

“Nueva admiración y nueva maravilla”: los relatos verídicos de Cervantes¹

Adrián J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

1. INTRODUCCIÓN

EL PATRÓN DE UNA NOVELA PERFECTA

Quizá uno de los “misterios escondidos” con los que mejor juguetea Cervantes sea la novela del canónigo, ese peccadillo de hasta “más de cien hojas” que confiesa Sansón Carrasco en el animado diálogo que mantiene con el cura en el primer *Quijote* (I, 47-48)². Aparte de la tremenda fuerza de la tentación, solo se sabe que vale como la versión práctica de los rasgos que debe tener un libro de caballerías *comme il faut* según se venía comentando, alejado de los “cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar” y que los hacen parecer más fábulas milesias que otra cosa (I, 47). Eso sí, añade que no ha seguido adelante porque iba a pintar poco en un panorama desgraciadamente sometido al gusto del vulgo, con un dardo de regalo para Lope.

La novela inacabada de Sansón Carrasco es una buena imagen de la narrativa cervantina por varias razones: además del ejercicio crítico que —con no poca mala baba— le permite dinamitar el modelo de la comedia nueva al parangonarlo con la “escritura desatada” de las novelas caballerescas, revela algunas de las preocupaciones fundamentales cervantinas (el decoro, la tensión con las reglas, la unidad, la verosimilitud, etc.) y especialmente la preferencia de Cervantes por reflexionar en la práctica.

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba).

2. El proyecto hace juego con la temprana idea que Alonso Quijano tiene de continuar la historia de don Belianís de Grecia, que deja finalmente hacerse caballero andante (I, 1).

Esta verdad de Perogrullo cobra todo el sentido del mundo a la hora de acercarse a cuestiones teóricas en la prosa cervantina, porque no hay que preocuparse tanto por armar castillos en el aire como por ir a ras de texto. Desde siempre la crítica se ha esforzado por levantar acta de las posibles fuentes (clásicas, italianas y españolas) de las ideas poéticas cervantinas, a partir de las pistas diseminadas un poco por todas partes. Es una labor hercúlea que pretende ensamblar un mosaico con piezas sueltas esparcidas de texto a texto sin demasiado orden ni concierto y que, además, tampoco parecen encajar realmente porque la partida se juega en otro terreno: en la creación. Riley (1973: 294-295) ya anotaba esta paradoja esencial por la que Cervantes muestra su agudeza crítica mediante procedimientos que normalmente son objeto de la tratadística, con una mezcla de conocimiento, conciencia artística y humor irónico que le hacía cuestionar y superar todo principio que se le pusiera por delante.

Justamente Riley (1973 y 1981) ha sido capaz de montar un puzle completo con todas las fichas sueltas para mostrar que, en el juego de relaciones teóricas, parece el *top three* cervantino estaba conformado por Tasso (*Discorsi dell'arte poetica* y *Discorsi del poema eroico*, 1587 y 1594), el Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596) y Carvallo (*Cisne de Apolo*, 1602), junto a otros³. Con estas apostillas en la mano a modo de *marginalia*, conviene mirar las ideas desde la práctica de la escritura: así, Blasco entiende las narraciones cervantinas –con el *Quijote* al frente– como la “novelización” del debate sobre la novela moderna con todos sus aledaños éticos y epistemológicos, que permite a Cervantes clavar su propia pica en este Flandes de las teorías poéticas.

A la par, el proyecto de una novela perfecta finalmente descartada avisa que tampoco se puede tomar demasiado en serio a Cervantes porque el juego va en broma. Es decir: se comentan y tocan críticamente asuntos de la mayor erudición, desde luego, pero desde una atalaya irónica que puede traducir tanto el mayor desencanto (la derrota del teatro) como el tratamiento más libre y desenfadado. Se trata de un juego muy serio, pero juego al fin y al cabo: verdades entreveradas de burlas, o viceversa. Por ello, toda la novela de Cervantes –y no solo las *Novelas ejemplares*– es una “mesa de trucos” que, las más de las veces, pone el acento una y otra vez sobre el *delectare*. El *Persiles* será todo lo erudito que se quiera y se lanzará a competir con un gran modelo clásico, pero es un libro “de entretenimiento” (dedicatoria del segundo *Quijote*, 679) que se define con una imagen de *aemulatio* cómica (“se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”, prólogo a las *Novelas ejemplares*, 19-20) que casa bien con el humor que

3. A los complejos caminos de la intertextualidad se añaden el intento de camuflaje de los préstamos y el recurso principal a la memoria (Riley 1981: 19). Paradójicamente, Close (394) señala que las reflexiones cervantinas en el *Quijote* favorecen que los ingenios piensen en términos teóricos.

domina la despedida “con las ansias de la muerte” de quien dice ser el “regocijo de las musas”⁴.

Tanto por el abismo que va de la preceptiva a Cervantes –y todo ingenio que se precie– como por la mirada seriocómica, interesa volver a algunas ideas poéticas de la mano del modelo de Luciano, de modo parecido al valor que tiene el *Tirant lo Blanc* de Martorell –en su versión castellana y anónimo– a la parodia y el especial sentido del humor del *Quijote*.

2. DESATINOS Y RARAS INVENCIONES

Todo esto se vuelve todavía más urgente en materia tan peliaguda como la verosimilitud y el lugar de la maravilla. Y es que, ciertamente, la verosimilitud es un auténtico nudo gordiano de la teoría literaria de todos los tiempos y caballo de batalla en la tratadística de los siglos XVI y XVII (Miñana 2002), sobre todo por lo que tiene que ver con la *admiratio* y la presencia de la maravilla en la ficción (Hathaway; Riley 1981: 278-307), además de que, por si fuera poco, la novela carecía de un fundamento teórico propio. Sea como fuere, la verosimilitud se convierte en la condición que da carta de naturaleza a un buen texto de ficción, que debía causar “nueva admiración y nueva maravilla” (541), según dice Berganza en el *Coloquio de los perros*.

Cervantes presume de muchas cosas en manifestaciones en las que proyecta una mirada interesada y melancólica sobre la historia literaria por la que, como poco, se presenta en pie de igualdad con los revolucionarios del momento. Entre todas sus reivindicaciones, repite con especial frecuencia el poder de la invención y de la novedad: en el prólogo al primer *Quijote* proclama ser de “pensamientos varios y nunca imaginados”, se jacta en la apertura de las *Novelas ejemplares* de ser el primero en novelar en lengua castellana (“mi ingenio las engendró”, 19) y en el *Viaje del Parnaso* se nombra por dos veces “raro inventor” (I, vv. 218 y 223), añade ser “[...] aquel que en la invención excede / a muchos” (IV, vv. 28-29), etc. De hecho, un requisito esencial de la perfecta novela caballeresca debía ser la “ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad” (I, 47). Si en otros casos se pasa de la raya, puede darse por buena esta estrategia de bombo y platillo con la *inventio*, porque Cervantes logra transformar radicalmente la ficción coetánea para casarla con el gusto del lector en dirección a la novela moderna.

Ahora bien, se trata siempre de una invención controlada, como repite otras tantas veces: quiere “mostrar con propiedad un desatino” (IV, v. 28), prefiere las cosas “que tienen vislumbres de posibles” (VI, v. 52) porque “la mentira satisface / cuando verdad parece y está escrita / con gracia, que al discreto y simple aplace” (VI, vv. 61-63). Así, reclama la verosimilitud de la ficción, que puede mentir siempre

4. En general, ver Close.

que guarda una apariencia verdadera (*vraisemblance*), con atuendos verosímiles⁵. Con mayor detalle lo expresa el canónigo en palabras de oro:

[...] tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las 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 escribe⁶. (I, 47)

Hay que “facilitar los imposibles”, sí, pero con cuidado de no patinar como en la historia de “El curioso impertinente”, que ya “algo tiene del imposible” (I, 35). Y la clave para ese equilibrio está en la verosimilitud.

En la baraja de Cervantes todas las cartas están marcadas. Así, el as de la verosimilitud tampoco se juega sin más ni más, sino en una cuidadosa apuesta que se lleva por delante lo más granado de las reflexiones teóricas *à la mode*: las polémicas se presentan en miniatura con el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (I, 6) y otras discusiones metaliterarias, el binomio poesía-historia es central a la red de autores y narradores quijotescos, hay una dialéctica *in progress* sobre todas las formas de la maravilla (milagro, portentoso y más), se usa y abusa de la anagnórisis y la peripecia en la mayoría de las *Novelas ejemplares*, y hasta en el teatro se encuentra algún guiño irónico, como el “lunar del grandor de medio real, con tres cabellos como tres mil hebras de oro” (*La cueva de Salamanca*, 112) de Leonarda que parodia el reconocimiento por señales en el cuerpo, etc.

A buen seguro, Cervantes estaría al tanto de las polémicas que sacudieron Italia en torno a la *Divina Commedia* de Dante, el *Orlando furioso* de Ariosto y hasta la *Gerusalemme liberata* de Tasso (Miñana 2002: 74), pero es igualmente cierto que le importarían mucho más los propios textos que los mil y un comentarios arremolinados a su alrededor, con alcance en la *questione della lingua* y la *querelle des anciens et des modernes*: Cervantes se fijaría más en los experimentos de Ariosto con las

5. Un aspecto más cercano a la “verdad del natural” recomendado en la pintura que al realismo (Blanco 17).

6. Esta idea se remacha en el *Persiles*: “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). En cambio, a propósito del falso *Quijote* de Avellaneda interesa marcar la diferencia entre verdad y mentira: “las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdades tanto son mejores cuanto son más verdaderas” (II, 62).

fronteras de la verosimilitud que en la catarata de opiniones al respecto que, dicho sea de paso, también coleaban en la polémica gongorina.

Por eso, más que las recomendaciones teóricas de Robortello (*In librum Aristotelis “De arte poetica” explicationes*, 1548), Piccolomini (*Annotazioni nel libro “Della poetica” d’Aristotele*, 1575) o quien sea, el concepto de verosimilitud cervantino y su manejo debe más a otros ingenios que anteriormente han ensayado nuevas fórmulas: se ha parangonado con el “método Marco Aurelio” de fray Antonio de Guevara, que consistía en una sabrosa mezcla de un aparato pseudoerudito, la falta de fin doctrinal serio y una constante deformación humorística (Márquez Villanueva 191), y también guarda más de una relación con la poética de la maravilla de Torquemada tanto en *Don Olivante de Laura* (1564) como en el *Jardín de flores curiosas* (1570), que tienen mucho de patraña para los expurgadores de la biblioteca quijotesca (Sánchez Laílla; Díez Fernández), entre otros. Si bien se mira, los escarceos seriocómicos con la verosimilitud cuentan más atrás con un paladín de lujo: Luciano y su fórmula de ironía desatada, sobresaliente intertextualidad, afición a la parodia y aguda conciencia creadora, que se deleita en ensayar con los límites de la ficción.

Manque
un
guillemet
fermant

Por ello, voy a saltar por encima de importantes eslabones (Erasmus y compañía) de la cadena de “*rire et douter*” que según Correard (2008) define la larga herencia del escepticismo y el gusto satírico derivado de Luciano, para tratar de casar ciertas actitudes y algunos mecanismos de Luciano con la galería de “experimentos sobre el control de la fantasía” de Cervantes (Riley 1981: 281).

3. LA VERDAD DE LAS MENTIRAS: LUCIANO Y CERVANTES

La relación entre ambos ingenios muestra que a veces también los caminos de la intertextualidad pueden ser tan inescrutables como los del Señor. Sea de la manera más pura, con la mediación de alguna traducción romance, arrastrado por la recuperación lucianesca de humanistas y seguidores de todo pelo o por una suerte de *esprit* compartido, hay una cierta continuidad –todo lo discontinua que se quiera– entre Luciano y Cervantes. Bien es verdad que brilla por su ausencia toda mención clara al sofista, pero el silencio cervantino se explica por la imagen algo deteriorada de Luciano: todavía entonces se le tenía por una suerte de *poète maudit* que había sido traído y llevado por tirios y troyanos, y aunque no era una *auctoritas* muy recomendable, se le admiraba e imitaba con el cuidado y el disimulo de los amores prohibidos⁷.

7. Sin entrar en cuestión tan espinosa como la recepción cervantina de Luciano, valga notar que la vigencia de las lecciones retóricas de *El maestro de retórica* y otros textos manejados en polémicas por el estilo poético (Azaustre Galiana 2001) compensaban otros prejuicios, en un marco redondeado por las traducciones (latinas y romances) y los diferentes continuadores.

De ahí que los parentescos entre uno y otro se multipliquen de texto a texto⁸:

1. Las más de las veces, se trata de relaciones de detalle que van de la guerra de los rebaños (I, 18, con la descripción de los ejércitos de Alifanfarón y Pentapolín, y el diálogo *Caronte*) a la aventura de Clavileño (II, 40-41, con el viaje aéreo del *Icaromenipo*) y la cabeza encantada (II, 62, con el oráculo del *Alejandro*).
2. En otras, el esquema general recreado es el principal lazo en común: el *Viaje del Parnaso* y las travesías a la luna del *Icaromenipo* y los *Relatos verídicos*, que también se pueden relacionar de alguna manera con las navegaciones fantásticas del *Persiles* (ver *infra*).
3. También ciertos personajes tienen un aire de familia, caso del licenciado Vidriera y el filósofo Démonax (en una de las vidas lucianescas), que durante un tiempo actúan de consejeros y oráculos para sus compatriotas.
4. Muy frecuentemente, comparten la risotada pura y dura contra blancos comunes, como la burla funeraria contra el túmulo de Felipe II (el soneto con estrambote “¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!”) y las pullas contra la suntuosa tumba de Mausolo del *Diálogo de los muertos*.

Frente a estos lazos más o menos deshilvanados, el *Coloquio de los perros* vale como cifra de todo el potencial intertextual que se puede sacar de Luciano: de entrada, emparenta con *El sueño o el gallo* de Luciano por la maravilla de animales parlantes (los canes Cipión y Berganza, el “maldito gallo” y Micilo) y el marco onírico derivado que Cervantes enreda con el marco de *El casamiento engañoso* (tal vez una experiencia soñada del alférez Campuzano, que significativamente duerme durante la lectura del relato), para ampliarse a la alianza de la sátira con la forma dialogada, la narración autobiográfica en clave de risa, los comentarios sobre la murmuración y otros detalles (el ambiente nocturno y el fin de la conversación con la llegada del alba) (González de Amezúa 86-87; Riley 1997 y 2001: 239-253; Hutchinson 2005: 247-251; Alcázar), que pueden llevar a otros textos como la fábula del dios Momo (*Hermotimus*) (Llosa Sanz) y que acaso se conozcan a través de los pasos intermedios del *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* (h. 1530) (Vian Herrero 1992 y 1999), *El Crotalón* (1553-1556) (Vian Herrero 1999) o el misterioso *Cymbalum Mundi* (1537 y 1538) atribuido a Bonaventure des Périers (González de Amezúa 415-416; Kohlhauer; Rosenstein; y Guillemont 197-204).

Con todo y ello, de la sátira menipea interesa principalmente la actitud crítica y el recurso frecuente a la parodia satírica de todos los géneros y una poética de

8. Salvo otra indicación, este catálogo procede de Vives Coll (120-133), Zappala (1979 y 1990) y Hutchinson (2005 y 2007).

la incredulidad que permite tocar burlescamente los asuntos más serios⁹. Por eso, Correard (2006) relaciona el “*romanesque au second degré*” de Luciano y Cervantes, mientras Darnis (97-103) juzga que hay un cierto *Quijote* menipeo por el tono seriocómico, la fantástica idea de verosimilitud, la mixtura genérica “*qui fonde une étonnante hétérogénéité scripturale*”, el gusto por la parodia crítica y la invitación a la reflexión sobre asuntos filosóficos. En tono de burlas y todo, Luciano y Cervantes se sitúan en el difícil equilibrio entre la verdad y la mentira que habita la verosimilitud, con una conciencia crítica por la que se complacen en mostrar el cartel de *genius at work*. Este camino conduce sin remedio a los *Relatos verídicos*, que desde el principio ya se presentan como un pastiche con la burla como santo y seña. Baste notar solamente el desajuste entre la pretensión de veracidad que anuncia de primeras y la sarta de mentiras que va a ensartar con toda intención crítica. El interés despertado por esta pareja de relatos tan mentirosos como verdaderos se traduce en tres traducciones castellanas y hasta una continuación, pero poco importan estas cuestiones de filiación¹⁰. Baste que se puede dar por bueno que llegaran de alguna manera hasta Cervantes, toda vez que, además, la crisis pirroniana de la historia de los siglos XVI y XVII resucita el interés por los *Relatos verídicos* y *Cómo hay que escribir la historia*, que ponen el dedo en la llaga.

En breve, los *Relatos verídicos* presentan un viaje fabuloso –escindido en dos– que adopta la forma de una suerte de enigma literario que parodia las novelas de su tiempo, retuerce hasta el extremo el criterio de verosimilitud y se burla de las proclamasiones de verdad de varios cronistas (Bompaire 658-677 y Baumbach), asunto en el que carga las tintas en el pseudo-manual *Cómo hay que escribir la historia* y la crítica de la mala *praxis* de los historiadores y los consejos seriocómicos (Bompaire 1958: 587-655).

Para empezar, tanto Luciano como Cervantes hacen gala del deleite en la narración. En la introducción a sus historias verídicas –otro de los nombres con los que suelen traducirse–, Luciano insiste en el entretenimiento, con una fórmula similar a la invitación risueña de Cervantes al *divertimento* de las *Novelas ejemplares*¹¹:

9. Para una definición certera del género, ver Correard (2014), que anota la esencial “*inventivité formelle*”, fundada sobre diversas combinaciones técnicas, “*sert souvent de palliatif à leur relative pauvreté intellectuelle*” (2014: 960).

10. Según resume Grigoriadu (120-122), después de algunas traducciones latinas e italianas (algunas solo parciales) y de ser desterrada por los humanistas (Erasmus y otros) y pasar por anónima en varias colecciones de *Opera omnia*, las traducciones españolas constan de un primer intento parcial que llega a editarse (*Historia verdadera*, trad. F. Enzinas, Argentina [Estrasburgo], Agustín Frisio, 1551) y otras dos versiones que quedan manuscritas (*Verdadera historia*, trad. J. de Aguilar, Mss/55 de la Biblioteca Menéndez Pelayo; y las *Historias verdaderas*, F. Gómez de la Reguera, 1617, que redondea con un tercer libro, Mss/13659, fols. 563-123v de la BNE).

11. Paralelismo ya anotado en Blanco (10), a propósito del preámbulo de Amyot a su traducción de *Las Etiópicas* de Heliodoro. En otros lugares se repite la misma idea: “se consienten en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos”

Relatos verídicos

Como los atletas atareados en el cuidado de su cuerpo no solamente se preocupan de su buena forma y de los ejercicios físicos, sino también del reposo conveniente en cada momento –pues lo entienden como la parte más importante del entrenamiento–, del mismo modo, opino, corresponde a los hombres muy aficionados a las letras, tras una larga lectura de los autores más apreciados, dejar libre su mente de prepararla para un esfuerzo superior (I, 1).

Novelas ejemplares

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación donde el afligido espíritu descansa. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines (Prólogo: 18).

El juego de la tropelía de la eutrapelia va más lejos en Luciano, que se jacta de mentir para ridiculizar las pretensiones de veracidad de historias y novelas en un envite de gran potencia narrativa:

De ellos me admiraba su confianza en poder ocultar que no escribían la verdad. Así pues, yo mismo, deseoso por vanagloria de legar algo a la posteridad, a fin de no ser el único en no participar en la libertad de narrar fábulas, al no poder investigar nada verdadero, pues no he tenido ninguna experiencia digna de recuerdo, me he dedicado a la mentira, pero con mayor honradez que los demás, puesto que la única verdad que diré es que miento. De este modo, creo, evito la acusación de los otros si yo mismo convengo que no digo nada verdadero. Siendo así, escribiré sobre lo que ni he visto ni he experimentado ni he oído contar a otros, ni en absoluto existe y, aún más, ni puede llegar a producirse. Por ello, es necesario que los lectores no crean en mis palabras. (I, 4)

“Yo miento”: con esta declaración de verdadera mentira, Luciano parodia las fórmulas de veracidad de los historiadores al tiempo que reivindica los derechos de la fantasía (Bompaire 673). Cervantes no va tan lejos en el *Quijote*: en la *quaestio*

(*Quijote*, I, 32); “para entretener nuestros ociosos pensamientos” y “para honesto pasatiempo, pues no es posible que esté continuo el arco armado, ni la condición y flaqueza humana se pueda sustentar sin alguna lícita recreación” (I, 48).

de la autoridad de la narración prefiere apostar por un ambiguo y complejo sistema de narradores que arma con Cide Hamete Benengeli, el traductor y el resto de instancias (Ródenas). La verdad de las palabras de la narración quijotesca está sometida a un proceso de discusión constante, sobre todo en el caso de Cide Hamete, que gana puntos por ser “historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas”, para perderlos rápidamente tanto por dedicar sus esfuerzos a “cosas [...] tan mínimas y rateras” (I, 16) como por ser “autor arábigo” (I, 22) y, ya sabe don Quijote que “de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (II, 3). Si el narrador-personaje de Luciano se quita todo crédito nada más comenzar, la fiabilidad del portavoz quijotesco se mantiene en la cuerda floja. Con esta profusa red de voces que se superponen y se roban autoridad mutuamente, Cervantes remeda irónicamente las pretensiones de veracidad de los falsos cronicos y otros textos de historia, experimenta con el artificio de la mentira y presume orgulloso de las condiciones especiales de la ficción, de modo parejo a los *Relatos verídicos*¹². Por ello, puede mantenerse que “*Lucian’s Vera historia was, in some respects, the Don Quixote of its culture*” (Wardropper 3), o al revés. En pocas palabras, el artificio narrativo del *Quijote* es una paradoja cómica digna de Epiménides (Romo Feito), que baraja constantemente la verdad con la mentira en una broma muy aguda que, como todos los buenos chistes, va muy en serio¹³.

Mayor parecido guarda el preámbulo de Luciano con la presentación del relato de los perros parlantes por parte del alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*: sin rubor, anuncia que hay “otros sucesos [que] me quedan por decir que exceden a toda imaginación, pues van fuera de todos los términos de la naturaleza”, de modo que el relato canino “es lo que ahora, ni nunca, vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea” (534). Otra vez el narrador se tira piedras contra su propio tejado y, si logra despertar inicialmente el deseo de Peralta, pronto las pretensiones de veracidad asentadas en pruebas directas (“yo oí y casi vi con mis ojos”, 535, entre otras muchas) provocan el airado rechazo de tales “disparates” (535), por mucho que Campuzano se atreva “a jurar con juramento que obligue y aun fuerce a que lo crea la misma incredulidad” (536). Con esta nueva burla de las fórmulas de fidelidad del relato, Cervantes desplaza la mirada de la verdad hacia la verosimilitud y el gusto estético con el que, al acabar la lectura del *Coloquio*, se resuelve la disputa: “Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta” (623).

12. Igualmente, tiene algo que ver con la dudosa historicidad de los libros de caballerías (Eisenberg). Por numerosas razones, esta relación intertextual acerca de la veracidad de la historia parece mucho más coherente que el diálogo con la crónica de Bernal Díaz del Castillo que propone Mayer.

13. Recuérdese que esta paradoja del mentiroso aparece en uno de los juicios de Sancho Panza (II, 51).

Los experimentos narratológicos prosiguen en el reino de portentos del *Persiles*, donde el narrador parece jugar al escondite con la verosimilitud acerca del maravilloso cuento de Soldino:

Otra vez se ha dicho que no todas las acciones no verisímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. (III, 18)

Poco más atrás el narrador ya se había lavado las manos con una precavida casuística sobre los relatos de maravillas:

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 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 digo que mejor sería no contarlos, según aconsejan aquellos antiguos versos castellanos que dicen: “Las cosas de admiración / no las digas ni las cuentas, / que no saben todas gentes cómo son.” (III, 16)

Junto al esfuerzo por hacer creíble lo increíble para verificarlo en apariencia, en los *Relatos verídicos* hay lugar para la duda, pues Luciano presenta algún comentario sobre el riesgo de lesa inverosimilitud de la narración para ganar fiabilidad (Baumbach, 2008: 351). Así, en la fantástica descripción de los habitantes de la luna, vacila por un momento en el que anticipa los recelos, para después continuar tranquilamente:

Los ricos llevan una ropa suave, hecha de cristal, pero la de los pobres está tejida de bronce, pues es una tierra rica en bronce, que trabajan reblandeciéndolo con agua, como si fuera lana. En cuanto a sus ojos, temo decir cómo eran, no sea que alguien piense que miento por lo increíble de mi relato. No obstante, también lo explicaré: tienen unos ojos de quita y pon: el que quiere puede sacárselos y guardarlos hasta que necesite mirar y entonces se los coloca y ve. De este modo, muchos, si pierden los propios, utilizan los de otros para ver. (I, 25)

Por tanto, el parentesco es todavía más claro en el tratamiento desencantado e irónico de las narraciones maravillosas, que, lejos de buscar una aceptación tácita, deben justificarse dentro del propio texto, generalmente por medio de figuras del texto que, por sus acciones, *currículum* o circunstancias son narradores infidentes que no logran despejar las sospechas (Sáez 2011a)¹⁴. Como Luciano, Cervantes rompe el pacto narrativo y pone en solfa las convenciones de la historia y la ficción, a la par que introduce la duda y la ironía sobre la maravilla en el cuerpo del texto.

14. Más en Trabado Cabado; y Lozano-Renieblas (101-116).

Se podrían apuntar de pasada otros posibles contactos menores al hilo de los *Relatos verídicos* (la explotación irónica *de soi-même* que hace a Luciano personaje con todas las de la ley y los caracoleos de Cervantes en todos sus prólogos, la predilección por los finales abiertos y las promesas de continuaciones acaso mendaces), pero conviene pasar a la cuestión de la verosimilitud fantástica que articula los relatos verídicos de Luciano y Cervantes. De entre las muchas formas de la *meraviglia* cervantina, repasaré algunos de los lances más asombrosos, que fuerzan los mecanismos de la verosimilitud y que, con ello, se acercan peligrosamente a lo que más adelante se tendrá por fantasía pura y ciencia-ficción¹⁵.

4. RAZONES PARA SINRAZONES: GALERÍA DE MARAVILLAS CERVANTINAS

“Hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (*Poética*, 1460a: 27), sentenciaba Aristóteles en un pasaje que ha tenido gran fortuna¹⁶. Este precepto aparece claramente en el *Persiles*, en respuesta a las dudas que Rutilio tiene de ser creído por ser sus “desgracias tantas, tan nuevas y tan extraordinarias”, a lo que Periandro responde: “En las que a nosotros nos han sucedido, nos hemos ensayado y dispuesto a creer cuantas nos contaren, puesto que tengan más de lo imposible que de lo verdadero” (I, 7).

Esta actitud ante los fenómenos portentosos dialoga claramente con el escepticismo europeo encabezado por Erasmo, numerosos tratados de supersticiones y adivina los esfuerzos de Montaigne y otros tantos. Nada de esto me interesa en esta ocasión, sino un asunto más humilde que representa la cara más cómica de la moneda: la actitud crítica de Cervantes y Luciano hacia la maravilla y los materiales de la ficción, que dejan ver con toda la intención –y la sonrisa– las costuras de los textos¹⁷.

Curiosamente, el primer *Quijote* queda un tanto al margen, porque ya la locura del héroe niega legitimidad a las maravillas que le salen al paso. Alguna vez se ha comentado la aventura del cuerpo muerto (I, 19) como una suerte de adelanto en silueta de la ficción de zombis posterior (Aranda): en la procesión de encamisados

15. García Gual (1972: 79-96 y 1980) considera los *Relatos verídicos* como un posible antecedente de las narraciones de *science fiction*, pero al mismo tiempo hay que tener cuidado al examinar las narraciones cervantinas desde las coordenadas de la literatura fantástica.

16. Más adelante, añade: “En líneas generales, lo imposible hay que atribuirlo a las exigencias de la poesía, a lo ideal, o a la opinión común. Pues en el ámbito de la poesía es preferible que lo probable sea posible a que lo imposible sea probable” (1461a: 9-14). Sobre la verosimilitud, la noción de maravilla y sus transformaciones, ver Chevrolet (304-351 y 607-645).

17. Ya Percas de Ponseti (I, 82-83) veía que la verosimilitud podía construirse con errores técnicos intencionados, y Miñana (2007: 89-102) muestra la tendencia de algunos textos cervantinos por revelar sus imposibilidades e incoherencias.

en un ambiente tétrico (noche cerrada, soledad, temor) hace sospechar que se trata de fantasmas caballerescos, pero en este caso la visión de “cosa mala y del otro mundo” no viene solo de la ilusión libresca de don Quijote como en la batalla de los rebaños (I, 18), sino que realmente el conjunto de signos hace que parezca verdad “sin artificio alguno”, una falsedad al cuadrado que –por el trámite del desengaño– rebaja la maravilla intertextual a la realidad corriente y moliente.

En compensación, en el segundo *Quijote* crecen exponencialmente los portentos y sobre todo los comentarios acerca de la verosimilitud, que casan bien con la nueva dinámica de construcción de fingidas quimeras para un caballero desilusionado. Valga ver los ejemplos de la cueva de Montesinos (II, 22-23), el vuelo de Clavileño (II, 40-41) y la cabeza encantada (II, 62) con algo más de detalle, que tienen varios elementos en común: se abre fuego con la parodia de motivos clásicos, pues el descenso a la cueva de Montesinos remeda cómicamente el esquema del *descensus ad inferos*, mientras con Clavileño y la cabeza parlante se recrean jocosamente los viajes a la luna –un poco a la manera de **Cyrano**– y los autómatas.

Es claro que la burla va más allá del juego y entra de lleno en debates teológicos de altos vuelos (creencias y supersticiones), pero al mismo tiempo **son** buena muestra de la cuidadosa –y cómica– experimentación con la verosimilitud. En este sentido, los tres episodios –más el retablo de maese Pedro (II, 25-27)– funcionan en cadena como pasos de verificación y descarte de la maravilla: la experiencia de don Quijote en la cueva de Montesinos se pretende afirmar con los asertos de un loco que tiene todas las pruebas en contra (caída, sueño), parece haber perdido todavía más la cabeza (“Bien se estaba vuestra merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no agora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse”, II, 23) y carece del amparo del narrador, pues Cide Hamete no sabe a qué carta atenerse:

No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetaran. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (II, 23)

Por mucho que don Quijote se empeñe en defenderse y el primo humanista acepte lo que le viene bien para sus disparatados proyectos (el origen caballeresco de los naipes), la verosimilitud de la cueva de Montesinos queda en el aire y se convierte en materia de disputa. Posteriormente se trata de probar con dos testigos tan poco fiables como el mono adivino (II, 25) y la cabeza encantada (II, 62), de los que poco se puede esperar: si los poderes del primero se reducen a que “de las [cosas] pasadas sabe algo y de las presentes algún tanto”, la segunda es un truco cómico (un pasatiempo de don Antonio Moreno) para mostrar el fraude de las profecías. Con este bagaje, los dos testimonios se escudan en una calculada ambigüedad que refuerza la duda de la maravilla: maese Pedro dice que “parte de las cosas que vuesa merced vio o pasó en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles”, y remite otros detalles a una próxima consulta que no tendrá lugar, mientras el busto parlante responde a una ya débil pregunta de don Quijote (“¿fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos?”) con palabras vacías (“A lo de la cueva [...], hay mucho que decir: de todo tiene”) que dan la puntilla a la legitimidad de la maravilla. Esto es: en tres movimientos se discute con ironía la verosimilitud de un lance fantástico hasta que, poco a poco, acaba por desaparecer como un castillo en el aire. Nuevamente, con medios cómicos Cervantes pone patas arriba todo un universo conceptual. Así, esta cadena de pruebas y contrapruebas sobre la verosimilitud maravillosa constituye la cara práctica de la cruz teórica del escrutinio de la biblioteca (I, 6).

Esta labor de desmontaje escéptico en varios pasos se da a mayor ritmo con la licantropía del *Persiles*. El tema se inicia en el relato de Rutilio, que narra la mágica huida de la cárcel hasta Noruega en el manto de una hechicera que luego se convierte en loba y a la que apuñala para salvarse (I, 8). En el calor del momento, queda suspenso y busca respuestas en otro personaje que baraja tanto la verdad como la mentira en las explicaciones a su alcance:

Cómo esto pueda ser yo lo ignoro, y como cristiano 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 deste maldito género de gente. (I, 8)

Rutilio se conforma con esta explicación y se deja la admiración en el punto más alto para pasar a otros asuntos. Más adelante, Rutilio corta la palabra al bárbaro Antonio para repetir sus peripecias que se discuten *ipso facto* por el nuevo auditorio (I, 18): Mauricio explica que es “un error grandísimo [...], aunque admitido de muchos”, que corresponde a “una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que al que la padece le parece que se ha convertido en lobo”. Otra vez la maravilla no solamente se encierra en un relato oral, sino que se somete a debate y examen para desmontarse con más fuerza que en el *Quijote*. Ahora, resta un fleco suelto del que nada se dice: el vuelo en la alfombra pasa

sin comentario ni preocupación por parte de Mauricio, con lo que tácitamente se concede cierta licencia al lance maravilloso, acaso porque era un lance tanto más inocente como mejor aceptado dentro del imaginario intertextual¹⁸.

Todo lo visto y mucho más se encuentra en el *Persiles*, que es tanto una enciclopedia libresca (otro pastiche) como una suerte de *Wunderkammer* donde contemplar un desfile de portentos y prodigios¹⁹. En esta abigarrada novela de linaje helénico –más que bizantino– el problema de la verosimilitud se activa como un resorte novelesco (Ly 2003) que ocupa –y preocupa– a narradores y personajes. Blanco (2004: 20) tiene toda la razón cuando señala que el recurso a la magia y los elementos sobrenaturales tienen más que ver con el provecho narrativo (concentración de la acción, efectismo, giros insospechados, etc.) y la poética de la maravilla que con las creencias cervantinas. En este sentido, Riley (1981: 291) ya veía que el *Persiles* se caracteriza por el “empeño en racionalizarlo todo” con un variado arsenal de estrategias (alejamiento geográfico, creencia popular y relato en *mise en abyme*), que para Blanco (2004: 21) se define por la sustitución de la maravilla mítica por “lo maravilloso científico”. O sea: de los portentos sobrenaturales se pasa a los prodigios acordes con la razón que pueden llegar a explicarse con claridad matemática con el auxilio de *auctoritates* científicas.

Varios son los mecanismos de control de la fantasía en el *Persiles*, pero debe notarse que la preocupación por la maravilla y la verosimilitud tiende a presentarse con un giro cómico muy significativo, pues se trata de una novela que se arrima a los preceptos clásicos para cuestionarlos risiblemente una y otra vez (Maestro, 2005: 108 y 118)²⁰.

Por de pronto, el ambiente en el Septentrión (libros I-II) ya tensa las cuerdas de la aceptación al tratarse de uno de los primeros textos que explora tierras norteñas y obliga a buscar salvaguardas (intertextualidad clásica, narraciones de segunda mano, etc.) (Lozano-Renieblas 2014: 111), a la par que –tal vez paradójicamente– abre casi al infinito las puertas de la verosimilitud: la licencia crece lejos del aquí y el ahora. Si esta licencia ya estaba en los relatos de viajeros y en algunas crónicas y misceláneas,

18. De Armas (303) ofrece tres respuestas: la realidad del vuelo, la creencia de Rutilio en una ilusión demoníaca y la mentira de este personaje-narrador.

19. Con una mirada tan irónica que se aleja de la admiración en las descripciones, al punto que para García Gual (1980: 14) el narrador parece “un turista sueco que anota de pasada los mil extraños accidentes que se le presentan en su odisea sin rumbo”.

20. Williamsen ya examina el tono cómico de la obra, mientras Blanco (36) señala los “acentos fugazmente paródicos, sutilmente irónicos y escépticos, o sagazmente sentenciosos y críticos” que acompañan las modulaciones cervantinas en torno a la maravilla. Por su parte, Alcalá Galán (229) también percibe “una ironía y una deconstrucción de lo verosímil que se muestra a veces deliberadamente con fisuras, contradicciones y juegos que relativizan de forma maestra el concepto de ficción literaria con el de verdad histórica”, y que tiende a contar la maravilla sin “muchos de los dispositivos de seguridad [...] que garantizaban la verosimilitud”.

los *Relatos verídicos* ofrecen más: la estructura de viajes con la finta paródica y la mirada crítica hacia los modelos clásicos que define el *Persiles* cervantino, junto con la geografía fantástica similar al norte cervantino, con el salto de isla a isla y los descubrimientos encadenados de maravillas, las escenas de combate, los encuentros con piratas, etc.

Es más: hasta el “extraño suceso” persilesco del barco volcado y la bestia marina (II, 1-2 y 15), anclado en algunos motivos añejos (el encuentro con el pez monstruoso y la ballena isla) (Lozano-Renieblas 1999: 355-356), puede que cuente con el patrón de una aventura de los *Relatos verídicos* (I, 31-42 y II, 1-2) al lado de la historia bíblica de Jonás (2, 1-11) y sus ramificaciones en una muestra de la *imitatio* ecléctica que tanto gustaba a Cervantes²¹. En todo caso, nuevamente la similitud está más en el desmontaje de la maravilla, que Luciano logra con la exageración ridícula mientras Cervantes, en cambio, se contenta con establecer una mínima casuística en parlamentos que se repiten con pequeñas variantes: “los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces” (II, 2).

El tono de ligera ironía aparece en episodios muy contados: durante el ataque turquesco, se anota que el templo “no ardió, no por milagro, sino porque las puertas eran de hierro y porque fue poco el fuego que se les aplicó” (III, 11), o con algo más de desarrollo en el lance de la mujer paracaidista (III, 14). En un remanso de calma en la peregrinación, los personajes se disponen a descansar cuando unos gritos rompen la paz: “¡Apartaos, señores, que no sé quién baja volando del cielo, y no será bien que os coja debajo!”, tras lo que desciende velozmente una figura que aterriza antes de que puedan apreciarla bien, “una mujer hermosísima que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies en el suelo sin daño alguno”. Se aclara que es “[c]osa posible sin ser milagro”, pero igualmente causa la admiración general: “Dejóla el suceso atónita y espantada, como lo quedaron los que volar la habían visto.” El pasaje cumple punto por punto con dos leyes de la maravilla: inserción sorpresiva de la *admiratio* en la narración y una breve *suspension of disbelief* que se alarga más allá de la negación del carácter extraordinario del suceso. Después, el relato recupera el tono “realista” con la pelea y caída de Periandro y un loco, pero el narrador anota irónicamente que la desgracia se debe a que, “como no tuvo vestidos anchos que le sustentasen, hizo el golpe su efeto y dejóle casi sin vida” (III, 14).

Entre medias, se cuenta con el botón de *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*. Con todo el pesimismo que destila esta doble historia de engaños, los tejemanejes cervantinos con el prodigio de los canes parlantes adoptan a veces

21. Colahan (131-134) se decanta por el modelo de las *Gesta Romanorum*, que combinan el lance ballenesco con el motivo de la elección matrimonial. Algún elemento de la historia que comenta (encender fuego para matar a la ballena y poder escapar) ya están en el relato lucianesco.

un toque cómico. Más que otras novelas, el *Coloquio* enmarcado es un relato verídico que cuida de ofrecer un buen manejo de estrategias para hacer verosímil la maravilla: el delirio de una noche de enfermo de Campuzano, una mentira del narrador infidente, el “divino don de la habla” –que abraza su contraparte diabólica–, la transformación hechiceril, un posible sueño de los perros que haría las delicias de Borges, el género literario (fábula esópica) y el sentido profundo del texto (alegoría), opciones sacadas de varios lugares que se discuten en el texto y se dejan al libre juicio del lector (Sáez 2010 y 2011b).

En suma, se aprecian tres actitudes hacia la maravilla en tensión con el criterio de verosimilitud: de la aceptación a pies juntillas del primer *Quijote* que pierde vigencia desde el inicio, se pasa a la duda y la búsqueda de múltiples estrategias que den respuesta al prodigio en el *Coloquio de los perros*, para finalmente llegar al desmontaje cómico y racional de los portentos en el segundo *Quijote* y el *Persiles*. Como tantas otras veces, es una variación que tiene menos que ver con los vaivenes de la ideología a lo largo de una vida como con los designios artísticos que rigen la exploración del caleidoscópico campo de la verosimilitud maravillosa, y que adoptan un escorzo cómico muy cercano a las fantasías de Luciano.

5. FINAL: LA SONRISA DEL JUGLAR

De las afinidades electivas que hermanan a Luciano y Cervantes, un punto principal es la preocupación por el relato verídico, ya que –cada uno a su manera– se cuestionan la naturaleza de la ficción y las coordenadas de la maravilla verosímil, siempre con la comicidad y la ironía como herramientas predilectas. Cervantes marca un antes y un después por ampliar el capital de la verosimilitud, pero el logro importa tanto –o más– que la orientación cómica adoptada.

Si Martín Morán (139-159) daba en el clavo al bautizar a Cervantes “el juglar zurdo de la era Gutenberg” por el hábil manejo de las técnicas orales en un texto de fuerte sabor libresco, el perfil juglaresco de Cervantes se redondea con la aguda conciencia creadora y la manera juguetona (pues juglar es quien “entretiene con burlas y donaires”, según *Autoridades*) con la que advierte constantemente de la ilusión de la ficción, a la vez que, como quien no quiere la cosa, participa en los debates poetológicos del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ GALÁN Mercedes, 2009, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

ALCÁZAR Jorge, 2009, “La filiación genérica del *Coloquio de los perros*”, *Acta Poética*, 30: 1. 143-163.

ARANDA Maria, 2011, *Le spectre en son miroir: essai sur le texte fantastique au Siècle d’or*, Madrid, Casa de Velázquez.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. A. Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004.

AZAUSTRE GALIANA Antonio, 2001, “Las obras retóricas de Luciano de Samosata en la literatura española de los siglos XVI y XVII”, en Á. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 35-56.

BAUMBACH Manuel, 2008, “Luciano, *Relatos verídicos*”, en P. Hualde y M. Sanz (eds.), *La literatura griega y su tradición*, Madrid, Akal, 339-359.

BLANCO Mercedes, 2004, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética”, *Criticón*, 91. 5-39.

BLASCO Javier, 2005, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

BOMPAIRE Jacques, 1958, *Lucien écrivain : imitation et création*, Paris, Boccard.

CERVANTES Miguel de, 1970, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia.

———, 2012, *Entremeses*, ed. A. Baras Escolá, Madrid, RAE.



———, 2013, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE.

———, 2015, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, RAE, 2 vols.

CHEVROLET Teresa, 2007, *L’idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz.

CLOSE Anthony J., *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. L. Iglesias Pedronzo y C. Conde Solares, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

COLAHAN Clark, 2015, “Episodios del *Persiles* configurados a base de ‘ejemplos bizantinos’ de las *Gesta Romanorum*”, *Hipogrifo*, 3 (1). 129-139.

CORREARD Nicolas, 2006, “La verité au fond du puits : les variations du genre ménippéen et lucianesque dans le *Tiers Livre*, *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*”, conférence dans le cadre de la journée d’étude sur le programme d’Agrégation “Naissances du roman moderne” à l’Université Paris 7. [En red].

———, 2008, “*Rire et douter*”: *lucianisme, scepticisme(s) et pré-histoire du roman européen (XV-XVIII^e siècle)*, Paris, Université Diderot-Paris 7. [Thèse dir. F. Lavocat].

———, 2014, “La satire ménippée”, en A. Montandon et S. Neyva, *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 955-966. [en Montandon..., (dir.)] ?



- DARNIS Pierre, 2015, *Don Quichotte de la Manche*, Neuilly, Atlande.
- DE ARMAS Frederick A., 1981, “Metamorphoses as Revolt: Cervantes’ *Persiles y Sigismunda* and Carpentier’s *El reino de este mundo*”, *Hispanic Review*, 49 (3). 297-316.
- Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.
- DÍEZ FERNÁNDEZ J. Ignacio, 2004, “Desde el frío, con amor: Antonio de Torquemada y Miguel de Cervantes”, en *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéuticas cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 35-58.
- EISENBERG Daniel, 1975, “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry”, *Quaderni Ibero-Americani*, 45-46. 253-259.
- GARCÍA GUAL Carlos, 1972, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.
- , 1980, “Acerca de los *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata como un antecedente de las novelas de ciencia ficción”, *Revista de Bachillerato*, 15. 11-15.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA y MAYO Agustín (eds), 1912, “*El casamiento engañoso*” y el “*Coloquio de los perros*”, Madrid, Bailly-Baillière.
- GRIGORIADU Teodora, 2011, “*Libro tercero de las Historias verdaderas de Luciano*, escritas en lengua castellana por don Francisco de la Reguera, natural de Valladolid: estudio y edición de la única continuación literaria de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 113. 119-151.
- GUILLEMONT Michèle, 2013, “El murmurar en la obra de Miguel de Cervantes”, en J.D. Villa, *El “Quijote” de su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 187-214. [en J. D. Villa (coord.) ?]
- HATHAWAY Baxter, 1968, *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, New York, Ramdon House.
- HUTCHINSON Steven, 2005, “Luciano, precursor de Cervantes”, en K. Reichenberger, D. Fernández-Morera, *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, t. 3, 241-262. [K. Reichenberger, D. Fernández-Morera (s.) ?]
- , 2007, “Vacíos del ser y del saber en el *Quijote*”, *Rilce*, 23 (1). 123-132.
- KOHLHAUER Michael, 2002, “Wenn Hunde erzählen: Miguel de Cervantes’ *Coloquio de los perros* un die Tierliteratur”, *Iberoromania*, 56 (2). 51-81.
- LLOSA SANZ Álvaro, 2012, “De canes, lobos, sierpes y rosas: Berganza y la memoria enmascarada del dios Momo”, *Anales Cervantinos*, 44. 159-172.
- LOZANO-RENIEBLAS Isabel, 1998, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- , 1999, “La tradición de los libros de viajes medievales en el *Persiles* de Cervantes”, en J.R. Fernández, *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (El Toboso, 23-26 de abril de 1998)*, 347-352. [coord.] ?

- , 2014, *Cervantes y los retos del “Persiles”*, Salamanca, SEMYR.
- LUCIANO DE SAMOSATA, 2007, *Obras, IV*, ed. y trad. F. Mestre y P. Gómez, Madrid, CSIC.
- LY Nadine, 2003, “Le miroitement de la vraisemblance dans le *Persiles* de Cervantes ou l’invention d’un ressort romanesque”, *Les Langues Néo-Latines*, 327. 39-72.
- MAESTRO Jesús G., 2004, “La risa en el *Persiles*”, en *El mito de la interpretación literaria* Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 95-142. [MAESTRO (ed.)] ? 
- MÁRQUEZ VILLANUEVA Francisco, 1973, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN MORÁN José Manuel, 2008, *Cervantes y el “Quijote” hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MAYER María E., 1994, “El detalle de una ‘historia verdadera’: Don Quijote y Bernal Díaz”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14 (2). 93-118.
- MIÑANA Rogelio, 2002, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- , 2007, *Monstruos que hablan: el discurso de la monstruosidad en Cervantes*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2007.
- PERCAS DE PONSETI Elena, 1975, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- RILEY Edward C., 1973, “Teoría literaria”, en J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, *Suma cervantina*, London, Tamesis, 293-322. [Avallé-Arce... (eds.)] 
- , 1981, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, 3.^a ed., Madrid, Taurus. [Ed. original de 1962, primera traducción 1966.]
- , 1997, “Tradición e innovación en la novelística cervantina”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17 (1). 46-61.
- , 2001, *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica.
- RÓDENAS Domingo, 2015, “Los narradores del *Quijote*”, en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, RAE, vol. 2, 1080-1087.
- ROMO FEITO Fernando, 2014, “Cervantes y ‘el mentiroso’ (Sobre la estructura de Cide Hamete Benengeli)”, en S. Cuba López et al. (eds.), *A hombros de gigantes: estudios de teoría e historia literarias*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 133-145.
- ROSENSTEIN Roy, 2003, “Cervantès et le *Cymbalum Mundi*: du *Loquax canum agnem* à la rhétorique du silence”, en F. Giacone, *Le “Cymbalum Mundi”: Actes du Colloque de Rome (3-6 novembre 2000)*, Ginebra, Droz, 513-523. [F. Giacone..., (dir.)] ? 
- SÁEZ Adrián J., 2010, “Estrategias de la verosimilitud en el *Coloquio de los perros*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6. 215-228.

- , 2011a, “Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 7. 189-209.
- , 2011b, “El ‘divino don de la habla’: el *Coloquio de los perros* desde la tradición clásica y bíblica (contribución al estudio de sus fuentes)”, en C. Strosetzki, *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Münster, 30 septiembre-4 de octubre 2009)*, Alcala de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 797-806. [C. Strosetzki (ed.)] ?
- SÁNCHEZ LAÍLLA Luis, 2003, “Mecanismos de verosimilitud en Cervantes y Torquemada (a propósito de licántropos)”, *Salina: revista de lletres*, 17. 83-88.
- TRABADO CABADO José Manuel, 2003, “Poéticas de lo maravilloso: sobre el arte de contar en las historias intercaladas del *Persiles*”, en J.-P. Sánchez (ed.), *Lectures d’une œuvre : “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” de Cervantes*, Paris, Éditions du Temps, 47-64.
- VIAN HERRERO Ana, 1992, “Una obra maestra del diálogo lucianesco renacentista: el anónimo *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*”, *Bulletin Hispanique*, 94 (1). 5-36.
- , 1997, “El *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca: confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista”, en J. Canavaggio, *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 117-141. [Canavaggio (dir.)] ?
- , 1999, “Luciano reformista y latino en *El Crotalón*”, *Iberoromania*, 50. 28-57.
- VIVES COLL Antonio, 1959, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Sever Cuesta.
- WARDROPPER Bruce W., “*Don Quixote*: Story or History?”, *Modern Philology*, 63 (1). 1-11.
- WILLIAMSEN Amy R., 1994, *Co(s)mic Vision: Exploring “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Newark, Juan de la Cuesta.
- ZAPPALA Michael O., 1979, “Cervantes and Lucian”, *Symposium*, 33 (1). 65-82.
- , 1990, *Lucian of Samosata in the two Hesperias*, Potomac-Maryland, Scripta Humanistica.