista un artista es que el objeto que hizo solo era hermoso debido a su habilidad, porque era arte; pero tan pronto cobró vida, dejó de ser una obra de arte para convertirse, ni más ni menos, en el cuerpo mismo. Lo extraordinario del pasaje de Pígalión de Ovidio es que también esboza dos miedos profundos: en primer lugar, el del cuerpo real y, en segundo lugar, el de hacer que una imagen cobre vida²⁰ (1989, 344).

En realidad, la facultad del retrato de cobrar vida va más allá del artífice o pintor. Pígalión es el protagonista del relato de Ovidio, pero en definitiva lo realmente esencial en su historia es el destino de Galatea que pasa de ser una estatua de marfil a una mujer con sus deseos y su voluntad propia. Así, la obra de arte se desliga peligrosamente de quien la hizo y de quien representa. Su longevidad supera la de los que creen poseerla, la del artista, la del mismo modelo que la inspiró y la del coleccionista que la atesora en su galería. Los retratos de mujeres hermosas immortalizan y congelan en el tiempo la belleza de la dama no tocada por los estragos de la edad. Y siempre, peligrosamente, en la superficie bidimensional del retrato pintado se encuentra la fantasía de lo vivo. En este sentido León Battista Alberti escribió: «La pintura contiene una fuerza divina que no solo hace a los ausentes presentes, como se dice de la amistad, sino que también hace que los muertos parezcan casi vivos. [...] De ese modo, el rostro de un hombre que ya murió goza de larga vida gracias a la pintura» (Woodall: 1997: 8-9).

²⁰ The great paradox and the great tragedy that lies in making the protagonist an artist is that the object he made was only beautiful because of his skills, because it was art; but as soon as it came alive, it was no longer a piece of art at all. It was indeed, and no less, the body itself. The extraordinary thing about Ovid's Pygmalion passage is that it also aluminates two deep fears: in the first place that of the real body, and in the second, that of making an image come alive (1989: 344).

De los retratos de Auristela al poder de las imágenes religiosas en la España de la Contrarreforma

El neoplatonismo en la poesía basado en las teorías de Ficino, León Hebreo y Pietro Bembo se mezcla con elementos de las otras dos tradiciones que convergen en la literatura de los Siglos de Oro: la poesía cancioneril y trovadoresca que viene de la tradición del amor cortés y la tradición del *Dolce Stil Novo* transformada por Petrarca en un vigoroso y fértil canon. Las teorías del amor y la visión idealizada de la dama en la tradición lírica de los siglos XVI y XVII son fruto de una relación sincrética y de síntesis entre estas tres grandes tradiciones (Mata: 2000: 641-42). Cervantes extrapola a la prosa de su texto inspirado en el género bizantino conceptos sobre el amor y la mujer pertenecientes a los códigos cerrados de la lírica. Con ello, a base de llevar al extremo estas ideas y modelos sobre la mujer y su representación pictórica está dinamitando la base de una tradición cultural, la neoplatónica, a la vez que plantea cuestiones sobre la representación artística y, lo que es más importante, sobre cómo se vive y entiende el arte en su tiempo.

No es coincidencia que en el *Quijote* se formule abiertamente el agotamiento de la tradición cultural y literaria con respecto a la representación de la dama²¹. Dulcinea será fielmente pensada e imaginada por don Quijote según unos presupuestos plenamente vigentes en la poesía lírica de su tiempo. Y, sin embargo, el caballero está solo en su obcecación amorosa pues todos los que lo rodean consideran absurda su fidelidad a una dama que, por otra parte, al ser imaginaria cumple al pie de la letra todos los requisitos necesarios para que el juego literario y cultural funcione²². En el *Persiles* pienso que, con Auristela y sus retratos,

²¹ Recordemos que el propio don Quijote reconoce la ficción inherente a la teoría del amor que sigue con Dulcinea: «Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos» (I, 25, 285).

²² Cuando es apremiado por los duques para que muestre un retrato de Dulcinea, para comprobar si es dama *fantástica* o real, don Quijote de manera casi desesperada y nada

Cervantes cuestiona la validez de esos códigos literarios anclados en una tradición cultural que ha permeado muchos ámbitos de la vida durante demasiado tiempo. Auristela es un personaje no tocado por la ironía; además, el género del *Persiles* basado en una reescritura personal y compleja del género bizantino no admite la parodia y la provocación de la risa. No obstante, desde otro registro literario completamente diferente se está cuestionando lo mismo que en el *Quijote*. No se olvide que hubo una coincidencia cronológica en la escritura de partes del *Quijote* de 1615 y del *Persiles*. Mediante la desmesura argumental de los retratos de Auristela se llega a una especie de paroxismo que busca –y encuentra– los límites de la representación literaria de la dama con su belleza absoluta, con su perfección sin tacha y con la devoción casi idólatra de sus enamorados. La obsesión por la imagen de la amada se vierte en dos tipos de retratos, el mental, grabado en el alma, y el físico, duplicación del primero y objeto de fantasías de posesión y rivalidad amorosa. En el fondo Auristela no cuenta tanto como mujer sino como fantasía forjada en una tradición cultural en la medida que su presencia se ve disminuida sin sus retratos y sus retratos son la mirada de los otros, de los pintores, de los que miran los cuadros, de los que los atesoran, de los que hablan con ellos, de los que imaginan a una mujer inexistente tras ellos, de los que sueñan a través de ellos.

Quiero terminar esta reflexión sobre el retrato de la dama en el *Persiles* con el más poderoso de todos ellos, el de la calle Bancos de Roma, en tanto en cuanto la reacción que la pintura provoca va más allá de los esperables celos de sus enamorados y se desborda hasta inflamar a una multitud entusiasta y difícil de aplacar en su exaltación. Como ya hemos señalado anteriormente, los peregrinos al pasar por la tienda de un pintor en la calle Bancos de Roma ven la imagen de una mujer bellísima con una corona partida y el mundo a sus pies. La relación de esta imagen con la iconografía de la Inmaculada es evidente ya que esta se representa como una hermosa adolescente con una corona de estrellas y la luna a los pies. Lógicamente, debe haber unas pequeñas modificaciones para evitar una asociación claramente sacrílega, pero la simetría de las diferencias (corona entera, corona partida; luna, mundo) acaban reforzando la identificación

elegante remite al tópico del retrato grabado en el alma: «Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí, sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque vuestra excelencia la viera en él toda retratada» (II, 32, 895).

del retrato de cuerpo entero con la imagen de la Virgen. Además, y sin entrar en detalles, en esos años España capitaneó una campaña formidable para conseguir que Roma oficializara el dogma de la purísima concepción de María mediante la creación en 1613 del Consejo de la Inmaculada por parte de Felipe III. Todo surge tras una disputa teológica provocada por un fraile dominico que en 1613 declaró en público que la Virgen fue concebida como cualquier otro mortal. Tras el incidente se inician cuatro años de actos de desagravio a la Virgen. Pinturas, cartelas, canciones, poemas, festividades, procesiones multitudinarias adornadas con arcos de triunfo y arquitecturas efímeras: todo era poco para el apoyo a la causa inmaculista. El fervor religioso hacia la Virgen se extiende por todas las clases sociales. El culto a la Virgen, en general, y a la Inmaculada Concepción, en particular, será uno de los pilares de la Contrarreforma en España. Cito el pasaje de la calle Bancos a continuación:

Y sucedió que, pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared della un retrato entero de pies a cabeza de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y, a los pies, un mundo, sobre el cual estaba puesta. Y, apenas la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela, tan al vivo dibujado, que no les puso en duda de conocerla (IV, 6, 659).

Cuando Auristela le pregunta al pintor, dueño de la tienda, por el significado de la pintura, este le contesta que «Quizá quieren decir que esta doncella merece llevar la corona de hermosura, que ella va hollando en aquel mundo; pero yo quiero decir que dice que vos, señora, sois su original, y que merecéis corona entera, y no mundo pintado, sino real y verdadero» (IV, 6, 659–60)²³. Michael Armstrong-Roche afirma que las palabras del pintor suponen una inversión casi sacrílega teniendo en cuenta que se trata claramente de una imagen mariana (2009: 278). A su vez, adviértase que la calle Bancos de Roma era una vía comercial dedicada a la imagería religiosa (Nerlich: 2005: 566)²⁴. A continuación

²³ En efecto el dueño de la tienda es un pintor afamado que compró la pintura a otro pintor: «que él vendía aquel retrato, pero no sabía de quién fuese; sólo sabía que otro pintor, su amigo, se le había hecho copiar en Francia, el cual le había dicho ser de una doncella extranjera que en hábitos de peregrina pasaba a Roma» (IV, 6, 659-60).

²⁴ Cuando el grupo de peregrinos intenta comprar la pintura, se les informa de la desorbitada puja con la que el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs han intentado

se nos dice que las damas francesas, Ruperta, Croriano y Periandro «quedaron atónitos de ver la verdadera imagen del rostro de Auristela en el del retrato» (IV, 6, 660). Inmediatamente después la multitud advierte esta suerte de prodigio: «Cayó la gente que el retrato miraba en que parecía al de Auristela y poco a poco comenzó a salir una voz, que todos y cada uno de por sí afirmaba: –Este retrato que se vende es el mismo de esta peregrina que va en este coche; ¿para qué queremos ver al traslado, sino al original?» (IV, 6, 660). Nótese que hay un clamor en el que se juntan todas las voces como si fuera una que surge poco a poco. Hay una importante trasgresión pues el original, Auristela, es el modelo de una imagen religiosa. Esa afirmación coral de querer ver a Auristela en vez de la pintura religiosa es extremadamente problemática por el desplazamiento del significado de la imagen a su significante. La escena continúa hasta llegar a una situación de fervor popular incontrolado:

Y, así, comenzaron a rodear el coche, que los caballos no podían ir adelante ni volver atrás, por lo cual dijo Periandro: –Auristela, hermana, cúbrase el rostro con algún velo, porque tanta luz ciega, y no nos deja ver por dónde caminamos. Hízolo así Auristela y pasaron adelante, pero no por esto dejó de seguirlos mucha gente, que esperaban a que se quitase el velo para verla como deseaban (IV, 6, 660).

Todo esto supone un comentario bastante atrevido sobre la relación de las imágenes religiosas con el fervor devocional de los fieles. Como he escrito en un artículo dedicado a este retrato y el inmaculismo en la Contrarreforma, en este pasaje se juega con una serie de inversiones de sentido entre el culto neoplatónico a la dama a través de sus retratos y el culto católico en relación con el uso de imágenes religiosas. De esta forma, en esta escena en la que se describe una emoción coral ante el prodigio que supone la presencia de Auristela, –todo esto en el contexto de una tienda dedicada a imaginería religiosa–, se puede hablar de una

adquirir el retrato de Auristela «a lo divino» ofreciendo joyas de hasta diez mil ducados. Sabemos que después el gobernador de Roma confiscará el retrato y que Periandro intentará recuperarlo haciéndole una oferta más modesta a su dueño. Una vez más un retrato de Auristela provoca el deseo incontrolable de poseerlo por parte de los dos enamorados que anteriormente se batieron en duelo además de Periandro y del gobernador de Roma, lo que nos recuerda al comportamiento del corregidor que se apropió del retrato de la dama de Diego de Parraces «para gusto suyo».

«Inmaculada a lo humano», ya que no es una Auristela «a lo divino» (Alcalá Galán: 2020: 16).

El trasfondo del culto a la Inmaculada Concepción, tan en boga en esos años, es difícil de ignorar. El retrato de Auristela a lo divino de la calle Bancos es el culmen de esa cadena de retratos y tiene un significado que paradójicamente surge de la agotada cantera de motivos del neoplatonismo. De hecho, no es casualidad que toda la escena en sí sea un delirio profundamente inverosímil. No importa. Realmente es necesario que así sea. Al final, la cadena de retratos de Auristela desborda el ámbito de la pasión infructuosa de los enamorados de la doncella y se derrama en el incontrolable magma de las emociones de la colectividad. La escena de la calle Bancos es una atrevida recreación de lo que una representación artística puede provocar en una multitud: un fervor y una devoción que solo una imagen puede lograr. Y, tras la insistente problematización de la naturaleza del retrato de la dama, se está advirtiendo sobre el inmenso poder del arte. Aunque los códigos del neoplatonismo –tal y como se revelan en su absurdo juego desde la impiedad de la prosa de Cervantes– acusen una fatiga inexorable son el punto de partida, mediante la figura de Auristela y sus retratos, de un radical comentario sobre los resortes de la devoción en relación con la fuerza inagotable de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. (2002) *Estancias*. Madrid. Editora Nacional.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes. (2009) *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes. (2020) «From Literary Painting to Marian Iconography: The Cult of Auristela in Cervantes's *Persiles y Sigismunda*». *Millennial Cervantes*. Bruce R. Burningham (coord.). Lincoln. University of Nebraska Press. 2-21.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael. (2009) *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*. Toronto. University of Toronto Press.
- BASS, Laura. (2008) *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. University Park. Pennsylvania State University Press.
- BATE, David. (2004) *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London. Routledge.
- BURCKHARDT, Jacob. (1992) *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid. Akal.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1969) *Darlo todo y no dar nada. Obras completas*. Vol. 1, *Dramas*. Edición de Ángel Valbuena Briones. Madrid. Aguilar.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1998) *Don Quijote de la Mancha*. Coord. Francisco Rico. Barcelona. Crítica.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2002) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Carlos Romero Muñoz. 2ª ed. Madrid. Cátedra.

DA VINCI, Leonardo. (1998) *Tratado de la pintura*. Ángel González García (coord.). Madrid: Akal.

DE LA TORRE FAZIO, Julia. (2009) «El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III». Málaga. Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, Tesis doctoral.

FALOMIR, Miguel. (2008) «El retrato del Renacimiento. Prólogo a una exposición.». *El retrato del Renacimiento*. Miguel Falomir (coord.). Madrid. Museo Nacional del Prado. 17-21.

FREEDBERG, David. (1989) *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago. University of Chicago Press.

FREEDMAN, Luba. (1995) *Titian's Portraits through Aretino's Lens*. University Park. Pennsylvania State University.

GARGANO, Antonio. (2012) «L'ombra ignuda entro 'l pensier figura: La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI.». *Críticón*. 114. 33-69.

HURTADO DE MENDOZA, Diego. (2007) *Poesía completa*. Edición de José Ignacio Díez Fernández. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.

MATA, Carlos. (2000) «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro: Dos sonetos del conde de Villamediana.» *Anuario Filosófico*. 33. 641-653.

MCKENDRICK, Melveena. (1996) «Retratos, vidrios y espejos: Images of Honour, Desire and the Captive Self in the *comedia*.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 20.2. 267-283.

MITCHELL, W. J. T. (2002) «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture». *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Michael Ann Holly y Keith Moxey (coords.). Williamstown. Sterling & Francine Clark Art Institute. 231-50.

NERLICH, Michael. (2005) *El «Persiles» descodificado, o «La divina comedia» de Cervantes*. Jesús Munárriz (trad.). Madrid. Hiperión.

PETRARCA, Francesco. (2008) *Cancionero*. Ángel Crespo Pérez (trad.). Madrid. Alianza Editorial.

PETRARCA, Francesco. (1964) *Il canzoniere*. Edición de Giancarlo Contini. Turín. Einaudi.

PONCE CÁRDENAS, Jesús. (2012) «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento.». *Críticón*. 114. 71-100.

REBOLLEDO, Bernardino de. (1778) *Ocios* (tomo 1). Madrid. Imprenta de D. Antonio de Sancha.

SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de. (1907) *Obras*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos. vol. 1.

SIMAL LÓPEZ, Mercedes. (2017) «Óleo sobre naipes: dos pequeños retratos de Carlos II (según van Kessel) y Mariana de Neoburgo del Museo Nacional de Artes Decorativas». *Además de: Revista Online de Artes Decorativas y Diseño*. 3. 29-52.

SYSON, Luke. (2008) «Testimonio de rostros, recuerdo de almas». *El retrato del Renacimiento*. Miguel Falomir (coord.). Madrid. Museo Nacional del Prado. 23-39.

VEGA, Lope de. (1972) *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Zaragoza. Editorial Ebro.

VILAR, Mariano. (2008) «Concepciones de la imagen de la amada en el *Cancionero* de Petrarca». *Primera Jornada de Lengua y Literatura «Estudios Teóricos e investigaciones en el Campo de las Ciencias del Lenguaje y la Literatura»*. Buenos Aires. Universidad Nacional de la Matanza. 1-11.

WOODALL, Joanna. (1997) «Introduction: Facing the Subject». *Portraiture: Facing the Subject*. Joanna Woodall (coord.). Manchester. Manchester University Press. 1-25.

ZAMBRANA PÉREZ, M. (2020) «Y pítola en mi imaginación como la deseo: Dulcinea entre la letra y la imagen». *Anales Cervantinos*. 52. 145-166.