

LA TORRE EN PROVENZA (*PERSILES*, III, 13-15)

Alicia PARODI
Universidad de Buenos Aires
aliciammparodi@gmail.com

RESUMEN

El episodio de la torre, o de la mujer voladora, nos enfrenta con una escritura en espejo, que desliza la representación de una estética a otra para contar cómo “la historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí”. Detrás de esta compleja construcción pueden leerse algunas claves para entender la espiritualidad que subyace en la peregrinación de Periandro y Auristela.

PALABRAS CLAVE

torre – Provenza – Persiles

ABSTRACT

THE TOWER, IN PROVENZA (*PERSILES*, L.III,14-15)

The episode of the tower, or of the flying woman, confronts us with a writing that slides the representation from one esthetic to another one to tell how “history, poetry and painting symbolize each other”. Behind this complex construction, some keys to understand the spirituality underlying the pilgrimage of Periandro and Auristela can be read.

KEY WORDS

tower – Provenza – Persiles

En el largo relato del Segundo Libro, Periandro, ante la queja por su vastedad, explica: “...soy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben y no hay ninguna fuera del lugar”.¹

La alegoría micro-macro cosmos está a la vista. San Pablo, *Éfesos*, I, 9-10², para citar al santo que, desde su basílica, preside el final de la novela justifica esta analogía. En *Hebreos*, que remite a *Exodo*, 25 y ss., encontraremos la figura del *rex-sacerdos*, en quien se unen misericordia y justicia, fabuloso rey de Thule, desde donde contempla la revolución solar.

Hasta que todos los “trabajos” de la peregrinación recapitulen en Cristo/Periandro, queremos dar cuenta del “lugar” principalísimo que ocupa el episodio de la torre en la estructura novelística en el Libro III

Pablo, y también Agustín: Pensemos que variaciones de la cita de Agustín (“...porque nos criasteis para Vos, y está inquieto nuestro corazón hasta que descanse

¹ En p. 363, en la edición de Carlos Romero (Madrid: Cátedra, 2004), que uso.

² “Él nos hizo conocer el misterio de su voluntad, Él nos hizo conocer el misterio de su voluntad, conforme a su designio misericordioso que estableció de antemano en Cristo, para que se cumpliera en la plenitud de los tiempos: reunir todas las cosas, las del cielo y de la tierra, bajo un solo jefe, que es Cristo”.

en Vos”)³ enmarca el Libro III. Al comienzo, sirve para justificar la ausencia de Arnaldo, personaje espiritualista que abandona a la amada para restaurar el honor del padre; al final, la enamorada Isabela se reconoce como centro donde reposan los pensamientos de su amado (622). Sin duda, aquí actúa la tercera persona divina, el Espíritu Santo, que mueve los deseos que parten del Padre y se encarnan en una mujer.

En este contexto, cito la definición poética que encabeza el capítulo 14. Es la tercera de las “definiciones poéticas”⁴ Aparece en correlación con la representación artística del famoso “fe con obras” de la Iglesia tridentina. Si las “familias” pobres, pero asistidas (c. 13 y 14), simbolizan las obras de caridad en el tiempo de la historia, la poética se hace cargo de las otras obras, las de arte:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez realza contando cosas humildes (p. 571).

A la vez, quiero dar cuenta del manifiesto encuadre manierista que la definición denota. En efecto, la artificiosidad, la alegoría, junto a la vuelta al pensamiento de la Edad Media, caracterizan, según Panofski⁵, una estética que parece traspasar todo el episodio

Su singularidad es notable. Se trata de la segunda vez que vemos al protagonista ejecutar un hecho heroico. El primero –lo consideramos tal- es el largo relato de sus hazañas pasadas. En este, en cambio, hay un compromiso del cuerpo. Por otra parte, en el contexto de los pequeños episodios que se “ensartan” en los finales del L.III, es el único que ocurre a los protagonistas (los demás están referidos a personajes de camino). Advirtamos, además, la importancia de la *maniera*: es por un deslizamiento de motivos comunes y, a la vez, estéticas contrapuestas, que podemos interpretar la continuidad de las acciones de Periandro en las de Antonio el joven, en una común alegoría.

No es la primera torre del Libro III. Antes, una con puertas ferradas, había servido como refugio frente al ataque de los moros. Era, explícitamente, una iglesia. Después, habrá una “torre” humana, en la “Crucifixión” de Periandro, en el Libro IV. Ésta del capítulo 14 es una torre que se “transforma” en iglesia, gracias a que los vestidos inflados con aire de “la mujer voladora”⁶ *dibujan* una campana “por misericordia divina”.

³ *Confesiones*. Buenos Aires: Poblet, 1941, 14.

⁴ Las otras dos: en el Capítulo Segundo (p. 442) la referencia es a la poesía; en el Capítulo décimo (pp. 596-697), a la narración. También se correlacionan alegóricamente con el texto novelado.

⁵ Panofsky. “El Manierismo”, *Idea* (Madrid: Cátedra, 1984, 67-92).

⁶ En nota, la edición de Romero Muñoz nos avisa que el motivo puede venir del mito de Iole, que escapa de Hércules: primera marca de la mixtura cristianismo-cultura clásica.

Las artes, la historia, simbolizan entre sí, decía la definición poética que encabezaba el capítulo XIII. Además, “bajan”. Antes de entrar en el desciframiento del episodio, recordemos que, en en continuidad con las escenas que tematizan “la familia”, Periandro expone sus ideas sobre las relaciones entre padres e hijos: el amor del padre a los hijos desciende; el de los hijos es más dificultoso porque debe subir.

Periandro sube, se abraza al peligroso loco, marido de Claricia, y cae con él, envuelto en sangre

Llama la atención que no se sepa, al principio, a quién pertenecía el cuchillo que causa las heridas. Lo cierto es que Periandro vierte sangre por ojos, narices y boca. Cuerpo exangüe, como el del Crucificado. Mientras que el loco Domicio muere por las heridas de su propio cuchillo, lo que traduce, como en otras obras cervantinas⁷, la idea de que el mal no proviene de Dios, sino que se lo procura el propio hombre.

Si en el Libro II, el Periandro autobiógrafo es comparado, por su elocuencia, con Hércules, y sus palabras con las cadenas que salen de su boca, aquí hay sangre. Por momentos, la imagen de la sangre los envuelve en una verdadera simbiosis, hasta tal punto que, por orden de Claricia, Periandro yacerá en el lecho de Domicio. Y todos irán a su “casi real casa”. Sorprendentemente, desvanecido, Periandro confiesa ser cristiano, a la par que enamorado⁸.

Sin duda, las connotaciones crísticas eran ya evidentes. Pero demasiado generales, como para descifrar la especificidad del episodio. Pierre Névoux⁹ trabaja con los nombres: sugiere la ecuación Claricia- Santa Clara, en la tesitura de la espiritualidad franciscana que cultivó Cervantes en los últimos años de vida¹⁰. Su loco marido, Domicio, se llama como el emperador Nerón, Domicio Nerón (sigo a Névoux), a quien siempre veremos cantando sobre las murallas (o torres) mientras el incendio convertía

⁷ Por ejemplo, en “La gitanilla”, el sobrino del alcalde muere por su propia mano.

⁸ En LIV, c. 5, p. 658, se dice que tanto Auristela como Periandro recibieron lecciones de catecismo.

⁹ En “Recrear (con) la Historia la reescritura lúdica de la historia: el legado poético del *Persiles*, III, 13- 15”, en ‘Si por atrevido no sale con las manos en la cabeza’: el legado poético del *Persiles*, cuatrocientos años después”, en *E-Humanista/ Cervantes*, 2016, 387-412. En el mismo artículo, sugiere que el nombre de Antonio puede recordar al segundo de San Francisco, San Antonio de Padua, que, habiendo sido bautizado como Hernando, eligió el nombre de Antonio por San Antonio Abad. Además, san Agustín decidió su bautismo por la lectura de su vida, encontrada fortuitamente, según relata en sus *Confesiones*. Datos que subrayan la función iniciática del personaje.

¹⁰ El romance a la carenciada doña Clara, en “La gitanilla” contiene varias alusiones a la “abadesa”; también el “Las dos doncellas”, Leocadia se hace llamar Francisco. En el episodio del cautivo, en el *Quijote*, Zoraida pierde su riqueza a manos de los franceses. Y hay más...

a la ciudad en cenizas. Imagen más que icónica de la caída del Imperio, que, como sabemos, dio lugar a la expansión del cristianismo.

Desde el final, ocurrido frente a la basílica de san Pablo Extramuros, el apóstol de los gentiles emite señales urgentes que comprometen la lectura de la peregrinación que hasta allí llega.

No pasaremos por alto, entonces, una diferencia importante: en el episodio de la torre. Domicio no es, exactamente, culpable. Está loco. Un relato retrospectivo da como origen de la locura la camisa enviada por la desdeñada y celosa Lorena. El señalamiento es complicado: por una parte, el nombre de Lorena, ligado a Francia (la identificación es compleja¹¹), indica que el mal proviene del bando propio, no el gentil, pero a continuación sus acciones son amplificadas por la viñeta mitológica de Deyanira, que, obviamente, connota 'gentilidad'. Los celos parecen cruzar individuos y pueblos para dramatizar la conversión como tema de la peregrinación novelesca.

El abrazo al enemigo, en comunidad de sangre, define el hondo sentido redentor del episodio. Es "un lugar", para continuar con la autodefinition de Periandro. A su vez, la mediación de Claricia-Santa Clara (no María) nos avisa que el autor está alegorizando una hipóstasis eclesial de la gracia divina. .

El episodio protagonizado por Antonio claramente ocupa este nivel. No tiene relación de causa-efecto explícita con el sacrificio de Periandro, pero el simultáneo dolor de las mujeres que los presencian crea esta sugerencia. Auristela, que no puede recibir el último aliento de su hermano, parece abrir la continuidad a la angustia de Constanza ante el peligro que corre su hermano. Metamorfoseada en criatura garcilasiana (y ovidiana)¹², su estatismo doliente, que dura todo el enfrentamiento, parece sustraerlo al tiempo e iniciar la transfiguración en belleza. Otra vez: la historia, la poesía, la pintura simbolizan entre sí. Como si la continuación de la obra salvífica sólo se pudiera traducir en maravilla estética.

Así, la visión de los cuerpos derribados, deja lugar a la espléndida figura del arquero. Si el cuchillo está asociado al sacrificio, especialmente por la iconografía de Abraham levantando el brazo sobre Isaac, el arco refiere a mil connotaciones sublimes, ligadas al ascenso místico. La que nos parece pertinente aquí es su valor iniciático¹³. .

¹¹ Romero Muñoz recuerda a María Lorena en el excursus XXXII de su edición, "Escocia y Francia en 1557-1559 (L.IV, 5: 655). Pertinente, si pensamos que en el episodio que sigue hay escoceses. Névous (op.cit, ut supra) se extiende a las casa de Lorena y Guisa. También podemos pensar en la región de Lorena, para esa época, parte del territorio francés, dos de cuyos antiguos reyes se llamaron Renato.

¹² Soneto XIII/ Metamorfosis I, XI; Canción VI/ Metamorfosis XIV, XIII.

¹³ Los valores simbólicos del arco y el cuchillo, están tomados del *Dictionnaire des symboles*, de Alan Gheerbandt et al., Paris, Seghers, 1973, s.v. 'arc', 'arc sur ciel' y 'couteau'. Además, en el elogio de Lope al *San Antonio de Padua*, de Mateo Alemán, llama a Antonio "cazador" de almas, p.113.

Antonio, recordemos, fue el primer salvador de los prisioneros de la isla Bárbara, en el L.I. Al principio del Libro III le está encomendada la interpretación narrativa del lienzo. Como dice la aguda aproximación al personaje de Julia D'Onofrio¹⁴, esta misión, ligada a la palabra, lo acerca al Periandro-Hércules. Su función es contar la historia ocurrida en los mares nórdicos al nuevo público europeo. Antonio, salvador, comunicador, en este episodio francés junta estas dos funciones: comunicar el valor del sacrificio de Periandro rescatando a Félix Flora del maligno Rubertino, y así renovar el mundo, en bondad y belleza.

A lo largo de los Libros I y II, lo hemos visto enarbolando su arco. Es su atributo, pero no siempre ha disparado las flechas con acierto. Mata a Clodio queriendo matar a Cenotia, y debe ser reprendido por su padre. Pero ahora, cumplido el ciclo del padre en Quintanar de la Orden, parece haber llegado al umbral de su propia iniciación. Y aquí, una vez más, el narrador dibuja y deja blancos: vemos manos, oído, una cuerda que se tensa y al hacerlo se nos I L.I. revela la completud de un círculo.¹⁵ La flecha atraviesa el velo de Felix Flora, y derriba a Rubertino, el robador que la secuestraba sobre el arzón de su caballo. Si hemos creído ver un “rpto de Europa”, con el cuerpo de la mujer sobre el toro, como lo muestran las representaciones pictóricas, pues dos páginas después, tal presunción se verá confirmada.

Antonio cruza el río (símbolo de pasaje) llevando en brazos a Felix Flora “como a otra nueva Europa” (p.582). Ella lo reconoce como “cortés” y “español”, máxima confluencia de gentilidad y cristianismo.

El subrayado estético y la conversión en belleza no hacen otra cosa que traducir la sacralidad del pasaje de nivel que experimenta Antonio. Rubertino lo ha herido en la cabeza. La sangre es señal de que la iniciación llega a su fin. Su misión de comunicar el efecto salvífico del sacrificio de Periandro está cumplida, y, por lo tanto, el arco iniciático se vuelve un “arco iris”. Con la cabeza marcada, puede asumir el lugar de su padre. Remplaza al propio, que quedó en Quintanar, cumplido el ciclo de vida con “la vuelta al padre”.

Agreguemos que uno de los significados simbólicos del arco es la fertilidad, lo que, de paso, ilumina el nombre de Felix Flora.

Nos hemos referido al dolor de las mujeres. Las actitudes diferencian las hazañas de Periandro y las de Antonio. Pero el común dolor les presta continuidad. Cuando

¹⁴ “El personaje de Antonio el joven en el *Persiles*. Aproximación a los mecanismos de significación cervantinos”, en *Para leer a cervantes II, Las 'Ejemplares', el Persiles*, coordinados por mí, Buenos Aires: Eudeba, 2007, 195-208.

¹⁵ En nota, Romero Muñoz nos remite al mismo gesto en el disparo que mata a Bradamiro, aunque en una figuración más borrosa (I.,4,155). En ese enfrentamiento entre bárbaros, por la posesión de Auristela, también aparece un cuchillo. No debemos olvidar que Antonio es semi bárbaro. Esto es –lo explico en otro momento- semi encarnado.

cae herido Antonio, Constanza corre a auxiliar a su hermano, porque “el parentesco calienta la sangre” (p.575). La serie iconográfica/mitológica cede frente al silencio de las lenguas. El espacio se puebla de quejas, ayes y gemidos que remplazan los golpes de espada y los bélicos instrumentos. Cuando el cielo despega las lenguas del paladar¹⁶, Auristela eleva su dolido planto: “Monte” llama a su amado, como Fray Luis a Cristo¹⁷, y, además, curiosamente porque no se la había nombrado antes, piensa en el dolor de la madre, la reina, que los instó a peregrinar ¿Dibuja también una Pietà invisible, con madre e hijo a sideral distancia?¹⁸

Todo este ciclo de sacrificio y redención ocurre en Provenza. La torre, que se convierte en iglesia, gracias a Claricia-santa Clara, señala al “Provenzal”, esto es, a San Francisco. San Francisco se llamó Giovanni, pero lo llamaron Francisco porque su madre era francesa (de Provenza), o porque su padre comerciaba allí telas, o porque amaba las trovas provenzales, o porque habló súbitamente la lengua francesa, inspirado por el Espíritu Santo, o porque ese nombre inusual atraería a posibles conversos, que así se volverían ‘francos’ y libres...¹⁹

Sin duda, la sensibilidad franciscana está allí, en los sucesos ocurridos en Provenza. El patetismo de las escenas de dolor y extenuación con que culminan los hechos heroicos bordea reminiscencias clásicas y estéticas representativas y las tiñe de una tonalidad sentimental. Fiel a la lectura de Juan, el discípulo amado y amante, que acompaña a la Virgen al pie de la cruz, la espiritualidad franciscana exalta la sangre redentora del Dios encarnado²⁰. A su vez, heredera de la de san Agustín, piensa la doctrina como “un itinerario hacia Dios”²¹. Se trata de una meditación centrada en Dios Padre que conduce a la tan conocida alabanza a la hermandad de todos los seres de la Creación. Hermano sol, hermana luna, hermana la muerte.

Decimos ahora, en línea con la poética manierista: “hermanas la poesía, la historia, la pintura, que descienden hasta nosotros”²².

¹⁶ Conocido salmo 136, ya citado dos veces en el *Persiles* (ver nota), y también en el resto de su obra.

¹⁷ El itinerario de la vieja peregrina culmina en el elogio de las fiestas de la Monda de Talavera, representada en una galería del palacio real, con el monte sobre el que se erigió un monasterio que posee la imagen “de la Cabeza”, por lo que se llamó a la peña Cabezo. Monte, cabeza, palacio real-monasterio, concentradas en esta *myse en abîme*, resuenan en este episodio.

¹⁸ Las diversas Pietà fueron consignadas en mi “San Pablo en el *Persiles*”, en *Para leer a Cervantes II. Las ejemplares*, ‘*El Persiles*’, coordinado por mí.

¹⁹ Tomo estos significados de *La leyenda áurea*, de Santiago de la Vorágine, Madrid, Alianza, 1995 y de la *Flos sanctorum*, de Alonso de Villegas, Toledo, 1591.

²⁰ Ver, de Julio Oggioni, *El misterio de la Redención*, Barcelona, Herder, 1961.

²¹ Estoy repitiendo la cita de san Buenaventura, que usa Étienne Gilson, en su *Filosofía en la Edad Media*, c. VII “San Buenaventura”. Madrid: González, 1946, 118.

²² Panofsky termina así el capítulo sobre el manierismo: “Separado de la naturaleza, el espíritu del hombre se refugia en Dios, con un sentimiento de triunfo y a la vez de pobreza, que se refleja en las figuras y en las posturas, tristes y al mismo tiempo soberbias, de las

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Mateo. *San Antonio de Padua*, Hemri Guerreiro y Marc Vitse, ed., t. II de *La obra completa*. Pedro M. Piñeiro Ramírez y Katharina Niemeyer, coords. Americana-Vervuert, Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, 2014.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz, ed. Madrid: *Cátedra*, 2004.
- Chevalier, J. et Gheerbrant et al. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1973.
- D'Onofrio, Julia, "El personaje de Antonio el Joven en el *Persiles*. Aproximación a los mecanismos de significación cervantinos". *Para leer a Cervantes II. Las 'Ejemplares', el 'Persiles'*. Alicia Parodi, coord. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- Névoux, Pierre. "Recrear (con) la Historia la reescritura lúdica de la historia francesa en el *Persiles*, III, 13-15". 'Si por atrevido no sale con las manos en la cabeza': el legado poético del *Persiles* cuatrocientos años después. Alcalá Galán, Mercedes et al., eds. *E-Humanista/Cervantes*, 2016.
- Oggioni, Julio. *El misterio de la Redención*. Barcelona: Herder, 1961.
- Parodi, Alicia, "San Pablo en el 'Persiles'". *Para leer a Cervantes II. 'Las Ejemplares', 'El Persiles'*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- Panofsky, Erwin. *Idea*. Madrid: *Cátedra*, 1984.
- Santiago de la Vorágine. *Leyenda áurea*. Madrid: Alianza, 1995.
- San Agustín. *Confesiones*. Buenos Aires: Pobley, 1941
- Villegas, Alonso de. *Flos Sanctorum*. Toledo, 1591.