Mirada expuesta, mirada oculta: la construcción de los personajes en torno al poder del campo visual en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

AGUSTINA OTERO MAC DOUGALL
Universidad de Buenos Aires

Resumen
El presente trabajo busca indagar en torno al ejercicio de la mirada y sus implicancias al interior de la obra póstuma cervantina *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Entenderemos el concepto de mirada como un ejercicio que determina tanto las relaciones de poder que establecen los personajes entre sí como el desenvolvimiento de la trama novelesca. Para llevar a cabo este análisis hemos propuesto dos categorías iniciales con las que distinguiremos las maneras en las que la mirada atraviesa el accionar de los personajes: los que son mirados y ocupan una posición central dentro del espacio de la diégesis y, por otro lado, los que miran ocultos desde los márgenes.
Palabras clave: Cervantes; mirada; poder; imagen

Abstract
The following project aims to reflect on the purpose of the exercise of the gaze and its implications in the posthumously published *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). We will understand the concept of gaze as an exercise that determines both the power relations that the main characters have among themselves and also the plot development.
To carry out this analysis we have proposed two initial categories that will distinguish the different ways in which the gaze determinates the actions of the characters: those who are watched and occupy a central position within the space of the diégesis and, on the other hand, those who watch hidden from the margins.
Keywords: Cervantes, gaze, power, image

Miramos el mundo y esperamos que se entregue
por entero a nuestras miradas. Y además, miramos al hombre
que mira al mundo, y entendemos que él también se entrega por
entero, en cuerpo y alma. Miramos dentro de nosotros mismos
para ver lo que tenemos de más íntimo, más oculto, más secreto.
El mundo y nosotros, el fututo y el pasado, la materia y el pensamiento,
todo debe ofrecerse al imperio de la mirada.
Gerard Wajcman. *El ojo absoluto*.

Uno de los temas articuladores que se destaca en el póstumo *Persiles* es el de la mirada y sus diversas manifestaciones: la mirada autorreflexiva sobre la propia creación artística –presente en el Prólogo de la obra–; la mirada como puerta de entrada del sentimiento amoroso; la mirada como dispositivo de control –en una clave que contemple las relaciones de poder entre los personajes–; la mirada engañada que distorsiona la percepción de la realidad, son solo algunos ejemplos de los tantos que se podrían mencionar.

Agustina OTERO MAC DOUGALL, "Mirada expuesta, mirada oculta: la construcción de los personajes en torno al poder del campo visual en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Artifara* 21.1 (2021) Contribuciones, pp. 141-154.
Recibido el 15/03/2021 ∞ Aceptado el 02/06/2021

Al pensar en la injerencia de la mirada nos enmarcaremos en la definición de Eduardo del Estal, quien la concibe como "una operación compleja que combina la voluntad y la acción de poner la vista en relación excluyente con un determinado objeto cuyo interés precede subjetivamente a su visión" (del Estal, 2010: 15-16). Asimismo, teniendo en cuenta que la obra que nos ocupa es el último saludo de Cervantes al lector, vale la pena pensar la implicancia que puede llegar a adquirir la mirada en cuanto ejercicio atento y reflexivo sobre la propia creación. Edward Said (2009) señala que el "estilo tardío" de un artista no se observa únicamente en su producción última, sino en aquella en la que hay una consciencia de finitud. Esto nos lleva a pensar en la idea de perspectiva: el autor está posicionado en un punto que le permitiría evaluar su obra con otros ojos. En este sentido, podemos pensar que esta posición está ligada al distanciamiento, lo que habilita, al mismo tiempo, un campo visual panorámico; una mirada amplia sobre la propia escritura. Si bien la dimensión extradiegética de este texto póstumo podría aportar un interesante punto de vista al tema de la mirada auto-reflexiva de la obra –y sobre todo en el marco de una estética tardía–, ahondaremos en este trabajo en un análisis centrado en el nivel diegético del *Persiles*.

La obra va explayándose en la problemática de la mirada a través de las vicisitudes que afrontan no sólo los protagonistas –destacados constantemente por sus apariencias– sino también el séquito viajero que los acompaña. En esta historia de amor entre dos jóvenes bellos que emprenden un largo viaje peregrino con el objetivo de conseguir la eterna unión de sus almas, el narrador pone en juego la dialéctica relación que existe entre el objeto y la mirada, donde objeto equivale al ser amado –o a su imagen– que es capturado bajo el dominio posesivo y deseante de la mirada. Siguiendo este razonamiento, se establecen dos roles bien diferenciados: los que miran y los que son mirados; roles que ponen en evidencia que la mirada en acto es también una manifestación del poder entendido en un sentido foucaultiano, es decir, como un ejercicio habilitado por las relaciones asimétricas entre los individuos (2006). Por otro lado, resuenan fuertemente en esta obra las teorías neoplatónicas sobre el amor difundidas durante el Renacimiento italiano y español, las cuales ponen especial énfasis en el sentido de la vista como puerta de entrada del sentimiento amoroso[1]. En su detallado estudio literario y filosófico, Guillermo Serés (1996) ha analizado la manera en la que las doctrinas platónicas y místico-cristianas conciben la transformación del amante en el amado. Algunas de estas ideas serán fundamentales para el desarrollo de este análisis, que hace foco en la mirada como principal medio vincular de los personajes.

Dentro del universo ficcional del *Persiles*, se nos presenta una variedad de personajes que harán uso del ejercicio de la mirada en un sentido espacial: algunos mirarán desde el centro, otros desde los márgenes. Quienes ocupan el escenario central absorben la mirada ajena y arrastran tras de sí los conflictos nodales que atraviesan la novela, como podemos apreciar cuando Periandro o Auristela irrumpen en un espacio nuevo y maravillan al resto, ya sea por su apariencia o por su gallardía. Pero las posiciones de quienes miran o son mirados no son en absoluto fijas e inamovibles, por lo tanto, se produce una tensión que vira entre los puntos de observación en disputa. En este sentido, podemos notar cómo se van produciendo desplazamientos entre la posición del observado y el observador según convenga a la trama, como sucede en el episodio de Ruperta, personaje que ocupa un espacio escénico central y que capta las miradas y la atención de los personajes sin siquiera percatarse de ello.

Podemos aventurar, como hipótesis inicial, que en el *Persiles* la mirada adquiere un papel categórico como organizadora del texto, ya que determina profundamente el accionar de los personajes dentro de sus correspondientes tramas y conflictos. Este texto, no en vano

[1] Diego Martínez Torrón analiza las distintas teorías sobre el amor que circulaban en el período y remarca que "El tema del amor en esta época era así importante preocupación estética e ideológica, puesto que siempre que ha habido un momento de renovación y progreso en la civilización, este ha ido creo asociado a una nueva concepción en materia sexual y amorosa, o a un replanteamiento profundo de las costumbres afectivas y amatorias" (2004: 618).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
Artifara, ISSN: 1594-378X

llamado "la novela del deseo" (Pelorson, 2003), desde el inicio confronta dos maneras de mirar al ser amado[2]: la de Maximino y la de su hermano menor, Persiles. Ambos se enamoran, el primero de un retrato, el segundo de la mujer de carne y hueso que inspiró al artista. En los dos casos, la contemplación de la belleza ha guiado las pasiones de estos dos príncipes enamorados, motorizando el primer conflicto de la obra: la huida, el abandono de la corona y el robo de la futura reina de Frislanda. Ni Persiles ni Maximino pueden olvidarse de Auristela una vez que se ha configurado en el lienzo de la imaginación, por lo tanto, tendrán que arriesgar sus vidas para concretar sus deseos amorosos. La mirada, entonces, puede ser el motor de las disputas; de ahí que un vistazo a un retrato pueda encontrar a dos antagonistas[3]. Pero no acaba aquí, ya que también puede conciliar venganzas pasadas y generar nuevos amoríos donde sólo había resentimiento, como en el particular episodio de Ruperta que se analizará más adelante.

1. MIRADA EXPUESTA: IMÁGENES ESTÁTICAS, IMÁGENES MOVIBLES

El narrador del *Persiles* asigna a lo largo de los cuatro libros distintos papeles a los muchos personajes que aparecen continuamente. Por lo general, aunque no únicamente, son los protagonistas y sus bellezas poco usuales quienes ocupan la posición de objeto de las miradas ajenas. Quienes encarnan las miradas que giran en torno a los protagonistas son los personajes secundarios, sobre todo, aquellos que se posicionan como antagonistas o pretendientes que completan los triángulos amorosos y le agregan dificultad a la meta final del viaje a Roma.

Dentro del binarismo de este eje, nos remitiremos a los casos de los protagonistas de la novela como emblemas de lo que podemos denominar "imágenes estáticas" e "imágenes movibles". Si bien los protagonistas tienen numerosos rasgos en común, tales como la hermosura, el linaje y la valentía, difieren en su constitución propia, es decir, en su devenir imágenes estáticas o movibles frente a las miradas ajenas de los demás personajes que comparten su universo.

Para analizar esta dualidad, comenzaremos con Auristela; centro de las miradas y punto desde el que se movilizan los deseos de sus enamorados o la envidia de sus competidoras. Este personaje puede ser pensado como la representación de aquello que se mantiene siempre igual a sí mismo, vale decir, lo inmutable y la ley de lo constante: "Ricas prendas por mi bien halladas, dulces y alegres, «en este tiempo y en otro cualquier tiempo»" (II, 15, 723)[4]. Exceptuando un único momento en el que su don de la hermosura sufre un proceso de transformación muy intenso y a la vez muy breve, Auristela es el equivalente a la encarnación de la máxima belleza humana posible, llegando a un nivel tan elevado que "en efeto, es mujer, aunque parece un ángel" (II, 4, 664).

El narrador no hace más que repetir una y otra vez cómo la belleza de este personaje impacta en la visión de cualquier espectador, sin importar ni el género ni la edad de quien tenga la dicha de contemplarla. Esta encarnación de un ideal de belleza perfecta y sin

[2] Ya que el término "deseo" será de uso recurrente a lo largo de este trabajo, vale la pena complejizar su significado con el señalamiento que hace Jean-Marc Pelorson en su libro *El desafío del «Persiles»*: "El término, tal y como lo menciona Cervantes, suele designar, sobre todo en forma plural, la pasión amorosa, pero en singular (y en plural en unos cuantos casos) cubre un campo semántico más extenso, que, además del amor, abarca la curiosidad (deseo de escuchar, de saber…), la nostalgia (deseo de volver a la patria), y la intención (de llegar a Roma, etc.) (2003: 59).

[3] Esta situación de oponentes disputándose el objeto del deseo la vemos duplicada más adelante en la pelea entre Arnaldo y el duque de Nemurs. Al igual que los hermanos príncipes, el primero será conquistado por la mirada directa de Auristela, el segundo, por la contemplación de uno de sus retratos. Ambos arriesgan su vida y luchan a muerte por poseerla, dejando atrás reino y hacienda.

[4] Las cursivas en las citas siempre son mías. En adelante, se consignará en números romanos el libro y en arábigos el capítulo seguido de la página. La edición utilizada corresponde a la establecida por Avalle-Arce que Gredos reeditó en 2016.

comparación alguna se refleja, también, en la fama que la sigue por todas las islas y ciudades que recorre junto con el escuadrón peregrino.

Las múltiples apariciones de retratos no autorizados fruto de imaginaciones cautivadas son la prueba de que aquello que la hace única pasa por la vista, semejante a muchas otras figuras femeninas cervantinas, pues, como sostiene Julia D'Onofrio, "Cervantes noveliza el lugar común de bellezas que admiran y enamoran, en su representación de mujeres que, mediante una fuerza de atracción, al mismo tiempo perturbadora y ejemplar, se convierten en el centro y motor de la acción" (2016: 34). Esto se ve explícitamente en el comentario que hace un romano que "a lo que se cree, debía de ser poeta" (IV, 3, 882) cuando, admirado por Auristela, expresa:

> –Yo apostaré que la diosa Venus, como en los tiempos pasados, vuelve a esta ciudad a ver las reliquias de su querido Eneas. Por Dios, que hace mal el señor gobernador de no mandar que se cubra el rostro de esta *movible imagen*. ¿Quiere, por ventura, que los discretos se admiren, que los tiernos se deshagan y que los necios idolatren? (IV, 3, 882)

Las constantes insistencias tanto del narrador como de los personajes respecto a la fascinación que despierta Auristela van *in crescendo* a lo largo de todos los capítulos que componen los cuatro libros del *Persiles*. Su belleza es transformadora, actúa como un poder tan seguro y eficiente como el de la misma Venus. A su paso cautiva un sinfín de miradas y construye un ejército de enamorados que ni siquiera precisan mirarla directamente para caer rendidos, alcanza con una pintura que retrate su deslumbrante hermosura. Esta obsesión por la imagen del amado se explicaba desde los procedimientos que intervenían internamente a la hora de "imprimir" dicha imagen en el alma del amante (Serés, 1996)[5]. Las diversas experiencias de estos enamoramientos ejemplifican las teorías amorosas de la época basadas en tres grandes tradiciones: el amor cortés, el petrarquismo y el neoplatonismo. Este último comparte con el petrarquismo la idealización y endiosamiento de la amada, pero difieren en que el amante neoplatónico –fácilmente identificable con Periandro– es capaz de trascender su imagen, mientras que el petrarquista –el duque enamorado del retrato de Auristela– se queda atrapado en ella (Cariola Cerda, 2019: 706).

Sin embargo, como nos demuestran los últimos capítulos, esta Auristela caracterizada como "movible imagen" es también propensa a sufrir un alarmante deterioro que preocupa a todos los acompañantes de viaje que fueron testigos de la enorme fuerza e inmutabilidad de su hermosura venusina. La exagerada constante de lo siempre igual a sí mismo en este extraño caso de belleza sobrehumana logra quebrarse a raíz del accionar maligno de dos personajes femeninos: la celosa y vengativa Hipólita y su hechicera judía. Solamente una fuerza de naturaleza mágica que actúa entre las tinieblas –fuera del campo de la luz y de lo visto– podría poner a prueba la hermosura divina de la protagonista en un tiempo tan corto: "No había dos horas que estaba enferma y ya se le parecían cárdenas las encarnadas rosas de sus mejillas, verde el carmín de sus labios y topacio las perlas de sus dientes; hasta los cabellos le pareció que habían mudado de color" (IV, 9, 904). Pero lo que Hipólita y la hechicera no habían calculado era la consecuencia de corromper semejante rasgo divino. La distorsión de un personaje que nunca había descendido del escalafón más alto de belleza trae como reacción

[5] Serés explica con detalle estos procedimientos en los que "el objeto del deseo amoroso, o su imagen (pues poco importa si está presente), se imprime en la parte anterior al cerebro, hasta tal punto que el anhelo cogitante (valga la expresión) del sujeto que siente la pasión comporta que toda la actividad de sus potencias anteriores se destine a recordar la imagen deseada, al igual que el precedente, y necesario, frenesí pulsátil o espiritual del corazón, su miembro vital. Actividad frenética que, merced a las cualidades seco y cálido (que, hemos visto, sirven para retener e imprimir la imagen en la memoria), supone que, a la postre, el alma adquiera extensión de imagen recordada o imaginada" (1996: 75).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
Artifara, ISSN: 1594-378X

adversa el decaimiento del más enamorado de todos, Periandro: "la pena que él sentía de la enfermedad de Auristela era tanta, que causaba en él el mismo efecto que en Auristela, y así se iba enflaqueciendo, que comenzaron todos a dudar de la vida suya" (IV, 10, 906). De este modo, todos los testigos de las inesperadas metamorfosis sufren expectantes la evolución de ambos protagonistas.

Otra de las consecuencias que acarrea la transformación de Auristela es la pérdida del nuevo antagonista amoroso, el duque de Nemurs, quien "como el amor que tenía en el pecho se había engendrado de la hermosura de Auristela, así como la tal hermosura iba faltando en ella, iba en él faltando el amor" (IV, 9, 904). En las antípodas de esta relación "superficial" con respecto al objeto de deseo que se enfrenta con la mirada, tenemos a Periandro, a quien "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, 904). Este sexto retrato de Auristela, el retratado que está en el alma de Periandro, actúa como una especie de escudo que protege la mirada del amante del semblante deslucido de su amada (Alcalá Galán, 1999: 135). Periandro, de modo similar a lo que sucede en *La española inglesa,* no mira la fealdad de la enferma, sino la belleza ideal que de ella lleva impresa en el alma, como buen amante neoplatónico (Egido, 1990: 215). Así, va diferenciándose qué tipos de personajes son los que se construyen desde una mirada ligada a las apariencias y quiénes desde una superación de la vista en pos de las esencias.

Distinto es el caso de Periandro: si bien comparte con Auristela el rasgo de una belleza extrema, no es esto lo que conforma su cualidad más destacada como personaje protagónico. Si ella se despliega desde la idea de lo fijo e inmutable, en Periandro encontramos los ideales de lo movible y dinámico. Este sujeto, "donde todas las *virtudes* están recogidas y cifradas" (I, 23, 650) está constantemente en el centro de los relatos sobre sus aventuras, ya sea como narrador directo –durante los capítulos que se dedican a explicar sus peripecias pasadas– o como personaje central del relato de otro narrador.

El uso de la primera persona al momento de narrar sus peripecias lo pone en el centro de las miradas y le permite ordenarse dentro de aquel tiempo caótico y fragmentado de las aventuras pasadas. Periandro no hace más que llenar el vacío misterioso de la interrumpida cronología de los acontecimientos vividos en carne propia, nunca antes vistos ni oídos por los otros personajes del escuadrón viajero. Pero no sólo se trata de saber colocarse en el tiempo, también se trata de la apropiación de un espacio, de un escenario que da lugar a los hechos narrados, que los valida como acciones efectivamente sucedidas y ciertas. Isabelle Rouane-Soupault (2004) ha señalado el largo relato de Periandro como un ejemplo de concentricidad narrativa que se homologa al espacio circular y aislado de la isla, en este caso, del rey Policarpo:

> Lo esencial de la acción novelesca durante este episodio se verifica dentro de la habitación de Auristela, de cuya salud todos están pendientes, junto a su cama, y por ello rodean a la enferma. Luego pasan a rodear al joven Antonio, víctima de los hechizos de Zenotia. Es precisamente ahí, en torno a la cama del mozo bárbaro (II, 10), donde Periandro empieza el relato analéptico de sus aventuras que varias veces incluye el relato intradiegético de otros personajes. (2004: 1009)

Resulta interesante cómo el narrador va haciendo foco de un personaje a otro hasta que se detiene en aquel que absorberá, durante una buena cantidad de capítulos, toda la atención de los personajes circundantes:

> Estando, pues, juntos, como se ha dicho, un día Sinforosa rogó encarecidamente a Periandro les contase algunos sucesos de su vida, especialmente se holgaría de saber de dónde venía la primera vez que llegó a aquella isla, cuando ganó los premios de todos los juegos y fiestas que en aquel día se hicieron […] A lo que Periandro

> respondió, que sí haría, si le permitiese comenzar el cuento de su historia, no del mismo principio, porque este no le podía decir ni descubrir a nadie [...] Todos le dijeron que hiciese su gusto, que de cualquier cosa que él dijese le recibirían. (II, 9, 691-692)

Y luego comienza el siguiente capítulo directamente con la voz del protagonista:

> –El principio y preámbulo de mi historia, ya que queréis, señores, que os la cuente, quiero que sea éste: que nos contempléis a mi hermana y a mí, con una anciana ama suya, embarcados en una nave cuyo dueño, en el lugar de parecer mercader, era un gran cosario. Las riberas de una isla barríamos […]. (II, 10, 692)

Todos los deícticos espaciales, temporales y personales están al servicio de esta toma de poder enunciativa, y a la vez, auxilian a los oyentes atentos, quienes serán convocados a imaginarse un Periandro anterior al tiempo cero del relato, elidido por el tan característico comienzo *in medias res* de la novela bizantina en general y de esta obra en particular. De hecho, es tanto lo que hay para saber de este personaje inquieto; tantas islas recorrió su fama, tanta gente lo conoció, que resulta tarea ardua seguir punto por punto el recorrido de sus aventuras, como así lo expresan algunos de sus oyentes:

> –No más –dijo a esta sazón Arnaldo–; no más, Periandro amigo; que, puesto que tú no te cansas de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas. (II, 12, 708)

Veamos qué sucede con la segunda manera que tiene este personaje de acaparar el centro de atención, es decir, cuando es otro quien narra sus hazañas y no él mismo. El capitán del navío de corsarios que rescata al grupo de Auristela tras el naufragio que los separa aporta información sobre el protagonismo de Periandro en las competencias olímpicas celebradas en la isla del rey Policarpo. Aquí, una vez más, se ponen en juego las "habilidades que acreditaban su valor" (II, 5, 669), las cuales, sumadas a su imponente vigor, capturan la vista de todos los espectadores: "Luego, la hermosa presencia del mancebo arrebató la *vista* y aún los corazones de cuantos le *miraron*" (I, 22, 644). Así es como Sinforosa cae presa de sus gracias, las cuales "despertaron en su pecho el modo de deseo" (II, 3, 661). Esta enamorada princesa, al encontrarse con Auristela, vuelve a referirse a Periandro listando sus acciones más destacables: "los triunfos que alcanzó, los contrarios que venció y los premios que ganó" (II, 3, 661). Por último, le confiesa a Auristela que "El amor que engendró en mi pecho [proviene del] *valor* que conocí en tu hermano" (II, 4, 664), y destacamos esta palabra porque dentro de la multiplicidad de significados que tiene, puede pensarse como sinónimo de "coraje", de valentía a la hora de llevar a cabo las acciones anteriormente mencionadas. La fascinación de Sinforosa tiene su origen en la contemplación de estos movimientos, y aquí está la diferencia con la fascinación que despierta Auristela en sus enamorados, la cual se genera, como ya dijimos, a partir de la contemplación de una belleza estática como lo es una pintura.

Pero este "sujeto donde todas las *gracias* del mundo tenían su asiento" (IV, 12, 915) también muestra, al igual que Auristela en su momento de enfermedad, su lado frágil a través del debilitamiento de su rasgo dinámico y vivaz. Esto se remarca en la analepsis de Serafido, el ayo de Persiles, quien cuenta cómo empeoró su amo cuando se enamoró de Auristela, la futura esposa de su hermano: "encerró en el honesto *silencio* todas las *acciones* que le hacían memorable y bien querido de todos, y, sobre todo, vino a perder la salud y a entregarse en los brazos de la desesperación" (IV, 12, 915).

Ahora bien, el episodio de la isla del rey Policarpo es muy abundante en ejemplos que contraponen a estos dos hermanos desde la idea de imagen-estática e imagen-movible. De

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
Artifara, ISSN: 1594-378X

hecho, el narrador nos muestra que mientras Periandro hace el largo relato de sus peripecias pasadas, Policarpo se hunde en sus pensamientos brindándonos un claro ejemplo de la contraposición de estos dos modelos: "descubría en el modo de *proceder* de Periandro, en su gentileza y brío, algún gran personaje, y en la hermosura de Auristela, alguna gran señora" (II, 17, 727). Es decir, se vuelve a repetir en la manera que tiene Policarpo de mirar a Periandro el campo semántico que lo vincula con aquello que está activo, mientras que en el caso de Auristela, la mirada siempre focaliza en su belleza fuera de lo normal, la cual termina ofuscando cualquier otro rasgo que complete su caracterización: "Callaba Policarpo, ocupando la vista en mirar a Auristela y el pensamiento en pensar en ella; y así, para él importaba muy poco, o nada, que callase o que hablase Periandro" (II, 15, 724). Es evidente, luego de tantos ejemplos en la novela, que las cosas hermosas atraen el alma del hombre que se moviliza para poder alcanzarlas (D´Onofrio, 2016: 41). De este modo, lo masculino queda vinculado a una búsqueda incansable del objeto del deseo, traducido en la belleza femenina como motor estático de la trama. Pelorson ha remarcado este aspecto misterioso del mundo interno de los personajes femeninos indicando que "al ponerse exclusivamente del lado del deseo masculino, el narrador anónimo convierte a la heroína en un enigma" (2003: 67).

Resulta significativo ahora detenernos en lo que sucede entre ambos protagonistas, ¿cómo se miran uno al otro? ¿Hay manifestaciones del poder en la mirada amorosa? La siguiente cita es del monólogo de Periandro cuando atraviesa el crítico momento en el que Auristela le propone unión con Sinforosa[6]:

> Con la edad y con el uso de la razón, fue creciendo en mí el conocimiento, y fueron creciendo en ti las partes que te hicieron amable; *vilas*, *contemplélas*, *conocílas*, *grabélas* en mi alma y de la tuya y la mía hice un compuesto tan uno y tan solo que estoy por decir que tendrá mucho que hacer la muerte en dividirle. (II, 6, 673)

La utilización de los verbos destacados que juegan con el campo visual tiene como meta la fijación de una imagen última que queda guardada en el alma, una suerte de depósito que reúne fragmentos que conforman un lienzo en proceso de creación, donde cada mirada aporta una nueva pincelada. De vuelta, la parte activa del proceso de creación de esta construcción estética sobre la amada queda del lado del protagonista, mientras tanto, la modelo posa pasiva ante su captura externa. Más adelante continúa diciendo: "Considera quién eres, y no se te olvide de quién yo soy, y verás en ti el *término* del valor que puede desearse y en mí el amor y la firmeza que puede *imaginarse*" (II, 6, 676). Se establece, nuevamente, un paralelismo entre el objeto de la mirada –la amada– como un término o un fin del deseo, algo ya acabado; y por otro lado, se coloca a quien mira bajo un continuo imaginar,[7] como un movimiento de ideas activo.

Además, la cita hace referencia a uno de los rasgos que más caracteriza a Periandro y que tiene que ver con la fuerte voluntad para seguir adelante con su promesa. Sin embargo, su inquebrantable compromiso con la palabra y el constante cuidado que hace de su supuesta hermana llevan a los personajes que lo acompañan a hacerse algunos cuestionamientos que

[6] Otro de los momentos críticos que atraviesa la pareja es el cambio de voluntad de Auristela cuando le plantea a Periandro su deseo de querer unirse con Dios, idea que remite a las exégesis de los Padres "platonizantes" del período: "Si en el *Banquete* se plantea que los amantes quieren reintegrarse en el andrógino, o sea, en la unidad perdida, la escatología biblicocristiana tiene como modelo central el círculo y, consecuentemente, como pilar fundamental la vuelta, el retorno a la Unidad, la unión con Dios" (Serés, 1996: 25).

[7] Vale tener en cuenta la acertada diferencia que detecta José Manuel Pozuelo Yvancos en su análisis sobre los contextos de inserción de los conceptos de "fantasía" e "imaginación" en Cervantes: "La fantasía se asocia, incluso con selección léxica de tal vocablo, a quimera, a esperanza sin fundamento, a desvarío irracional, lo cual no suele darse cuando el vocablo elegido es «imaginación», y en esa connotación más descarriada o ingobernable de la fantasía vemos una diferencia respecto al otro concepto hermano" (2004: 9).

ponen en peligro el secreto: "¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera de Auristela que apenas nos la deja mirar por brújula?" (II, 5, 671). Estas palabras, por supuesto, no podrían ser de otro personaje más que de Clodio, el único que pone en duda la versión oficial y termina teniendo razón sobre sus sospechas. En la cita, Periandro es asociado con Argos Panoptes, el monstruo de los cien ojos que vigilaba a los presos de la diosa Hera. La similitud se explica por sí sola, y vale aclarar que no es únicamente con este personaje con quien se vincula el ejercicio de la mirada en el resguardo de las doncellas:

> Servíales de Argos el mozo Antonio, de lo que sirvió el pastor de Anfriso. Eran los ojos de los dos centinelas no dormidas, pues por sus cuartos la hacían a las mansas y hermosas ovejuelas que debajo de su solicitud y *vigilancia* se amparaban. (I, 21, 641)

Ahora bien, la mirada panóptica y sus referencias ligadas al control y cuidado de los demás nos llevan al siguiente eje que focaliza en el ejercicio de la mirada escondida, aquella que nace de un ocultamiento y que se diferencia de la mirada expuesta en tanto opera en el desconocimiento de los personajes.

2. LA MIRADA OCULTA COMO DELEITE

Dentro del *Persiles*, son especialmente llamativas las escenas en donde los personajes, ya no protagonistas, narran y hacen énfasis en el acto de mirar sin ser vistos. De algún modo, se expone cómo la mirada ignorada por quien es observado divide la escena o episodio central en dos instancias: por un lado, se hace foco en aquello que realiza quien sea el objeto; por el otro, se vislumbra cómo se posiciona el que hace libre uso de su mirada. En las situaciones de espías hay una gran asimetría, pero también hay una gran libertad, ya que el espiado no tiene por qué saberse mirado –y por ende, no se inhibe–, y a la vez, quien abusa de su posición oculta tiene un goce completo: nada puede escaparse de su poderío en tanto su objeto ignore que es mirado.

Veamos cómo aparece este tema desplegado a lo largo de la novela comenzando por el libro I. En el diálogo que entablan las mujeres rescatadas por los cosarios que llevaban a la moribunda Transila, el capitán, luego de tres meses de navegación, realiza el relato sobre los juegos olímpicos de la isla del rey Policarpo. Aquí trae a colación, justamente, la aparición más destacada de las gracias y habilidades del entonces desconocido Periandro, quien en todos los hemisferios tiene el poder de causar la admiración general: "Luego la hermosa presencia del mozo arrebató la vista y aún los corazones de cuantos le miraron, y yo, desde luego, le quedé aficionadísimo" (I, 22, 644). Hasta acá no hay nada que cuente el marinero que no haya experimentado la mayoría del público que acaba de presenciar la llegada de la nave de los doce "gallardos mancebos, de dilatadas espaldas y pechos y de nervudos brazos" (I, 22, 644). Pero mientras Periandro va llevándose las miradas de todos los habitantes de la isla, el capitán pone el foco en otro lado:

> […] finalmente, se los dejó [a los competidores] a poco más de la mitad del camino, como si fueran *estatuas inmóviles*, con la admiración de todos los circundantes, especialmente de Sinforosa, que *le seguía con la vista*, así corriendo como estando quedo, porque la belleza y agilidad del mozo era bastante para *llevar tras si* las voluntades, no sólo de los ojos de cuanto le miraban. Noté yo esto porque tenía los míos *atento en mirar a* Policarpa, objeto dulce de mis deseos, y de camino, miraba los movimientos de Sinforosa. (I, 22, 645)

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
Artifara, ISSN: 1594-378X

Este comentario, dicho un poco al pasar por el capitán –pero fríamente calculado por parte de un narrador sagaz que le hace guiños al lector–, demuestra cómo es observable el deseo del otro. El capitán puede ver cómo mira Sinforosa a Periandro, con qué ojos se deleita por el gallardo y desconocido atleta. Pero a la vez, él también se deleita mirando a Policarpa, verdadero objeto de sus deseos. Acto seguido, y casi como respuesta automática a esta demostración de interés que evidentemente Sinforosa hace con Periandro, Auristela cae en las garras de los celos, generando una serie de interrogantes con respecto a las formas que puede adoptar el amor en las personas[8]. Podemos ver en esta reacción de Auristela la fragilidad típica de quien sufre la enfermedad de los celos la cual la lleva a pensar que su amado podría tener puesto el deseo en alguien más. En este juego de miradas, se produce una superposición donde la audiencia debe, primero, imaginarse al mismo capitán contemplando a Sinforosa, quien a su vez se deleita ante la visión del increíble Periandro, como todos los espectadores que están allí. Luego, como efecto secundario de esta superposición de imágenes, es evidente que Auristela construye en su propia imaginación a un Periandro famoso y aclamado por sus gracias, y quizás tentado de corresponder al deseo de la ya entregada y hermosa princesa. Pero Cervantes, en esta novela que expone una gran cantidad de ejemplos sobre la enfermedad de los celos, distingue entre los celos sanos –que terminan curándose– y aquellos que generan lascivia, destrucción y muerte (Egido, 1990: 207), siendo los protagonistas de la novela, y sobre todo Auristela, ejemplos de perfección física y moral[9].

Siguiendo la cronología de los libros, nos encontramos con uno de los ejemplos más representativos de esta asimetría resultante entre el mirado y el observador. Se trata de la creación de las pinturas de Auristela a partir de la utilización de una "mirada interna" que recupera directamente la imagen de la modelo guardada en la propia memoria del pintor. De este modo, el artista puede prescindir de la modelo viva y obtener el mismo resultado al acudir a ella a través de su imaginación. Aquí encontramos verbos que juegan con el campo semántico de la "captura" de aquel ser que se constituye como objeto de la mirada. Esto lo podemos ver cuando el criado del duque le afirma a Periandro que su pintor "de una sola vez que la ha visto [a Auristela] la tiene tan aprendida en la imaginación que la pintará a sus solas tan bien como si *siempre* la *estuviera mirando*" (III, 13, 833). Incluso, el énfasis dado por el adverbio de tiempo y el verbo en modo subjuntivo dan cuenta de lo incontrolable y peligrosa que es esa mirada que ni siquiera necesita de su modelo de carne y hueso. La imaginación de este pintor ya es un lienzo donde ha sido retratado el rostro de Auristela, lo único que tiene que hacer es duplicar en el bastidor aquella pintura que está grabada en el alma.

Así, quien es deseado es capturado en una imagen fija, como sucede también en el caso de la enamorada Isabela Castrucha, quien afirma en su relato: "quedóse su imagen [del enamorado] tan impresa en mi alma que no la podía apartar de mi memoria" (III, 20, 863), "siempre lo veo y siempre lo tengo en el alma" (III, 21, 865). En este sentido, se establece la importancia de la mirada como aquella ventana por donde entra la imagen del amado para quedarse fijada en el tiempo, convertida, como diría Maurice Blanchot, "en el fantasma de una

[8] Me refiero a la discusión que entablan Transila, Mauricio y Auristela sobre la exagerada reacción de esta última respecto a la fascinación de Sinforosa por Periandro. Vale citar a Mauricio como palabra final cuando se refiere a la diversidad en el amor: "[…] en ningunas otras acciones de la naturaleza se ven mayores milagros ni más continuos que en los del amor, que por ser tantos y tales los milagros, se pasan en silencio y no se echa de ver en ellos, por extraordinario que sean. El amor junta los cetros con los cayados, la grandeza con la bajeza, hace posible lo imposible, iguala diferentes estados y viene a ser poderoso como la muerte" (I, 23, 649-650).

[9] Isabel Lozano Renieblas identifica esta manifestación de los deseos de los personajes –en general– como parte del "tiempo interior" que se desprende del argumento de la novela: "Las grandes esperas, los amores y pasiones insatisfechos, la confianza puesta en el futuro y, sobre todo, las dudas y los recelos propician la sustancialidad temporal. El tiempo se matiza mediante estados mentales que tienen que ver con la espera a que se ven sometidos los personajes (en la corte de Policarpo) y con las dudas e incertidumbres que asaltan a la protagonista (sobre todo en Roma)" (1998: 190).

visión eterna" (2002: 28). Esta visión capturada la vemos con claridad en la pelea entre Arnaldo y el duque de Nemurs, quien fue encontrado con el retrato en las manos y en un estado deplorable al pie de un árbol, donde "hablaba con el muerto como con el original vivo" (IV, 3, 878). Vale recordar que "el muerto" refiere al retrato de Auristela, imagen congelada de su belleza que se impone a la mirada del enamorado. Bajo estas coordenadas, la imagen del amado podía conducir a un amor intelectual, o a uno patológico. En el proceso, la imagen que ingresaba por los ojos atravesaba las tres facultades internas del alma: memoria, fantasía e intelecto. Aquí es donde la imagen se intelectualizaba, es decir, se comprendía que la belleza del amado era reflejo de la belleza superior. Pero si esto no sucedía, es decir, si la imagen "no era intelectualizada (si «no se imprimía correctamente en la memoria o si se quedaba 'dando vueltas' en la fantasía sin alcanzar el intelecto»), se hablaba de un amor patológico, el cual tenía como consecuencia actitudes irracionales, erráticas y violentas" (Cariola Cerda, 2019: 712).

Estos ejemplos dan cuenta de miradas capturadas, miradas que son presa de sus objetos y que modifican por completo las intenciones o el accionar de los personajes. Veamos otro ejemplo en la siguiente cita de la escena en que Ruperta está a punto de llevar a cabo su venganza:

> *Mira*, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que *no mires* a ese hermoso Cupido que vas a *descubrir*, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos. Llegó, y en fin, temblándole la mano, descubrió el rostro de Croriano, que profundamente dormía, y halló en él la propiedad del escudo de Medusa, que la convirtió en mármol; halló tanta hermosura, que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano y a que diese lugar de consideración del informe caso que cometer quería; vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería […]. (III, 17, 849)

La reacción de perplejidad cuando se le presenta a la mirada un objeto tan fuera de lo ordinario es una respuesta combinatoria de dos elementos que suelen ir de la mano: el espanto y la admiración[10]. Cervantes utiliza para explicar esta reacción nada más y nada menos que el mito de Medusa, la antaño hermosa mas luego horrorosa Gorgona, quien tenía el poder de petrificar en un instante a quien le devolviera la mirada. Como dice del Estal, "la mirada implica una interdicción del ver, aquello que siendo visible no puede ser mirado porque ocasiona la muerte, como el mito de la Medusa cuya mirada convertía a los hombres en piedra", y luego agrega, "todos los dispositivos de saber se funden en una prohibición original que establece aquello que no se debe mirar en el campo de lo visible" (2010: 17). Pero la obra aporta su grano de originalidad e invierte el mito: ya no se trata de aquello que no se debe mirar en lo visible, sino de aquello que necesariamente debe ser mirado para que se produzca la salvación. Así, gracias a esta mirada espontánea, Ruperta no sólo abandona el luto, sino que perdona y recupera su felicidad.

La mención del mito es relevante ya que expone los elementos que se disputan en el ejercicio de la mirada oculta[11]. Por un lado, hay una situación de ocultamiento: a Perseo lo protege el casco de invisibilidad de Hades, a Ruperta, la oscuridad del lecho y la ignorancia de Croriano en no saberse mirado. Por otro lado, hay marcadas diferencias. A Perseo lo salva el reflejo en el escudo de Atenea; a Ruperta la salva de cometer un crimen atroz la mirada directa del rostro de Croriano, quien, lejos de aniquilar a su oponente, le produce el efecto contrario: un enamoramiento total y el olvido de los problemas pasados. De este modo, entre

[10] Esta combinatoria es bastante frecuente en las reacciones que provocan las bellezas exóticas. Recordemos la impresión que despierta el escuadrón recién llegado desde el septentrión a la Europa meridional: "Apenas vieron los rostros de Auristela y Constanza los sobresaltó la admiración y el espanto" (III, 1, 758).

[11] Para un análisis del episodio de Ruperta a la luz del intertexto de Psique y Cupido, véase Juan Ramón Muñoz Sánchez (2019).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
Artifara, ISSN: 1594-378X

la parte contada por el escudero y la mostrada en directo, "se establece una simétrica relación temática basada en la figura retórica del quiasmo: si en la primera parte el amor de Rubicón termina en venganza; en la segunda parte la venganza de Ruperta se torna amor" (Muñoz Sánchez, 2007: 116).

No hay dudas de que en esta obra plagada de historias intercaladas el ejercicio de la mirada es tan amplio como la variedad de personajes y de situaciones que surgen del relato. La idea del deleite, por tanto, adquiere diversas formas, y una de ellas tiene que ver también con el hecho de mirar un objeto que a la vez tiene puesta su mirada en otro. En síntesis, mirar a quien mira sin ser visto:

> –Señores, de aquí a dos horas, que habrá entrado una de la noche, si gustáis de *ver* a la señora Ruperta *sin que ella os vea*, yo haré que la veáis, cuya vista os dará ocasión de que os admiréis, así de su condición como de su hermosura. (III, 16, 844)

Recordemos que la antesala de este ofrecimiento fuera de lo común es un llamamiento a la curiosidad: "Señores, acudid a ver la más extraña visión que habréis visto en vuestra vida" (III, 16, 844). Y luego, los peregrinos "vieron, por entre unas esteras, un aposento todo cubierto de luto, cuya lóbrega oscuridad no les dejó ver particularmente lo que en él había" (III, 16, 844). El escudero enlutado de Ruperta les hace una breve introducción a sus desgracias amorosas y les pide que vuelvan en dos horas para ver con sus propios ojos el espectáculo recién descripto. De este modo, se produce una cadena de incitaciones: el escudero tentando a los peregrinos, la visión de la feliz pareja despertando la ira de Rubicón y las reliquias encendiendo el deseo de venganza en Ruperta (D'Onofrio, 2018: 42). De vuelta, se reproducen los distintos niveles donde opera la mirada de acuerdo con la cantidad de participantes involucrados[12] en este episodio por demás teatralizado (Ruffinatto, 2017), y entonces, así como el capitán miraba a Sinforosa que a su vez contemplaba la gallardía de Periandro, Rubicón mira a la feliz pareja viéndose dichosos. Todo esto desemboca en el asesinato de aquel que impide el propio deseo.

Así surge todo el malestar que con los años habitará los sentimientos de esta melancólica y resentida Ruperta, quien se jura –similar a una Medea– cobrar venganza en el hijo. Estos largos años dedicados a la adoración de la calavera no hicieron más que despertar su ira, que "según se dice, es una revolución de la sangre que está cerca del corazón, la cual se altera en el pecho *con la vista* del objeto que agravia y tal vez con la memoria; tiene por último fin y paradero suyo la venganza" (III, 17, 847). Afirmación refutada, finalmente, por el propio giro que adquiere la trama en la sorpresiva reacción de Ruperta ya mencionada más arriba, de donde podemos concluir que el amor vence al odio[13].

---

[12] Enrique Rull detalla el modo en que se organiza el espacio que enmarca este episodio en términos cinematográficos: "En primer lugar están los espectadores, que son, como hemos visto, los peregrinos y nosotros mismos, distribuidos evidentemente en dos planos sucesivos, en los que la profundidad de campo abarca un escenario múltiple: en primer plano, el nuestro; más adelante, en plano medio, el de los peregrinos; y al fondo, el de Ruperta y la acción que en este tendrá lugar. Pero la hipotética cámara acerca su objetivo a este último, y nosotros y los peregrinos desaparecemos, mientras queda en el lugar central de la acción el plano principal y la voz en *off* del narrador omnisciente, que se permite una intromisión constante en los hechos" (2006: 938).

[13] El episodio de Ruperta y Croriano ha sido analizado por Alberto Blecua desde el aspecto retórico, destacándose que la tesis postulada por el narrador omnisciente, es decir, que la cólera de la mujer no tiene límites y que la ira no se refrena hasta que no se satisface la venganza, resulta refutada por el mismo texto: "Pero Cervantes, maestro de la suspensión y del análisis de las pasiones –de personajes y lectores–, da, de improvisto, una solución inesperada: los efectos patéticos se transforman, por fuerza del amor, en suaves y cómicos. De las tinieblas a la luz. El episodio se cierra como una comedia, como un cuento, con bodas y con regocijos de criados. Sí, se celebra el triunfo del individuo sobre el género […] (2006: 147)". Asimismo, dice D'Onofrio sobre este tema: "Las quejas del viejo escudero apuntan a la inmovilidad contra el cambio, él representa la mirada de la advertencia barroca, lúgubre y pesimista: lo único invariable es la muerte, todo lo demás es contingente y carece de sentido. Ruperta al romper el

Finalmente, cabe destacar una de las últimas sentencias que se declara en el *Persiles* respecto a este tema en la dramática escena que concluye la novela, aquella donde aparece por primera vez el controversial personaje de Maximino y que está imbuida de urgencia en la enunciación (Vila, 2019). El tiempo se acaba, la verdad ha sido revelada y falta conciliar las partes. Entonces, el rey de Tule aparece para dar la última palabra y casar a su hermano, sorprendiendo a todos sobremanera. Quizás esperábamos encontrarnos, al igual que en el caso de Ruperta, con la ira de este rey burlado por su prometida y hermano menor. Sin embargo, otra vez, y pese a su espontánea muerte, hay reconciliación. Llama poderosamente la atención que este sea el último personaje que sale a escena en toda la obra de Cervantes, siendo que probablemente hayan sido las últimas páginas escritas por su pluma antes de morir. De hecho, este enigmático personaje ha sido identificado con el mismo Cervantes (Alcalá Galán, 2009: 241) ya que ambos llegan al final enfermos y con el tiempo en contra, pero logran su cometido: darle una conclusión a la historia. Maximino, pues, toma las manos de su hermano y se las lleva a los ojos con intención de despedirse del mundo en paz habiendo perdonado a su propia sangre. A la vez, acompaña esta acción diciéndole a Persiles "y ciérrame estos ojos en perpetuo sueño" (IV, 14, 921). Nunca más comprobada aquella ligazón griega entre la vida y la visión versus la muerte y la pérdida de la vista[14]. Este rey, primer enamorado del arte, aquel que contempló a Auristela bajo el hechizo de su pintura, encuentra el sosiego de su alma en el momento en que, paradójicamente, podría contemplar directamente ya no el traslado sino el original. Sin embargo, la trama parece haber resuelto este problema, ya que lo que más le importa a Maximino es poder despedirse correctamente del mundo rindiéndole homenaje al amor, cual cisne que se despide con el canto más hermoso.

Del mismo modo lo hace Cervantes, quien, fiel a su tono irónico –más exacerbado que nunca ante las ansias de la muerte– se despide de sus lectores amigos anhelando un futuro en el que pueda terminar sus escrituras pendientes. Así, el imposible deseo de prolongarse en el tiempo después de la muerte se expresa a través de los llamativos gerundios del Prólogo –"muriendo" y "deseando"–, los cuales nos ponen frente a una escritura que de ninguna manera está acabada sino todo lo contrario: late fuertemente la idea de una escritura concebida como un viaje, un proceso continuo (Gerber, 2018). Este final termina de proporcionarnos a los lectores una de las últimas imágenes del autor: el escritor exiliado, aquel que, tal como dijimos al principio del trabajo cuando nos referimos al 'estilo tardío', "se encuentra *en*, pero, al mismo tiempo y de un modo extraño, *alejado* del presente" (Said, 2009: 48), con la mirada puesta en un más allá cada vez más cercano y con el deseo profundo de poder "veros presto contentos en la otra vida" (Prólogo, 558).

Bibliografía

Alcalá Galán, Mercedes (1999) "La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, pp. 125-138.

círculo de venganza vuelve al mundo del cambio, que es el de la vida y las posibilidades de transformación. Las reliquias de la muerte salen encerradas de la posada, mientras la vida y el viaje continúan" (2018: 49).

[14] Regis Debray dice en su libro *Vida y muerte de la imagen*: "Vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos «su último suspiro», pero ellos decían «su última mirada». Peor que castrar a un enemigo, arrancarle los ojos. Edipo, muerto vivo. Decididamente una estética vitalista" (1994: 21).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
Artifara, ISSN: 1594-378X

ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2009) "La aventura poética del *Persiles*" en *Escritura desatada: Poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 207– 234.

BLANCHOT, Maurice (2002) *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.

BLECUA, Alberto (1985) "Cervantes y la retórica (Persiles, III, 17)", en *Lecciones cervantinas.* Estudios coordinados por Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 133-147.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de ([1617] 2016) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J.B. Avalle Arce, Madrid, Gredos.

CARIOLA CERDA, Constanza (2019) "Auristela divinizada: un análisis desde el platonismo de Marsilio Ficino", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 7.2, pp. 703-716.

D'ONOFRIO, Julia (2016) "La atracción femenina: poder, peligro y ejemplo. El caso de las doncellas cervantinas" en *Exlibris*, vol. V, pp. 33-50.

—— (2018) "Ruperta y las reliquias de la muerte (Persiles III, 16 -17) en *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro,* vol. 6, núm. 2, pp. 39-50.

DEBRAY, Regis (1994) Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Barcelona, Paidós.

DEL ESTAL, Eduardo (2010) *Historia de la mirada*, Buenos Aires, Atuel.

EGIDO, Aurora (1990) "El Persiles y la enfermedad de amor" en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 201-224.

FOUCAULT, Michel (2006) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GERBER, Clea (2018) "«Que yo me voy muriendo»: temporalidad, viaje y amistad en los paratextos del Persiles de Cervantes", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 6.2, pp. 131-140.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998) *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2007) "Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*", en *El mejor de los libros de entretenimiento: Reflexiones sobre «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional, de Miguel de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 103-130.

—— (2019) "«Mira, si quieres, que no mires»: El deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación (Aproximación a un motivo literario)", *Revista de Literatura*, LXXXI, 162, pp. 395-422.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2004) "El amor en el *Persiles*" en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Barcelona, Asociación de Cervantistas/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vol. 1, pp. 617-650.

RUFFINATTO, Aldo (2017) "Lo trágico y lo cómico mezclado: historia de un dramaturgo fallido (Persiles, III.16-17)", *Cuadernos AISPI* 9, pp. 17-40

RULL, Enrique (2004) "En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano", en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de*

Cervantistas, ed. A. Villar Lecumberri, Barcelona, Asociación de Cervantistas, /Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vol. 1 pp. 931-946.

PELORSON, Jean-Marc (2003) *El desafío del «Persiles»,* Anejos de Criticón, 16, Tolouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 7-93.

POZUELO YVANCOS, José María (2004) "Los conceptos de Fantasía e imaginación en Cervantes" en *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Víctor Aguiar e Silva.* Vol. II, Braga, Centro de Estudios Humanísticos, pp. 547-560. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes cortesía de la Asociación Internacional de Hispanistas.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle (2004) "Peregrinar por las islas: el relato insular en el *Persiles*" en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Barcelona, Asociación de Cervantistas/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vol. 1, pp. 1.001- 1.016.

SAID, Edward (2009) *Sobre el estilo tardío. Música y cultura a contracorriente*, Buenos Aires, Debate.

SERÉS, Guillermo (1996) *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

VILA, Juan Diego (2019) "«Con las ansias de la muerte»: el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino", en Sagrario López Pozas, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Nieves Pena Sueiro, Susan Byrne y Almudena Vidorreta eds., *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, Colección Homenaxes, 14, A Coruña, Universidade da Coruña, Instituto Universitario La Corte en Europa (Universidad Autónoma de Madrid), Hispanic Seminary of Medieval Studies (NewYork), Queen Sofía Spanish Institute (New York) y Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE), pp. 813-826.

WAJCMAN, Gérard (2011) *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5665
Artifara, ISSN: 1594-378X