



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Los «colores de la fantasía» en Cervantes y Bécquer: la representación de personajes sobrenaturales en el «Persiles» y «La corza blanca»

Castells Molina, Isabel

Los «colores de la fantasía» en Cervantes y Bécquer: la representación de personajes sobrenaturales en el «Persiles» y «La corza blanca»

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 7, núm. 1, 2019

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693004>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.05>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Los «colores de la fantasía» en Cervantes y Bécquer: la representación de personajes sobrenaturales en el «Persiles» y «La corza blanca»

The «Colors of Fantasy» in Cervantes and Bécquer: Supernatural Characters in *Persiles* and «La corza blanca»

Isabel Castells Molina
Universidad de La Laguna, España
icastell@ull.edu.es

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.05>
Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693004>

Recepción: 07 Mayo 2018
Aprobación: 20 Junio 2018

RESUMEN:

Este trabajo pretende relacionar la estrategia narrativa, basada en una consciente ambigüedad, con que dos autores aparentemente distantes como Cervantes y Bécquer abordan la presencia de personajes sobrenaturales en sus relatos. Para ello, nos centraremos en episodios de carácter fantástico y onírico del *Persiles* y de la leyenda «La corza blanca», estableciendo también algunas conexiones con otras obras.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, *Persiles*, Bécquer, «La corza blanca», ambigüedad, fantasía, sueños.

ABSTRACT:

This paper aims to explore how Cervantes and Bécquer, two apparently different writers, address through a conscious ambiguity the presence of super-natural creatures in their stories. For this purpose, we will focus on some fantastic and oniric chapters in the *Persiles* and in «La corza blanca». Furthermore, we will establish connections with related works.

KEYWORDS: Cervantes, *Persiles*, Bécquer, «La corza blanca», Ambiguity, Fantasy, Dreams.

Si hay un aspecto que une a Cervantes y a Bécquer es sin duda, su constante especulación en torno a los difusos límites entre lo ideal y lo real. Si observamos algunos episodios del *Persiles* y, por ejemplo, la leyenda *La corza blanca*, podemos aproximarnos, en la limitada extensión de estas páginas, a la relación de ambos autores con la llamada «literatura fantástica» y al modo de afrontar, dentro de sus cauces, la eterna cuestión de la verosimilitud. Lo que propongo, pues, es relacionar la presencia de criaturas como hombres-lobo o mujeres-bruja en el *Persiles* con la misteriosa mujer-corza de la leyenda becqueriana y sugerir la utilización de procedimientos narrativos muy similares que sitúan, a mi juicio, a ambos autores en una misma senda de modernidad y experimentación¹.

CERVANTES Y «EL LINO DE LOS SUEÑOS»

Una de las cuestiones que confirma la coherencia del «pensamiento de Cervantes» es la conexión entre todas las obras del escritor, concebidas como un proyecto creativo consciente², y, especialmente, entre su novela póstuma y la gran revolución narratológica que supuso el *Quijote*. Recordemos, a este respecto, las importantes conversaciones metaliterarias en los capítulos 49 y 50 de la Primera Parte del *Quijote* y la relación entre el *Persiles*, considerada como «la síntesis de todos los ideales y aspiraciones del autor»³, y la conocida definición de «la novela ideal» por parte del canónigo⁴.

Es bien sabido que la preocupación por la verosimilitud es central en Cervantes y ocupa un espacio determinante no solo en las conversaciones mencionadas sino en episodios bien conocidos tanto del *Quijote*

como de otras obras, donde el autorexperimenta con diversos procedimientos destinados a «la justificación ética de la literatura imaginativa que permita salvar el juego de la fantasía y la sensibilidad»⁵

Recordemos, por ejemplo, los numerosos filtros y explicaciones de los que se sirve Cervantes para legitimar el diálogo entre Cipión y Berganza en «*El coloquio de los perros*»⁶ o las famosas dudas que pone en boca de Cide Hamete Benengeli para explicar el relato de don Quijote tras su descenso a la cueva de Montesinos⁷, reforzando en ambos casos esa preocupación por la credibilidad de lo narrado que constituía, como sabemos, el argumento para «salvar» una obra o arrojarla a las llamas del olvido en «el donoso escrutinio» de la biblioteca de don Quijote.

Bien a través del narrador, como en el caso de la Cueva de Montesinos, bien a través de los propios personajes, como en el de *El coloquio de los perros*, Cervantes se ocupa de constatar claramente la extrañeza de lo narrado, adelantándose varios siglos a los rasgos que, según Todorov, definen a la llamada «literatura fantástica».

En efecto, el estudioso ruso señala cómo en los relatos de este género «la ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: «¿realidad o sueño?: ¿verdad o ilusión?» y acaba concluyendo que «lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre»⁸.

Aunque la delimitación de lo fantástico es mucho más compleja⁹, las reflexiones de Todorov resultan útiles ahora para observar cómo Cervantes transita ese espacio de imprecisión, de «enfrentamiento problemático entre lo real y lo sobrenatural» característica del género¹⁰: ¿es posible que hablen los perros, como ellos mismos se preguntan?, ¿podemos creer que don Quijote ha visto en la cueva a los personajes legendarios y a Dulcinea encantada? Lo fantástico se establece en ambos casos desde el momento en que, ya dentro del relato, se plantea esa duda y se propone, aunque sin rotundidad, una pequeña vía por la que se cuele aquello que resulta difícil de encajar en la lógica empírica: a Campuzano le *pareció* escuchar a unos perros hablando en medio de un delirio febril, en el que, además, a los propios interlocutores les admira su propia capacidad verbal, y el relato de don Quijote pareciera producto tanto de un sueño como de la fuerza sugestiva de la simbólica cueva, dejándose la conclusión en manos del receptor del texto: —«Tú, lector, pudieses prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más»¹¹—, en una soberbia anticipación de lo que siglos después Umberto Eco denominaría *opera aperta*, entendida como «mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante»¹². En efecto, esta consideración del lector como «participante activo en la creación literaria» es completamente original en Cervantes y se adelanta a la voluntaria difuminación de un sentido unívoco en las obras de autores modernos, desde Balzac hasta Borges¹³.

Estas mismas cuestiones aparecen en los libros I, II y IV del *Persiles*, concretamente en los episodios protagonizados por algunos personajes que, como hemos apuntado, sirven a Cervantes para tensar de nuevo la cuerda de la verosimilitud.

No me detendré en las fuentes de las que se nutrió Cervantes para incorporar estos episodios en el *Persiles* ni en dilucidar si innovaba o no al hacerlo, aspectos ampliamente estudiados¹⁴, porque lo que interesa ahora es vincularlos a su personal propuesta narrativa en relación con la que siglos después mantendrá Bécquer.

Empecemos, pues, observando el modo en el que estos personajes híbridos y legendarios, mitad humanos-mitad animales, se integran en el argumento de su novela póstuma. Lo primero que debemos tener en cuenta y que ha sido ya señalado¹⁵ es que estas criaturas no aparecen en ningún momento de forma directa en el relato, sino siempre a través del testimonio de otros personajes, lo que indudablemente las convierte en visiones subjetivas procedentes de un único punto de vista contrastado.

Recordemos, en efecto, que cualquier lector del *Quijote* percibe en todo momento la coexistencia de las diferentes perspectivas de la llamada «realidad oscilante»¹⁶, representada en uno de los más célebres momentos de la novela: «esto que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y

a otro le parecerá otra cosa», sentencia don Quijote¹⁷, pero Cervantes, a través de sus narradores, se encarga de que el lector sepa en todo momento que se trata de una bacia debarbero, por más que, en un acto de relativismo soberbio, dé a Sancho la opción de apostar por una realidad intermedia entre lo objetivo y lo subjetivo, creando una mortal noción de «baciayelmo» que se convierte en símbolo de la novela toda.

Revisemos ahora el modo en el que la licantropía se integra en el argumento del *Persiles*, atendiendo en primer lugar al relato de Antonio:

Tendíme de largo a largo de espaldas en la barca, cerré los ojos [...] Y en mitad deste aprieto, y en medio desta necesidad —cosa dura de creer—, me sobrevinoun sueño tan pesado que, borrándome de los sentidos el sentimiento, me quedédormido... y me parecía que me comían lobos y despedazaban fieras, de modo que, dormido y despierto, era una muerte dilatada mi vida¹⁸.

Difícil resulta no acordarse de ese «pesado sueño» que invade a don Quijote en los momentos previos a su descenso a una cueva convertida justamente por eso en escenario de unas visiones que el lector, haciendo uso de la facultad que le otorga el propio Cide Hamete, decide interpretar como oníricas.

Con estos antecedentes, no parece desacertado considerar todo el relato de Antonio como una suerte de pesadilla de naufragio cuyos recuerdos devienen delirantes

Deste no apacible sueño me despertó con sobresalto una furiosa ola del mar, que, pasando por cima de la barca, la llenó de agua. [...] Vi que el mar se ensobrecía, azotado y herido de un viento ábrego, que en aquellas partes parece que más que en otros mares muestra su poderío. Finalmente, no sé a cabo de cuántos días y noches que anduve vagamundo por el mar, siempre más inquieto y alterado, me vine a hallar junto a una isla despoblada de gente humana, aunque llena de lobos, que por ella a manadas discurrían¹⁹.

Aunque el personaje mencione que la tempestad lo despertó del sueño, podemos pensar que las propias características del naufragio —peligro, miedo, hambre, oscuridad, naturaleza violenta— alteran la percepción de la realidad, anulando la voluntad del protagonista. El atropellado desembarco en la isla —«refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente», como apunta Cirlot²⁰— y el hecho de que esté habitada por lobos permiten sospechar que todo el relato forma parte de una inquietante pesadilla:

lleguéme al abrigo de una peña, que en la ribera estaba, sin osar saltar en tierra por temor de los animales que había visto. Comí del bizcocho ya remojado, que la necesidad y la hambre no reparan en nada. ... Estando en esto, me pareció, por entre la dudosa luz de la noche, que la peña que me servía de puerto se coronaba de los mismos lobos que en la marina había visto, y que uno dellos —como es la verdad— me dijo en voz clara y distinta, y en mi propia lengua: «Español, hazte a lo largo, y busca en otra parte tu ventura, si no quieres en ésta morir hecho pedazo por nuestras uñas y dientes; y no preguntes quién es el que esto te dice, sino da gracias al cielo de que has hallado piedad entre las mismas fieras»²¹.

Este importante fragmento, profusamente analizado²², nos sitúa en territorio claramente cervantino: en primer lugar, no podemos pasar por alto la problemática subjetividad de lo narrado, explicitada por el propio protagonista al señalar que «le pareció», en medio de la «dudosa» luz nocturna, que le hablaba un lobo, induciendo al lector a no conceder, por tanto, demasiada veracidad al relato. Sin embargo, pocas líneas después, el propio Antonio subraya que esa conversación «es la verdad».

Como bien sabemos, el conflicto entre las esencias y las apariencias —¿molinos? ¿gigantes? ¿molinos que parecen gigantes a don Quijote?— articula toda la estructura paródica del Quijote, al tiempo que relativiza la realidad, convirtiendo la noción de «verdad» en un concepto problemático y resbaladizo²³.

Por último, la inquietante advertencia del lobo contribuye a esa atmósfera de vago misterio mencionada Todorov y puede interpretarse como manifestación de la duda del propio personaje:

Si quedé espantado o no, a vuestra consideración lo dejo; pero no fue bastante la turbación mía para dejar de poner en obra el consejo que se me había dado. Apreté los escalamos, até los remos,forcé los brazos y salí al mar descubierto. Mas, como suele acontecer que las desdichas y aflicciones turban la memoria de quien las padece, no os podré decir cuántos fueron los días que anduve por aquellos mares, tragando, no una, sino mil muertes a cada paso, hasta que, arrebatada mi barca en los brazos

de una terrible borrasca, me hallé en esta isla, donde dial través con ella, en la misma parte y lugar adonde está la boca de la cueva pordonde aquí entrastes²⁴.

El propio Antonio, como vemos, queda «espantado» —en el doble sentido de ‘asustado’ y ‘sorprendido’²⁵— por los extraños lances de este relato que, una vez más, parece producto del confuso delirio de un náufrago que ha perdido la noción del tiempo hasta desembocar en un espacio claramente simbólico como esa cueva que de nuevo nos remite al episodio de don Quijote en Montesinos²⁶, cuya complejidad, bien conocida, no podemos abordar aquí.

Muchas son, en efecto, las preguntas que se plantea el lector de este episodio: ¿realmente Antonio habló con un lobo o es esa supuesta conversación la mezcla entre lo sonado y su propio afán de supervivencia? ¿No puede ser ese lobo parlante una de esas visiones procedentes del sueño que, al despertar, incorporamos a la memoria? Si aceptamos esta hipótesis, Antonio construye su relato a partir de un sueño donde un lobo que vio en la vigilia actúa como la voz de su propia conciencia para prevenirlo del peligro. En todo caso, nos encontramos con un sugestivo ejemplo de ficciones de distinto grado, porque Cervantes nos muestra lo que parece ser el sueño de un personaje dentro de ese gran sueño mayor que es el *Persiles*.

El de Antonio es, como vemos, un relato homodiegético²⁷, no contrastado por otro personaje y envuelto en unas circunstancias —sueño, naufragio, hambre— que plantean al lector la posibilidad de interpretarlo en clave onírica, lo que deja a salvo la verosimilitud de lo narrado, blindándola en las coordenadas de la literatura fantástica.

Más complicado resulta este asunto en el segundo ejemplo que vamos a examinar: el relato de Rutilio (Libro IV), donde, por un lado, nos encontramos ante una criatura de triple identidad humana-lupina-brujeril y, por otro, vemos que al testimonio del protagonista se suman las opiniones de otros personajes.

Observemos las reflexiones previas al relato, en las que tanto el emisor como los receptores señalan de antemano la extrañeza de lo narrado:

—... temo que por ser mis desgracias tantas, tan nuevas y tan extraordinarias, no me habéis de dar crédito alguno.

A lo que dijo Periandro:

—En las que a nosotros nos han sucedido, nos hemos ensayado y dispuesto a creer cuantas nos contaren, puesto que tengan más de lo imposible que de lo verdadero²⁸.

Para valorar justamente la respuesta de Periandro, es preciso recordar, por un lado, que el género bizantino al que la novela se adscribe legitima y naturaliza los elementos maravillosos, como ha advertido la crítica²⁹, y, por otro, que el espacio septentrional poseía para el lector de la época una condición mágica y legendaria que permitía asimilar sin conflicto cualquier fenómeno extraordinario: recordemos, en efecto, la *Historia de los seres septentrionales* de Olao Magno y su recepción en la época de Cervantes³⁰.

No reproduciremos el extenso relato de Rutilio, en el que nos cuenta cómo es seducido y salvado por una hechicera que acaba tomando la forma de loba y con la que llega incluso a volar, elementos todos bien estudiados³¹. Recordaremos, tan solo, que lo rememora en estos términos:

Luego vi mala señal, luego conocí que quería llevarme por los aires, y aunque, como cristiano bien enseñado, tenía por burla todas estas hechicerías —como es razón que se tengan—, todavía el peligro de la muerte, como ya he dicho, me dejó atropellar por todo; y, en fin, puse los pies en la mitad del manto, y ella ni más ni menos, murmurando unas razones que yo no pude entender, y el manto comenzó a levantarse en el aire, y yo comencé a temer poderosamente, y en mi corazón notuvo santo la letanía a quien no llamase en mi ayuda³².

El conflicto que se establece aquí no es ya tanto entre lo verosímil y lo imposible, sino entre la «verdadera» religión y las supersticiones tan temidas en la España posttridentina. Así lo corrobora la respuesta de uno de los personajes a los que Rutilio cuenta su estrambótica experiencia:

Puedes, buen hombre, dar infinitas gracias al cielo por haberte librado del poderdestas malélicas hechiceras, de las cuales hay mucha abundancia en estassetentrionales partes. Cuéntase dellas que se convierten en lobos, así machos como hembras, porque de entrambos géneros hay malélicos y encantadores. Cómo esto pueda ser yo lo ignoro, y como cristiano que soy católico no lo creo, pero la esperiencia me muestra lo contrario. Lo que puedo alcanzar es que todasestas transformaciones son ilusiones del demonio, y permisión de Dios y castigode los abominables pecados deste maldito género de gente³³.

Lo más interesante de esta cita es la muy ambigua coexistencia de tres perspectivas: la de la duda racional —«como pueda ser yo lo ignoro»—, la de la fe religiosa —«como cristiano que soy católico no lo creo»— y la del pragmatismo del observador —«la experiencia me muestra lo contrario»—. Este triple acercamiento al relato no solo resume las diferentes posiciones de la época³⁴ sino que amplía los puntos de vista en una novela que, igual que el *Quijote*, se convierte en un texto *baciyélmico*. Y lo más importante aquí es que es al lector, a quien, como en el caso de la cueva de Montesinos, le corresponde sacar su conclusión.

Frente al relato homodiegético de Antonio, la narración de la experiencia de Rutilio solo aparece cuestionada por el propio protagonista: también es reducida por el interlocutor a la condición de punto de vista rebatible. Y esta ambigüedad se produce porque no contamos con la intervención de un narrador omnisciente que permita al lector establecer, como en los episodios del *Quijote* comentados, un panorama general en este crisol de perspectivas. Como bien señala Forcione³⁵, el narrador se oculta tras sus personajes en algunos episodios del *Persiles*, con lo que la explicación emana de la historia misma, sin que desde la diégesis se nos proporcionen herramientas para su interpretación.

Así, la experiencia de Rutilio es similar a la del propio lector del *Persiles*, convirtiéndose su relato en un espejo que refleja en abismo la novela que lo incluye: «en el cual viaje vi cosas dignas de admiración y espanto, y otras de risa y contento; noté costumbres, advertí en ceremonias no vistas y de ninguna otra gente usadas»³⁶, nos dice el personaje.

En efecto, este viaje que ha emprendido Rutilio es el que Cervantes propone al lector del *Persiles* y que podemos identificar plenamente con la definición por parte del canónigo del *Quijote* de la novela ideal, género híbrido entre la épica y la historia que, basándose en las nociones de decoro y verosimilitud, sea capaz de narrar relatos que «facilitando los imposibles, allanando las grandezas y suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan», sin renunciar tampoco a cierta enseñanza moral³⁷.

Relacionemos ahora, aunque sea muy brevemente, este viaje que nos propone Cervantes a los mundos de criaturas fantásticas con el que, siglos después, realizaremos en la leyenda de Bécquer.

BÉCQUER, «COMO A TRAVÉS DE UN TUL»

Como hemos visto, en el caso de Antonio se trata, ante todo, de un ejemplo de dudosa percepción y confuso recuerdo, mientras que en el de Rutilio un relato menos ambiguo aparece relativizado por la opinión de un receptor intradiegético, que interviene con otro punto de vista dejando la conclusión en manos del lector.

En ninguno de los dos ejemplos encontramos un narrador que podría proporcionar una visión neutral.

Las *Leyendas* becquerianas, por su parte, sí se nos presentan a través de la voz de un narrador, pero no siempre omnisciente ni objetivo. Baste, para ilustrar este aspecto, con recordar el impactante final de «El rayo de luna», en el que el narrador, que hasta ese momento había permanecido distante, manifiesta abiertamente su identificación con el protagonista: «Manrique estaba loco. Por lo menos todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio»³⁸.

Como bien sabemos, este conjunto de relatos fantásticos resuelve en la mayoría de los casos la cuestión de la verosimilitud con la estrategia de ofrecernos la refundición de un material preexistente, unas *Leyendas* que ya en sí mismas incluyen la extrañeza y cuya autoría no corresponde ni al narrador ni al autor empírico, aunque en algunos casos sepamos que se trata de un recurso inventado por Bécquer. Y hablando de recursos diegéticos y de intertextualidad, resulta en este momento especialmente llamativo recordar cómo, en su afán de acudir

al pasado como un modo de inspiración y evasión, Bécquer se refugia tanto en los relatos tradicionales como en el autor del *Quijote* ³⁹.

Haciendo un breve repaso a las *Leyendas*, observamos que Bécquer aborda la cuestión de la verosimilitud de diferentes maneras. Como acabamos de ver, en el caso de «El rayo de luna», asistimos a una percepción transformada —¿quijotesca?— de la realidad, que el narrador desvela al final aunque simpatizando con el protagonista. En otros casos, sin embargo, esta percepción es más problemática y queda sin resolver, como ocurre en «Los ojos verdes». Pero lo más frecuente es que el narrador nos transmita un fenómeno sobrenatural cuya verosimilitud queda sin explicar, como ocurre en «Maese Pérez el organista», «La promesa» o «La corza blanca».

Detengámonos, pues, en esta última, por su parecido a las aventuras narradas en el *Persiles*, ya que nos muestra también una criatura híbrida como las que se cruzan con Antonio y Rutilio.

Como en el caso de Cervantes, no me ocuparé de la fuente, perfectamente establecida ⁴⁰, en la que se basó Bécquer y me limitaré a analizar cómo se nos narra la aparición de una extraña mujer que, al convertirse en corza, pone en jaque la verosimilitud del relato.

Toda la leyenda se desarrolla en una atmósfera de vaguedad e imprecisión, ya que «todos los momentos claves ... están situados entre la vela y el sueño» ⁴¹. Garcés, el protagonista, después de que, como en los episodios cervantinos comentados, se nos insinúe que «lo ha sorprendido el sueño» ⁴², persigue a una misteriosa corza blanca, bajo una luna que «hacía ver los objetos como a través de una gasa azul» ⁴³ y que nos recuerda a esa «dudosa luz» que dificultaba la percepción de Antonio.

Por otra parte, mientras en el relato de Rutilio una bella mujer se transforma en loba, el protagonista de la leyenda asiste a un proceso contrario, en el que las enigmáticas corzas se convierten en bellas mujeres, lo que se nos relata, igual que en el caso de Antonio, con el filtro confuso de una visión onírica —se nos habla de «sueños diáfanos y celestes»— y adornada «con los colores de la fantasía» ⁴⁴.

Nos encontramos de nuevo ante la representación de lo que «le parece» ver al protagonista, no ante un hecho objetivo: «la mirada del atónito montero vagaba absorto de un lado a otro, hasta que ... creyó ver el objeto de sus ocultas adoraciones: la hija del noble don Dionís, la incomparable Constanza» ⁴⁵.

El elemento fantástico entra ahora en escena cuando se nos dice que «marchando de sorpresa en sorpresa, el enamorado joven no se atrevía ya a dar crédito ni al testimonio de sus sentidos, y creíase bajo la influencia de un sueño fascinador y engañoso» ⁴⁶.

Y el fatal desenlace nos recuerda inevitablemente al momento en el que Rutilio, tras dar muerte a la bruja, observa la inquietante metamorfosis: «Constanza, herida por su mano, expiraba allí a su vista, revolcándose en su propia sangre, entre las agudas zarzas del monte» ⁴⁷.

La leyenda, como los episodios comentados del *Persiles*, concluye sin explicación. En el caso de Cervantes, al lector solo se le muestran unos hechos narrados por su protagonista, mientras que Bécquer los transmite a través de un narrador supuestamente omnisciente que, como señala Sebold ⁴⁸, manifiesta sus dudas, su «casi creer», con una leve ironía, transitando, así, el mismo territorio nebuloso que las diferentes voces del *Persiles*, y ofreciendo, como ellas, un relato basado más en sensaciones que en certezas ⁴⁹. Esta voluntaria indeterminación en favor de lo onírico e impreciso, esa consciente ambigüedad, es, como sabemos, un rasgo determinante de toda la obra becqueriana, tanto de las Rimas y Leyendas como de textos en prosa de gran interés como las Cartas ⁵⁰.

En palabras de Romero Tobar:

la vivencia de la experiencia onírica, de fuerza capital en muchos de sus poemas, introduce al lector en el inquietante territorio de la inseguridad y de la duda acerca de la frontera que separa el mundo real del mundo irreal. Y este mecanismo, trasladado al discurso del texto narrativo, sienta la base del tratamiento fantástico que ofrecen muchas de las leyendas becquerianas ⁵¹.

Rutilio mata a una loba-bruja y Garcés ha hecho lo propio con una corza-mujer, pero tanto Cervantes como Bécquer nos han ido ofreciendo distintos filtros que permiten cuestionar la credibilidad de ambos testimonios: la noche, el sueño, la difusidad de la luna o los espacios simbólicos como la noche y el bosque⁵², a diferencia, por ejemplo, de los detalles realistas que uno y otro proporcionan en otras obras para apuntalar la verosimilitud⁵³. Ambos autores incorporan, además, importantes dudas por parte de los propios protagonistas sobre sus experiencias, situando así sus relatos en las ambiguas coordenadas de lo fantástico. Por otra parte, los respectivos géneros en los que se mueven ambos autores —el bizantino en Cervantes y el legendario en Bécquer— avalan la presencia de elementos sobrenaturales que el lector asume sin mayor conflicto.

Cervantes, «raro inventor», y Bécquer, «huésped de las nieblas», no pretenden contarnos historias realistas, sino ofrecernos sorprendentes narraciones que sencillamente debemos tomar como tales. Mientras el primero experimenta con las formas de ficción de su época y se preocupa por la honestidad del escritor a la hora de proponer al lector aventuras imaginarias, el segundo, hijo pródigo del Romanticismo, se integra plenamente en el debate en torno a la imaginación y la fantasía de su época⁵⁴ y envuelve sus relatos en una bruma de vaguedad y ensueño que constituye el rasgo más característico de toda su obra. Esta clara interdependencia de reflexión y creación es, entre otros aspectos, una de las muchas inquietudes que ambos autores comparten a la hora de abordar la escritura⁵⁵.

En el episodio de Clavileño, don Quijote determina que «o Sancho miente o Sancho sueña»⁵⁶; por su parte, Bécquer, declara en «Entre sueños»:

Unas tras otras, mis ideas reales fueron desapareciendo, y otra serie de ideas informes que pertenecen a la vida del sueño, que es sin duda alguna una existencia doble y aparte de la existencia positiva, se alzaron del fondo de mi cerebro y comenzaron a flotar como un vapor ligerísimo ante los ojos del alma⁵⁷.

Con siglos de diferencia, Cervantes, a través de su personaje, y Bécquer, al transitar por «ese limbo, que, por impreciso en sus límites, permite vagar a la fantasía, mientras despega de la vigilia hacia el sueño»⁵⁸, están apuntando hacia una suerte de realidad «paralela» —«oscilante», para Américo Castro—, a medio camino entre lo empírico y lo onírico: un territorio «baci y élmico», habitado por personajes «incitados» y especialmente proclives a la ensoñación⁵⁹, donde no operan las nociones de verdad y mentira y que parece conducirnos a una definición de lo que, para ambos autores, podría ser la literatura. Dejemos, pues, que sea ella misma la que nos hable a través de estos versos de *El viaje de Parnaso*:

*¿Cómo pueda agradar un desatino,
si no es que de propósito se hace,
mostrándole el donaire su camino?
Que entonces la mentira satisface
cuando verdad parece y está escrita
con gracia que al discreto y simple aplace*⁶⁰.

El «discreto» lector del *Persiles* y «La corza blanca» debe, como se recomendaba en «El coloquio de los perros», valorar «el artificio» y entender, por tanto, que el «donaire» de sus respectivos autores consiste en adornar los relatos «con los colores de la fantasía» y, a la vez, lograr que esta bella «mentira» parezca «verdad», pero una verdad peculiar y sugestiva: la que se teje en el tapiz de la escritura «con la misma materia de los sueños»⁶¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galán, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2009.
- Andrés, Christian, «Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantrópía en la obra de Cervantes», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores / Anthropos, 1993, pp. 527-540.
- Ballester Rodríguez, Mateo, «Escandinavia en la España de los Austrias: de terra incognita a parte integrante de la sociedad europea», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 627-651.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras Completas II*, Madrid, Turner, 1995.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas. Leyendas y relatos orientales*, ed., introducción y notas de María del Pilar Palomo y Jesús Rubio Jiménez, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015.
- Benítez, Rubén, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1970.
- Benítez, Rubén, *Estudios becquerianos*, Palencia, Cálamo, 2008.
- Canavaggio, Jean, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», *Anales cervantinos*, 7, 1958, pp. 13-108.
- Castells Molina, Isabel, *Cervantes y la novela española contemporánea*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1998.
- Castro, Américo, «Incarnation in Don Quixote», en *Cervantes across the Centuries*, Ángel Flores y María José Benardete (eds.), New York, Gordian Press, 1969, pp. 146-192.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1985.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1980.
- Diccionario de Autoridades, disponible en <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores.../diccionario-de-autoridades>.
- Díez Taboada, Juan María, «Metamorfosis y sus fuentes en La corza blanca, de Bécquer», *El gnomon. Boletín de estudios becquerianos*, 2, 1993, pp. 11-26.
- Díez Taboada, María Paz, *Introducción a Gustavo Adolfo Bécquer, Desde mi celda. Cartas literarias*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.
- Egido, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», el «Quijote» y el «Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994.
- Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Marchante Aragón, Lucas, «Folclore, erudición y empirismo en la España del siglo XVI: un ejemplo en Persiles de Cervantes», *Íkala. Revista de lenguaje y cultura*, 12.18, enero-diciembre 1997, pp. 97-117.
- Montero Reguera, José, «Cervantes y la verosimilitud: La ilustre fregona», en *Páginas de Historia literaria hispánica*, León, Universidad de León, 2009, pp. 211-238.
- Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975.

- Roas, David, «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas, Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 7-44.
- Roas, David, *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid, Devenir, 2011.
- Romero Tobar, Leonardo, *Bécquer. Estudio crítico*, Madrid, Biblioteca Digital Larramendi, 2014.
- Romero Tobar, Leonardo, «Bécquer, fantasía e imaginación», en *Actas del Congreso «Los Bécquer y el Moncayo»*, Zaragoza, Centro de Estudios Turolenses/ Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 171-200.
- Rubio Jiménez, Jesús, «Los hermanos Bécquer y Cervantes, una aproximación», *Ínsula*, 727-728, 2007, pp. 24-26.
- Sebold, Russell P., *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Biblioteca Virtual Universal, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/300041.pdf>
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.
- Shakespeare, William, *La tempestad*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1980.
- Varela, José Luis, «Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer», *Revista de Filología Española*, 52, 1/4, 1969, pp. 305-334.

NOTAS

1. Ver Rubio Jiménez, 2007, p. 25.
2. Castro, 1987, p. 23.
3. Canavaggio, 1958, p. 25.
4. Riley, 1989, p. 89.
5. Canavaggio, 1958, p. 48.
6. Recordemos el famoso final de la novela: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo. Con ese parecer —respondió el Alférez— me animará y dispondré a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuestra merced si hablaron los perros o no. A lo que dijo el licenciado: —Sen#or Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta» (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 359).
7. «No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito; la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables» (Cervantes, *Quijote*, p. 738).
8. Todorov, 1980, pp. 18-19.
9. Ver Roas, 2001.
10. Roas, 2001, p. 12.
11. Cervantes, *Quijote*, p. 738.
12. Eco, 1990, p. 34.
13. Percas de Ponseti, 1975, pp. 411-412.
14. Lozano Renieblas, 2008, p. 167, y Marchante Aragón, 2007.
15. Lozano Renieblas, 2008, p. 167.
16. Castro, 1987, pp. 85-86.

17. Cervantes, *Quijote*, p. 257.
18. Cervantes, *Persiles*, p. 76.
19. Cervantes, *Persiles*, p. 76.
20. Cirlot, 1980, p. 254.
21. Cervantes, *Persiles*, p. 77.
22. Lozano Renieblas, 2008 y Andrés, 1990.
23. Para un panorama de este problemático aspecto, ver Castells Molina, 1998, pp. 125 y ss.
24. Cervantes, *Persiles*, p. 77.
25. Diccionario de Autoridades. Ver las acepciones del verbo espantar.
26. En efecto, el de Antonio es un «trayecto espacial, temporal y onírico» similar al que realiza don Quijote en su descenso a la cueva (Egido, 1994, p. 137).
27. Utilizamos la terminología de Genette, 1989, p. 299.
28. Cervantes, *Persiles*, p. 88.
29. Lozano Renieblas, 2008, y Alcalá Galán, 2009, pp. 220-231.
30. Lozano Renieblas, 1998, p. 68, y Ballester Rodríguez, 2014.
31. Andrés, 1993.
32. Cervantes, *Persiles*, p. 90.
33. Cervantes, *Persiles*, p. 92.
34. Marchante Aragón, 2007.
35. Forcione, 1970, pp. 260 y ss.
36. Cervantes, *Persiles*, p. 94.
37. Cervantes, *Quijote*, pp. 502-503.
38. Bécquer, *Rimas. Leyendas y relatos orientales*, p. 194.
39. Benítez, 1970, p. 63.
40. Díez Taboada, 1993 y Benítez, 1970, pp. 139-146.
41. Rubio Jiménez, en Bécquer, *Rimas. Leyendas*, p. 265, nota 142.
42. Bécquer, *Rimas. Leyendas*, p. 276.
43. Bécquer, *Rimas. Leyendas*, p. 278.
44. Bécquer, *Rimas. Leyendas*, p. 278.
45. Bécquer, *Rimas. Leyendas*, p. 279.
46. Bécquer, *Rimas. Leyendas*, p. 279.
47. Bécquer, *Rimas. Leyendas*, p. 281.
48. Sebold, 1987, capítulo IV.
49. Benítez, 2008, p. 116.

50. Díez Taboada, 2000, p. 37.
51. Romero Tobar, 2014, p. 9.
52. Cirlot, 1980, p. 102.
53. Ver Montero Reguera (2009, pp. 219-222) para Cervantes y David Roas (2011, pp. 125-132) para Bécquer.
54. Romero Tobar, 1992, pp. 179 y ss.
55. Pensemos en las Rimas metapoéticas o en las ya nombradas Cartas, donde el autor despliega un ejercicio de autoconsciencia creativa similar al de Cervantes. Por otra parte, las propias Leyendas suponen en sí mismas claros ejemplos de intertextualidad, sin olvidar textos como «Memorias de un pavo», cuyo carácter paródico puede relacionarse con el *Quijote* (Rubio Jiménez, 2007, p. 25).
56. Cervantes, *Quijote*, p. 864.
57. Bécquer, *Obras completas* II, p. 263.
58. Varela, 1969, p. 312.
59. Castro, 1969, p. 149.
60. Cervantes, Viaje del Parnaso, p. 151.
61. Shakespeare, La tempestad, p. 355.

CC BY-NC-ND