



José María Pozuelo Yvancos

Los conceptos de «Fantasía» e «Imaginación» en Cervantes

Aunque su coincidencia no puede decirse que sea total y según veremos en los textos cervantinos puede rastrearse algún matiz diferenciador, no cabe duda de que en la época clásica, y hasta bien entrado el siglo XVII, al menos hasta Locke, son términos que deben ser tratados juntos, bien porque en muchos contextos hay una total coincidencia de significado, bien porque los matices diferenciadores, cuando los hay, se dan en el interior de un campo conceptual que se entiende común según Guillermo Serés (1994) ha recorrido con detalle. De hecho el término latino *imaginatio* del que procede el castellano «imaginación» es la traducción del término griego *phantasia*, y en todo el vocabulario de la época cervantina hay una contigüidad muy fuerte y trabada entre *phantasia* e *imaginatio*, lo que Cervantes corrobora en muchos contextos, según veremos luego. Dejemos que sea un sabio tratadista de la época inmediatamente anterior a Cervantes quien nos aclare esa casi total identificación. Me refiero a Fernando de Herrera, quien dice lo siguiente sobre el vocablo «fantasía» cuando en sus Anotaciones a la poesía de Garcilaso (1580) escribe comentando el verso 6 del soneto III:

Es la fantasía potencia natural de l'ánima sensitiva, i es aquel movimiento o acción de las imágenes aparentes i de las especies impressas. Tomó nombre griego de la lumbre, como dize Aristóteles, porque el viso, que es el más aventajado i nobilísimo sentido, no se puede ejercer sin lumbre [...]. Tulio la interpretó viso; Quintiliano visión, i los modernos imaginación. Pinciano Lido, en el libro sobre Teofrasto Del sentido i fantasía, dize, en el Libro I, que son tres las facultades interiores de l'ánima, que Galeno llama

regidoras, dexando el entendimiento, que el médico lo considera poco: la memoria, la razón i la fuerça de imaginar, que es la fantasía, común a todos los animados, pero mucho mayor i más distinta en el ombre [...] i por esta se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que las vemos con los ojos i las tenemos presentes, I podemos fingir i formar en el ánimo verdaderas i falsas imágenes a nuestra voluntad i arbitrio, i estas imágenes vienen a la fantasía de los sentidos exteriores.

(Herrera, 1580, pp. 299-300)

Este importante texto ha identificado totalmente fantasía e imaginación, advirtiendo que este último término es el que «los modernos» (podríamos decir los hombres del Renacimiento) usan para nombrar la fantasía. En el texto de Fernando de Herrera se contienen la mayor parte de los elementos conceptuales y el vocabulario que también usará Cervantes pocos años después. La base conceptual más importante, a la que Herrera se refiere, es la proporcionada por Aristóteles, quien dedica todo un capítulo de su obra *Acerca del alma*, concretamente el capítulo 3 del libro III de su tratado, al estudio de la phantasia (traducido por «imaginación» en la versión española que sigo de la colección de clásicos de Gredos, realizada por Tomás Calvo, lo que refuerza la conveniencia de un tratamiento conjunto de ambos conceptos). Pero como quiera que Aristóteles dialoga con intervenciones anteriores de Platón, conviene empezar a definir la phantasia a partir de los Diálogos platónicos, concretamente de lo sostenido en *Filebo* (39b), *Sofista* (263-264), *República* (libro X) y *Timeo* (52b).

Desde muy pronto fue concebida la phantasia como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes (las llamadas phantasmata o 'fantasmas', en un sentido no común de este último vocablo). Las imágenes producidas por la fantasía no surgen de la nada, tienen su origen en representaciones, vale decir figuraciones, es decir composición de imágenes o figuras que recuerdan lo conocido, y lo sustituyen (Ferrater Mora, 1998, 1215). Puede decirse que lo que tienen en común los diferentes tratamientos que Platón da a la fantasía en sus diferentes diálogos, es su insistencia en que pertenece al dominio del phainesthai o «aparecer», y en este sentido se contrapone al conocimiento del ser o de la realidad (onta). Platón califica al sofista de «forjador de phantasmata», pues su arte es un «arte de meras figuraciones» (phantastiké techné) según advierte en el *Sofista* (235b). Eso le lleva, como veremos, a entender la fantasía como una manifestación de la opinión (doxa), la cual engendra simples imágenes (eidola).

Para el propio concepto de fantasía-imaginación, pero también incluso para el vocabulario que luego empleará Cervantes, conviene retener que Platón, ya en el *Filebo* (39b) asocia la actividad de la fantasía con la del pintor, «un pintor que después del escribiente, pinte en el alma las imágenes de lo dicho» y por tanto: «Cuando un hombre, tras haber recibido

de la visión o de cualquier otro sentido, los objetos de la opinión y de los discursos, mira, de alguna manera, dentro de sí las imágenes de estos objetos». Es importante retener tres ingredientes fundamentales de la definición platónica de la fantasía: a) la de que es provocada por la visión preferentemente, o cualquiera otro sentido, y por tanto es hija de las sensaciones y no del intelecto; b) la idea de pintura o figuración, que es por tanto secundaria, se asemeja a una representación construida a partir de esas sensaciones; y c) mejor habría sido decir a partir de la «memoria» de esas sensaciones, porque en Platón es muy importante el vínculo entre las imágenes o phantasmata (figuraciones) y la memoria, por cuanto todo esto le ocurre al hombre «dentro de sí», como una facultad del alma (cf. G. Serés, 1994).

Todo lo apuntado significa que en Platón la imagen que produce la fantasía es una figuración estilizada, idealizada, a partir de las improntas depositadas en la memoria, por tanto una «pintura del alma», lo cual será fundamental en el vínculo que posteriormente harán muchos autores, entre otros Cervantes, entre fantasía y «ficción».

Corroborar este vínculo la insistencia platónica en que la fantasía es una operación semejante a la opinión y produce imágenes que «pueden ser verdaderas o falsas» (Sofista, 263d). «Ello es así porque la imaginación, facultad intermedia entre el sentir y el pensar, momentánea y transitoria, no posee ni la evidencia de la sensación directa, ni la coherencia lógica del razonamiento abstracto; su dominio es el parecer, no el ser» (G. Serés, 1994, 208). El mismo Guillermo Serés ha mostrado la interdependencia entre este vínculo con la doxa, la opinión, y los famosos textos sobre la mimesis poética incluidos en el famoso libro X de la República (596-602). Allí Platón había distinguido entre una mimesis eikastiqué y una mimesis fantastiqué. El artista, el pintor, puede crear copias exactas (icásticas) que reproduzcan el contenido de la realidad sensible, duplicándola, o bien puede crear simulacros engañosos, que es lo que el poeta hace. Para Platón nunca un phantasma o una imagen (eidos) creada por la fantasía puede reflejar otra cosa que una opinión o apreciación subjetiva de la idea, innata y eterna, sobre lo que insiste también en el Timeo (52b), relegando por tanto los objetos de la fantasía a lo que se ha llamado una «mimesis de tercer grado»: ni es la idea, ni es la reproducción sensitiva, duplicada, del objeto sensible, sino una figuración o representación que la memoria hace de él, un fantasma de otra realidad. Con razón leíamos en el texto de Fernando de Herrera, citado arriba, que «podemos fingir i formar en el ánimo verdaderas i falsas imágenes a nuestra voluntad y arbitrio», lo que muestra que Herrera está allegando la idea de fantasía a la visión platónica, al entenderla como correlato de la apariencia, aun más, de la ficción, y no de la verdad. Si la visión que ofrece Platón de la fantasía-imaginación es precisa para entender su sentido en Cervantes, no lo será menos, y han sido aun más influyentes, algunos aspectos de la teoría aristotélica, que se edifica como una negación parcial de la de Platón. Contra la dispersión platónica, y aunque Aristóteles atiende de pasada en otros tratados como su Retórica (I, 11, 6, 1370a, 27 y ss.; II, 5, 1, 1382a, 21 y ss.), dedicó todo un capítulo de su Acerca del alma (libro III, cap. 3) a la cuestión, y es allí donde sienta las bases de un tratamiento que en conceptos y

vocabulario se mantuvo vivo hasta el tratado de Locke Ensayo sobre el entendimiento humano (1690). Según Aristóteles la fantasía (traducida como imaginación, según dijimos) no puede ser identificada ni con la percepción sensitiva ni con el entendimiento o pensamiento discursivo. La concibe a caballo entre ambas, puesto que no hay fantasía sin sensación, pero tampoco juicio sin fantasía. La fantasía es una facultad intermedia entre el entender y el enjuiciar, pero no consiste ni en uno ni en otro. El entender es algo distinto de la sensación y abarca tanto el imaginar como el enjuiciar. La imaginación es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se forma en nosotros una imagen (phantasmata en griego, figura en latín), aun cuando no se hallen inmediatamente presentes los objetos o fuentes de las sensaciones. Pero la imaginación funciona de modo distinto a como actúan las potencias o disposiciones a las que siempre acompaña la verdad, como son la ciencia y el intelecto, puesto que la imaginación también puede ser falsa y porque es una facultad que también tienen los animales. ¿Es entonces opinión, tal como Platón la consideraba principalmente? Aristóteles se separa de Platón en este punto, porque para él en la opinión hay creencia y convicción, mientras que en la fantasía puede no haberla. Lo que es esencial para el tratamiento que la tradición literaria da al concepto es que Aristóteles señale que la fantasía no es una mera sustitución de la sensación, tiene más que ver con una cualidad anticipatoria, puesto que puede darse en los sueños, donde se representa lo apetecible y deseado o representado previamente como apetecible. Los phantasmata son, por tanto, representaciones en potencia o «ideas» actualizables por medio de percepciones anticipadas, por lo que la imaginación es concebida como una facultad esencial en tanto participa tanto de lo cognoscitivo e intelectual como de lo sensitivo; es medio sensación y medio idea (G. Serés, 1994, 210). Y dentro de las sensaciones sobre las que la imaginación construye sus figuras o imágenes, advierte Aristóteles que «como la vista es el sentido por excelencia, la palabra "imaginación" (phantasia) deriva de la palabra luz (phaos), puesto que no es posible ver sin luz. Y precisamente porque las imágenes perduran y son semejantes a las sensaciones, los animales realizan multitud de conductas gracias a ellas, unos animales -por ejemplo las bestias- porque carecen de intelecto, y otros -por ejemplo los hombres- porque el intelecto se les nubla a veces tanto en la enfermedad como en el sueño» (429a). En este texto, que es el que sirve de cierre a su capítulo citado de Acerca del alma, Aristóteles ha dejado entrever, aparte del tópico del phaos o luz que será luego comentado por Fernando de Herrera, dos correlatos a la imaginación humana, que son la enfermedad y el sueño, como momentos en los que las imágenes sustituyen las actividades intelectivas, cuando estas se han «nublado». Ello quiere decir que en su pensamiento la fantasía es una potencia sustitutoria del intelecto en momentos precisos de actividad en que las sensaciones o ideas son sustituidas por sus figuraciones o imágenes, del mismo modo que ocurre en el sueño o en delirio enfermizo de la fiebre.

Pero hay otro elemento de la cita aristotélica que no puede pasar desapercibido, el verbo «perduran», que he subrayado por eso, puesto que en toda la teoría de la fantasía la memoria es un elemento esencial, ya las imágenes quedan inscritas y almacenadas en la memoria que las evoca

como presentes, estando ausentes. La fantasía es entonces una reminiscencia de la sensación o del objeto ahora ausente cuando alguna vez estuvo presente (aunque fuese en calidad predictiva o proyectiva, como ocurre en el sueño).

Muchos autores medievales trataron de la fantasía o imaginación, dando a ambos términos un carácter similar. Imaginatio era el vocablo elegido. Algunos autores, especialmente los que seguían la tradición neoplatónica, consideraron la fantasía como una actividad de naturaleza intelectual o predominantemente intelectual. Otros, siguiendo a San Agustín (*De gen. ad litteram*, IX) estimaron que la fantasía era una *vis animae* de carácter inferior, más vinculada a la sensibilidad que al intelecto. Santo Tomás y los autores tomistas tomaron como base los análisis aristotélicos. Lo común entre los tomistas era distinguir entre una fantasía sensible y una fantasía intelectual, pero lo más común era considerar la fantasía como una *facultas sensitiva* (*Summa Theologica*, I, LXXVIII, 4). Los *phantasmata* producidos por la fantasía pueden ser de varias clases según Santo Tomás: imágenes que reproducen sensaciones, imágenes relacionadas con especies del entendimiento posible y por último las meras apariencias que no se corresponden con objeto externo. En este último caso la fantasía se concibe como «pura imaginación». En los demás casos, los otros dos, es una facultad combinatoria que puede servir de auxilio para la formación de las ideas (Ferrater Mora, 1998, 1216).

También tiene importancia la discusión escolástica sobre si la fantasía era meramente reproductiva (receptiva) o bien era productiva, lo que fue luego muy importante en el tratamiento romántico, como puede seguirse muy bien en el tratado de M. H. Abrams *El espejo y la lámpara*, donde se recorren las metáforas de la imaginación en el tratamiento de los poetas y filósofos del Romanticismo. Aunque el desarrollo de este asunto sea ya muy posterior a Cervantes y no afecta por tanto a este estudio, podemos decir que ya en Cervantes se halla apuntada esta contigüidad entre fantasía e imaginación y capacidad fabuladora o sobrepujamiento de la naturaleza, según veremos enseguida.

Del tratamiento medieval de la fantasía que recorre Guillermo Serés (1994, 215-217) interesa también para Cervantes la aportación del tópico de la dama amada, pintada o grabada en el corazón. La encontramos en el amor cortés, en el dulce *stil nuovo*, pasa a Petrarca y se proyecta sobre el neoplatonismo. Serés cita el famoso poema XCIV del *Canzoniere* de Petrarca.

Quando giugne per gli occhi al cor profondo
L'imagin donna, ogni altra indi si parte,
Et le virtù che l'anima comparte
Lascian le membra, quasi immobil pondo.

«La imagen o fantasma dominante (donna) desaloja a las demás y los espíritus que la transportan a la fantasía (*le virtù*) acaparan toda la atención del sujeto, quedando el resto de miembros inertes (quasi immobil)» (ibidem, p. 215). Según Serés la concepción petrarquista del

ejercicio poético tiene mucho de recorrido por esta figuración. Así se ha leído el soneto VIII de Garcilaso «De aquella vista pura y excelente», que Serés interpreta como un recorrido desde los cuartetos (dedicados a la visio) a la cogitatio o recreación fantástica en ausencia:

Ausente, en la memoria la imagino;
Mis espirtus, pensando que la vían
Se mueven y se encienden sin medida
[...]

Tendríamos que añadir que resulta enormemente ilustrativo del modo de funcionar el mecanismo de la fantasía, tal como lo vemos en seguida en Cervantes, el siguiente comentario de Fernando de Herrera al soneto VIII de Garcilaso, donde se encuentran reunidos los principales tópicos de esa tradición petrarquista según el Renacimiento la recrea: «Porque la vista pinta i figura otras imágenes como en cosas líquidas, las cuales se deshazen y desvanecen presto i desamparan el pensamiento i entendimiento; mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ella como inustiones hechas con fuego, dexan impressas en la memoria formas que se mueven i viven y hablan i permanecen en otro tiempo. Porque siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella i agradable, passa la efigie d'ella por medio de los sentidos exteriores en el sentido común; del sentido común va a la parte imaginativa, i de ella entra en la memoria, pensando i imaginando se afirma i para la memoria; i parando aquí, no queda ni se detiene, porque enciende al enamorado en desseo de gozar la belleza amada i al fin lo transforma en ella» (Herrera, 1580, 336).

En el recorrido trazado por este texto de Fernando de Herrera se han contrapuesto las imágenes fugaces o comunes (que son gráficamente definidas como inscritas en agua) con las imágenes de los que se aman (inscritas o grabadas como fuego) y por tanto el vínculo entre amor y memoria de la amada ausente; la fantasía es entonces inscripción imaginativa en la memoria. También es importante la graduación del recorrido desde lo externo a lo interno, de modo que de los sentidos externos (singularmente se insiste en la vista) pasa al sentido común (parte intelectual) y de ahí a la parte imaginativa, que precisa de la memoria para fijarse. No basta al enamorado con esto, sin embargo, pues tiende al deseo de tener presente esa amada ausente, y en esa dialéctica se inscribe mucho del desarrollo que Cervantes da al tema de Dulcinea en la imaginación o fantasía de don Quijote, como veremos en seguida.

Un contemporáneo de Cervantes, Luis de Góngora, maneja de modo soberbio el tópico de la imaginación o fantasía del objeto amado. Góngora verbaliza como veremos alternativamente ambos términos, fantasía e imaginación, como cuasi sinónimos que eran en la tradición que venimos glosando. Ocurre entre las estrofas XXII y XXIV de la Fábula de Polifemo y Galatea, cuando la ninfa, que ha oído un ruido, imagina quién pueda ser su causante, y se entrega a toda una fantasía del objeto amado (Acis, a quien no conoce), que Góngora se cuida de hacer corresponder con las metáforas y metonimias

del pintor, pincel, bosquejo, dibujo, es decir, como trasuntos de las figuraciones imaginativas (o phantasmata), siguiendo por tanto el tópico platónico de la imaginación como «pintura del alma»:

Llamáralo, aunque muda, mas no sabe
El nombre articular que más querría,
Ni lo ha visto, si bien pincel süave
Lo ha bosquejado ya en su fantasía
[...]

(estrofa XXII)

A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho
con el pincel que le clavó su pecho
[...]

(estrofa XXIV)

La fantasía de Galatea actúa como un pincel que primero bosqueja o predibuja su imagen. Luego, cuando Galatea se asoma y ve a Acis, contempla, ya colorido, lo que su imaginación había anticipado. Aquí se ve la equivalencia de ambos términos en Góngora, aunque la metáfora del pincel, que como vimos ya había utilizado Platón, le permite a Góngora por medio de otra, la de flecha (que juega además con la etimología de Acis), hacernos ver que quién actuaba sobre su fantasía era Cupido. Con todos estos antecedentes conceptuales y de vocabulario estamos ya en condiciones de abordar el tema de la fantasía e imaginación tal como los contempla Cervantes. En muchos de los textos en que se refiere a la fantasía o a la imaginación nuestro autor los considera prácticamente sinónimos, según hemos visto que hacían los tratadistas clásicos. Por ejemplo en el texto más conocido en que los une, el famoso texto del Quijote: «Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas, y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía que para él no había otra historia más cierta en el mundo» (Quijote, I, 1). La primera aparición, que he subrayado, dice «llenósele la fantasía», la segunda «asentósele en la imaginación», por tanto ambas como lugares del alma, pero no cualesquiera lugares, sino que precisamente se relacionan con «aquellas soñadas invenciones», con lo cual

se produce ya el deslizamiento semántico que veíamos en Aristóteles: el vínculo de la fantasía con el sueño, la quimera o lo inventado, vale decir lo fantaseado por un sujeto como cierto, proyectándolo sobre el futuro. Muchas de las ocurrencias cervantinas conciben la fantasía o la imaginación como un lugar, o depósito donde se asientan o que «se llena» de pensamientos, o figuras, bosquejos de creencias. El mecanismo para la entrada en tal lugar del alma es el de la figuración, con lo cual tanto para la fantasía como para la imaginación aparecen frecuentemente en Cervantes los verbos asociados de «pintar» o de «representar» o también «quedar impreso», es decir, que siguiendo el tópico platónico se concibe la figura imaginativa como una mimesis icástica, de representación duplicada. Se dice en El gallardo español (vv. 2350 y ss.):

Ansí que aunque en él hallase
No el rostro y la lozanía
Que pinté en mi fantasía.

Del mismo modo que se dice muchas veces «pintar en la imaginación», como don Quijote hace con Dulcinea cuando dice «y pítola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad» (Quijote, I, 25), o la de «quedar impreso» en el Persiles: «Luego como llegaron conocieron a Auristela y a Periandro, como aquellos que por su singular belleza quedaban impresos en la imaginación del que una vez los miraba» (Persiles, libro III, 14). En otro texto del Persiles, por ejemplo podemos seguir perfectamente el tópico, referido a la imaginación como pintura registrada en el pensamiento que pasa luego a las palabras como forma de figuración semejante o sustitutoria de la vista, «Bien quisiera yo, si fuera posible, sacarla de la imaginación donde la tengo fija, y pintárosla con palabras, y ponérosla delante de la vista, para que comprendiéndola viérades la mucha razón que tengo de alabárosla [...]» (Persiles, libro III, 6), o más adelante: «porque el pintor me ha dicho, que de una sola vez que la ha visto la tiene tan aprehendida en la imaginación que la pintará a sus solas tan bien como si siempre la estuviera mirando» (Persiles, libro III, 14). En esta serie de textos se ve perfectamente la secuencia: vista-fijación en la imaginación a modo de pintura-palabra. Se habrá percibido además un detalle léxico no menor: Cervantes selecciona en dos de los textos citados el vocablo «aprehender» y el vocablo «comprender», lo que da idea de la concepción de la fantasía-imaginación como una actividad intelectual que mueve tanto la percepción sensorial (aprehender) como la actividad del juicio (asociado a la comprensión de un objeto).

Muchas veces, en vez de «pintura» el vocablo elegido es «representación» como cuando advierte «lo contrario le avino a su amo, al cual en aquel punto se le representó en su imaginación al vivo que aquella historia era una de las aventuras de sus libros» (Quijote, I, 19).

No puede decirse que imaginación y fantasía sean siempre sinónimos, porque, aunque los vea casi siempre como intercambiables, Cervantes

contempla ya un deslizamiento semántico que vincula «fantasía» a 'quimera', imaginación desbocada o loca, y por tanto una concreción mayor hacia lo que hoy conocemos como irrealidad con consecuencias no deseadas. Es muy significativo que casi una mitad de las veces en que Cervantes maneja el vocablo «fantasía» venga adjetivada como loca, disparatada, altanera, ciega fantasía (El rufián dichoso, v. 1157), voluble fantasía (La gran sultana, v. 2518), torcida y errada fantasía (La casa de los celos, v. 2702). Véase este ejemplo representativo en La Galatea, cuando Lenio, en el libro I canta así al Amor:

Un vano, descuidado pensamiento,
una loca, altanera fantasía
un no se qué, que la memoria cría
sin ser, sin calidad, sin fundamento
una esperanza que se lleva el viento
[...]
un ciego error de nuestro entendimiento
son las raíces propias de do nasce
esto quimera antigua celebrada
que amor tiene par nombre en todo suelo.

Por mucho que se vincule a la memoria, está claro también en el texto citado que la fantasía se asocia, incluso con selección léxica de tal vocablo, a quimera, a esperanza sin fundamento, a desvarío irracional, lo cual no suele darse cuando el vocablo elegido es «imaginación», y en esa connotación más descarriada o ingobernable de la fantasía vemos una diferencia respecto al otro concepto hermano. Incluso una vez se contraponen fantasía y razón (Persiles, lib. IV, 7), pero lo normal es asociarlo a construcción quimérica.

El texto quizá más rico de cuantos Cervantes escribió sobre fantasía está en el Coloquio de los perros, concretamente en el discurso referido por la Cañizares de la bruja La Camacha, cuando describe los aquelarres de brujas:

Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía, en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera, porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente. Algunas experiencias desto han hecho los señores inquisidores con algunas de nosotras que han tenido presas, y pienso que han hallado ser verdad lo que digo.

Un poco más adelante concreta el mecanismo de forzar esas fantasías con unturas o unguentos:

Pero dejemos esto y volvamos a lo de las unturas; y digo que son tan frías, que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo, y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente.

(El Coloquio de los perros)

Aquí se desarrolla por Cervantes la idea de la fantasía como lugar imaginario donde se ocurren experiencias virtuales, no sucedidas, pero vividas como tales, en virtud de esa enajenación provocada por los ungüentos. La vacilación verdad/ficción, si es real o no lo ocurrido, la vivencia de lo virtual como verdadero, ha permitido establecer un correlato entre el elemento de la fantasía y el de mundo posible, imaginado como cierto, pero hasta el extremo de fundirlos, que se da en todo mecanismo ficcional. No puede olvidarse que estas historias de la Cañizares y la Camacha, insertas en el discurso de Berganza como discursos referidos, han sido introducidas por Cervantes como una fabulación hipodiegética, en la que se pretende explicar por mecanismos de brujería el hecho portentoso del habla de los perros, a lo que Cipión responderá de inmediato, negando crédito a tantos «embelecados, mentiras y apariencias del demonio» y llevando la explicación del portento a otro lugar que al de esas fantasías (precisamente al lugar de un portento cuya única explicación real es la «invención bien compuesta» que Campuzano ha hecho según se concluye luego).

Lo que convierte en importantes, diríamos que claves, los conceptos de fantasía e imaginación, es que Cervantes ha proyectado tales construcciones imaginarias como metonimias de la propia creación de mundos que la literatura ofrece. En realidad lo que justifica a don Quijote es su fantasía, su capacidad de realizar en la vida las imaginaciones fantaseadas a partir de su locura y credibilidad en los libros caballerescos, y por tanto que también en él, como en el licenciado Vidriera, se da la misma indistinción que sufre la bruja del Coloquio, viviendo por tanto sus quimeras como si fueran reales y siendo incapaz tantas veces de distinguirlos.

Para que ese deslizamiento se diera ha tenido que ocurrir con el concepto de fantasía e imaginación un fenómeno que puede recorrerse en Cervantes como paulatinos pasos dados en un camino que cruza toda su obra y que se afina en la concepción de la imaginación como una facultad no solo asociada a la memoria, es decir receptiva, sino también como una facultad proyectiva, creadora de mundos, algo que ya se daba en Aristóteles cuando la vincula a los sueños o a estados febriles, y que los escolásticos medievales ya avanzaron al defenderla como facultad creadora. En Cervantes es ya un incontrovertible logro ese vínculo entre imaginación e inventiva, creación de mundos, literarios o no. Así en Pedro de Urdemalas, encontramos en el parlamento del Rey:

¡Oh imaginación, que alcanzas

las cosas menos posibles
si alcanzan las imposibles
de reyes las esperanzas!

(vv. 3108-3111)

La imaginación es capaz de alcanzar lo imposible, concebida por tanto como mundo imaginado por las esperanzas del Rey. En otra comedia, *Los baños de Argel*, encontramos una asimilación de imaginación con ficción, y por tanto en un eje contrapuesto al de verdad:

No de la imaginación
este trato se sacó,
que la verdad lo fraguó
bien lejos de la ficción.

(vv. 3081-3084)

Puede darse, como aquí, la imaginación en el deseo de una cosa, en la construcción de una mentira o ficción, pero también es fruto de la imaginación quien da crédito a su fantasía, como la de pensar que es de vidrio; le ocurre a Tomás Rodaja en el *Licenciado Vidriera* cuya enfermedad es descrita así:

Y aunque le hicieron todos los remedios posibles, solo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no de lo del entendimiento porque quedó sano, y loco de la más estraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. Imaginose el desdichado que era todo él hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían, que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio de pies a cabeza.

Para sacarle de esta estraña imaginación, muchos, sin atender a sus voces [...].

Locura pues del entendimiento en un cuerpo sano.

El protagonista de *El celoso extremeño* lo era tanto «aun sin estar casado, pues con solo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones». Un mundo de sospechas anticipado, hecho realidad mental de marido engañado, siendo soltero. Son por tanto muchos los casos en que Cervantes ha ideado la

locura imaginativa, como construcción que un personaje hace de un mundo posible que vive como cierto. De ese modo cae en las redes de su propio engaño el alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*, quien confiesa a Peralta: «yo que tenía entonces el juicio no en la cabeza sino en los carcañares haciéndoseme el deleite en aquel punto mayor de lo que la imaginación le pintaba, y ofreciéndoseme tan a la vista la cantidad de hacienda, que ya la contemplaba en dineros convertida...». Su ambición le había llevado a imaginar una riqueza que luego sabremos estaba solamente en su imaginación, y no «tan a la vista» como dice. Juega Cervantes en ese sintagma «tan a la vista» (y con la idea de tener la fortuna pintada en la imaginación) precisamente porque es la imago una duplicación de los sentidos, pero en este caso un engaño a los sentidos porque es falsa y queda muy lejos de estar «a la vista», solamente existe en su mente. Es fina ironía, y poderosa construcción que Cervantes atribuya precisamente a Campuzano la notoria del Coloquio de los perros, que en la conversación habida con Peralta este imaginativo y dudosamente creíble personaje presenta así.

«Pues de poco se maravilla vuesa merced, señor Peralta -dijo el alférez-; que otros sucesos me quedan por decir que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de naturaleza». En efecto lo que luego será el manuscrito que encierra el coloquio habido entre dos perros parece cosa increíble y es calificada por Campuzano como algo que excede, que sobrepasa toda imaginación.

En el *Persiles* se pondera el carácter extraordinario de muchos de los sucesos incluidos en tal novela precisamente con esta misma idea de «sobrepasar a la imaginación». Así concluye por ejemplo el Primer Libro: «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, sobrepasan a la imaginación, pues apenas pueden caber en la más sutil y dilatada sus acontecimientos» (*Persiles*, libro I, 23).

De ese modo Cervantes va articulando en su obra un concepto de imaginación como «capacidad de invención» por el entendimiento, que la propia literatura muchas veces excede o sobrepasa. Por tanto, concepto que va unido a la creación de mundos posibles o imaginarios. Es precisamente en el *Persiles* donde Cervantes alcanza a definir esa capacidad intelectual, vinculándola (como había hecho Aristóteles) a la capacidad creadora de los sueños, pero también a la fuerza de las propias ficciones, que ofrecen como rasgo ser creídas y vividas como verdades las que no lo son:

-De tal manera -respondió Auristela- ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.

A lo que añadió Mauricio:

-Esas son fueras 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.

(*Persiles*, libro II, 15)

La idea de quedar prendidas en la memoria, la aprehensión que luego hace

la imaginación de ellas, y su virtual capacidad transformadora de la mentira en verdad; todo ello es lo que permite asegurar que Cervantes está creando en estos (y otros muchos en que se asegura algo semejante) un vínculo indestructible entre imaginación y actividad creadora de la propia literatura, que ejecuta idéntico trazo, dar como verdades las mentiras, y ser creídas por el lector. Léase, para terminar con esta asimilación, lo dicho al comienzo del capítulo XVI del libro III de esta misma novela *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: «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 verdaderos como lo son [...]». Cervantes se daba cuenta que en su última novela había incluido sucesos tan extraordinarios que precisaban de estas declaraciones verosimilizadoras por parte del narrador-autor, quien para hacerlas creíbles pondera suceder lo propio con las imaginaciones, que anticipan muchas veces (como mundos posibles que son) sucesos que, luego de sucedidos, parecen no verdaderos. Por tanto el discurso sostenido por Cervantes a lo largo de su obra sobre la actividad de la imaginación iba siendo, todo él, una sinécdoque de su propia concepción de las ficciones literarias que luego llamaríamos novelas.

No cabe duda de que también el *Quijote* ofrece un discurso muy rico sobre la imaginación y el poder de la fantasía. Todo el libro arranca de ahí. Ya vimos como en las primeras páginas de la novela declara que la enfermedad o locura del héroe era habérsele asentado en su imaginación y llenado la fantasía de esos libros de tal manera que vino a perder el juicio. Pero fuera de esta imagen de la locura, hay otros muchos lugares del *Quijote* en que se desarrolla una rica intervención sobre la actividad imaginaria del hombre. Podría decirse que el episodio que Cervantes privilegia en este orden de construcción imaginaria es el de la propia identidad de Dulcinea, como pintura ficticia que lo es, fruto de la imaginación del héroe, pero luego del propio Sancho, y finalmente de uno y otro (y de los duques y de doña Rodríguez, etc.).

No resulta casual que tanto el término «imaginación» como el de «fantasía» (o su adjetivo «fantástica») vengan a la pluma de Cervantes cuando trata de la peculiar historia de Dulcinea, recreada en la imaginación de Sancho como la aldeana Aldonza Lorenzo ya en la aventura de Sierra Morena, y sostenido el juego de tal imaginación por el propio don Quijote a lo largo de toda la Segunda Parte, pero muy especialmente en la bajada a la Cueva de Montesinos y en toda la serie de discusiones posteriores sobre lo imaginado o soñado por don Quijote en ese lugar (Riley, 2001, 89-107). Traeremos aquí solamente algún ejemplo para que el lector vea que esta secuencia de episodios se articula precisamente en función del concepto de fantasía e imaginación que hemos analizado hasta ahora.

Don Quijote había creado en su imaginación a Dulcinea del Toboso como amada necesaria en el mundo de un caballero andante. La había imaginado señora, hermosa, refinada, en tanto que Sancho la ha visto como la vulgar, zafia y hombruna Aldonza Lorenzo. Pero don Quijote resuelve la cuestión de la siguiente manera:

Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta [...] y yo me trago cuenta que es la más alta

princesa del mundo [...]. Y, para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad.

(Quijote, I, 25)

Esta afirmación, la de que la imaginación pintada de don Quijote basta para sostener la verdad de un mundo, afecta por tanto a la urdimbre misma de toda la novela y a la constitución del héroe literario, capaz de defender la verdad en la que cree, a despecho de toda evidencia. Y sobre esa frontera de lo imaginado como ficción urdida que luego confirma la realidad, o se asemeja a ella, juega posteriormente don Quijote mismo en la representación que hace de su encuentro con Dulcinea (ahora ya la aldeana de Sancho -encantada por tanto- que llega a pedirle prestados algunos reales) en la Cueva de Montesinos; y luego los mismos duques (A. Close, 1973). Como asegura más adelante la duquesa:

pero volviendo a la plática que poco ha tratábamos del encanto de la señora Dulcinea, tengo por cosa cierta y más que averiguada que aquella imaginación que Sancho tuvo de burlar a su señor y darle a entender que la labradora era Dulcinea y que si su señor no la conocía debía de ser por estar encantada toda fue invención de alguno de lo encantadores que al señor don Quijote persiguen: porque real y verdaderamente yo sé de buena parte que la villana que dio el brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso.

(Quijote, II, 33)

De forma que la imaginación de don Quijote y la de Sancho y las de todos los personajes van dando al concepto de imaginación en Cervantes una asimilación progresiva al de ficción, historias inventadas por todos para sostener el propio poder de la Literatura, para defender su verdad y dibujar el difícil tránsito entre realidad y fantasía que viven sus héroes. Por eso puede este concluir así en diálogo con la duquesa:

-No hay más que decir -dijo la duquesa-; pero si con todo eso, hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes, della se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso.

-En eso hay mucho que decir -respondió don Quijote-. Dios sabe si hay Dulcinea o no [en] el mundo o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la

contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo.

(Quijote, II, 32)

Dulcinea hija de la imaginación de don Quijote, sí, pero pintada por su fantasía al modo como conviene para su fama, idealizada como heroína de un libro, necesaria en su ser y calidad a la coherencia del mundo literario, hijo todo él de la imaginación, producto de la fantasía, pero, ello quiere decirnos Cervantes, no menos verdadero para quienes, como lectores, así lo creemos.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1972): *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Seix Barral.
- Agamben, G. (1977): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, Einaudi.
- Avalle Arce, J. B. (1976): *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March, Castalia.
- Close, A. (1973): «Don Quixote's love for Dulcinea: a study of cervantine irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, L, pp. 237-255.
- Ferrater Mora, J. (1994): *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, vol. II, s. v. fantasía.
- Fuentes, C. (1994): *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos.
- Herrera, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- Riley, E. C. (2001): *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica.
- Serés, G. (1994): «El concepto de Fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca», *Anales de Literatura Española*, 10, pp. 207-236.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

