

ESTRATEGIAS DE LA VEROSIMILITUD EN EL COLOQUIO DE LOS PERROS

Adrián J. SÁEZ
Universidad de Navarra

Dentro de la teoría literaria de Cervantes, de raigambre clásico-aristotélica, se inserta la fundamental preocupación por la verosimilitud en la narración. La lectura y el análisis de sus obras no dejan dudas al respecto: Cervantes conocía perfectamente la preceptiva de su tiempo y la verosimilitud se erigía en auténtica piedra angular tanto de su novelística como de sus ideas críticas¹. No en vano el concepto de *verisimilitudo* es máxima asentada para toda obra literaria desde la antigüedad grecolatina, partiendo de la *Poética* de Aristóteles y continuando con textos ciceronianos y horacianos². Así, la literatura se concibe como fruto de una *mimesis* de la realidad, la cual ha de ser esencialmente verosímil. Ahora bien, igualmente el Estagirita admite para la épica la inverosimilitud y afirma: “Hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (1460a26).

La maravilla puede, entonces, aparecer. Se atraviesan barreras para admirar con lo maravilloso y lo extraordinario, en la estela del concepto de la *admiratio*, recordado por preceptistas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII, en ocasiones como una función más de la litera-

¹ Según Maestro, “La verosimilitud representa para Cervantes la legalidad inmanente del discurso literario” (2007: 322, n. 5). Fundamentales para la verosimilitud en Cervantes son los estudios de Canavaggio (1958); Forcione (1970: 91-130); Riley (1989: 278-307) y Miñana (2002); ver también las atinadas reflexiones de Zugasti (2005: 216-24). Cervantes es, en opinión de Maestro, uno de los autores auriseculares menos aristotélicos (2004: 114, n. 18).

² Entre otros, *De inventione* de Cicerón, *Epístola ad Pisones* de Horacio, la anónima *Rhetorica ad Herennium* y la *Institutio oratoria* de Quintiliano.

tura³. Y en un momento histórico en el que el gusto por lo fabuloso se oponía al creciente espíritu crítico, preocupaba la posible pugna entre la *admiratio* y la verosimilitud⁴. De este modo, la verdadera admiración surge cuando lo admirable se une a lo verosímil porque, a decir de El Pinciano, la fábula “ha de ser admirable y verisímil” o, en palabras de Cascales, “si la cosa no es probable, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba?”⁵.

En este marco, Cervantes posee un concepto amplio, flexible y armónico de la verosimilitud porque, tal como asevera en el *Quijote*, el novelista debía escribir “facilitando los imposibles”, pues “la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible” (I, 47), como afirma el Canónigo de Toledo⁶. Pero esta aparente inverosimilitud tampoco se traduce en una libertad plena, sino que hay límites que no se deben superar en aras de la credibilidad: “Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren” (I, 47)⁷. Porque, no por obvio se omite, la verosimilitud precisa de un pacto de lectura (o de representación, en el caso del teatro) entre el emisor y el receptor del texto, compromiso adjunto a una serie de coordenadas ideológicas y estético-genéricas que con el paso del tiempo se ven modificadas en múltiples ocasiones⁸.

³ Ver Cascales (1975: 169-72), Riley (1963 y 1989: 146-54 y 294), Hathaway (1968: 54-87 y 133-51) y Miñana (2002: 139-57).

⁴ Riley (1963: 178). Ver Hathaway (1968: 60-87) y Forcione (1970: 30-43).

⁵ López Pinciano (1973: II, 56) y Cascales (1975: 171); ver el parlamento del Canónigo en *Quijote*, I, 47: “todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de todo lo que se escribe”. Tasso escribe: “giudico che un’azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile” (*Del poema eroico*, 1964: 7). Castelvetro (*Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta*, 1570) advierte que “las cosas tienen que ser creíbles para ser maravillosas” (en Hathaway, 1968: 64).

⁶ Este pasaje recuerda a *El viaje del Parnaso*, VI, vv. 50-63, o al *Persiles*: “la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía” (III, 10).

⁷ Advierte El Pinciano que “el mentir con arte es muy dificultoso” (1973: II, 60).

⁸ Zugasti (2005: 223). Conviene recordar que en el Siglo de Oro el motivo de los animales parlantes estaba muy difundido en la tradición literaria y popular, tanto occidental como oriental, merced al género fabulístico que nace con Esopo y al *Calila e Dimna*, entre otros.

El *Coloquio de los perros* no es, en este sentido, una excepción en el corpus cervantino. Los perros de Mahúdes, Cipión y Berganza, poseen la capacidad de hablar razonadamente⁹; son, por tanto, humanizados. Quizás sea este el “desatino” al que Cervantes alude en el Prólogo¹⁰. El licenciado Peralta se asombra con recelo al conocer este hecho peregrino por Campuzano¹¹. Sus dudas, o las de cualquier lector de entonces o de ahora, quedan atenuadas —que no eliminadas— en el transcurso del relato.

En suma, en el *Coloquio* Cervantes se enfrenta al reto de la verosimilitud, concretamente de hacer verosímil un portento asombroso y maravilloso, que abordará mediante varios recursos, estudiados a continuación¹².

LA FIABILIDAD DEL NARRADOR

El *Coloquio* es la transcripción escrita de lo que escuchó el alférez Campuzano en una de las noches que pasó en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, mientras sanaba de la sífilis que contrajo al relacionarse con una embaucadora mujer, según se narra en *El casa-*

⁹ Dice Campuzano que “pueden hablar y responder con discurso concertado” (645); también en 663 y 716. Cito siempre por la edición de García López indicando sólo la página correspondiente.

¹⁰ Riley conjetura que puede referirse a la inverosimilitud de los perros parlantes como un posible error artístico (1989: 45-46); ver al respecto Forcione (1984: 13, n. 23). También se refiere al “desatino” en *El viaje del Parnaso*, IV, vv. 25-27 y VI, vv. 58-63. ¿Será también el “misterio que tienen escondido que las levanta” (82)?

¹¹ Plinio se asombra de un acontecimiento similar: “Se nos ha transmitido entre los prodigios que un perro habló [...] cuando Tarquino fue expulsado del trono” (*Historia natural*, VIII, 153); Tito Livio, aunque no refiere este hecho, recuerda la dificultad de creer en estos sucesos: “una vaca habló, hecho al que se dio una credibilidad que se le había negado el año anterior” (*Historia de Roma*, III, 10, 6); y narrando una serie de prodigios, dice: “lo más inquietante, un buey del cónsul Gneo Domicio había pronunciado las palabras ‘Roma, ten cuidado’” (XXXV, 21, 4).

¹² Acertaba Riley al señalar: “Desde un punto de vista estrictamente moderno, lo que llama la atención en la prosa narrativa de Cervantes no es el absurdo, sino la manera en que trata concienzudamente de documentar este absurdo” (1989: 294).

miento engañoso. El vínculo entre ambas novelas es, pues, Campuzano, protagonista de la primera novela y copista de la segunda¹³. Es el narrador intradieético, un narrador interno diferenciado del autor empírico. Robortelli (*In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*, 1548) consideraba que encomendar la narración a un tercero es un procedimiento muy acertado para tratar de lo sobrenatural. Canavaggio recuerda que los doctos observaron que el relato de Ulises concentraba lo maravilloso en la *Odisea*¹⁴. A decir de Riley,

Cuidadosamente, Cervantes confía a algunos intermediarios, la narración de las manifestaciones más exageradas de lo maravilloso. [...] Las numerosas aserciones hechas por personajes ficticios de que la historia que ellos narran es sorprendente pero verdadera tienen por objeto recordar al lector que algunas veces la verdad es realmente tan extraña como la ficción. De este modo resulta más fácil aceptar la ficción, y en todo caso, si el lector piensa poner objeciones, únicamente puede acusar al personaje ficticio de embustero¹⁵.

En efecto, es un ardid funcional para hacer creíble lo maravilloso, pero no es una justificación absoluta *per se*. Dependerá siempre del narrador intradieético y de la fiabilidad y confianza que suscite en el receptor, porque los personajes poseen la única responsabilidad de sus parlamentos. Así que, para el *Coloquio*, estribará en la autoridad verídica que posea Campuzano¹⁶. Su crédito es cuestionado principalmente por su moralidad, pero igualmente su convalecencia y su juicio son factores que considerar. Su moral es dudosa, porque en *El casamiento* ha contraído matrimonio con una mujer por lujuria y codicia, no por amor, y con intenciones engañosas: confiesa haber conquistado a Estefanía “con intención tan torcida y traidora que la quiero callar” (635). Williamson señala que tras *El casamiento engañoso* Campuzano pierde toda credibilidad pues, “si no es de fiar en el plano moral, tampoco lo será en el plano literario”¹⁷. Tal actuación será recompensada con un engaño, convirtiéndole en un burlador burlado y siendo casti-

¹³ Recuérdese que se ha discutido extensamente sobre la unidad o autonomía de las dos novelas.

¹⁴ En Núñez Ronchi (2005: 227).

¹⁵ Riley (1989: 297 y 299-300).

¹⁶ Ya Williamson se aproximó con acierto a esta cuestión (1991: 188-91).

¹⁷ Williamson (1991: 191).

gado con la sífilis. Las mentiras que recuerda de su historia “amorosa” atentan contra su credibilidad¹⁸, posiblemente también afectado por la fiebre o delirio que padeció durante su enfermedad y por la frustración experimentada ante la treta de su esposa. Porque, incluso tras su “resurrección”, parece incapaz de olvidar el engaño de que ha sido objeto y el agravio que le ha supuesto¹⁹:

El daño está [...] en que ella se podrá deshacer de mis cadenas y yo no de la falsía de su término; y, en efeto, mal que me pese, es prenda mía. [...] sin que la busque, la hallo siempre en la imaginación y adonde quiera que estoy tengo mi afrenta presente. [...] Yo no me quejo [...], sino lastímome, que el culpado no por conocer su culpa deja de sentir la pena del castigo. Bien veo que quise engañar y fui engañado, porque me hirieron por mis propios filos, pero no puedo tener tan a raya el sentimiento, que no me queje de mí mismo (641-642).

Asimismo, reconoce que “tenía entonces el juicio no en la cabeza, sino en los carcañares” (634). No obstante, al relatar al principio sus peripecias con doña Estefanía es creído por su amigo y por el lector, con las razonables dudas que pueden albergarse. Pero la relación de los canes parlantes es un límite que exaspera al licenciado, sin olvidar que Campuzano lo oyó²⁰, y entonces el sentido del oído se consideraba menos fiable que el de la vista. A su cuestionable credibilidad se suma lo fantasioso de lo narrado. Así, al escuchar esto, dice el licenciado:

Vuesa merced quede mucho en buen hora, señor Campuzano, que hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado, y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar por la parte de no creelle ninguna cosa (535).

¹⁸ Maestro divide la mentira en ética, moral y poética (2007: 279-318). Aunque acercarse a la psique de los personajes sea empresa ardua, no creo que Campuzano se conduzca “con ánimo falaz”, como postula Güntert (2007: 339). La dificultad de “conocer con seguridad las intenciones humanas” ya es planteada por Williamson (1991: 189); pero es mayor peligro aproximarse al interior de un personaje literario, por cuanto es un ser ficticio.

¹⁹ Williamson (1991: 190).

²⁰ Aunque al principio dice “vi” (643), después matiza: “oí y casi vi” (644). Los perros aluden luego a que Campuzano les puede oír (652).

Es cierto que, como señala Williamson²¹, Campuzano renuncia a probar la veracidad de lo que cuenta, al igual que Cervantes en el Prólogo de las *Novelas* pero, ¿acaso le resta alguna alternativa? Cervantes no trata de imponer su autoridad como ardid creativo y estrategia narrativa ingeniosa, *motu proprio*, mientras que Campuzano se encuentra acosado por las dudas que despierta en su amigo, ante las que se rinde.

Otro narrador intratextual poco fiable es Rutilio, que relata su encuentro con un licántropo y su viaje aéreo al grupo de peregrinos (*Persiles*, I, 8 y 18), quienes son libres de creer al italiano o no hacerlo: expone su insegura moralidad secuestrando a una dama y, perseguido por la justicia, se entrega a una hechicera para huir de su justo castigo. Además, el suceso relatado contradice la doctrina católica; como dice Antonio, “Cómo esto pueda ser yo lo ignoro, y como cristiano que soy católico no lo creo. Pero la experiencia me muestra lo contrario” (I, 8)²². Estos sospechosos personajes con función de narrador son un medio que Cervantes aprovecha para remitir, en última instancia, al lector—real o ficticio—la decisión acerca de la credibilidad del relato, que no es impuesta por el autor.

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE ENFERMO

Existe la opción de que el prodigio no fuese más que una ilusión onírica que tuviese Campuzano durante su penúltima noche en el sanatorio, un sueño causado por la fiebre y el delirio, pero él duda: “yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente, estando despierto con mis cinco sentidos, [...] oí, escuché, noté y, finalmente, escribí, sin faltar palabra”; mas como no lo pudo inventar, pese a sus recelos viene “a creer que no soñaba, y que los perros hablaban” (645). Aun así, siendo testigo de experiencia sensitiva, contempla que su “verdad sea sueño y el porfiarla disparate” (646), acudiendo al criterio estético para que Peralta

²¹ Williamson (1991: 191). Núñez Ronchi dice: “paradójicamente, la simple afirmación de la verosimilitud de los episodios instaura irremediabilmente ciertas sospechas en el lector” (2005: 232).

²² También en *Las dos doncellas* el narrador es poco fiable (Güntert, 2007: 329-41), y en el *Quijote* se juega con la rigurosidad de Cide Hamete y con la mendacidad atribuida a su raza.

lea “esos sueños o disparates, que no tienen otra cosa de bueno si no es el poderlos dejar cuando enfaden” (647). Ya en el *Coloquio*, Berganza contempla el sueño como causa: “vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño, y que somos perros” (718). Los testimonios son contradictorios y ambiguos. En el *Persiles*, Mauricio recuerda lo expuesto en el *Levítico*: “No seáis agoreros ni deis créditos a los sueños’, porque a no todos es dado el entenderlos” y avisa que pueden ser “revelaciones divinas o ilusiones del demonio” (I, 18)²³.

Además, mientras el licenciado lee el cartapacio que contiene el *Coloquio*, su autor duerme la siesta, despertando sólo al final. El cansancio físico y la digestión de la reciente comida le invitan a descansar, en una siesta propicia que recuerda a la tradición literaria bucólica²⁴. El autor se ausenta como entidad reguladora, como autoridad textual que pueda determinar un juicio. Según Riley, “El sueño era también la manera racional de presentar las fantasías”²⁵: enlaza con la amplia tradición de *somnia* clásicos, especialmente con Luciano²⁶, muy difundido por los humanistas y traducido al español desde el siglo XVI, y también con *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón²⁷, *Don Olivante de Laura* de Torquemada (1564) y el episodio de la cueva de Montesinos (*Quijote*, II, 22-23), contado por don Quijote, no por el narrador. Cervantes muestra la indefinición que caracteriza las fronteras entre el sueño y la vigilia, vaguedad que se asemeja a la que diferencia la realidad de la ficción.

DE METAMORFOSIS

El proceso de veridicción más aceptado es considerar a Cipión y Berganza como humanos transformados en perros por la Camacha. Es

²³ Para Torquemada los demonios causan el sueño (1982: III, 262), pero tanto en textos clásicos como en la Biblia hay testimonios de ser la divinidad quien los envía; por ejemplo: “el sueño procede de Zeus” (*Ilíada*, I, v. 63).

²⁴ Egido (1994: 159). En el *Persiles* se lee: “los sueños, que, cuando no son revelaciones divinas o ilusiones del demonio, proceden, o de los muchos manjares que suben vapores al cerebro, con que turban el sentido común, o ya de aquello que el hombre trata más de día” (I, 18).

²⁵ Riley (2001: 244).

²⁶ Ver Hutchinson (2005).

²⁷ Fechado h. 1552-53 e inédito hasta el siglo XIX, Cervantes pudo conocerlo manuscrito por su amistad con Villalón.

cierto que el relato de la Cañizares ocupa una posición central en la novela y es donde se explica el origen supuestamente verdadero de los cánidos, pero la verdad aparente resulta incierta, pues no se puede confiar en las hechiceras²⁸ y los propios perros acaban rechazando tan humillante y deshonrosa ascendencia: “si acaso es nuestra madre de entrambos, o tuya, que yo no la quiero tener por madre” (717). Pero en el supuesto caso de que hubiese encantamiento, sería manteniendo la conciencia humana, por lo que los personajes poseerían un doble estatus (humano y no humano). Berganza racionaliza las conversiones:

Lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían a los hombres de manera a que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias (702).

Acerca de la inutilidad de las artes mágicas ya trató Ovidio (*Ars amandi*)²⁹ y el propio Cervantes escribe sobre la captación amorosa o *philocaptio* en *El licenciado Vidriera*: “como si hubiese en el mundo hierbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío” (358) porque “lo que llaman hechizos [...] no son sino embustes y disparates” (*La española inglesa*: 334). Esta aclaración racional es aplicada por la misma Cañizares para los vuelos de las brujas, también cuestionados: son causados por ungüentos alucinógenos, pero se admite también como hecho realmente acontecido, sin que la Cañizares opte por ninguna de las dos teorías. Así, la ambigüedad reluce en esta controversia.

En mi opinión, si fuesen humanos hechizados por la Camacha antes de nacer o durante el parto, el don del lenguaje no derivaría de una evolución normal; esto es, si nacieron como humanos y fueron convertidos en canes, su capacidad momentánea de hablar es igualmente asombrosa y debe proceder de alguna fuerza superior. Podría ser el demonio, líder de las brujas y fuente de su poder. Mas si fuese él, no

²⁸ Se dice, por ejemplo, que “la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la Montiola tonta, maliciosa y bellaca” (717). Maestro señala que “la brujería, como casi todo lo expuesto y referido en esta novela, está completamente desmitificada” (2007: 320).

²⁹ Ver Lara Arbeloa (2008: 146-47 y 149-51). Destaca que Cervantes fue el primer autor español en situar en la ficción a una bruja como personaje con voz propia (2008: 164).

tiene poder reconocido, sino que éste es limitado por la voluntad de Dios (“todo esto lo permite Dios por nuestros pecados”, 709) y Él sólo consiente que actúe en determinados casos y por causas justas; según San Agustín, “los demonios no obran según la potencia de su naturaleza [...], sino según la permisión de Dios, cuyos juicios son ocultos pero nunca injustos”³⁰. Como bien dice Riley, “Es la explicación aparente en el *Coloquio*, pero no es más que una posibilidad”³¹.

EL “DIVINO DON DE LA HABLA”

Una estrategia que, hasta donde tengo noticia, apenas ha sido señalada y no ha sido estudiada anteriormente como posible antecedente pese a percibirse nítidamente en el texto es la intervención divina, una acción del Cielo³². Se trata de una vía hipotética y sin transitar que indaga un posible modelo de inspiración sin servilismo para el *Coloquio*. Campuzano se defiende de las críticas de su amigo diciendo: “No me tenga vuesa merced por tan ignorante [...] que no entienda que, *si no es por milagro, no pueden hablar los animales*” (645)³³. Al comienzo de la novela, en el simbólico Hospital de la Resurrección, Cipión anima a “gozar sin ser sentidos *desta no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos nos ha hecho*” (649). Para luego añadir: “viene a ser mayor este *milagro* en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón” (650). Y la conclusión es: “sea lo que fuere, nosotros hablamos, *sea portento o no; que lo que el cielo tiene ordenado que suceda, no hay diligencia ni sabiduría humana que lo pueda prevenir*” (651).

Si Dios ha ocasionado el milagro, no hay cabida para discusiones en el receptor ficcional o real, pues las acciones divinas son incuestionables, incluso si no se comprenden. Es el terreno de lo verosímil moral o cristiano como justificación de lo maravilloso. Los canes se sorprenden de su capacidad y comentan la (in)verosimilitud de la narración, incorporando el tema al texto pero, en un estilo muy cervantino, se limitan

³⁰ *La Ciudad de Dios*, XVIII, 18, 2.

³¹ Riley (1997: 53). Para antecedentes, ver Pérez-Abadín (2006).

³² Para más detalles y otros testimonios clásicos, ver Sáez, en prensa.

³³ Éste y todos los énfasis siguientes son míos. También se alude al habla concedida por el Cielo en 655 y 681.

a plantearlo, discutir y cambiar de tercio, dejando la discusión tal como estaba al comienzo³⁴. Justamente la apelación a la autoridad divina enseña al lector una posible respuesta.

Teóricos como Tasso en su *Discorsi dell'arte poetica* (1587) y El Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596) recomiendan atribuir lo maravilloso a una actuación divina: así se otorga credibilidad a las mayores inverosimilitudes, a la par que se destaca el infinito poder divino y se adoctrina en el temor y respeto debidos a Dios³⁵. Tasso argumenta que el poeta debe atribuir a Dios cualquier acción que resulte sobrenatural, esto es, “debe inventar milagros, porque nuestra santa fe nos ha enseñado desde la cuna que los milagros son verosímiles”³⁶. Y como bien argumenta Miñana,

En solidaridad con lo verosímil posible, además, lo verosímil ejemplar es también reforzado al presentarse a Dios como autor último de los hechos y dotar a la historia de la dignidad suficiente como para merecer una intervención divina³⁷.

Con todo, se hace necesario distinguir entre los verdaderos milagros y los falsos o aparentes, fruto de la ignorancia o de la superstición. Cervantes señala que “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”³⁸.

Estas alusiones a los milagros normalmente se omiten en los comentarios críticos. Tal vez esta impasibilidad se deba a que es la explicación “más simple de todas”, según Miñana, o a que la obra cervantina sea “la más aparente ‘laica’ o ‘marginal en relación al tema católico’ para Molho³⁹. Pero no intento afirmar o destacar el cristianismo de Cervantes; parto simplemente de que conocía la cultura cristia-

³⁴ Riley (1989: 54).

³⁵ Miñana (2002: 153 y 158). Patrizi (*La deca ammirabile*, manuscrita hasta 1947) establece doce fuentes de lo maravilloso, entre las que se encuentra lo divino; Pigna (*I romanzi*, 1554) considera que los verdaderos cristianos deben cristianizar sus materiales y Minturno (*L'arte poetica*, 1564) dice que “para un cristiano todo lo sobrenatural implica el poder de Dios” (Hathaway, 1968: 66, 136 y 137).

³⁶ Hathaway (1968: 143-44); también en Tasso, *Del poema eroico* (1964: 6-7).

³⁷ Miñana (2002: 158).

³⁸ *Persiles*, II, 2. Ver San Agustín, *La Ciudad de Dios*, XXI, 6, 2.

³⁹ Miñana (2002: 155 y 201); Molho (1992: 23).

na; si era por obligación o por devoción, no me atañe ahora⁴⁰. Así pues, si se analizan estos pasajes ciñéndose a su literalidad, se obtiene que el autor pudo haber tomado como modelo o fuente de inspiración algún hecho similar. La dificultad radica en localizar esas historias similares en las que la divinidad concede el don del lenguaje a los animales.

Un potencial antecedente bíblico no notado hasta el momento, muy próximo al horizonte cultural, lector y religioso de Cervantes, es la burra de Balaam (*Números*, 22, 22-35): cuando los israelitas llegan a Moab, el rey manda a Balaam que los maldiga. De camino, la burra que montaba el profeta ve en dos ocasiones al Ángel con la espada desenvainada y se aparta, siendo azotada por ello. A la tercera, por voluntad de Yahvé pudo decir: “¿Qué te he hecho yo para que me pegues con ésta tres veces?”. Entonces Balaam ve al Ángel y se arrepiente, aceptando los designios de Yahvé⁴¹. Este relato de tono popular muestra que la palabra de Dios puede tomar a su servicio hasta a un animal, porque los animales, en su sagacidad, son dirigidos por Dios según explica Santo Tomás⁴². En consecuencia, si un animal goza de la capacidad de hablar, no ha de considerarse necesariamente como efecto de la sucia mano del demonio, sino que el “divino don de la habla” (652) cabe vincularlo igualmente a Dios. Santo Tomás lo confirma al ocuparse de las tentaciones del hombre: opone la serpiente del *Génesis* con la burra de Balaam; la primera habló por intercesión diabólica, pero la segunda lo hizo “por obra angélica”, esto es, por intercesión divina⁴³. Se trataría así de un fenómeno preternatural, un don gratuito pero no sobrenatural en sentido estricto, sino un justo medio entre el natural y el sobrenatural.

FINAL

Desde la perspectiva del creador, Cervantes muestra su vario perspectivismo y su criterio aperturista de la verosimilitud en esta novela de inverosimilitud calculada y verosimilitud ingeniosa, que admira y

⁴⁰ Contra excesos interpretativos e ilusiones religiosas en Cervantes ver Maestro (2007: 117, n. 25).

⁴¹ Se alude al episodio en *2 Pedro*, 2, 16.

⁴² *Suma*, 1-2, q. 13, a. 3.

⁴³ *Suma*, 2-2, q. 165, a. 2-4.

suspende a la par⁴⁴. Expone cómo este concepto no es inmutable, permanente o universal, sino relativo y plural, dependiente en buena medida de la naturaleza del texto y de la actitud que adopte el lector ante él⁴⁵. Esta disposición, ya se ha dicho, se configura diversamente a tenor del tiempo en que se realice la lectura. Y precisamente Cervantes, en su notoria perspicacia, ofrece un abanico de posibilidades y justificaciones que hagan verosímil el *Coloquio* para que el lector no se sienta constreñido por una única opción, sino que pueda ejercer su libre albedrío para aceptar, según su gusto y criterio, este “desatino” hecho “de propósito” y con “donaire”, causando en suma “la admiración y la alegría juntas”⁴⁶.

⁴⁴ No se trata, por supuesto, de la inverosimilitud disparatada de la que El Pinciano aconseja huir (1973: II, 64).

⁴⁵ Como general lo expone Zugasti (2005: 222).

⁴⁶ Es una forma de criticar un concepto demasiado restringido de la verosimilitud. Riley sostiene que el concepto usual era muy limitado, lo que molestaba a Cervantes (1989: 264), quien experimentaría con sus límites en el *Persiles* y el *Coloquio* (280-81).

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (2004), *Poética*, Alicia Villar Lecumberri (trad.), Madrid, Alianza.
- Canavaggio, Jean (1958), "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", *Anales Cervantinos* 7 (13-107).
- Cascales, Francisco (1975), *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa Calpe.
- Cervantes, Miguel de (2005), *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed. dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de (1995), *El viaje del Parnaso*, en *Obra completa. III*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Cervantes, Miguel de (1969), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), Madrid, Castalia.
- Cervantes, Miguel de (2005), *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Crítica.
- Güntert, Georges (2007), *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Egido, Aurora (1994), *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*, Barcelona, PPU.
- Forcione, Alban K. (1970), *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton UP.
- Forcione, Alban K. (1984), *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, Princeton, Princeton UP.
- Hathaway, Baxter (1968), *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, New York, Random House.
- Hutchinson, Steven (2005), "Luciano: precursor de Cervantes", en A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger (ed.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, vol. 3 (241-62).
- Lara Arbeloa, E. (2008), "Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos", *Anales cervantinos* 40 (145-79).
- López Pinciano, Alonso (1973), *Filosofía antigua poética*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid, CSIC, 3 vols.
- Maestro, Jesús G. (2004), *El mito de la interpretación literaria. Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*, Madrid, Iberoamericana.
- Maestro, Jesús G. (2007), *Las ascuas del Imperio: crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Miñana, Rogelio (2002), *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Juan de la Cuesta.
- Molho, Maurice (1992), "El sagaz perturbador del género humano: brujas, perros, embrujados y otras demonomanías cervantinas", *Cervantes* 12.2 (21-32).
- Núñez Ronchi, Ana (2005), "'Así se escribe la historia': verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia septentrional*", *Didáctica (Lengua y literatura)* 17 (217-34).
- Pérez-Abadín Barro, Soledad (2006), "La *Arcadia* y otros modelos literarios del *Coloquio de los perros* de Cervantes: apuntes sobre magia", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 54.1 (57-101).

- Plinio el Viejo (1995-2003), *Historia natural*, Antonio Fontán y Ana M. Moure Casas (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 3 vols.
- Riley, Edwin C. (1963), "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, vol. 3 (173-83).
- Riley, Edward C. (1989), *Teoría de la novela en Cervantes*, Carlos Sahagún (trad.), 3.ª ed., Madrid, Taurus.
- Riley, Edward C. (1997), "Tradición e innovación en la novelística cervantina", *Cervantes* 17.1 (46-61).
- Riley, Edward C. (2001), *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, M. Carmen Llerena (trad.), Barcelona, Crítica.
- Sáez, Adrián J. (en prensa), "El 'divino don de la habla': el *Coloquio de los perros* desde la tradición clásica y bíblica (contribución al estudio de sus fuentes)", VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Münster, 30 de septiembre-4 de octubre de 2009.
- San Agustín de Hipona (1964-65), *La Ciudad de Dios*, José Morán (ed. bilingüe), 2.ª ed., Madrid, BAC, 2 vols.
- Santo Tomás de Aquino (1947-60), *Suma Teológica*, VV. AA. (ed. bilingüe), Madrid, BAC, 16 vols.
- Tasso, Torquato (1964), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Luigi Poma (ed.), Bari, Laterza.
- Tito Livio (1990-94), *Historia de Roma desde su fundación*, José Antonio Villar Vidal (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 8 vols.
- Torquemada, Antonio de (1982), *Jardín de flores curiosas*, Giovanni Allegra (ed.), Madrid, Castalia.
- Williamson, Edwin (1991), "El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989)*, Barcelona, Anthropos (183-99).
- Zugasti, Miguel (2005), "En torno al criterio de verosimilitud en las comedias de secretario de Tirso de Molina", en Isabel Ibáñez (ed.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa (215-32).