

From: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 328-32.
Copyright © 2006, The Cervantes Society of America.

Rogelio Miñana. *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2002. 226 p. ISBN: 1-58871-007-6.

De entre los muchos motivos que Cervantes dio a los futuros cervantistas para que se devanaran los sesos—y aun los cráneos—no fue el menor éste de la verosimilitud. A don Miguel se le llenó la boca y la pluma con el asunto, y no paró en barras a la hora de encarecer las virtudes literarias de lo “verisímil.” Por supuesto, no fue el único que sufrió el hechizo de esa palabra alta, sonora y significativa: retóricos, moralistas y poetas vinieron a coincidir en la conveniencia de que la literatura fuera verosímil. El problema estaba en que la tal señora era un enigma en clave, al menos desde que Aristóteles encajara en su *Poética* aquello de que “no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario” (1451a-b). Llegó el Renacimiento y los neoaristotélicos perdieron el juicio con esta sentencia, desvelándose por entenderla y desentrañarle el sentido. Tanto y tan profundamente cavilaron, que nunca llegaron a ponerse de acuerdo por completo. Las páginas de *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta* pretenden descifrar a qué se referían aquellas gentes cuando hablaban de verosimilitud.

Desde el comienzo, Rogelio Miñana se ha marcado dos objetivos esenciales, que corresponden a las dos partes en que está dividida la obra: definir la esencia y la importancia del concepto en la literatura española del Siglo de Oro y ejemplificar su diversa presencia y empleo en las novelas cortas. En la primera sección, “Los triunfos de la verosimilitud,” se plantea el problema de la licitud de la ficción. La cosa no era baladí para la moralidad de la época. Piénsese, por ejemplo, en la reacción de los primeros lectores de *Lazarillo de Tormes*, que carecieron de indicio alguno para saber si aquel libro era la verdadera historia de un pícaro contada por él mismo o la ingeniosa invención de un escritor. Por eso, la apariencia de verdad con la que se presentaban los libros, aprobados por la Iglesia y avalados por el mismo rey, se convirtió en un problema moral. A partir de ahí, Miñana hace una revisión de los ataques que sufrió la ficción entre los contemporáneos, señalando dos grupos de argumentos. Por un lado estaban las razones morales, que subrayaban los malos ejemplos que la literatura ponía ante los ojos del lector y la posibilidad de que indujera al individuo a sentimientos y aun a comportamientos perjudiciales. En el otro lado, los argumentos metafísicos afirmaban que la ficción sólo era un reflejo distorsionado de la realidad que venía a poner en peligro la autoridad de la verdad.

La verosimilitud se convirtió, sin embargo, en una estrategia para justificar el empleo literario de lo ficticio. Al menos así se apunta en la *Filosofía antigua poética*, cuando López Pinciano asegura que “las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud, no son fábulas, sino disparates.” Desde ese punto de vista, la ficción podía convertirse en un instrumento de la moral por vía del ejemplo y la enseñanza. Pero hubo también quien justificó la ficción como una fuente de honesto deleite y le reservó un modo de imitación propio y ajeno a otras formas de escritura, en especial al de la historia. El conflicto con la historia, al que Miñana dedica todo un capítulo, ya quedaba apuntado en las palabras de Aristóteles; y lo cierto es que, a principios del XVI, los campos de ambas formas de escritura no estaban claramente delimitados, pues la historia se igualaba a menudo con la literatura y no eran pocos los libros de ficción que se presentaban como historia. El avance hacia la completa licitud del fingir con palabras comenzó, precisamente, con el deslizamiento de la historia y con la creación de un nuevo estatuto para la ficción.

La segunda parte del libro se detiene a analizar por extenso cuáles fueron las formas que la verosimilitud adoptó en la novela corta del Siglo de Oro. La elección del género no es casual ni arbitraria, ya que estas *novelle* de abolengo italiano fueron piedra de toque en la transformación que vivió la prosa de ficción. Desde las historias sentimentales y caballerescas del XV, la narrativa avanzó hacia una integración progresiva en la realidad y hacia una mayor libertad del autor. Cervantes cogió el toro por los cuernos y encontró en la *novella* un excelente laboratorio donde hacer experimentos con una nueva literatura. Rogelio Miñana ha seguido ese rastro, aunque no por ello ha dejado de acudir a otras formas narrativas o de apuntar la importancia de estos mismos problemas en géneros como la comedia.

Haciendo un enorme esfuerzo de sistematización y condensación, Miñana señala las cuatro formas que la verosimilitud adoptó en la novela corta del Siglo de Oro: lo retórico, lo ejemplar, lo posible y lo creíble. Lo verosímil retórico atiende a un asunto que preocupó grandemente a Cervantes, como fue la propiedad de la escritura y el estilo. Se trata de la adecuada disposición del texto, de la variedad, de la elocución, pero, sobre todo, del decoro, entendido como la necesaria adecuación del lenguaje al género, al tema de la obra y a la condición de sus personajes. Por ello se elige como ejemplo principal el de los libros de pastores y el del extraño *humilis stylus* que adoptaron como forma de expresión para sus protagonistas. Hasta el mismo can Berganza cayó en la cuenta de que las finezas retóricas de aquellos libros no cuadraban con el habla de los pastores que pretendían remedar. La segunda opción es la de lo verosímil ejemplar, que justifica la introducción de la maravilla y del prodigio en la obra por la vía de la ejemplaridad y con la justificación del

poder infinito de Dios. Si Torquato Tasso había defendido este mecanismo para la épica, los españoles se lo tomaron al pie de la letra e introdujeron fantasmas, prodigios, demonios y apariciones a mansalva en sus novelas. En tercer lugar, lo verosímil posible atendía a los elementos maravillosos que podían explicarse por medio de la ciencia, el ingenio o la razón. Para hacerlo así, los autores situaban los prodigios en geografías o tiempos remotos, acumulaban autoridades eruditas como aval o simplemente desvelaban un engaño. Entre otros muchos casos, la opción se ejemplifica con el ardid de Basilio en las bodas de Camacho o con las explicaciones racionales que el propio Cervantes ofrece a varios de los hechos portentosos que jalonan la trama de *Persiles y Sigismunda*. La cuarta y más singular posibilidad es la de lo verosímil creíble, que se asienta en la ficción misma. Rogelio Miñana define tres estrategias que los narradores siguieron para hacer admisibles sus invenciones al lector: la fiabilidad del narrador, frecuentemente parodiada; el paisaje de expectativas del receptor, esto es, el límite de lo que estuviera dispuesto a aceptar como creíble; y, por fin, su imaginación, que se convierte causa para consentir en lo ficticio como una suerte de realidad alternativa a la que acogerse mientras está sumido en la lectura.

La heterogénea presencia de la verosimilitud en la literatura de la época se ejemplifica a lo largo del libro con abundantes textos, se examina, se discute y se matiza en su variedad. La conclusión definitiva, si hay alguna, es que lo verosímil, que había nacido como concepto teórico en las preceptivas renacentistas, se terminó transmutando gracias a la práctica literaria, en especial, al género de la novela corta. Todo viene a converger, como escribe Miñana, en “un pacto entre un emisor y un receptor con el fin de suspender la incredulidad a cambio de entretenimiento y enseñanza” (171). El efecto que las obras tenían en los lectores—tanto por la lectura misma como por el número de ejemplares vendidos—condicionó en gran medida esa metamorfosis, hasta conformar un nuevo modo de narrativa. Fue el público el que terminó por apropiarse de lo verosímil. Si al principio se trataba de un requisito más o menos retórico, acabó siendo un espacio de encuentro entre el texto y su receptor, en el que no cabían ni la verdad ni la mentira, sino sólo la ficción misma y la capacidad de los lectores para jugar con esas nuevas reglas:

La ficción—escribe Miñana—debe buscar su verdad y su legitimidad en sí misma, y no en referentes externos tales como la historia o la teología. Este modo, se evita la confusión entre lo verosímil y lo verdadero, al mismo tiempo que se intensifica el impacto emocional sobre un receptor que buscará verdades universales tras las mentiras literales de la ficción (174–75).

Con ese nuevo código de relaciones en la mano, Cervantes planteó a sus lectores un cambio radical en los modos de acercarse al texto literario. La

propuesta se condensa en las palabras del licenciado Peralta tras la lectura de "El coloquio de los perros": "Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo." Desde ese momento, la literatura empezaba a bastarse a sí misma, sin necesidad de acudir a ninguna justificación moral, teológica o filosófica. En consecuencia, el autor podría ejercer su libertad más allá de cualquier categoría poética o retórica con el único fin de holgar a sus lectores. Por eso Juan Lerín afirmó en *El bien y el mal de las ciencias humanas*, de 1626, que "la licencia de los poetas es un como Dios," es decir, que no había ley ni cortapisa para la voluntad del que escribe (33). Todo quedaba, pues, al albur de los lectores que habrían de vérselas con el texto desasistidos de cualquier pauta de lectura.

Pudiera decirse que, con este libro, queda resuelto el asunto de la verosimilitud para la ficción áurea, aunque no creo que ésa fuera la intención de su autor. La obligación del estudioso en sus libros, como la del profesor en clase, es ponerle puertas al campo, quiero decir, poner orden en el perfecto caos de la literatura. Pero, como el propio Rogelio Miñana reconoce, "la división de lo verosímil en estos cuatro aspectos es pedagógica más que real" (77). En realidad, ni los autores lo sintieron así, ni los lectores percibieron esos mecanismos como algo estructurado, pues en los textos todo se presenta de forma más enmarañada y compleja. No obstante, es sólo gracias a estos esfuerzos por simplificar y explicar la complejidad de un problema literario como se puede llegar a su cabal comprensión en cada texto particular.

Sólo cabría poner dos *peros* a este estupendo libro que son de antemano menores y excusables. El primero de ellos es la falta de correspondencia entre algunas referencias y la bibliografía final, como es el caso del nunca bien alabado Marc Vitse, varias veces mencionado en texto y notas y que luego no aparece entre las fuentes secundarias. El segundo es la carencia de un índice de nombres que hubiera facilitado la búsqueda de referencias concretas. Frente a esas dos insignificancias se alza la enormidad de una formidable labor de síntesis. Hay libros muy útiles que uno guarda en las estanterías, pero a los que sólo acude en busca de algún dato erudito. Éste contiene en sí mucha erudición, pero no es eso lo que lo singulariza, sino la inteligencia con la que está pensado. La de Rogelio Miñana es una obra escrita para leer despacio, con el lápiz en ristre y tomando notas en las que destilar su mucha sabiduría y buen juicio.

La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta se añade a esa larga lista de aportaciones esenciales que Tom Lathrop y su editorial Juan de la Cuesta han hecho al cervantismo moderno. Ahora se nos ofrecen, en poco más de doscientas páginas, algunas claves imprescindibles para comprender

la narrativa de ficción en los siglos XVI y XVII. Y si bien se mira no es poco, porque fue entonces cuando Cervantes puso patas arriba la historia de la novela y cuando se abrieron las sendas donde comienza la literatura moderna.

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva
Avda. Fuerzas Armadas s/n
21007 Huelva
canseco@uhu.es