

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Caballero Martín, Raúl; Fernández García, Laura , dir. Elementos fantásticos en "Los trabajos de Persiles y Sigismunda" de Miguel de Cervantes. 2024. 37 pag. (Grau en Estudis de Català i Espanyol)

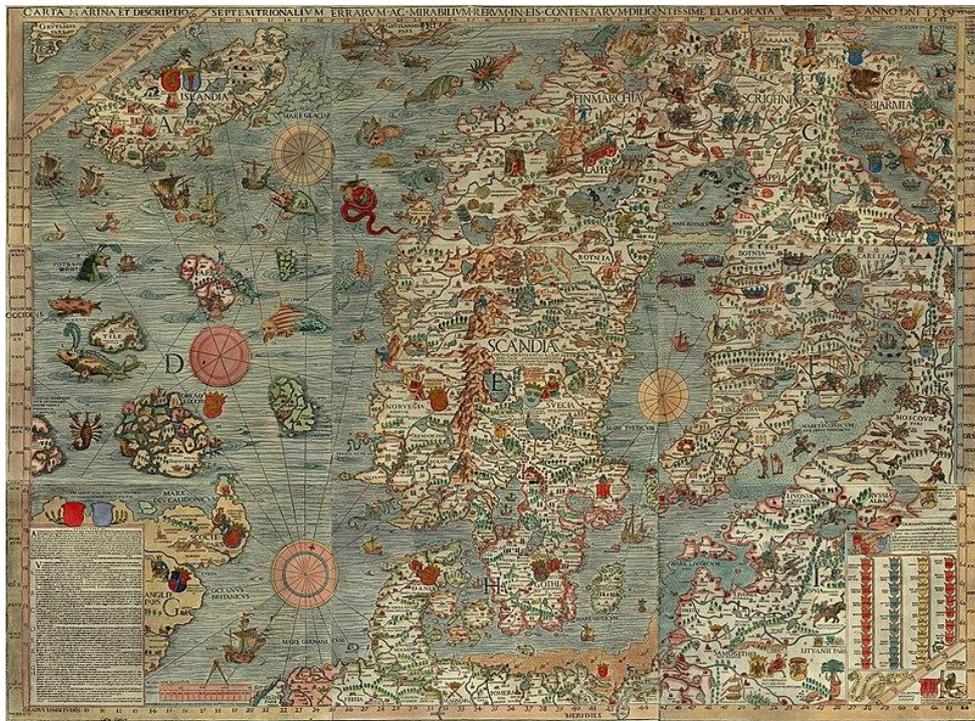
---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/299532>

under the terms of the  license

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y  
SIGISMUNDA* DE MIGUEL DE CERVANTES



AUTOR: RAÚL CABALLERO MARTÍN (1597622)

GRADO: ESTUDIS DE CATALÀ I ESPANYOL

TUTORA: LAURA FERNÁNDEZ

CURSO: 2023-2024

Las cosas de admiración  
no las digas ni las cuentes,  
que no saben todas gentes  
cómo son.

*(Persiles, III, 16: 343)*

## ÍNDICE

Introducción	4
Estado de la cuestión	5
1. Los personajes fantásticos del <i>Persiles</i>	7
1.1. Personajes realmente fantásticos	7
1.1.1. Animales	7
1.1.2. Licántropos	10
1.1.3. Brujas, hechiceras y astrólogos	11
1.2. Personajes que puntualmente parecen fantásticos	16
1.2.1. Mujer voladora	16
1.2.2. Caballo de Cratilo	16
1.2.3. Esquiadores del mar glacial	17
1.2.4. Feliciano de la voz	17
1.2.5. Otros	18
2. Reflexión retórica: la verosimilitud en el <i>Persiles</i>	19
2.1. El género: la novela griega	19
2.2. El juego cervantino: lo real y lo maravilloso	20
2.3. Poesía e historia	22
2.4. Mecanismos de la justificación de la fantasía	23
3. Censura	27
4. Conclusiones	28
5. Bibliografía	29
6. Anexo: catálogo de personajes fantásticos	32
6.1. Personajes realmente fantásticos	32
6.2. Personajes que puntualmente parecen fantásticos	35

## INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Final de Grado plantea como hipótesis de partida que los elementos fantásticos en la última novela de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, responden a una mezcla de tradiciones, se adecuan al género de la obra —la novela griega o bizantina—, pero, sobre todo, suponen una herramienta retórica que permite explorar los límites de la verosimilitud y, como es habitual en este autor, reflexionar sobre la separación entre realidad y ficción.

Para demostrar o refutar esa hipótesis, el trabajo tiene tres objetivos principales: 1) describir cada uno de los personajes fantásticos de la obra; 2) clasificar ese corpus con diferentes criterios; 3) distinguir en cada caso su función retórica y narrativa. Partiendo, pues, de la hipótesis de partida planteada y de los objetivos expuestos, el esquema de trabajo se dividirá en tres grandes bloques. El primero estará dedicado al catálogo de personajes fantásticos, separando los que realmente encajan en esa categoría, de los que lo son de forma puntual (al final del trabajo se ofrece un apéndice que reúne las fichas descriptivas de cada figura). En la segunda parte se expondrá la reflexión retórica acerca de dichos elementos sobrenaturales, basándonos en la dicotomía real/maravilloso e Historia/Poesía. Asimismo, se verá en qué ayuda el género escogido por Cervantes para la configuración de los personajes estudiados. Finalmente, se plantearán unos mecanismos de justificación en los que se apoya el autor para dar verosimilitud a lo que se narra. Por último, el tercer apartado se dedica a la recepción de la obra, en especial a cómo se enfrentó a la censura portuguesa de la época, mucho más estricta en aquel momento que la castellana.

La metodología que se utilizará será la tradicional; se partirá de la lectura del texto y la bibliografía especializada sobre el tema, para después realizar un análisis formal, estructural. Además, se atenderá particularmente a los textos contemporáneos de Cervantes que permiten contextualizar mejor su obra. Con todo ello, se pretende llegar a unas conclusiones sólidas sobre si la exposición de la fantasía en la obra responde a un criterio retórico o geográfico, o a una mezcla de ambos; si dicha maniobra es voluntaria; y, si las justificaciones de los hechos fantásticos se deben al juego cervantino o, por el contrario, al intento de prevenir censuras posteriores.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Durante siglos, el *Quijote* se ha llevado la mayor parte del protagonismo de Cervantes, eclipsando a sus otros escritos, que viven a la sombra de su gran novela. No obstante, el escritor consideraba su último trabajo, publicado póstumamente, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, su obra de más enjundia y prestigio, en la que plasmó las pautas de la novela ideal del canónigo. Es por ello que merece la pena ser leída, estudiada y reconocida por su valor.

El objetivo principal al que se quiere llegar con el presente trabajo es ofrecer una nueva perspectiva de la obra, haciendo hincapié en los elementos fantásticos de la novela y cómo los trata el autor, desde un punto de vista retórico. Para lograrlo, se ha utilizado una extensa bibliografía, que, en cierta medida, configura el estado de la cuestión, tal y como se verá.

En primer lugar, debe partirse de una lectura atenta del texto, cuyas ediciones modernas más solventes son las de Avalle-Arce (1969), Romero (1997) y Fernández García (2017). Los estudios y notas que las acompañan ofrecen la información general necesaria para esa primera aproximación. Asimismo, para afrontar este tema de estudio debe acudir de forma recurrente a dos textos antiguos que los estudiosos han establecido como principales fuentes de los elementos fantásticos que aparecen en la obra. Nos estamos refiriendo a la *Historia de Gentibus Septentrionalibus*, de Olao Magno, y al *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada. Sobre cuestiones particulares, existe una nutrida bibliografía. Así, al hablar de los elementos sobrenaturales del *Persiles*, varios autores tratan el tema, basándose en algunos de los aspectos que se mencionarán en el trabajo. Entre ellos, cabe destacar el estudio de Garrosa (1980) que se detiene a comentar lo maravilloso, inverosímil e irreal de la obra cervantina. A partir de ese estudio, se ha podido hacer un primer acercamiento general al tema del trabajo.

Otra obra fundamental para entender el *Persiles* es el análisis de Lozano Renieblas (1998), dedicada al mundo de la novela. Gracias a ella, se pueden extraer conclusiones acerca de los animales fantásticos comentados. Además, se ha utilizado un artículo de la misma autora (Lozano Renieblas 1994), sobre el barnaclas. El trabajo de Morgado García (2008) nos ha ayudado a entender la figura de los monstruos marinos.

Para la formulación del catálogo se han investigado otras fuentes que tratan, de forma particular y específica, ciertos personajes. Entre ellos destacamos las tres obras de Christian Andrés (1993; 1997; 2019), que se relacionan con la hechicería y las metamorfosis lupinas. Para abarcar el tema de la hechicera, además, ha sido imprescindible la lectura de Caro Baroja (1992) y Lara Alberola (2008). Sin abandonar ese campo, aportan datos sobre cuestiones concretas Cruz

Casado (1992), Díez Fernández (1992), Díaz Martín (2003), Gil López (2004) y Schmidt (2013). Sobre el tema de la licantrópía, destacamos, además, los estudios de Micozzi (1991), Marguet (2011) y Orobitg (2015). En relación con la astrología, se ha leído a Molho (1995), asimismo la bibliografía ya citada, que se ocupa también de este particular. Además, obras como la de Gómez Sánchez Romate (1990), Molho (1992) y Magrinyà Badiella (2014) han permitido comprender el uso de la hechicería en otras obras de Cervantes. Para el resto de los personajes se ha acudido a los estudios ya comentados y a la propia lectura de la obra, en especial de las notas a pie de página. También han sido útiles los trabajos de Roca Mussons (1998) y Muñoz Sánchez (2015) que se ocupan de las figuras de la mujer voladora y Feliciano de la Voz, respectivamente.

Para el apartado que se centra en la reflexión retórica, las dos obras que hemos utilizado, principalmente, han sido los estudios de González Rovira (1996) sobre la novela bizantina en el Siglo de Oro y, evidentemente, una obra fundacional para el estudio del autor, como es *Teoría de la novela en Cervantes*, de Riley (1971). Igualmente, se ha acudido a trabajos como los de Núñez Ronchi (2005) y Uceda Piqueras (2015) para conformar el tema de la dicotomía historia/poesía, así como la lectura de la *Philosophía antigua poética*, de López Pinciano, que tanto influyó a Cervantes.

Por último, nos hemos basado en el artículo de Fernández García (2004) sobre la censura lisboeta, que nos ha permitido hacer un breve comentario sobre el tema que ella trata, relacionándolo con todo lo visto anteriormente. Habría que sumar el artículo más reciente de García-Pérez (2022), que abunda en la cuestión.

## 1. LOS PERSONAJES FANTÁSTICOS DEL *PERSILES*

Miguel de Cervantes incluyó en su última novela algunas de las representaciones fantásticas más explícitas de la literatura española del Siglo de Oro. Alimentado por la tradición mítica y literaria, el escritor hizo una muestra única de ciertos personajes. Como era habitual en él, se basaba en informaciones diversas, resultantes de la mezcla de varias tradiciones. De esta manera, creó una serie de personajes únicos, cuya fantasía se alejaba de la realidad meridional. Hombres lobo, brujas, monstruos marinos... son algunos ejemplos de lo que puede hallarse en la obra, y que causa la maravilla del lector. A través de los datos recabados tras la lectura de la obra y de la bibliografía, ha sido posible crear un catálogo de dichos personajes y, en un momento posterior, extraer unas conclusiones en cuanto a lo literario (sobre la verosimilitud en el *Persiles*), y en cuanto a lo social y que atañe a su recepción (sobre todo por lo que refiere a la censura inquisitiva del siglo XVII).

En el Anexo al trabajo se ha realizado una descripción de cada uno de estos personajes que concuerda con la tradición fantástica. De manera que, a continuación, se puede mostrar una clasificación, que es binaria: es decir, diferencia los realmente fantásticos, de los que solo lo son de forma puntual.

### 1.1. PERSONAJES REALMENTE FANTÁSTICOS

En este primer grupo nos centraremos en aquellas figuras que poseen un elemento fantástico por naturaleza; esto es, que su condición innata causa la maravilla. Estos personajes se clasifican, a su vez, en tres grupos: animales, licántropos y, finalmente, brujas, hechiceras y astrólogos.

#### 1.1.1. ANIMALES

La *écfrasis* de animales era habitual en las novelas griegas de la Antigüedad; Aquiles Tacio, por ejemplo, describió en *Leucipa y Clitofonte*,<sup>1</sup> el buey egipcio, el elefante o el cocodrilo. En ese sentido, Cervantes inserta cuatro animales fantásticos en la narración del *Persiles*. Cabe recordar lo normalizado que se tenía en los siglos XVI y XVII la existencia de una fauna marina exótica, propia del Septentrión. Mientras dos de ellos aparecen de forma directa en la obra (barnaclas y náufragos), otros dos se presentan de manera lexicalizada (rémora y gomía y

---

<sup>1</sup> Lozano Renieblas (1998: 148) destaca, además, otras *écfrasis* zoológicas, como en las *Etiópicas* de Heliodoro. También, señala la *Verdadera historia* de Luciano, *El viaje de San Brandán y Gargantúa y Pantagruel* o el libro XXI de la *Historia* de Olao Magno, dedicado únicamente a los monstruos marinos («De piscibus monstrosis»). La estudiosa concluye, así, la importancia del exotismo zoológico en la narración de viajes, especialmente, septentrionales.

tarasca). Estos últimos, aunque no se utilizan de manera explícita, se valoran como parte del mundo fantástico que crea el autor español.

### BARNACLAS

Lozano Renieblas (1998: 162) apunta tres elementos que destacan en la descripción del barnaclas: la duda sobre si se trata de un pájaro o un pez, el nombre que le atribuye Cervantes y el lugar donde desarrolla la acción, Golandia. La tradición existente sobre la gestación de dicho animal era motivo de asombro en la época del *Persiles* y su autor intenta mostrar esa fascinación en la obra. Es por ello por lo que conjuga dos tradiciones, la que lo considera un pez y la que lo toma por un pájaro; describe, de esta manera, un animal que difícilmente era imaginable para un lector meridional.

La descripción del barnaclas en el *Persiles* está construida en base a la tradición legendaria, aunque Cervantes aporta aspectos que no se encuentran en ella. Construye, así, una ékfrasis sincrética del conjunto de tradiciones encontradas, con elementos de raíz medieval hasta testimonios del siglo XVII. La obra muestra una ambigüedad en lo que se refiere a la naturaleza del animal marino y acepta una supuesta metamorfosis de crustáceo a ave. Lo novedoso del *Persiles* es la cualidad de ciertos lagos de Irlanda de convertir la madera en piedra, lo que se puede interpretar como la adhesión de percebes. No obstante, el autor bebe de dos tradiciones; la del crustáceo que se cría en dicha madera y la del ave que pone los huevos allí. En el siglo XVIII aún los diccionarios no especificaban de forma clara de qué tipo de animal se trataba.

La leyenda sobre su gestación sufrió una evolución hasta la época de Cervantes. En primer lugar, vemos unos árboles de los que florecen pájaros, en vez de frutos;<sup>2</sup> con el paso del tiempo, se aceptó que dichos pájaros nacían, realmente, de los propios frutos.<sup>3</sup> En la tercera fase, se incorpora el nacimiento del barnaclas de la madera putrefacta, motivo que veremos en Cervantes.<sup>4</sup> La cuarta fase de la leyenda se relaciona con el nacimiento de la criatura de una concha.<sup>5</sup> El conocimiento de la tradición del personaje y de los estudios contemporáneos de la época hacen que Cervantes lo describa como un animal marino que se metamorfosea de pez a pájaro.

---

<sup>2</sup> Según Lozano-Renieblas (1998:163), la tradición se construye a partir del *Libro del conocimiento* (franciscano anónimo) y el *Libro de las maravillas del mundo*, atribuido a Juan de Mandeville.

<sup>3</sup> Como apunta Lozano Renieblas (1998: 163), la versión fue difundida por Eneas Silvio Piccolomini, en *Asiae Europaeque elegantissima descriptio*.

<sup>4</sup> Lozano Renieblas (1998: 164) remite a la *Scotorum historiae*, de Hector Boecio.

<sup>5</sup> Lozano Renieblas (1998: 164) sitúa el origen en la *Topografía hibernica* de Giraldo Cambrense.

## NÁUFRAGOS

Los náufragos se describen como bestias marinas, animales fantásticos con figura de pez, que hacen naufragar a los barcos, echan agua por los orificios frontales y tienen cabeza de serpiente. Cervantes extrae los datos sobre estos vestiglos de la *Historia de gentibus septentrionalibus*, de Olao Magno. El autor nombra erróneamente a dichos animales, pues el noruego se refiere a ellos como fisíter. No obstante, muchos críticos como C. de Lollis (1924) creen que la nueva denominación se lleva a cabo porque lo que se describe es un híbrido. Por una parte, imita a Olao Magno en cuanto a los orificios que echan agua, el ruido como forma de espantarlos y la amenaza que supone a los barcos. Por otra parte, se diferencia de él por el cuello de serpiente, que no está documentado en su obra.

Aunque Olao Magno sí compara la cabeza del animal con la murena y en la *Carta Marina* se puede ver una imagen semejante a la anguila, Lozano Renieblas (1998: 150) se decanta por la propuesta de Lollis (1924). Así pues, «el náufrago cervantino es un híbrido, mitad fisíter mitad serpiente noruega» (Lozano Renieblas 1998: 150). Además, Olao Magno describe a la serpiente noruega como una devoradora carnívora, a diferencia del fisíter. Esto nos acerca a la descripción de Cervantes, pues, el náufrago es el causante de la muerte de un marinero.

## ANIMALES LEXICALIZADOS

Ya hemos mencionado que en la obra aparecen dos grupos: la rémora y la gomía y tarasca. Estos dos últimos son tratados como uno solo, y es por ello por lo que configuran un único grupo.<sup>6</sup> La rémora aparece en dos ocasiones en la obra: «¿Hay alguna rémora que nos detenga?»<sup>7</sup> (I, 18: 94) y «¿Si la rémora de mi voluntad le detiene el navío?» (II, 18: 209). En ambas, tiene un significado figurado, pues se refiere al animal como ‘obstáculo’ o ‘impedimento’. En el folklore y las tradiciones populares, la rémora era un animal marino, de muy pequeño tamaño, pero con una fuerza sobrenatural, capaz de amarrar los barcos. De esta descripción proviene su significado figurado, lo fantástico del animal evoluciona hacia la lexicalización. Cervantes se adhiere a la tradición y la aparición de dicho animal provoca hechos fatales (el naufragio y la huida de Periandro).<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Los dos términos son utilizados como en la *reduplicatio* cervantina, puesto que en el siglo XVII tenían el mismo significado.

<sup>7</sup> Para las citas a la obra del *Persiles* se utilizará la siguiente edición: Cervantes, Miguel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Real Academia Española, Madrid, 2017. El modelo de citación seguirá el siguiente esquema: (libro, capítulo: página).

<sup>8</sup> Malaxechevarría en su *Bestiario Medieval* recoge una entrada sobre la rémora y señala diferentes referencias encontradas sobre él. Así, los diferentes nombres que recibe según el estudioso, entre los que destacan *echeneis*, *essinus* o *echinus*. ‘Rémora’ constituye el nombre latino adoptado del griego. Se hace hincapié en la asociación con Dios, llevada a cabo con la cristianización; pues el pez sería el Señor y su esperanza en Él haría resistir al

Gomia y Tarasca son animales monstruosos, con forma de serpiente y una gran boca. Es popular que aparezca en las procesiones del Corpus, característica que los acerca a la religión cristiana. En la obra, configura una metáfora, pues compara la ciudad de Argel con dichos animales: «la ciudad de Argel, gomia y tarasca de todas las riberas del Mediterráneo» (III, 10: 304).<sup>9</sup> Ambos vestiglos han sido lexicalizados para ayudar a la ambientación maravillosa que quiere transmitir Cervantes en su obra.

### 1.1.2. LICÁNTROPOS

Los hombres lobo ya eran conocidos en la sociedad del siglo XVII, pues formaban parte del imaginario común desde las primeras civilizaciones.<sup>10</sup> Es por ello por lo que Cervantes no dedica tiempo a describirlos, ya que el lector sabe que se trata de una figura de lobo con atributos humanos. Ahora bien, el autor es ambiguo en cuanto a si debemos interpretar el hombre lobo como un humano que sufre una metamorfosis o bien, una simbiosis entre ambas figuras. Realmente no aparecen directamente en la obra; los encontramos en la descripción de Rutilio (I, 8) y el parlamento de Antonio (I, 5). El primero explica la metamorfosis en loba de la bruja que lo llevó hacia las tierras septentrionales desde Italia. El segundo narra su experiencia en una isla poblada de lobos, a los que únicamente les atribuye el habla. Así pues, no indica ninguna metamorfosis, por lo que no podríamos hablar de licantropía como tal; «el lobo habla, y eso es lo maravilloso, pero realmente nunca se nos dice que antes hubiera sido humano» (García Pérez 2022: 321).<sup>11</sup> Antonio el bárbaro expone la llegada a aquella tierra y la describe como una «isla despoblada de gente humana, aunque llena de lobos, que por ella a manadas discutían» (I, 5: 42). El bárbaro, temeroso de los animales vistos, decidió no moverse de donde se encontraba; ahora bien, al caer la noche, una de esas figuras monstruosas se le acercó:

y que uno de ellos (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 pedazos 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» (I, 5: 42).

---

navío ('el humano') el fuerte oleaje de la marea ('las tentaciones de la vida'). Pese a su lectura cristiana, todas las versiones recogen la característica de inmovilizar a los navíos y el presagio de acontecimientos negativos que conlleva. La imagen de ser maravilloso es la que ha recogido Cervantes en su obra y la que aquí nos interesa.

<sup>9</sup> Arellano Torres (2018: 235) anota la tendencia del tardomedieval de relacionar al Turco (enemigo férreo de Cervantes) con figuras monstruosas; por ello asociaría la ciudad argelina con el mismo vestiglo.

<sup>10</sup> Vemos apariciones de esta figura en obras muy prematuras de la tradición, como el poema de *Gilgamesh*. Posteriormente, está presente en autores griegos como Heródoto (siglo V a.C.) y, más adelante, es utilizado también por Platón, Pausanias, Virgilio o Ovidio. El *Satiricón* de Petronio es una buena muestra de la descripción del hombre lobo en la antigüedad, pues, además, lo relaciona con los ciclos de la luna, configurando así uno de los elementos principales del mito.

<sup>11</sup> En este apartado trataremos únicamente el caso de la isla de hombres lobo. La metamorfosis de la esposa de Rutilio se tratará en el siguiente punto, dedicado a las brujas, hechiceras y astrólogos.

Cabe destacar el contexto en que aparece: el mar nórdico, la noche y la luna, los lobos sobre la peña y la tormenta. Todo ello crea una atmósfera que invita a lo misterioso. La figura del lobo (así como la del hombre lobo) estaba muy presente en la cultura septentrional, fruto, sobre todo, de su literatura y mitología. Cervantes conocía muy de cerca tanto el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, como la *Historia de las gentes septentrionales* de Olao Magno. En la primera encontramos los tres tipos de figuras lupinas conocidos; los hombres convertidos en dicho animal debido al diablo, debido a los brujos y hechiceras y debido a la nigromancia. En el *Persiles*, encontramos una influencia de esa tradición, aunque Cervantes también incorpora elementos novedosos; el más notable, apuntamos, es que el hombre lobo hable y participe activamente en la acción.

### 1.1.3. BRUJAS, HECHICERAS Y ASTRÓLOGOS

La magia en el *Persiles* es muy importante puesto que en muchas ocasiones determina la obra. Se encuentra muy bien representada en la novela, tanto en la esfera meridional como en la septentrional. Cervantes ofrece al lector una amplia gama de estos personajes, lo que le permite conocer el estado de la magia en la sociedad del siglo XVII. Aunque la astrología judiciaria se justifica por los medios científicos, la enmarcamos aquí debido al asombro maravilloso que despierta, entre personajes y lectores. Precisamente por ello la tratamos de forma distinta, separándola de la brujería o hechicería.

#### ASTROLOGÍA JUDICIARIA

Las artes adivinatorias en el *Persiles* se basan en la astrología, es decir, en la observación de los astros con el fin de averiguar el futuro. Son dos los personajes que poseen este don: Mauricio y, sobre todo, el sabio Soldino. A lo largo de los dos primeros libros, vemos la exactitud y la certeza de las adivinaciones de Mauricio, entre las cuales destacamos el vaticinio del reencuentro con su hija Transila, los peligros del mar o los amores del rey Policarpo, que dificultarán a los personajes su partida.

Más detenimiento merece el personaje de Soldino (III, 18).<sup>12</sup> Cervantes apunta tres características esenciales sobre él: su anciana edad, su pelo y barba blancas y su bastón corvo, que ayuda a su estabilidad. Nada más aparecer en escena, advierte a los personajes del peligro que les aviene. El lector, así como Croriano, rápidamente lo asocia con un mago: «Este, sin duda, debe ser mágico o adivino» (III, 18: 355). A esta afirmación, Soldino responde y especifica:

---

<sup>12</sup> Es importante la tradición del nombre Soldino, pues nos da una vía de interpretación del personaje. En *La Diana* de Montemayor, Felismena provenía de una ciudad llamada Soldina. Este personaje decide retirarse para llevar una vida eremita, basada en la soledad y la ayuda al prójimo. Soldino, en el *Persiles*, se dedica a ello.

«No soy mago ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar» (III, 18: 355).

Lo asombroso del personaje es, en primera instancia, como realiza predicciones futuras y adivina verdades como los nombres de los peregrinos. A lo largo del libro, y a excepción de Constanza, el lector verá que todo lo dicho por Soldino se hace realidad. En segunda instancia, lo que realmente sorprende al lector es el episodio de su cueva. El anciano hace entrar a algunos personajes para enseñar sus aposentos; de esta manera, los conduce por su interior hasta llevarlos a unos prados bucólicos (*locus amoenus*), que resultan fantásticos a la mirada del lector. El narrador describe una especie de viaje astral, pues los peregrinos admiran un jardín utópico que se encuentra debajo de la ermita, apareciendo luz de la oscuridad:

Con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la oscura cueva, y a menos de ochenta gradas se descubrió el cielo luciente y claro, y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas (III, 18: 357).

### **HECHICERÍA Y BRUJERÍA**

Aunque ambos conceptos confluyen y a partir de la Edad Media son tratados habitualmente como uno solo, lo cierto es que es preciso diferenciar entre brujas y hechiceras. Siguiendo las afirmaciones de Caro Baroja (1993), la hechicera se caracteriza por trabajar de forma independiente y en un ámbito urbano. En cambio, la bruja actúa junto a una secta, en un ámbito más rural. También se diferencian por su relación con el diablo; mientras la hechicera solo colabora con él, la bruja mantiene una relación más estrecha, pues este le instiga a provocar el mal. Una vez entendidas estas diferencias, podemos concluir que en el *Persiles* encontramos tres grandes hechiceras: la esposa de Rutilio (a la que llamaremos Mujer Loba), Cenotia y Julia la judía. La Trinidad Maléfica<sup>13</sup> configura la representación del Mal, un obstáculo en la peregrinación de los personajes (en especial, en Periandro y Auristela), representantes del Bien.

Lara Alberola (2008: 165-166) destaca tres tipologías de hechicera, distinción que utilizaremos en este estudio. La primera es la hechicera clásica o mediterránea, la cual tiene sus raíces en las semidiosas Circe y Medea. El segundo grupo es la hechicera étnica, es decir, aquella que se distingue por su raza y religión. Se caracteriza por ser marginal y no muy bien tratada por los autores. Aún se distingue un tercer grupo, la hechicera celestinesca, aunque no tiene presencia como tal en la obra que tratamos. Las tres hechiceras mencionadas se mueven por el amor o el deseo, siendo estos sentimientos los causantes de la mayoría de las hechicerías. Ahora bien, mientras la mujer-loba y Cenotia se dejan llevar por su amor hacia Rutilio y Antonio,

---

<sup>13</sup> Así son llamadas por Christian Andrés (1997: 166).

respectivamente, Julia lleva a cabo su magia como parte de su oficio. De esta manera, es el amor de una tercera persona (Hipólita la Ferraresa) la causa de los males, aunque sea la judía quien ejecute los hechizos. Este dato puede ser el motivo por el cual Julia no tiene un castigo por lujuria,<sup>14</sup> como sí procede en la liberadora de Rutilio y Cenotia. Cervantes, así como el resto de los autores que las tratan, las configuran entre el mundo real e imaginario; eso sí, siempre descritas de manera negativa. Es importante destacar que todas ellas forman parte de colectivos marginales; una es musulmana, otra judía y sabemos de la otra que está en la cárcel por hechicería.

La mujer-loba (I, 8) es una mujer persuasiva, con dotes para el engaño, manipuladora e interesada. Podemos intuir que es de procedencia italiana, ya que es donde sucede la acción que explica Rutilio. Lo sobrenatural de la historia recae en tres puntos de la narración: la huida de la cárcel, el vuelo por los cielos y la metamorfosis en loba. La maga, presa por usar sus artes hechiceras, ofrece a Rutilio ser su marido a cambio de sacarlo de la cárcel. Es en ese momento cuando se alude a una caña mágica, atributo brujeril típico de la época, que hace patente el hechizo: «la caña mágica parece poseer el poder sobrenatural de suprimir los obstáculos materiales, los límites espaciales, a la manera del manto mágico» (Andrés 1993: 528). Así pues, se abre la celda y, dejando a los guardas en un profundo sueño, consigue huir. Al salir, la hechicera desprende de ella un manto,<sup>15</sup> que le hará volar por los aires hasta Noruega, donde se producirá su transformación en loba. Por lo tanto, vemos como cada escena mágica se produce en un punto del mapa europeo: la huida, en la cárcel italiana; el vuelo, por los cielos; y la metamorfosis, en las tierras del norte. Leemos esto como un intento de Cervantes de reunir «el mundo mágico y diabólico meridional (y más allá, oriental) con el septentrional» (Andrés 2019: 94), afirmando así, la universalidad del Mal.

A la hora de catalogarla, encontramos ciertas diferencias entre los dos autores mencionados. Para Andrés (1997: 166) se trata de una bruja más que una simple hechicera, como se refiere a ella Cervantes. Mientras que la hechicería se relacionaba más con las recetas curativas, la transformación en loba y los poderes que se describen hacen que se incline a la denominación de bruja. No encuentra adecuado, con la escasa descripción que nos ofrece, utilizar los argumentos sociológicos de Caro Baroja (1993) para su denominación; se centra, así pues, en los hechos que desarrolla. Lara Alberola (2008), que sí encuentra en Caro Baroja una fuente de

---

<sup>14</sup> La lujuria era considerada un pecado capital en el dogma cristiano.

<sup>15</sup> Como apunta Andrés (2019: 93-94), el manto volador «evocará más la magia oriental, persa o árabe que la meridional». Nos indica, también, que Cervantes pudo inspirarse, de nuevo, en el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, pues en dicha obra aparecen dos referencias al mismo motivo.

clasificación, opina que es una hechicera mediterránea, al estilo de Circe o Medea, las cuales «poseen grandes poderes, en principio no relacionados con la magia amatoria, sino con el conocimiento de rituales, materiales, influencias celestes...» (Lara Alberola 2008: 172). A continuación, la autora alude a sus ‘cualidades mágicas’. Una vez vista esta explicación, parece que las hechiceras mediterráneas, al menos al modo de ver de Caro Baroja (1993) y Lara Alberola (2008), también poseían poderes sobrenaturales; además, la metamorfosis animal no es extraña en dicha tipología, pues Circe es la hechicera clásica por antonomasia.<sup>16</sup> En mi opinión, los argumentos de Lara Alberola (2008) parecen más convincentes: están mejor trabados y se circunscriben a los hechos del texto. Andrés (1997) supone una serie de episodios (como la motivación del viaje por parte de otras brujas) que no son demostrables. Así pues, viendo que la magia no es un rasgo distintivo entre bruja y hechicera clásica, nos vemos obligados a decantarnos por la segunda, ya que trabaja en solitario y en un ámbito urbano. Además, el propio Cervantes se refiere a ella como a una hechicera. Ahora bien, bajo la siguiente afirmación, «todas las brujas son hechiceras, pero no todas las hechiceras son brujas» (Andrés 1997:166), podríamos concluir que ambos tienen razón.

La morisca Cenotia (II, 9-12) es descrita de forma más detallada por el autor; sabemos que tiene unos cuarenta años, que es española de procedencia musulmana y que huyó de su patria perseguida por los inquisidores. Se define ella misma como maga o encantadora, más que como hechicera, pues sus trabajos son los de Zoroastes.<sup>17</sup> Cenotia se insinúa a Antonio, el cual, asustado, le apunta una flecha con intención de matarla. Este suceso despierta en ella un sentimiento de venganza. Su personaje es contradictorio, pues es capaz de llevar a cabo verdaderos milagros, como afirma ella en el texto, pero incapaz de controlar la fuerza del amor. Se muestran aquí sus dotes de hechicera, pues al poco tiempo, Antonio cae enfermo, hecho que se interpreta como parte de su venganza, aunque no se especifica explícitamente: «imaginando cómo vengarse del cruel flechero, el cual de allí a dos días se sintió mal dispuesto» (II, 10: 166). Visto que los médicos no encontraban la solución a su mal, el rey Policarpo le pidió a Cenotia algún remedio, haciendo, así, patentes sus dotes de curandera. Antonio el padre va a buscarla para rogarle que le devuelva la vida a su hijo; debido a sus amenazas, Cenotia decide abandonar el hechizo y devolverle, en consecuencia, a la vida.

Ya hemos mencionado como la propia Cenotia se refiere a sí misma como una maga o encantadora, menospreciando a la figura de la hechicera: «Pero nosotras, las que tenemos nombre

---

<sup>16</sup> Recordamos que, en la *Odisea*, la bruja Circe transforma a los acompañantes de Ulises en cerdos.

<sup>17</sup> Zoroastes es un rey persa al que es considerado, tradicionalmente, el inventor de la magia. Se le atribuyen conocimientos de filosofía natural y astrología judiciaria.

de magas y de encantadoras, somos gente de mayor cuantía [que las hechiceras]]» (II, 9: 162). No obstante, se contrapone a su categorización ya que sus actos son propios de una hechicera: «Cenotia se presenta como una gran maga, pero la práctica la acercará a las viles hechiceras más que a las supremas encantadoras» (Lara Alberola 2008: 161). Sobre si se trata de una hechicera mediterránea o étnica, Lara Alberola (2008) se muestra ambigua. Es cierto que Cenotia cuenta con rasgos propios de las hechiceras clásicas, pero la gran mayoría se quedan en la palabra. Si el lector se guía por sus actos, y tenemos en cuenta el interés del autor de marcar su raza y religión, lo más adecuado es tratarla de hechicera étnica. Este tipo es caracterizado de forma negativa; son seres marginales que acuden a la magia maléfica por su condición social. Las consecuencias de estos personajes, como veremos en Cervantes, son nefastas; la hechicera de la corte de Policarpo acaba ahorcada en manos del pueblo. Cenotia fracasa, por tanto, en todos los ámbitos: en el amoroso, en la venganza y en la hechicería (contradiendo la descripción que el personaje había dado de sí mismo).

Julia (IV, 8) es la mujer del judío Zabulón y es presentada como una hechicera, pues se creía en la época que las judías romanas practicaban dichas artes. Se describe a la judía como una mujer sabia y se le reconoce tener la mayor fama en cuanto a hechicería en Roma. Lleva a cabo el hechizo de Auristela, a demanda de Hipólita la Ferraresa, quien se había enamorado de Periandro. El protagonista rechaza las insinuaciones de la cortesana, creando así un paralelismo con la historia de Antonio y Cenotia. La diferencia entre ambos casos es que Hipólita no es maga; cuando se siente rechazada debe recurrir a la hechicería por encargo. Incapaz de hacerle daño a su enamorado, decide que sea Auristela quien reciba las consecuencias de la hechicería.<sup>18</sup> De esta manera, Julia hace que en ocho días la belleza de la princesa septentrional desaparezca. Finalmente, Periandro enferma al ver el deterioro de Auristela, lo que lleva a Hipólita parar el proceso.

Al contrario de las otras hechiceras que presenta el *Persiles*, Julia se mueve por dinero y no por amor. A diferencia de ellas, la judía es capaz de hechizar a Auristela sin nunca haberla visto, únicamente con las indicaciones de su marido. Los conjuros hechos por ella se pueden clasificar como un maleficio. A su vez, Julia no tiene consecuencias trágicas por sus actos, como

---

<sup>18</sup> Recordemos que Periandro y Auristela mantienen una relación sentimental, aunque todos piensan que son hermanos. Hipólita, como ya lo había hecho Cenotia, sospecha de la mentira y desarrolla un sentimiento de celos contra la peregrina.

habíamos visto en Cenotia o la esposa de Rutilio; el autor debió atenuar su responsabilidad porque el encargo es de una tercera persona, ejerce un oficio.<sup>19</sup>

Cervantes incide en la procedencia judía de la hechicera, lo que nos hace clasificar a Julia como una hechicera étnica. Aunque podríamos discutir si pertenece al grupo de celestinescas o no, pues ofrece remedios amorosos, la procedencia judía nos decanta por la étnica. Además, la definición que ofrece Lara Alberola (2008) acepta que las hechiceras étnicas practiquen sus artes por encargo: «se presentan al servicio del amor de distintas formas, pues suelen servir como apoyo o auxilio para la consecución del objeto de deseo para terceras personas, ejerzan o no un oficio» (Lara Alberola 2008: 28).

## 1.2. PERSONAJES QUE PUNTUALMENTE PARECEN FANTÁSTICOS

En este segundo grupo nos centraremos en aquellas figuras que poseen un elemento fantástico de forma puntual, es decir, que en algún momento de la acción causan maravilla. Entre estos personajes, destacan de forma notable la mujer voladora, el caballo de Cratilo, Feliciano de la Voz y los esquiadores del Mar Glacial, aunque también comentaremos otros que, a su vez, ayudan a la ambientación fantástica de la obra.

### 1.2.1. MUJER VOLADORA

El personaje (III, 14) se presenta, en primer lugar, como una figura que desciende de lo alto de una torre volando y llega al suelo ilesa.<sup>20</sup> A mitad de camino, los peregrinos reconocen en ella una hermosísima mujer. El suceso es tan impresionante para aquellos que lo ven como para la mujer que lo experimenta, provocando en ambos la sorpresa. La idea de los vestidos como mecanismo para volar estaba presente, como en seguida veremos, en la tradición de la época y es un motivo que el lector actual aún reconoce. Más que volar, se dice que los vestidos amortiguan la caída, dando así cierta verosimilitud a los sucesos. Lo veíamos ya en el mito de Iole, que se lanzó de las murallas para huir de Hércules y sobrevivió a la caída por su vestido. Asimismo, en *Las lágrimas de Angélica*, Barahona de Soto explica un episodio similar.

### 1.2.2. CABALLO DE CRATILO

El personaje (II, 19-21) que nos atañe es un caballo de color negro, con manchas blancas, que pertenece a Cratilo, rey de Bituania. Cervantes explica que lo traen sin ensillar, pues nadie excepto el rey conseguía ensillarlo. No obstante, apunta que tiene malos instintos, lo llama

---

<sup>19</sup> Críticos como Antonio Garrosa (1980: 45) opinan que se debió a un descuido del propio Cervantes, el cual no pudo atenuar por su muerte.

<sup>20</sup> Sobre este personaje, de manera especial, se ocupa Roca Mussons (1998).

“bárbaro” y explica que había dejado en ridículo al rey en numerables ocasiones. Así pues, Cratilo promete una ciudad a quien pueda domarlo, petición que llama la atención de Periandro. La escena fantástica que se describirá responde a la necesidad de Periandro de hacer constancia de las alabanzas de Sulpicia, es decir, demostrar delante del rey su valor y dignidad. Periandro explica que en el intento de domarlo salta con el caballo de una roca y vuela con él hasta acabar encima del mar helado, completamente ileso. Todos los presentes daban por segura la muerte de caballo y jinete; y quedaron sorprendidos cuando los vieron vivos a ambos.<sup>21</sup> Rescata aquí el tópico visto en Olao Magno sobre la ligereza de los caballos septentrionales.

### 1.2.3. FELICIANA DE LA VOZ

En su camino a Nuestra Señora de Guadalupe, los peregrinos se encuentran con una mujer vestida con poca ropa, pero de gran riqueza, cuya edad rondaba entre los 16 y 17 años y su belleza destacaba entre los presentes (III, 2-5). Sabremos, más tarde, que su nombre es Feliciano de la Voz y que es una doncella de procedencia noble, del área de Guadalupe. Su voz destacaba e impresionaba a aquel que la escuchaba. El elemento fantástico que aporta a la novela es la escena de una encina “preñada”, de la que nace (o renace) una bella doncella con una voz angelical. Merece una explicación en este catálogo porque la visión de la dama de gran belleza con voz prodigiosa que aparece del bosque, así como el nacimiento del árbol, nos recuerda a una ninfa o un hada. Además, la escena se desarrolla cerca de Guadalupe y entre la historia de la virgen y la de Feliciano podemos encontrar ciertas similitudes, como la imagen de la encina “preñada”, como se apunta en la nota al texto (III, 3: 249). Encontramos puntos comunes entre ambas, como el embarazo, el parto, la fuga y la pérdida del hijo.

### 1.2.4. ESQUIADORES DEL MAR GLACIAL

El episodio que mencionaremos ocurre en el mar Glacial de Cratilo, rey de Bituania, país inventado, aunque verosímil, situado en el Polo Norte (II, 19). Sobre dicho acontecimiento, Lozano Renieblas (1998: 156) apunta que «supone una extraordinaria novedad para los lectores del XVII, la cual pasa inadvertida para un lector del siglo XX, debido a la diferente percepción de lo conocido y lo desconocido». Tiene su origen en las narraciones de viajes fantásticos, entre las cuales se encuentra el tópico de los seres deformes septentrionales que se deslizan por el hielo: «de la parte de la tierra descubrimos que sobre los hielos caminaba un escuadrón de

---

<sup>21</sup> La escena presenta ciertas relaciones con la *Historia etiópica*, concretamente el episodio de Teágenes con el toro desmandado. Ahora bien, la tradición del caballo volador nos hace rescatar, sin duda, al Pegaso de la mitología clásica. Aunque evidentemente el caballo de Cratilo no tiene alas, las similitudes (del episodio, en general) con la historia de Perseo nos hace, como lectores, acercarnos más al mito. No se puede decir que Cervantes lo tuviera como referente o influencia directa, pero es indudable el conocimiento de la tradición.

armada gente [...] sobre solo un pie, dándose con el derecho sobre el calcaño izquierdo, con que se impellían y resbalaban sobre el mar grandísimo trecho» (II, 19: 212).

La imagen de los hombres que caminan sobre el agua es un hecho real, pero inimaginable para los personajes (así como para los lectores de Cervantes). La crítica tiene pensamientos opuestos sobre si se describe el patinaje o el esquí, aunque, en cualquier caso, el autor muestra tener un conocimiento escaso del tema. Es probable que su influencia más cercana sea el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, que describe una especie de fase intermedia, entre el patín y el esquí.<sup>22</sup>

### 1.2.5. OTROS

A lo largo de la obra aparecen otros elementos que, aunque no son fantásticos como tal, ayudan a la ambientación de la novela y provocan la maravilla del lector. Estos se caracterizan por tener un planteamiento irreal e inverosímil, pero una justificación lógica y razonada. La nave volcada (II, 2) es en un inicio visto como un animal marino: «y creyeron ser el de alguna ballena o de otro gran pescado que con la borrasca pasada había dado al través» (II, 2: 124). Como se avanza desde el principio, la figura acaba siendo un navío, dentro del cual había personas. La explicación de su rescate se hace en base a la metáfora del vientre de la ballena, pues los marineros ‘renacen’ saliendo vivos del buque. Aunque la imagen de los peregrinos rescatados del vientre de un animal es fantástica, no es real en el *Persiles*. Simplemente es la imagen confusa de un bulto que, en realidad, es un barco. Ahora bien, haber sobrevivido al naufragio se trata en la obra como un hecho casual, que rara vez acontece, pero dentro de las leyes de la naturaleza.<sup>23</sup>

Del mismo modo sucede con la selva de árboles movibles (II, 11); se presenta algo inverosímil, que resulta ser una falsa ilusión. En este caso, se trata en realidad de «barcas enramadas» que navegaban por la ribera del río. En este mismo capítulo, acontece el episodio de las barcas alegóricas, «que no por el agua, sino por el viento parecía que volaban» (II, 11: 174). Las barcas representan el Amor, el Interés, la Diligencia y la Buena Fortuna, que vence finalmente. Unos capítulos más adelante, nos topamos con el episodio del navío llevado por mujeres, con hombres ahorcados y muertos en la cubierta (II, 15). La historia nos recuerda a las guerreras amazonas, presentes en la mitología griega. La imagen de las mujeres capitaneando un barco con hombres ahorcados era impactante para el lector de la época y, aunque verosímil, raramente

---

<sup>22</sup> Fijémonos en la siguiente cita de Torquemada (*Jardín de flores curiosas*: 812): «caminan mucho por los yelos, aunque de diferente manera, porque llevan en las suelas de los zapatos unos hierros llanos con unas puntas adelante, a que llaman patines, y con éstos resbalan por los yelos».

<sup>23</sup> En la *mimesis* aristotélica, el filósofo hace una distinción entre milagro y misterio. La primera se refiere a aquellos hechos imposibles, que se escapan de las leyes naturales. Los misterios se corresponden con aquello probable, que acontece rara vez.

posible. En la visita a Guadalupe, un suceso causa la admiración de los peregrinos, pues «les parecía ver venir por el aire volando los cautivos envueltos en sus cadenas a colgarlas de las santas murallas» (III, 5: 264).

Asimismo, también nos gustaría tratar el exorcismo de Isabel la Castrucha (III, 20-21), quien se presenta como una mujer endemoniada. Aunque finalmente resulta ser falso, producto de una ficción para conseguir estar con su enamorado, el episodio nos ejemplifica los métodos utilizados para extraer el demonio, como algo conocido en el siglo XVII. No es real, pero podría serlo. Incluso al final de la novela, Seráfido, ayo de Persiles, describe la isla de Groenlandia (IV, 13), como un lugar fantástico, de dudable credibilidad para el imaginario meridional. Todos los elementos de este apartado, cuya importancia es mínima, tienen un papel fundamental para la caracterización de la fantasía que Cervantes quiere transmitir en su obra.

## 2. REFLEXIÓN RETÓRICA

Si hay un autor preocupado por la reflexión poética y retórica respecto a la dicotomía realidad-ficción ese es Cervantes. Se trataba, en cualquier caso, de un interés habitual en los principales tratados sobre esos temas de la época. Alonso López Pinciano, uno de los teóricos que más influyó en el autor,<sup>24</sup> en su *Philosophía antigua poética* retomaba la perspectiva aristotélica y sostenía la diferencia entre historia (lo que ha sucedido) y fábula o poesía (lo que podría o debería haber sucedido). La fábula debía imitar tanto la realidad —y guardar el decoro—, como la tradición. En esa imitación híbrida el concepto más importante era, como para el Estagirita, la verosimilitud: esto es, conseguir presentar unos hechos como ciertos, creíbles, aunque no fueran verdaderos. En cierto sentido, el *Persiles* es la culminación del juego con ese concepto. No existe confusión entre realidad y ficción, como en el *Quijote*, sino que aquí el ejercicio se realiza mediante elementos fantásticos, creíbles por su lejanía y exotismo.

De aquí consta, que una misma acción y acaescimiento puede ser fábula, y historia, como lo sería la sobre dicha, que el que la escribiesse en la España sería Poeta, y el que en la India, o a donde aconteció histórico (López Pinciano, *Philosophía antigua poética*: 167).

### 2.1. El género: la novela griega

El género al que se adscribe la obra es la novela griega o bizantina; la imitación literaria, así pues, aporta el permiso de mostrar esos elementos maravillosos. Ejemplo de ello son las novelas

---

<sup>24</sup> En su edición del *Persiles*, Carlos Romero (1997: 47) afirmó que Cervantes debió de leer al Pinciano para ejecutar su obra.

de *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro y *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio. Cervantes se mueve entre lo verosímil y lo inverosímil, entre lo real y lo maravilloso. El siglo XVII constituye un momento de transición en este aspecto ya que la tendencia a lo maravilloso quiere su continuidad y un buen lugar en el panorama literario, mientras que lo verosímil lucha por imponerse. No obstante, veremos como la libre imaginación sufre un descrédito, utilizada únicamente en el campo de la literatura infantil y juvenil (Lozano Renieblas 1998: 122). En este contexto, los autores barrocos encuentran en la novela griega un modelo para superar la inverosimilitud de los libros de caballerías, sin prescindir de la ficción, y entretener, sin faltar al elemento instructivo: «desde una perspectiva moral es mucho más aceptable que otros géneros; la castidad amorosa de los protagonistas, la verosimilitud de sus argumentos y [...] la existencia de un prestigioso modelo de la Antigüedad griega, frente a los modelos caballerescos» (González Rovira 1996: 16).

El *Persiles* se divide en cuatro libros, y forman, a la vez, dos grandes grupos: el que engloba los dos primeros y el que forman los dos últimos. Así pues, los libros I y II, que se ocupan del espacio desconocido e idealista (mundo mítico-fantástico), dialogan con el III y el IV, el espacio conocido y realista (mundo histórico). Mientras que en la novela griega todo es ajeno, elemento que facilita la inserción de elementos fantásticos, la novela de aventuras barroca vincula el hombre con su realidad. El *Persiles* moderniza el género griego, adapta los motivos al espacio-tiempo de Cervantes y crea una oposición entre lo conocido y lo ajeno, sabiendo a la perfección todo aquello que podía novelar en el Septentrión, y aquello que podía narrar en el mundo meridional. De esta manera, los dos primeros libros, en cuyo argumento se ve la huella de Heliodoro, acontecen en las tierras del norte y establecen un vínculo más cercano con la novela griega: «los raptos, las tormentas, las falsas muertes, etc., sólo son posibles en el espacio ajeno» (Lozano Renieblas 1998: 125). Los dos últimos, en cambio, narran aventuras cotidianas y de carácter moral, algo que Cervantes ya había mostrado en las *Novelas ejemplares*. En resumen, Cervantes no solo adapta la novela griega a los parámetros de su tiempo, especialmente de la Contrarreforma, sino que trata de superar los modelos clásicos, en una tardía postura renacentista.

## **2.2. El juego cervantino: lo real y lo maravilloso**

El juego cervantino se basa en la narración de hechos maravillosos que causarán la admiración del lector; eso sí, dicha narración deberá ser (o al menos, parecer) posible si desea ser aceptada por la crítica. El autor seguía la tendencia de la época, una literatura de entretenimiento, aunque verosímil; con todo, muchos autores tenían la intención de admirar al lector. De esta manera,

para unir ambas inclinaciones, fue indispensable juntar lo verosímil y lo maravilloso, imprescindible para lograr el *prodesse et delectare*.<sup>25</sup> Esta es, posiblemente, la gran novedad de la novela cervantina, que se aleja de la tradición caballerescas: «se intenta conciliar lo maravilloso con lo verosímil para posibilitar la función primordial de la literatura: deleitar para instruir» (González Rovira 1996: 62). Cervantes, en el *Persiles*, se adhiere a la tendencia que había expuesto el canónigo en el *Quijote*<sup>26</sup>:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que la leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (I, 47: 600).

La última novela de Cervantes será la culminación de la configuración de la novela ideal del canónigo, por lo menos los dos primeros libros.<sup>27</sup> El autor, en el *Persiles*, consigue la admiración del lector, en mayor medida, con los hechos sorprendentes que ocurren en la vida cotidiana:<sup>28</sup> «La peripecia o “inversión de las cosas en sentido contrario” y la anagnórisis o “reconocimiento” eran consideradas en la teoría aristotélica como dos de los mejores y más seguros medios para conseguir una sorpresa agradable» (Riley, 1971: 285). A pesar de esto, el autor se asegura, a través de diferentes mecanismos que veremos más adelante, de que todo en la novela quede justificado y sea verosímil.

Hemos mencionado en el apartado anterior la contraposición del mundo mítico-fantástico de la primera mitad, al mundo histórico de la segunda. Cervantes, como parte de su juego, une ambas e insiere componentes históricos en las tierras del norte de Europa, así como elementos maravillosos en los territorios conocidos del imperio. Con todo, pretende construir una verdad a partir de hechos y personajes inverosímiles y, en el caso de los episodios en los escenarios conocidos, el recuerdo de sus aventuras en el septentrión.

Con todo lo expuesto hasta ahora, y como ha advertido Riley (1971: 299), «el método usado por Cervantes provoca toda clase de problemas cuasi-literarios de confianza y autoridad, de

---

<sup>25</sup> El tópico literario proviene de Horacio y se traduce como ‘enseñar deleitando’, que tiene su origen en las poéticas clásicas.

<sup>26</sup> La crítica ha afirmado que el *Persiles* es el producto de Cervantes de la reflexión que lleva a cabo en el *Quijote*, bajo la voz del canónigo de Toledo.

<sup>27</sup> Avalle-Arce (1969:17) avoca por una fecha de escritura de los libros I-II del *Persiles*, diferente a la de los libros III-IV. De esta manera, los primeros serían escritos entre 1599-1600: «el discurso del canónigo es como un resumen de la ya escrita primera mitad del *Persiles*, o bien que es su plantilla» (Avalle-Arce 1969: 17). El crítico se inclina hacia la primera opción. Suponiendo esto, la segunda mitad quedaría fuera del discurso del canónigo.

<sup>28</sup> Si observamos la novela, podemos apreciar como la falta de verosimilitud se da, en mayor cantidad, narrando estos hechos, más que elementos sobrenaturales y fantásticos.

persuasión y de creencia». Así, como ya se ha comentado antes, presenta hechos verdaderos que se escapan de la imaginación; si no queremos que opere la censura, es preciso que el autor (o, mejor dicho, el narrador) ayude a establecer la verosimilitud. Para ello, los personajes y el narrador intervienen en la trama con aclaraciones sobre la verdad de lo ocurrido, que muchas veces iguala o supera a la ficción. Ejemplo de ello lo encontramos en la narración del bárbaro español, en la que afirma «(como es la verdad)» (I, 5: 42) en mitad de la explicación. Además, destacan algunas reflexiones del propio narrador, sobre la verosimilitud, la imaginación y la fantasía. De esta manera, el libro primero termina con una aclaración sobre la verdad de los hechos que acontecerán en el libro segundo:

En el cual punto deja el autor el primer libro de esta grande historia y pasa al segundo, donde se contarán cosas que, aunque no pasan de la verdad, sobrepujan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos (I, 23: 120).

Asimismo, destacamos el inicio del capítulo 16, del tercer libro, que sigue con el *topoi* aquí mencionado, en el que Cervantes nos expresa dos recursos que él mismo ha utilizado en su novela para ayudar a la veracidad de los hechos; los ‘juramentos’ y el ‘buen crédito de quien los cuenta’:

Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así, muchos, por la raridad con que acontecen, pasan plaza de apócrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son; y así, es menester que les ayuden juramentos, o a lo menos el buen crédito de quien los cuenta, aunque yo digo que mejor sería no contarlos (III, 16: 343).

### 2.3. Poesía e Historia<sup>29</sup>

Cervantes simula que su ficción es historia, recurso que ya había utilizado en el *Quijote* con la figura de Cide Hamete. Esta contraposición entre ambas se relaciona estrechamente con lo explicado anteriormente, constituyendo así, la historia como lo real y la poesía como lo maravilloso. Aristóteles, en su *Poética*, diferenciaba la Historia de la Poesía por su contenido: mientras la primera consistía en exponer unos hechos reales, la segunda centraba su atención en los sucesos universalmente transcendentales, ligada al principio de la *inventio*. En el siglo XVI, la mayoría de las obras, como es el caso del *Persiles*, intentaban crear un discurso histórico, que tenía mejor posición que el poético. Así pues, la figura ficticia del historiador permitirá a Cervantes permanecer ajeno a la crítica sobre la veracidad de ciertos hechos: «el que escribió esta historia» (III, 18: 357). A propósito de esto, Cervantes realiza un fragmento en el que expresa su interpretación de la verosimilitud y su importancia:

---

<sup>29</sup> Poesía, Ficción y Fábula serán tratados como principios sinónimos en este apartado.

es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verosimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía (III, 10: 303).

Con relación a esto, conviene incidir en el subtítulo de la novela: *historia septentrional*, que muestra cómo, desde un primer momento, la obra concuerda con un discurso histórico y expone unos hechos allí narrados, como verídicos. No obstante, el lector es consciente de lo erróneo de esto; pues la novela altera de forma continuada los principios de historia-veracidad y poesía-verosimilitud (Núñez Ronchi 2005: 218). Veremos como a lo largo del discurso, Cervantes juega con ambos elementos, los une y los opone, creando así una obra innovadora y moderna, una «*historia ficticia con carácter verosímil*» (González Rovira 1996: 60).

#### **2.4. Mecanismos de justificación de la fantasía**

A pesar de que Cervantes esté legitimado por la tradición literaria a inventar o imitar esos elementos fantásticos, lo cierto es que, a veces, la propia voz del narrador y otras, la de algunos personajes, explicitan, a modo de contraargumento, sus dudas respecto a la verosimilitud de episodios, fenómenos, personajes... Cervantes quiere evitar que el lector tenga cualquier riesgo de malentendido o falsa interpretación: «El escritor no excluirá de su obra los sucesos extraordinarios: hará lo posible para que éstos resulten aceptables al lector» (Riley 1971: 283). Cervantes expone una fantasía controlada, a diferencia de la incontrolada, tan recurrente en los libros de caballerías. Así, aquellos sucesos y personajes maravillosos que aparecen en la obra (o bien, los hechos reales que, por su singularidad, no lo parecen) deberán ser justificados de manera racional y verosímil por el autor. Para ello, el autor usa diferentes mecanismos, que hemos agrupado en cuatro bloques:

1. La distancia geográfica.
2. La permisibilidad del dogma cristiano.
3. La racionalización.
4. El distanciamiento de la voz narrativa.

Cabe volver a incidir en las dos mitades en las que se estructura la novela. En la primera aludirá al distanciamiento geográfico y, en algunos casos, como ahora veremos, a la alusión al diablo, para justificar aquello que carece de lógica. En la segunda mitad, en cambio, los episodios maravillosos se explicarán por medio de la razón.

Cervantes, en los dos primeros libros, ambienta su narración en tierras lejanas y exóticas, el Septentrión. El distanciamiento geográfico permite al autor tener grandes posibilidades

narrativas para exponer hechos y personajes que los lectores desconocían. Este rasgo diferencia el género del caballeresco, que situaba sus novelas en lugares inventados. En el caso del *Persiles*, las tierras nórdicas eran reconocidas por los lectores del XVII, pues muchas autoridades hablaban de su existencia. Ahora bien, sus gentes y costumbres eran todo un misterio, aspecto que permite a Cervantes jugar con la fantasía. Este recurso, aunque no es el único, es el telón de fondo de la primera mitad de la novela. No lo utiliza para justificarlo todo, más bien, «como una ayuda para hacer de lo extraordinario algo susceptible de ser creído» (Riley 1971: 294). Los ejemplos más claros los encontramos en las éfrasis de animales, pues Cervantes expone una realidad que se creía en la época; la existencia de monstruos marinos en las aguas del norte. Las tierras nórdicas, como Noruega, se presentan como un lugar utópico, abierto a la fantasía de los peces náufragos o el barnaclas.<sup>30</sup>

La relación de la obra con el dogma cristiano es imprescindible para entender la novela, que permite al autor jugar con el límite de lo posible y aceptado y lo que no. Los dioses paganos ya no podían ser una forma de justificar lo sobrenatural, por ello, Cervantes tuvo que sostenerse a lo que reconocía el dogma. En el *Persiles*, encontramos referencias tanto a la intervención divina, como a la demoníaca.

En los episodios relacionado con la magia, recurre a la figura del diablo, pues la hechicería era perseguida por el cristianismo. De esta manera, las actuaciones de la mujer-loba, de Cenotia y de Julia se justifican por la actuación del demonio, sí aceptado por el dogma ortodoxo. Esto, juntamente con la intención moralizante de los episodios, ayuda a la interpretación religiosa de la obra y el distanciamiento de la fantasía. Fijémonos en el siguiente apunte de Rutilio sobre su episodio con la hechicera:

Cómo esto puede ser yo lo ignoro, y como cristiano que soy católico no lo creo, pero la experiencia me muestra lo contrario. Lo que puedo alcanzar es que todas estas transformaciones son ilusiones del demonio y permisión de Dios y castigo de los abominables pecados de este maldito género de gente (I, 8: 57).

Del mismo modo que el anterior, en el episodio de Cenotia, Cervantes se esfuerza en atribuir los elementos maravillosos a prácticas aceptadas por la Iglesia, y hacer de lo narrado algo ejemplar: «Apenas hubo sacado la Cenotia sus endemoniados preparamentos de la puerta cuando salió la salud perdida de Antonio a plaza» (II, 12: 177). El mismo Antonio atribuirá la salvación de su hijo a Dios en un largo parlamento, que fomenta dicha interpretación católica. El caso de Julia es ligeramente diferente, pues los acontecimientos ocurren en tierras conocidas. El autor

---

<sup>30</sup> Además, como se ha expuesto anteriormente con los esquiadores, cabe tener en cuenta la diferente percepción del lector del XVII y del XXI sobre lo que es o no fantástico, o lo que se recibe como tal.

utiliza descalificativos para censurar a la hechicera y favorecer su caracterización de judía: «perversa judía» o «cruel judía». Esto le sirve para alejar las artes mágicas del cristianismo. Además, siguiendo el modelo de los otros dos personajes mencionados, se hace referencia a su amistad con el diablo, situándolo, así, como causante, en parte, de dicha magia: «encaminados por la noticia que de ellos dio la mujer de Zabulón el judío, bien como aquella que tenía amistad con quien no la tiene nadie» (IV, 13: 434). Cervantes concluye el episodio con un acercamiento a Dios y lo dota de una justificación moral: el mismo esquema que había utilizado en los sucesos de la Cenotia. Dios se presenta como el juez absoluto, el que decide, por encima de todo, lo que sucede:

Hízolo así la judía [curar a Auristela] como si tuviera en su mano la salud o la enfermedad ajena, o como si no dependieran todos los males que llaman de pena de la voluntad de Dios, como no dependen los males de culpa; pero Dios, obligándole, si así se puede decir, por nuestros mismos pecados, para castigo de ellos, permite que pueda quitar la salud ajena esta que llaman hechicería, con lo que hacen las hechiceras; sin duda, ha él permitido, usando mezclas y venenos, que con tiempo limitado quitan la vida a la persona que quiere, sin que tenga remedio de escusar este peligro, porque lo ignora, y no se sabe de dónde procede la causa de tan mortal efeto; así que, para guarecer de estos males, la gran misericordia de Dios ha de ser la maestra, la que ha de aplicar la medicina (IV, 10: 421).

Estas reflexiones religiosas las vemos en otros capítulos, en las que no se alude al diablo, sino que es la intervención divina la justificación de dichos sucesos. En el episodio de la mujer voladora, «el cielo socorrió con la anchura de sus vestidos, o, por mejor decir, con la acostumbrada misericordia de Dios, que mira por los inocentes.» (III, 15: 340). También, podríamos mencionar el salto del caballo de Cratilo<sup>31</sup>:

el cielo, que para otras cosas que él sabe me debe de tener guardado, hizo que las piernas y los brazos del poderoso caballo resistiesen el golpe sin recibir yo otro daño que haberme sacudido de sí el caballo y echado a rodar (II, 21: 223).

A su vez, el episodio de Soldino finaliza con una clara defensa cristiana, pues se refiere a él mismo como católico. Cervantes, viendo la poca verosimilitud de los hechos que explica, alude al discurso histórico: se ve obligado a contarlos porque son verdad. El narrador y el personaje niegan cualquier tipo de relación con la magia, justificando sus hechos con la astrología judiciaria y con un discurso católico: «Cuando conviene, recibo los sacramentos y busco lo que no pueden ofrecer los campos para pasar la humana vida. Esta es la que tengo, de la cual pienso salir a la siempre duradera» (III, 18: 359). Finalmente, el anciano remite al viaje por su cueva

---

<sup>31</sup> A pesar de lo aquí expuesto, y como veremos a continuación, ambos episodios se resuelven y justifican aludiendo a otro mecanismo, por lo que no podemos afirmar que se produzca un *Deus ex machina*.

y se describe como un pastor, un guía espiritual que, en una especie de viaje, ha curado las almas de los peregrinos, alejándolas así de aquello mundano: «Y por agora no más, sino vámonos arriba: daremos sustento a los cuerpos, como aquí abajo le hemos dado a las almas» (III, 18: 359).

La racionalización es otro recurso utilizado por el autor, que, a menudo, nos resulta artificial y encajonado. Este mecanismo se basa en dar una explicación lógica a un suceso inverosímil. El episodio más notable es, de nuevo, el vuelo de Claricia. El autor alude a las leyes de la física, pues los vestidos habían disminuido la velocidad de la caída, amortiguándola. Cuando cae Periandro incide en la causa de su caída abrupta; no disponer de vestidos que le hicieran de campana: «[Periandro] que, como no tuvo vestidos anchos que lo sustentasen, hizo el golpe su efeto y dejole casi sin vida» (III, 14: 336). Evidentemente, la racionalización no es más que un recurso retórico del autor, que utiliza para sorprender al lector, aunque no aporte al suceso la verosimilitud buscada.

Dentro de este mecanismo hemos querido incluir los episodios relacionados con la astrología judiciaria y los lobos. La astrología judiciaria se basa en el uso del método científico, que les permite hacer adivinaciones certeras: «No soy mago ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar» (III, 18: 355). Por tanto, el uso de las artes adivinatorias se explica por la prudencia y la sabiduría de los que las practican. En el caso de los licántropos, Cervantes utiliza una creencia propia de la época para justificar las metamorfosis lupinas. Mauricio, en un intento de hacer verosímil las narraciones de Rutilio y Antonio, alude a «una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina» (I, 18: 96). Los episodios relacionados con la licantropía son interesantes porque reúnen los cuatro mecanismos mencionados; sitúa estas transformaciones en las tierras del norte, se alude a la actuación del diablo en ellas, intenta ser racionalizadas por medio de la enfermedad de la manía lupina y, su aparición, se explica en los relatos de terceras personas (Antonio y Rutilio). Este distanciamiento de la voz narrativa es el último mecanismo que nos atañe, que pasaremos a comentar a continuación.

El distanciamiento de la voz narrativa está presente, sobre todo, en los episodios maravillosos de la primera mitad. Cervantes nunca relata hechos sobrenaturales, da la palabra a los personajes y son ellos los que los explican, basándose en sus vivencias: «el auditorio – y no digamos el lector – queda en libertad de creerlos o no creerlos» (Riley 1971: 297).<sup>32</sup> Este mecanismo

---

<sup>32</sup> El mismo Riley (1971: 297) recoge en su estudio la opinión de Aristóteles, Horacio y Luciano sobre lo expuesto. El primero opinaba que las cosas maravillosas, si no se podían evitar, debían ser narradas fuera del argumento principal. Horacio decía que las maravillas debían ser narradas por un actor, nunca representadas. Luciano

permite al autor, principalmente, desproveerse de cualquier acusación de falta de veracidad, pues son historias explicadas por otros, sin concluir si son o no verdaderas. De esta manera, abre el discurso a ciertas ambigüedades como si lo explicado fuera un fallo de la memoria o, en ocasiones, alude al recurso del sueño y nos hace dudar si lo expuesto es real o producto de él. La historia de Rutilio, la isla de lobos y las aventuras de Periandro son ejemplos de estas historias que se intercalan en el argumento principal. En cuanto a Periandro, se ve la alusión al sueño y el cuestionamiento de Mauricio: «Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades» (II, 16: 201).<sup>33</sup>

### 3. CENSURA

El juego que lleva a cabo Cervantes, lleno de justificaciones y ambigüedades, es un recurso de censura literaria, que pretende, al menos en parte, librar la censura institucional. A pesar de todos los elementos maravillosos mencionados en este estudio, el *Persiles* no recibió un duro castigo en los censores castellanos. A diferencia de ello, la edición de Lisboa, de 1617, fue duramente censurada por Tomás São Domingos, siguiendo los parámetros de la Inquisición portuguesa.

La intención de este apartado es comentar brevemente el papel de la religión y la Inquisición en la obra y cómo recibieron los pasajes maravillosos comentados en este trabajo. Para ello, nos basaremos en la edición mencionada y los comentarios que Fernández García (2004) hace sobre ella. La estudiosa destaca 121 correcciones, entre supresiones, adiciones y cambios; las reglas que siguen a la hora de llevarlo a cabo siguen tres premisas:

primera, se ha de censurar cualquier elemento que tergiverse la doctrina católica [...]; segunda, se prohíbe hacer referencia a todo tipo de adivinación, augurio, encantamiento o arte mágica; tampoco es lícito hablar de Astrología judiciaria cuando trata del futuro, pero se permitirá cuando sus especulaciones se deduzcan de la experiencia o de la ciencia natural [...] y, tercera y última, no son admisibles los temas lascivos, deshonestos (Fernández García 2004: 355).

Siguiendo esta línea, el censor eliminó cualquier episodio referente a la hechicería y la magia. De este modo, la historia de Rutilio fue la más duramente castigada. Asimismo, las narraciones que se refieren a la astrología judiciaria y las artes adivinatorias, como la de Soldino, fueron también eliminadas. La edición lisboeta es una muestra de la persecución de la doctrina

---

exponía que las narraciones fantásticas podían ser narradas por el autor, pero este nunca podía garantizar su veracidad, era el lector el que tenía que juzgar.

<sup>33</sup> Algo que le permite a Periandro hacer creíble su historia, a oídos de los otros personajes, es el crédito por cortesía, aunque al lector moderno no le sirve de justificación suficiente de los sucesos explicados.

y por qué Cervantes se preocupó tanto de no dejar nada a libres interpretaciones. Aun así, no superó la censura portuguesa. La novedad del *Persiles* recae en su tratamiento de la fantasía, su intento de librar la Inquisición y la modernidad de lo narrado, que da un paso más en construir lo que entendemos por novela.

#### 4. CONCLUSIONES

El *Persiles* invita a una reflexión retórica sobre la relación entre realidad y ficción en un registro distinto al del *Quijote*, pero muestra el constante interés de Cervantes por esa cuestión. Se trata, pues, de una declinación de esa reflexión literaria. En este trabajo se ha intentado, por un lado, delimitar los diferentes elementos fantásticos de la obra, buscando su clasificación y su efecto dentro de la trama de la novela. Por otro lado, se ha intentado clarificar los recursos retóricos que se han utilizado en cada caso y las consecuencias en relación con la verosimilitud. Además, se ha anotado el impacto que tuvo la novela en la censura lisboeta de 1617.

Después de la exposición y la clasificación de los personajes fantásticos de la obra, se han estipulado unas técnicas que acotan la manera de actuar del autor en cada caso. Así, Cervantes busca justificar las acciones sobrenaturales que ocurren en el *Persiles* a partir de los siguientes cuatro mecanismos: 1) la distancia geográfica; 2) la permisibilidad del dogma cristiano; 3) la racionalización; 4) y el distanciamiento de la voz narrativa.

El aspecto innovador de Cervantes está presente en toda su obra. De esta manera, se opone a la concepción del Pinciano e inserta elementos históricos en el Septentrión y elementos fantásticos en el Meridión. Todo ello tiene, como objetivo principal, el deleite del público y su admiración, presentado, eso sí, desde una perspectiva verosímil. La conclusión que se deriva es que en el *Persiles* no se unen ni confunden realidad y ficción; se busca, precisamente, dejar muy claro lo que pertenece a cada campo. El mundo sobrenatural no tiene una intención paródica ni está suscrito a los ojos de un loco, sino que se puede adherir por reclamación del género. Es, por tanto, una perspectiva diametralmente distinta a la del *Quijote*.

Este trabajo ha resultado muy interesante y de hecho quedan todavía cuestiones abiertas que podrían haberse tratado en un trabajo de mayor extensión: por ejemplo, cabría preguntarse si existe una configuración distinta, por creación o tradición, de las figuras femeninas y masculinas. A la luz de estos datos, se puede concluir que el tratamiento de personajes y elementos fantásticos, así como su afirmación de verosimilitud, responden más a una maniobra retórica que a un mecanismo para salvar la censura. Todo junto, constituye una especie de juego que permite experimentar al autor con la literatura y coronarlo, una vez más, como el mejor escritor de nuestras letras.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÈS, Christian, «Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 527-540, en línea, [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_III/cl\\_III\\_46.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_46.pdf).
- ANDRÈS, Christian, «Erotismo brujeril y hechicería urbana en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Anales Cervantinos*, XXXIII (1997), pp. 165-175, en línea, <https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/307>.
- ANDRÈS, Christian, «Hechicería, brujería y licantropía en el *Persiles* (Libro primero)», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, XXI (2019), en línea, <https://doi.org/10.35869/hafh.v21i0.1332>.
- ARELLANO-TORRES, Ignacio D., «Estrategias visuales en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Hispanófila*, núm. 183 (2018), pp. 231-242, en línea, <https://www.jstor.org/stable/26617299>.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1993.
- CERVANTES, Miguel de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1969.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero, Cátedra, Madrid, 1997.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández García, et al., Real Academia Española, Madrid, 2017.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Auristela hechizada: un caso de maleficia en el *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XII, 2 (1992), pp. 91-104, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/auristela-hechizada-un-caso-de-maleficia-en-el-persiles/>.
- DÍAZ MARTÍN, José Enrique, *Cervantes y la magia en el «Quijote» de 1605*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, y Luisa-Fernanda AGUIRRE DE CÁRCER, «Contexto histórico y tratamiento literario de la “hechicería” morisca y judía en el *Persiles*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XII, 2 (1992), pp. 33-62.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Laura, «“Mi patria Lisboa”: dos censuras del *Persiles* en Portugal, 1617-1624», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Barcelona, 2004, 2 vols., II, pp. 351-398, en línea, [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_V/cg\\_V\\_20.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_20.pdf).
- GARROSA, Antonio, «Algunas reflexiones sobre el tema de lo inverosímil y lo maravilloso en el *Persiles* de Cervantes», *Castilla*, I (1980), pp. 23-48.
- GIL LÓPEZ, Ernesto J., «Artes adivinatorias, brujerías y hechizos en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de cervantistas, Barcelona,

- 2004, 2 vols., II, pp. 413-433, en línea, [https://cvc.cervantes.es/Literatura/cervantistas/congresos/cg\\_V/cg\\_V\\_22.pdf](https://cvc.cervantes.es/Literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_22.pdf).
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, María José, «Hechicería en *El coloquio de los perros*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 271-280.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la edad de oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- GARCÍA-PÉREZ, Marcos, «Lo sobrenatural en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* frente a la censura», *Anales Cervantinos*, LIV (2022), pp. 315-336, en línea, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.012>.
- LARA ALBEROLA, Eva, «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos», *Anales Cervantinos*, XL (2008), pp. 145-179, en línea, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2008.008>.
- LOLLIS, Cesare de, *Cervantes reazionario*, Fratelli Freves, Roma, 1924.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, Tomás Junta, Madrid, 1596, en línea, <https://liburutegibiltegi.biz-kaia.eus/bitstream/handle/20.500.11938/69545/b11088242.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «Notas sobre el barnaclas del *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII, 1 (1994), pp. 143-150.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998.
- MAGRINYÀ BADIELLA, Carles, «*Post tenebras spero lucem*». Alquimia y ritos en el «*Quijote*» y otras obras cervantinas, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2014.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.), *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1999.
- MARGUET, Christine, «Metamorfosis y correspondencias; cosmografía y mesurabilidad: discurso poético y científico en el *Persiles* de Cervantes», en *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Christoph Strosetzki, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011, pp. 555-564.
- MOLHO, Maurice, «“El sagaz perturbador del género humano”: brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XII, 2 (1992), pp. 21-32.
- MOLHO, Maurice, «Filosofía natural y filosofía racional: sobre el concepto de astrología en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, Nápoles, 1995, pp. 673-679.
- MICOZZI, Patrizia, «Tradición literaria y creencia popular: el tema del licántropo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes», *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, VI (1991), pp.107-152.
- MORGADO GARCÍA, Arturo, «Los monstruos marinos en la edad moderna: la persistencia de un mito», *Trocadero*, XX (2008), pp. pp. 139-154, en línea,

[https://www.researchgate.net/publication/266217214\\_Los\\_monstruos\\_marinos\\_en\\_la\\_edad\\_moderna\\_la\\_persistencia\\_de\\_un\\_mito](https://www.researchgate.net/publication/266217214_Los_monstruos_marinos_en_la_edad_moderna_la_persistencia_de_un_mito).

- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «El episodio de Feliciano de la Voz (*Persiles*, III, 2-5) en el conjunto de la obra de Cervantes», *Artifara*, XV (2015), pp. 157-183.
- NÚÑEZ RONCHI, Ana, «Así se escribe la historia: verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Didáctica (Lengua y literatura)*, XVII (2005), pp. 217-234.
- OROBITG, Christine, «La Lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle», *Bulletin Hispanique*, CXVII, 2 (2015), pp. 549-568.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1971.
- ROCA MUSSONS, María A., «La mujer voladora del *Persiles*: maravillosa verosimilitud», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Mallorca, 1998, pp. 517-529.
- SCHMIDT, Rachel, «La maga Cenotia y el arquero Antonio: el encuentro en clave alegórica en el *Persiles*», *eHumanista Cervantes*, II (2013), pp. 19-38, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9168191>.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo, en *Lemir*, XVI, Textos (2012), pp. 605-834, en línea, [https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/07\\_Jardin\\_Flores\\_Torquemada.pdf](https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf).
- UCEDA PIQUERAS, Pascual, «*Historia septentrional*: una hipótesis sobre la estructura profunda del *Persiles*», *Anales Cervantinos*, XLVII (2015), pp. 209-248, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5530631>.

## 6. ANEXO: CATÁLOGO DE PERSONAJES FANTÁSTICOS

Este anexo contiene unas fichas que muestran, de forma visual y esquemática, los personajes fantásticos que aparecen en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes. Todos ellos han sido recogidos, analizados y comentados en el cuerpo del trabajo. Pretenden ofrecer al lector una vista rápida de ellos y una herramienta de consulta. Como se ha hecho en la primera parte, se reparten en dos grupos: los realmente fantásticos y los que lo son de forma puntual.

### 6.1. PERSONAJES REALMENTE FANTÁSTICOS

BARNACLAS	
LOCALIZACIÓN EN LA OBRA	II, 12
CARACTERIZACIÓN	Animales fantásticos
DESCRIPCIÓN	Cervantes se refiere a él como un pájaro y un pez. Aunque la tradición afirmaba ser un pájaro, las leyendas sobre su gestación remiten a un tipo de crustáceo que nace de una concha
JUSTIFICACIÓN	La distancia geográfica
TRADICIÓN	<i>Libro del conocimiento</i> (franciscano anónimo); <i>Libro de las maravillas del mundo</i> , atribuido a Juan de Mandeville; <i>Asiae Europaeque elegantissima descriptio</i> , de Eneas Silvio Piccolomini; <i>Scotorum historiae</i> , de Hector Boecio; <i>Topografía hibernica</i> de Giraldo Cambrense

NÁUFRAGO	
LOCALIZACIÓN EN LA OBRA	II, 16
CARACTERIZACIÓN	Animales fantásticos
DESCRIPCIÓN	Bestias marinas con figura de pez y cabeza de serpiente, que echan agua por los orificios frontales y hacen naufragar a los barcos
JUSTIFICACIÓN	La distancia geográfica; el distanciamiento de la voz narrativa
TRADICIÓN	<i>Historia de gentibus septentrionalibus</i> , de Olao Magno; <i>Jardín de flores curiosas</i> , de Antonio de Torquemada

<b>RÉMORA</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	I, 18; II, 18
<b>CARACTERIZACIÓN</b>	Animales fantásticos
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Animal marino, de muy pequeño tamaño, pero con una fuerza sobrenatural, capaz de amarrar los barcos
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	Lexicalización
<b>TRADICIÓN</b>	

<b>GOMIA Y TARASCA</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	III, 10
<b>CARACTERIZACIÓN</b>	Animales fantásticos
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Animales monstruosos, con forma de serpiente y una gran boca
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	Lexicalización
<b>TRADICIÓN</b>	

<b>HOMBRES LOBO</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	I, 5; I, 8; I, 18
<b>CARACTERIZACIÓN</b>	Licántropos
<b>DESCRIPCIÓN</b>	El autor es ambiguo en cuanto a si debemos interpretar el hombre lobo como un humano que sufre una metamorfosis o bien como una simbiosis entre ambas figuras
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	La distancia geográfica, la permisibilidad del dogma cristiano, la racionalización y el distanciamiento de la voz narrativa
<b>TRADICIÓN</b>	<i>Historia de gentibus septentrionalibus</i> , de Olao Magno; <i>Jardín de flores curiosas</i> , de Torquemada

<b>SOLDINO</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	III, 18
<b>CARACTERIZACIÓN</b>	Astrología judiciaria
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Anciano de unos ochenta años, de pelo canoso, que crecía solo por los lados de la cabeza, uniéndose así, a su larga barba, del mismo color. Su vestimenta no se especifica del todo, puesto que no se le asemeja ni a un peregrino ni a un religioso, más bien a ambos. Destacaba como complemento principal un bastón corvo que ayudaba a su estabilidad
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	La racionalización; la permisibilidad del dogma cristiano
<b>TRADICIÓN</b>	

<b>MUJER-LOBA</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	I, 8
<b>CARACTERIZACIÓN</b>	Hechicera mediterránea
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Mujer persuasiva, con dotes para el engaño, manipuladora e interesada. Podemos intuir que es de procedencia italiana. Con su magia, saca a Rutilio de la cárcel, vuela con un manto y se metamorfosea en loba
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	La distancia geográfica; el distanciamiento de la voz narrativa; la permisibilidad del dogma cristiano
<b>TRADICIÓN</b>	Hechiceras clásicas; <i>Jardín de flores curiosas</i> , de Torquemada (manto volador)

<b>CENOTIA</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	II, 9-12
<b>CARACTERIZACIÓN</b>	Hechicera étnica morisca
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Mujer de unos cuarenta años, española de procedencia musulmana, que huyó de su patria perseguida por los inquisidores. Se define a ella misma como maga o encantadora, más que como hechicera, pues sus trabajos son los de Zoroastes
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	La distancia geográfica; la permisibilidad del dogma cristiano
<b>TRADICIÓN</b>	<i>La Celestina</i> , de Fernando de Rojas

<b>JULIA</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	IV, 8
<b>CARACTERIZACIÓN</b>	Hechicera étnica judía
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Mujer del judío Zabulón, presentada como una hechicera, pues se creía en la época que las judías romanas practicaban dichas artes. Se describe a la judía como una mujer sabia y se le reconoce tener la mayor fama en cuanto a hechicería en Roma
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	La permisibilidad del dogma cristiano
<b>TRADICIÓN</b>	<i>La Celestina</i> , de Fernando de Rojas

## 6.2. PERSONAJES QUE PUNTUALMENTE PARECEN FANTÁSTICOS

<b>MUJER VOLADORA</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	III, 14
<b>ELEMENTO FANTÁSTICO</b>	El vuelo (desciende de lo alto de una torre y llega ilesa al suelo gracias a sus vestidos)
<b>DESCRIPCIÓN</b>	De nombre Claricia, hermosísima mujer que los protagonistas encuentran en su viaje por la Provenza
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	La racionalización; la permisibilidad del dogma cristiano
<b>TRADICIÓN</b>	Mito de Iole; <i>Las lágrimas de Angélica</i> , de Barahona de Soto

<b>CABALLO DE CRATILO</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	II, 19-21
<b>ELEMENTO FANTÁSTICO</b>	El vuelo (gran salto, aterriza ileso)
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Caballo de color negro, con manchas blancas, que pertenece a Cratilo, rey de Bituania. Se explica que solo se dejaba ensillar por el rey. Tiene malos instintos, lo llaman “bárbaro” y se sabe que ha dejado en ridículo al rey en numerables ocasiones
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	La distancia geográfica; la permisibilidad del dogma cristiano; el distanciamiento de la voz narrativa
<b>TRADICIÓN</b>	<i>Historia de gentibus septentrionalibus</i> , de Olao Magno; <i>Historia etiópica</i> , de Heliodoro

<b>FELICIANA DE LA VOZ</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	III, 2-5
<b>ELEMENTO FANTÁSTICO</b>	Nacimiento de la encina y prodigiosa voz (figura similar a la ninfa o hada)
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Mujer de procedencia noble, del área de Guadalupe (Cáceres). Los protagonistas la encuentran vestida con poca ropa, pero de gran riqueza. Su edad rondaba entre los 16 y 17 años y su belleza y voz destacaban entre los presentes, capaz de impresionar a aquel que la escuchaba
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	Cervantes no la justifica, pues no lo ve necesario. Sorprende al lector, pero es real y verosímil
<b>TRADICIÓN</b>	Historia legendaria de la Virgen de Guadalupe

<b>ESQUIADORES DEL MAR GLACIAL</b>	
<b>LOCALIZACIÓN EN LA OBRA</b>	II, 19
<b>ELEMENTO FANTÁSTICO</b>	El mar helado y el esquí / patinaje (considerados fantásticos para el lector del XVII)
<b>DESCRIPCIÓN</b>	Figuras que caminaban por el agua helada, que se deslizaban por ella y semejaban tener un único pie
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	La distancia geográfica
<b>TRADICIÓN</b>	<i>Jardín de flores curiosas</i> , de Antonio de Torquemada

**Grau:** Estudis de català i espanyol

**Curs acadèmic:** 2023-2024

L'estudiant **Raúl Caballero Martín** amb NIF **39440371V**

Lliura el seu TFG «**Elementos fantásticos en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes**».

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.

Bellaterra, 10 de juny de 2024

