



HAL
open science

Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el Quijote

Marina Mestre Zaragoza

► **To cite this version:**

Marina Mestre Zaragoza. Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el Quijote. *Criticón*, 2016, 127, pp.41 - 55. 10.4000/criticon.2940 . halshs-01899645

HAL Id: halshs-01899645

<https://shs.hal.science/halshs-01899645>

Submitted on 19 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Criticón

127 | 2016

A vueltas con el Quijote. 2015-2016: nuevos enfoques

Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el *Quijote*

Marina Mestre Zaragoza



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/criticon/2940>

DOI: 10.4000/criticon.2940

ISSN: 2272-9852

Editor

Presses universitaires du Midi

Edición impresa

Fecha de publicación: 16 octubre 2016

Paginación: 41-55

ISBN: 978-2-8107-0477-4

ISSN: 0247-381X

Este documento es traído a usted por Bibliothèque Diderot de Lyon ENS



Referencia electrónica

Marina Mestre Zaragoza, « Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el *Quijote* », *Criticón* [En línea], 127 | 2016, Publicado el 16 diciembre 2016, consultado el 21 marzo 2018. URL : <http://journals.openedition.org/criticon/2940> ; DOI : 10.4000/criticon.2940



Criticón está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el *Quijote*

Marina Mestre Zaragoza

Escuela Normal Superior de Lyon, IHRIM-UMR 5317

En su empresa de legitimación de la ficción mimética ante las críticas platónicas¹, Aristóteles estableció en su *Poética* una serie de novedades esenciales que marcaron la manera en que la tradición occidental pensaría la ficción durante los siglos posteriores. La primera fue sin duda el hacer de la *mimesis* un instinto natural del hombre² y una estilización de la realidad imitada que la distingue de la historia y la sitúa por encima de esta en dignidad filosófica. La segunda es la metáfora organicista de la ficción que conlleva como exigencia necesaria su perfecta y coherente organización³. Como consecuencia de estos preliminares, Aristóteles puede enunciar cuál es el papel del poeta: «le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire»⁴. Con este lacónico enunciado, el Estagirita erige la verosimilitud (o necesidad) en lo propio del poeta y en la razón de ser de la superioridad metafísica de la ficción sobre la historia:

¹ *República*, III y X.

² *La Poétique*, 4, 48 b 20, p. 43.

³ «Ainsi de même que les corps et les êtres vivants doivent avoir une certaine étendue, mais que le regard puisse embrasser aisément, de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse retenir aisément», *La Poétique*, 7, 50 b 35, p. 61. «Aussi, de même que, dans les autres arts de représentation, l'unité de la représentation provient de l'unité de l'objet, de même l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout», *La Poétique*, 8, 51 a 30, p. 63.

⁴ *La Poétique*, 9, 51 a 36, p. 65.

Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose); mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique; la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le «général», c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le «particulier», c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé.⁵

La historia no imita sino que narra lo acaecido, y por ello su objeto es la verdad histórica. La poesía narra aquello que no ha sucedido pero que hubiera podido o podría suceder, y su objeto es la verosimilitud que se convierte así en el elemento definitorio de la *mimesis* o fábula. Como lo apunta Marc Magnien en su edición de la *Poética* de Aristóteles, el Estagirita efectúa una radical inversión de los valores platónicos al hacer de la mimesis no ya una copia degradada de la realidad sino un discurso general, capaz de estilizar, de hacer inteligible la evolución de los hechos, de mostrar al espectador cómo y por qué acontecieron los hechos, en vez de limitarse a narrarlos tal cual⁶. En esta estilización radica, en primer lugar, el poder de la verosimilitud: al situarse en el ámbito de lo posible pero no real el poeta dispone de la libertad necesaria para componer su ficción mimética y mostrar a su lector el encadenamiento de la intriga que ha compuesto para él. En segundo lugar, en la medida en que la mimesis es para Aristóteles imitación de una acción (y no de personajes), es necesario presentar una acción compuesta de manera coherente, según el principio organicista expuesto más arriba, para asegurar su eficaz recepción, es decir, para que el público al que va destinada la ficción acepte creérsela durante el tiempo de la representación. Esta es la razón por la cual los autores trágicos buscan en la historia los argumentos de sus ficciones: la verosimilitud de lo que ha acontecido está más que asegurada y predispone al espectador a aceptar de antemano la intriga tal cual le va a ser narrada⁷.

La tradición occidental hará de la verosimilitud uno de los requisitos esenciales de una buena creación poética. A finales del siglo XVI, en España, Alonso López Pinciano lo enunciará de este modo en su *Philosophía antigua poética*:

⁵ *La Poétique*, 9, 51 a 36- b 10, p. 65.

⁶ «... cette imitation n'est plus dégradée par rapport au réel; elle est au contraire douée d'un caractère de généralisation, d'idéalisation qui l'oppose par exemple à l'histoire, plat reflet d'une réalité intangible (1451 b 5 sq.) ou éclatée (1459 a 22 sq.). Elle dit en effet ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou la nécessité (1451 q 36), et atteint le général en présentant le déroulement causal et intelligible des faits» (Magnien, 1990, p. 31).

⁷ «En ce qui concerne la comédie, la chose est d'emblée évidente: les poètes construisent leur histoire à l'aide de faits vraisemblables, puis ils lui donnent pour supports des noms pris au hasard; au lieu de composer leurs poèmes, comme les poètes iambiques, sur un individu particulier. Les tragiques au contraire s'en tiennent aux noms d'hommes réellement attestés. En voici la raison c'est que le possible est persuasif; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible (si c'était impossible, cela n'aurait pas eu lieu)» (*La Poétique*, 9, 51 b 11-19, p. 65).

... es tan necesaria [la verosimilitud], que adonde falta ella falta el ánimo de la poética y forma, porque el que no hace acción verisímil, a nadie imita. Así que el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la *semejanza a verdad*.⁸

En esta «semejanza a verdad» se fundaban las críticas virulentas que se dirigían a los libros de caballerías. Ya en 1521, Juan Luis Vives los había condenado al dictaminar que «En el caso en el que la verdad pueda embellecerse, disimularse o mezclarse con la pura invención, hay siempre que respetar la verosimilitud. Sin ella la obra es absurda y solo merece que se la abuchee»⁹. Unos años más tarde, el propio Alonso López Pinciano retomaba esta idea en su *Philosophía antigua poética* (1596) y afirmaba:

... las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y *semejanza a verdad*.¹⁰

Y sin embargo, este rápido bosquejo es el de una falsa evidencia, el de una construcción, o bien, de una engañosa transparencia¹¹. En efecto, considerar que la verosimilitud es «semejanza a verdad» es ya una interpretación particular de una noción aristotélica que es muchísimo más equívoca: el texto aristotélico permite un juego continuo sobre el concepto de verosimilitud, que puede, desde luego, entenderse como reflejo de la realidad imitada pero también como resultado de una correcta composición de la ficción de manera a que esta corresponda a lo que sería esperable en tales circunstancias... Además el sustantivo *verosimilitud* suele ir acompañado por los sustantivos *necesidad* o *posibilidad*, en una alternativa que viene a enriquecer pero también a desdibujar los contornos de lo que cabe entender por verosimilitud. Este juego permite una gran flexibilidad en la interpretación de este término, en el que Mercedes Blanco distingue al menos tres dimensiones: filosófica, retórica y sofística¹². Una flexibilidad que permite pues interpretaciones diversas que dicen mucho de la especificidad de la concepción de la literatura de una época, una corriente literaria, un escritor. Así, la imagen de la quimera que abre la *Epístola a los Pisones* de Horacio es desde luego un eco de la noción aristotélica de verosimilitud que aúna a la vez la crítica de una construcción caótica y sin pies ni cabeza y la crítica del resultado disparatado, a saber, un engendro que no corresponde a ningún ser existente en la realidad y que, desde luego, la necesaria licencia poética no puede de ningún modo justificar¹³. Por su

⁸ *Philosophía antigua poética*, p. 201. Míos los subrayados.

⁹ Juan Luis Vives, *Veritas fucata*.

¹⁰ *Philosophía antigua poética*, p. 172. Míos los subrayados.

¹¹ «Or, si l'on confronte les différents usages de ce terme [vraisemblance] chez Aristote (qui l'emploie également dans la *Rhétorique* en connexion avec sa finalité capitale de persuader), on constate que sa transparence est assez trompeuse» (Blanco, 1996, p. 201).

¹² Blanco, 1996, p. 200-204.

¹³ «Si un peintre voulait ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes, de sorte qu'un beau buste de femme se terminât en laide queue de poisson, à ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire?... Mais, direz-vous, peintre et poètes ont toujours eu le droit de tout oser. —Je le sais; c'est un droit que nous réclamons pour nous et accordons aux autres. Il ne va pourtant pas jusqu'à permettre l'alliance de la douceur

parte, la concepción de la verosimilitud del clasicismo francés como el perfecto reflejo del mundo en el que vivían los lectores (u oyentes, o espectadores), insistiendo tanto en la dimensión más estrictamente referencial de la verosimilitud¹⁴ como en la necesidad del escrupuloso respeto de las reglas de unidad de la composición y acción, es también una reformulación o una reducción de la riqueza que ofrece la noción aristotélica.

En el *Quijote* cervantino, del que sabemos que es, de principio a fin, una reflexión sobre la ficción y su estatus, la cuestión crucial de la verosimilitud reaparece también con toda su riqueza y su tensión y encuentra una resolución específica y de una excepcional fecundidad. Nuestro propósito en estas páginas es volver sobre la concepción cervantina de la verosimilitud¹⁵ y apuntar cómo la empresa cervantina de legitimación de la ficción de entretenimiento reposa en gran medida sobre una peculiar reformulación de la noción de verosimilitud.

Es de sobra conocido que el *Quijote* se presenta desde su prólogo como un ataque a los libros de caballerías («llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco»)¹⁶ y se cierra gloriándose de haberlo conseguido: «no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna»¹⁷. La crítica es abiertamente poética: la «máquina mal fundada» del prólogo anticipa las «fingidas y disparatadas historias», o, podríamos decir, las «disparatadamente fingidas historias». La primera crítica que se dirigía a estas historias era la de la inverosimilitud entendida como « semejanza a verdad » y si el *Tirant lo Blanch* merece ser indultado del fuego que abrasa a la mayoría de sus congéneres, es porque «aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen»¹⁸. La verosimilitud, en *Tirant*, reside en la humanidad de su héroe, que necesita convalecer de sus heridas, comer y descansar. Nada hay de maravilloso en sus batallas y las victorias que obtiene mediante su fuerza y su maña. Esta sería pues la calidad de «verdadero» que la pluma de Cide Hamete atribuye a don Quijote al final de sus aventuras: como Tirant, don Quijote acaba de morir en su cama.

Esta es también la posición que defiende el docto canónigo de Toledo cuando pasa revista al pensamiento poético de la época en su diálogo con el cura:

et de la brutalité, l'association des serpents et des oiseaux, des tigres et des moutons» (Horace, *Art poétique*, p. 260).

¹⁴ Anne Duprat habla así de «règne de la vraisemblance, qui mime le monde des hommes» (Duprat, 2009, p. 351).

¹⁵ Por supuesto, la noción de verosimilitud ha sido ya abordada por los mejores comentaristas del texto cervantino, a través de varios ángulos y textos. Me ceñiré aquí especialmente a los trabajos de Forcione, 1970, Gilman, 1993 y Blanco, 1996. Agradezco infinitamente a David Álvarez su amistad y conversación siempre generosa y el haberme facilitado las páginas que Gilman dedica a la cuestión cuando las necesitaba.

¹⁶ *Quijote*, I, Prólogo, p. 14.

¹⁷ *Quijote*, II, 74, p. 1106.

¹⁸ *Quijote*, I, 6, p. 66.

Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que *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 verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros de manera que el medio corresponda al principio y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil.¹⁹

El canónigo defiende aquí una ficción que se atenga a la «verosimilitud y la imitación», una ficción entendida como «una mentira [que] es mejor cuanto más parece verdadera», es decir, lo mismo que el cura había alabado en el *Tirant lo Blanch*. Como corolario de esta verosimilitud enuncia el canónigo la exigencia de una composición coherente mediante la alusión transparente a la quimera horaciana y se lamenta de que ningún libro de caballerías la respete. La condena consiguiente es inapelable y de tintes abiertamente platónicos: cabe desterrar estos libros de la república como a gente «inútil» por ser «ajenos de todo discreto artificio», es decir, por no respetar las normas poéticas y la verosimilitud sin las cuales el resultado no puede ser sino dañino. Para ser útil, la ficción debe, en primer lugar, encerrarse en los límites de la verosimilitud referencial (lo contrario de las «hazañas increíbles» y de los «disparatados [...] viajes»), y, en segundo lugar, seguir las demás reglas: composición, estilo, decoro. Perfección poética así entendida y utilidad moral van pues de la mano.

Mediante el diálogo entre el cura y el canónigo, Cervantes expone unas teorías académicas de cuño aristotélico matizadas de horacianismo y platonismo, teorías que no enteramente comparte, en particular en lo que a la verosimilitud se refiere²⁰. Ya Mercedes Blanco, en 1996, había criticado que se haya querido ver en el *Quijote* una obra que defiende la verosimilitud hasta ser calificada de «realista»²¹. El ejemplo del *Curioso impertinente*, en el que apoyaba una parte de su demostración²², es especialmente significativo. Al terminar su lectura, el cura exclama, perplejo:

Bien —dijo el cura— me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán

¹⁹ *Quijote*, II, 47, pp.490-491.

²⁰ «El Canónigo es académico, un poco pomposo, y su falta de ironía lo descalifica como vocero oficial de su autor» (Gilman, 1993, p. 119).

²¹ Blanco, 1996, p. 191 y ss.

²² Blanco, 1996, pp. 206-208.

y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta.²³

El cura juzga la narración desde el punto de vista poético pero juzga también su resultado. Le ha complacido en la medida en que corresponde a los preceptos aristotélicos («el modo de contarle»)²⁴, pero, a pesar de su perfecta verosimilitud referencial (la acción transcurre en Florencia, y no comporta ningún elemento maravilloso), la ficción no ha funcionado porque nadie puede creer que un hombre «normal» ponga así a prueba a su esposa («algo tiene del imposible»). Esta profunda incoherencia conlleva que el lector u oyente no pueda identificarse con la ficción que está leyendo, que no se la «crea». La historia se escucha con cierto agrado aunque sin entusiasmo («no me descontenta») y se olvida tan pronto como acaba.

Este es a mi juicio el caballo de batalla de Cervantes, el tipo de «camisa de fuerza»²⁵ que critica. Porque estas ficciones lisas, perfectamente calibradas, no consiguen, a pesar de su perfección poética, cautivar a su lector; la crítica del cura es coherente y parece desautorizar anticipadamente la correlación que, como hemos visto, establece más adelante el canónigo entre perfección formal y eficacia del relato.

Ahora bien: si la perfecta verosimilitud referencial y la perfección poética, tal y como las respeta el relato del *Curioso impertinente*, no bastan para garantizar la perfecta adhesión del lector a la ficción, ¿quizás no resida en ella el alma de la ficción tal y como lo establecía Aristóteles? Y, a contrario, ¿cómo explicar el poder de las ficciones caballerescas, desenfrenadas y disparatadas, que, a pesar de todas sus faltas poéticas, cautivan y atrapan a sus lectores? A don Quijote, desde luego, pero también a Juan Palomeque y a su gente, a Dorotea, e incluso al barbero, al cura, al propio canónigo — que se debate entre sus exigencias intelectuales y la atracción que siente por estas novelas de las que confiesa, algo apurado, que «[ha] leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos»—, a los duques, a Antonio Moreno, y, en suma, a la práctica totalidad de los personajes que pueblan la narración como un reflejo de la vida real. Lo problemático es que estas ficciones no gustan solo al vulgo, que confunde ficción e historia como el propio don Quijote o Juan Palomeque, sino que cautivan también a los lectores más cultos y refinados, que no ignoran que se trata de ficciones²⁶. Es decir, que no es una cuestión de mayor o menor entendimiento y educación sino de algo que se sitúa en otro nivel.

²³ *Quijote*, I, 35, p. 374.

²⁴ Como lo indica Mercedes Blanco, la narración responde a todas las exigencias de la ficción trágica: «Le *Curieux* marquerait d'après lui l'incrustation dans un récit soumis aux normes vagues, changeantes, impures et hétérogènes du vraisemblable, une sorte de bijou formel, un récit tragique, dont la vraisemblance est purement philosophique, purement aristotélicienne» (Blanco, 1996, p. 206).

²⁵ Gilman, 1993, p. 118; Forcione, p. 97.

²⁶ «—Ya os he dicho, amigo —replicó el cura—, que esto se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante, que tenga por historia verdadera ninguna de estos libro» (I, 32, p. 325). Alonso López Pinciano hablaba por su parte de los «blandos de carona» (*Philosophía antigua poética*, p. 98).

La solución está sin duda en entender que Cervantes está llevando sutilmente al lector a aceptar que la verosimilitud necesaria a la poesía no es tanto la verosimilitud referencial sino algo más íntimo que se sitúa en el corazón de la concepción de la intriga y de su recepción por el lector. Algo más fundamental sobre lo que reposa el pacto de lectura con el lector, un nuevo concepto de verosimilitud que la respuesta que don Quijote va a oponer a los argumentos del canónigo nos permitirá poner de manifiesto.

Tras su conversación con el cura, el canónigo se dirige a don Quijote y desarrolla un ataque en toda regla contra la lectura de libros de caballerías, ataque que se desarrolla en dos momentos. El primer momento es el de crítica frontal, no ya por las razones poéticas aludidas anteriormente con el cura, sino directamente por los efectos corruptores de este tipo de literatura. El encierro de don Quijote en la jaula en la que lo ha encontrado es para el canónigo la prueba más evidente de hasta donde pueden llegar los efectos corruptores de la ficción mentirosa. Pero aunque lo tenga por loco y víctima de esta corrupción, el canónigo ha podido escuchar a don Quijote discurrir al salir de su encierro y ha juzgado que posee, a pesar de todo, un feliz ingenio («el felicísimo talento de su ingenio») que permite entablar un diálogo con él. Llevado pues por la caridad o por el simple deseo de magisterio, empieza a alertar a don Quijote del carácter mentiroso de las ficciones caballerescas que tanto mal le han hecho:

Y aun tienen tanto atrevimiento, que se atreven a turbar los ingenios de los discretos y bien nacidos hidalgos, como se echa bien de ver por lo que con vuestra merced han hecho, pues le han traído a términos que sea forzoso encerrarle en una jaula y traerle sobre un carro de bueyes.²⁷

Don Quijote —continúa el canónigo— debería poder entender que su encierro, su pretendido encantamiento, no es más que el triste desenlace de la turbación de su ingenio y, en consecuencia, debería ser capaz de apartarse de una literatura tan peligrosa en beneficio de otras lecturas más provechosas. Tras la crítica, pues, el consejo: el canónigo aconseja a nuestro caballero que, si su inclinación lo lleva a preferir las lecturas de las gestas guerreras, lea el Antiguo Testamento y los relatos del Libro de los Jueces que proponen «verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes», o los relatos históricos de las gestas heroicas del Cid, por ejemplo²⁸. Este tipo de textos propone, en efecto, la

... lección de sus valerosos hechos [que] puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a los más altos ingenios que los leyeren. Esta sí será letura digna del buen entendimiento de vuestra merced, señor don Quijote mío, de la cual saldría erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía y todo esto, para honra de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha, do, según he sabido, trae vuestra merced su principio y origen.²⁹

²⁷ *Quijote*, I, 49, p. 504.

²⁸ El lector recuerda sin duda la opinión matizada que le merecían a nuestro hidalgo las hazañas del Cid, en *Quijote*, I, 1, p. 30.

²⁹ *Quijote*, I, 49, p. 504.

Cabe ante todo destacar que el tipo de lectura que propone el canónigo es una lectura con fines exclusivamente ejemplares. Lo primero que se pone en evidencia es la «lección» que aportan, de la que encontramos otro eco en el infinitivo «enseñar», que volvemos a encontrar entre los infinitivos «entretener», «deleitar y admirar» que aparecen en un segundo momento. Estamos, pues, ante el tópico renacentista de la recepción horaciana de la poesía cuyo fin es enseñar y en el que el deleite es la miel que envuelve la doctrina. Menos evidente, sin embargo, pero muy significativo, es que el canónigo pasa imperceptiblemente de apelar al «ingenio» de don Quijote («los más altos ingenios que los leyeren») a apelar a su «entendimiento»: «esta sí será letura digna del buen *entendimiento* de vuestra merced». Este punto es esencial: en él reside el fundamento de la evolución de la verosimilitud por la que aboga el texto cervantino. La recepción de la poesía es para el canónigo lo propio del entendimiento, de la facultad discursiva y no del ingenio, que desde el *De anima et vita* de Vives y el *Examen de ingenios* de Huarte, ha recobrado su sentido etimológico de «naturaleza», y en particular, de punto de contacto entre el cuerpo y sus pasiones y el entendimiento, ese lugar en el que el alma racional se aplica al mundo condicionada por el cuerpo y sus pasiones³⁰. El canónigo propone la lectura de relatos históricos a causa de su dimensión ejemplar, y como la virtud depende de la elección racional, y por ende, de la razón, su recepción también debe ser, para él, intelectual. Cabe pues entender que el deleite y la admiración lo serán asimismo, en una interpretación intelectualista de la ficción y de su recepción, y que consistirán en ese contento que había expresado el cura al terminar de escuchar la lectura del *Curioso impertinente*, es decir en la satisfacción del entendimiento al comprobar la correspondencia de la ficción con la norma poética preestablecida.

A este discurso don Quijote, al que el canónigo ha erigido él mismo en digno (aunque inferior) interlocutor, va a oponer una respuesta que, a mi juicio, el texto nos invita a dar por definitiva. En primer lugar porque demuestra el dominio formal y retórico de don Quijote en la construcción de su *refutatio*³¹. Como prueba de su perfecta capacidad de raciocinio, don Quijote empieza por demostrar a su interlocutor que ha entendido perfectamente sus argumentos («la plática de vuestra merced se ha encaminado a querer darme a entender que no ha habido caballeros andantes en el mundo y que todos los libros de caballerías son falsos, mentirosos, dañadores e inútiles para la república»)³², así como el consejo subsiguiente de dedicarse a lecturas ejemplares («que me sería mejor hacer la enmienda y mudar de letura, leyendo otros más verdaderos y que mejor deleitan y enseñan»). Don Quijote pone así el dedo en la llaga y señala con una perfecta eficacia los términos de la discusión: la historia, por relatar hechos verdaderos, es a la vez deleitosa y más útil, ya que tradicionalmente, los relatos históricos, por su condición de verdad histórica, se consideran más ejemplares³³.

³⁰ Mestre, 2014b.

³¹ Forcione, 1970, p. 108 y ss.

³² *Quijote*, I, 49, p. 505.

³³ Esta es en efecto la función que para Juan Luis Vives reviste la historia en *El arte retórica. De ratione dicendi*, III, 3, p. 237.

Una vez que ha demostrado al canónigo (y por ende, al lector) su perfecto dominio de la situación, don Quijote pasa al ataque y esgrime su primer argumento, el de la evidencia:

Porque querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas la historias, será querer persuadir que el sol no alumbra, ni el yelo enfría ni la tierra sustenta; porque ¿qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno, que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día?³⁴

La existencia de Amadís y de los otros («todos») caballeros es del mismo orden que la luz del sol, la frialdad del hielo o la solidez de la tierra, es decir, de las evidencias de orden físico. Y la pregunta retórica de don Quijote es un paralelo evidente, una repuesta frontal a la que le había dirigido el canónigo al querer convencerlo de la vanidad de sus lecturas: «¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises...?»³⁵. A la extrañeza del canónigo que no puede dar crédito a que haya hombres convencidos de la realidad histórica de esos héroes de ficción, don Quijote opone su propia extrañeza ante un hombre que quiere convencer a otro de la vanidad de una verdad que para él es tan evidente como que el sol alumbra. A la evidencia del uno se opone la evidencia del otro en un juego especular que coloca al canónigo en el mismo nivel que el caballero³⁶. Al tomar la palabra, don Quijote toma el poder y el control de la situación rechazando la situación de inferioridad en la que el canónigo pretendía encerrarlo e invirtiendo totalmente la relación de fuerza. Por otra parte, el lector atento no habrá dejado de percibir que la oposición se juega, también aquí, a nivel de la recepción de la ficción: para el canónigo, la recepción literaria se sitúa (o debe situarse) a nivel del entendimiento: «¿Y cómo es posible entendimiento humano que se dé a entender que...», en una frase en que el sustantivo «entendimiento» se prolonga con el eco del infinitivo «entender». Para don Quijote, la recepción literaria es lo propio del ingenio: «¿qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad...?». Es decir, que la ficción es un discurso que debe dirigirse a ese punto en el que la razón está, de hecho, condicionada por la sensación y las pasiones. Posiciones ambas que no pueden dejar de ser antagónicas: lo que se enfrenta en boca del canónigo y de don Quijote son dos concepciones radicalmente opuestas de la recepción literaria e, *in fine*, dos concepciones del hombre para el que se escribe.

Tras la respuesta perpleja y torpe del atónito canónigo³⁷, don Quijote aprovecha su situación de ventaja para enarbolar el argumento de autoridad:

³⁴ *Quijote*, I, 49, p. 505.

³⁵ *Quijote*, I, 49, p. 503.

³⁶ Como escribe Edward C. Riley, «La confusa y apasionada defensa que hace Don Quijote no carece totalmente de sentido. Sus palabras hallan el modo de sugerirnos que los principios del Canónigo no son absolutamente infalibles» (1971, p. 264).

³⁷ Forcione, 1970, p. 111.

—¡Bueno está eso! —respondió don Quijote. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros..., finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron?³⁸

Este argumento de autoridad se apoya, en primer lugar, en la autoridad real, la de los funcionarios que autorizan la publicación de cada libro, pero pasa enseguida a ser la del público que, sea cual sea su edad o condición social, aclama esta literatura. Finalmente, a la crítica de inverosimilitud, don Quijote opone, en lo que es sin duda un irónico guiño cervantino, la seudoverosimilitud exhibida por unos relatos de los que sabemos que una de las convenciones, ampliamente utilizada por el *Quijote*, es la de ser crónicas de aventuras escritas por magos sabios. La precisión del detalle de la narración («llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron») es para don Quijote un signo evidente de su veracidad que no admite discusión y que, como en el caso anterior, se erige ante la visión opuesta en una relación especular.

A continuación, y siguiendo con su pulcra y puntual respuesta al discurso del canónigo, el caballero le aconseja a este que, por su parte, deje de lado las lecturas con finalidad ejemplar y se dé a las que le puedan procurar no ya deleite sino «gusto»:

Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, sino léalos y verá el *gusto* que recibe de su leyenda.³⁹

Los términos que emplea nuestro caballero no son anodinos. Mantener que los libros de caballerías son mentirosos es blasfemo y, al contrario, leerlos y dejarse llevar por el «gusto»⁴⁰ que proporcionan es lo propio de un hombre «discreto». A una evidencia don Quijote ha opuesto otra y reivindica para la suya el campo de la discreción, relegando a su docto interlocutor al de la blasfemia, es decir, al de la falta de respeto a lo sagrado.

Una vez erigido en abanderado de la discreción (que no de la mera razón, que queda para el canónigo blasfemo), don Quijote va a superar definitivamente la demostración de su interlocutor. Este se había limitado a ilustrar su consejo con una enumeración de héroes históricos, cuyas aventuras ejemplares aconsejaba leer; don Quijote va a desarrollar en qué consiste ese gusto que aporta la lectura de las ficciones caballerescas evocando de manera muy encendida y lírica el principio del relato del caballero del lago. Mediante una magnífica *imitatio* de estas novelas, don Quijote introduce a su interlocutor en el íncipit de una aventura archiconocida anunciado como el no va más

³⁸ *Quijote*, I, 50, p. 509.

³⁹ *Quijote*, I, 50, p. 511.

⁴⁰ El uso del término «gusto» es sin duda especialmente significativo. López Pinciano, como el propio canónigo de Toledo, emplean el término «deleite» con un sentido más intelectual, mientras que don Quijote usa el de «gusto», que parece remitir a un placer más sensual y es también el término empleado por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

del contento: «¿hay mayor contento que ver...». Al «no me descontenta» del cura don Quijote opone el insuperable «contento» de lo que va a narrar. Un contento que se cifra en dos elementos esenciales. El primero es que el relato cobra vida ante nuestros ojos: «¿hay mayor contento que ver, como si dijésemos, *aquí ahora* se muestra delante de nosotros...»⁴¹. El segundo es el cariz extraordinario y maravilloso que cobra la acción: «un gran lago de pez hirviendo a borbotones», «del medio del lago sale una voz trístísima que dice...», «se arroja en mitad del bullente lago...», etc.

Todos estos elementos, que para el canónigo eran meros elementos de inverosimilitud, y, por tanto, de rechazo de este tipo de relatos, son *justamente* los que don Quijote elige subrayar porque son los que suscitan no solo el interés, sino la maravilla y el gusto (sensual) de lector. El texto cervantino reivindica claramente lo maravilloso e inverosímil⁴² que se erige así en la condición de posibilidad del gusto, y es tanto más eficaz cuanto que se ve servido por un lenguaje altamente poético que consigue que, a pesar de las veces que lo ha leído, don Quijote viva la escena que recita y su lector vea cómo la escena cobra vida ante sus ojos. El lenguaje poético, la descripción poética del lago, la del *locus amoenus* que se esconde en sus profundidades y, por fin, la del castillo en la que se recibe al bravo caballero andante aseguran la adhesión del lector y del oyente, que no pueden resistirse a la fuerza de las imágenes. Todo en estos relatos, tanto la *inventio* como el lenguaje, está pensado para «causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere»⁴³. Y este efecto es, no lo olvidemos, tan universal que el propio canónigo no había podido dejar de confesar su gusto culpable por estos relatos:

De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento; pero cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared.⁴⁴

A esta concepción racionalista e intelectualista de la lectura y de la poesía don Quijote opone una concepción de la lectura sensible, que busca mover las emociones del lector como una premisa necesaria para llegar a la razón. Porque, si este tipo de ficción reivindica su naturaleza de entretenimiento y asume que su finalidad primera es despertar el gusto del lector, es justamente porque es muy consciente de que su finalidad última es moral y radica en el perfeccionamiento del lector. Por ello don Quijote va a reivindicar su perfecta eficacia:

Y vuestra merced créame y, como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos; y aunque ha tan poco que me vi encerrado en una jaula como loco, pienso, por el valor de mi

⁴¹ Sobre la importancia de la visualización de la escena, ver Forcione, 1970, pp. 114-115.

⁴² Gilman, 1993, p. 116, n. 48.

⁴³ *Quijote*, I, 50, p. 511.

⁴⁴ *Quijote*, I, 49, p. 503.

brazo, favoreciéndome el cielo y no me siendo contraria la fortuna, en pocos días verme rey de algún reino, adonde pueda mostrar el agradecimiento y liberalidad que mi pecho encierra.⁴⁵

El placer mismo que confiere el relato, que atrapa y conmueve a su lector, es *también* aquello que lo transforma eficazmente, y don Quijote puede probarlo con su propia transformación: «De mí sé decir que después que soy caballero andante, soy...». «Después que soy caballero andante» y no «después de leerlos soy...» dice don Quijote, explicitando la necesaria compenetración de la buena literatura y la vida. O, por decirlo de otro modo, explicitando que la fuerza misma de las emociones desatadas por la lectura no puede dejar de empujar al hombre a cambiar su vida. Más que de «terapia espiritual»⁴⁶, cabría hablar de alimento vital. También aquí podemos leer una condena implícita de la lectura culpable y errada que el canónico hace de los libros de caballerías («De mí sé decir que cuando los leo...») y una alternativa especialmente eficaz a la literatura ejemplar entendida como una lección dirigida esencialmente a la razón del lector, y que sólo contempla el placer de la lectura como un corolario de naturaleza tan intelectualista como la propia virtud que se busca potenciar. En efecto, ambos lectores oponen su experiencia de lectura, pero, también, su experiencia de vida, y allí donde el canónico no propone sino promesas y lecciones dignas de ser proferidas en el púlpito, don Quijote exhibe la carne de su propia transformación y de la adquisición de todas las virtudes morales gracias al ejercicio de la caballería andante. En una inversión que puede resultar sorprendente, el texto cervantino erige la literatura de entretenimiento en parangón de la eficacia moral en tanto en cuanto el *gusto* es a la vez condición de posibilidad de la adhesión del lector y de su consiguiente transformación personal.

Tras el efecto cómico que nos deja el primer nivel de lectura, es decir, tras la risa que puede provocar el loco que pone sobre el mismo plano verdad histórica y verdad poética, asistimos a una poderosa reivindicación de la dignidad y eficacia de la ficción. A la literatura ejemplar, preferentemente histórica, dirigida a la razón para inducir en el lector un comportamiento moral tras un juicio racional, don Quijote opone la literatura de entretenimiento que, al ser capaz de cautivar a *cualquier* lector, en cuerpo y alma, sea cual sea su condición, es capaz de transformarlo más eficaz e íntimamente que una literatura que, como un sermón, se dirige exclusivamente a la razón olvidando las demás dimensiones del hombre. La crítica de la inverosimilitud se ve así muy debilitada por la eficacia universal de estos relatos que, desde luego, no imitan la realidad pero sí crean un universo profundamente coherente, en el que las cosas discurren de una manera verosímil según la lógica y los códigos particulares del relato. A una verosimilitud estrictamente y reductoramente referencial, que, bien mirado, no condiciona la perfección de la fábula o *mimesis* (no olvidemos que para Aristóteles la *mimesis* es imitación de la *acción* humana y no tanto de su contexto, y que el propio Cervantes considera en el *Coloquio de los perros* que verosimilitud e invención no andan necesariamente de la mano)⁴⁷, Cervantes opone una poesía basada en un concepto de

⁴⁵ *Quijote*, I, 50, p. 511.

⁴⁶ Gilman, 1993, p. 117.

⁴⁷ «Al final del *Coloquio de los perros*, Peralta admite que la narración que acaba de escuchar manifiesta una buena invención, pero tiene serias dudas sobre su verdad. Esto equivale a dudar de la verosimilitud de la

verosimilitud basada en la coherencia interna del relato que integra lo maravilloso y resuelve la aparente contradicción abriendo los límites de lo verosímil. Con ello, Cervantes no deja de ser fiel a Aristóteles, que ya abría esta puerta cuando afirmaba en su *Poética*:

Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif. D'autre part, les sujets ne doivent pas se composer de parties irrationnelles, et même, dans la mesure du possible, elles ne doivent comporter rien d'irrationnel; sinon, que ce soit en dehors de l'histoire racontée —par exemple le fait qu'Édipe ne sache pas comment Laïos est mort— et non pas dans le drame, comme, dans *Électre*, les messagers des jeux Pythiques ou, dans le *Mysiens*, l'homme qui vient sans dire un mot de Tégée en Mysie. Dire que sans cela l'histoire ne tiendrait pas debout est une chose ridicule, puisque, d'emblée, il est exclu de composer ce genre d'histoires, et si le poète procède ainsi et donne l'apparence de plus de rationalité, il faut accepter jusqu'à l'absurde. Car même les éléments irrationnels de l'*Odyssee*, comme le débarquement d'Ulysse, seraient insupportables, et cela sauterait aux yeux si la scène avait été composée par un mauvais poète; mais en l'occurrence le poète fait disparaître l'absurde en relevant le plaisir par les autres qualités du texte.⁴⁸

En la medida en que el poeta es un buen poeta, capaz de cautivar a su lector por las «otras cualidades del texto» como son la belleza de las descripciones, las peripecias o las sorpresas, lo absurdo se convierte en creíble⁴⁹. La verosimilitud cervantina funcionaría así como una fuerza centrípeta, capaz de integrar tanto lo maravilloso como lo absurdo en una perfecta coherencia ficcional que imponga al lector sus propias reglas, su lógica interna y, a partir de estas premisas compartidas y aceptadas, cautive al lector, y, en primer lugar, a su sensibilidad. Desde el punto de vista teórico, esta elección corresponde a una clara toma de posición en el enfrentamiento entre Castelvetro y Piccolomini que evoca Jean Canavaggio:

... la Renaissance italienne ne se réduit pas au seul Tasse, qui aurait gagné à être situé par rapport à la controverse entre Castelvetro et Piccolomini. En confrontant deux conceptions du vraisemblable, l'une fondée sur la valeur référentielle de la fable, l'autre sur sa cohérence interne, ces deux théoriciens ont développé une réflexion féconde, dont on perçoit l'écho en Espagne, tant chez López Pinciano que chez Cervantès.⁵⁰

Al adoptar una posición próxima a la de Piccolomini, Cervantes impone sutilmente con su texto no ya la superioridad sino la necesidad de la verosimilitud basada en la coherencia interna de la obra. Esta verosimilitud permite integrar lo maravilloso e irreal en una solución perfecta que, al garantizar un mayor placer de la lectura, asegura una mejor eficacia de una ficción que, tras remover las entrañas y cautivar la imaginación de su lector, lo dispone a una más sabia reflexión y a una mejor acción, en consonancia con sus emociones y, por ello, con su humanidad que radica no en el entendimiento, sino en

historia narrada en tanto que ficción. Así pues, aunque la verosimilitud es, según Cervantes, una cualidad muy importante de la invención, una y otra no se hallan inevitablemente unidas» (Riley, 1971, p. 102).

⁴⁸ *La Poétique*, 24, 60 a 26 - 60 b 2, p. 127.

⁴⁹ Como lo escribe Jean Canavaggio, «el criterio de lo verosímil no estriba en la posibilidad, sino en la credibilidad. Verosímil y posible no son obligatoriamente idénticos» (Canavaggio, 1958, p. 31).

⁵⁰ Canavaggio, 1973, p. 458.

el ingenio⁵¹. «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», escribía Cervantes en su *Persiles*⁵². La armonía de la ficción con el entendimiento se guisa, para Cervantes, en el ingenio del lector, al calor de las emociones despertadas por la lectura de una ficción que asume y explota al máximo sus capacidades.

Referencias bibliográficas

- ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- BLANCO, Mercedes, «Vraisemblance et réel dans le *Quichotte*», *La licorne*, 39, 1996, pp. 189-218.
- CANAVAGGIO, Jean, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, 7, 1958, pp. 13-107.
- , Reseña a Alberto Porqueras Mayo, *Temas y formas de la literatura española*, *Bulletin Hispanique*, 75/3-4, 1973, pp. 457-458.
- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Punto de Lectura, 2014.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.
- DUPRAT, Anne, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- FORCIONE, Alban, *Cervantes' Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de cultura económica, 1993.
- HORACE, *Art poétique*, en *Œuvres*, traduction, introduction et notes par François Richard, Paris, GF Flammarion, 1967.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- MAGNIEN, Michel, «Introduction» a su ed. de la *Poétique* de Aristóteles, Paris, Le Livre de Poche, 1990, pp. 19-97.
- MESTRE ZARAGOZÁ, Marina, «La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción», *Criticón*, 120-121, 2014a, pp. 57-71.
- , *L'«ingenio» en Espagne au Siècle d'or: de l'«Examen de ingenios» à l'«Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, inédito, Paris, 2014b.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- VIVES, Juan Luis, *Veritas fucata sive de licentia poética*, en *Obras completas*, trad. Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1947-1948 (reedición en València, Generalitat Valenciana, 1992, vol. 1).
- , *El arte retórica. De ratione dicendi*, introducción de Emilio Hidalgo-Serna, ed., trad. y nota de Ana Isabel Camacho, Barcelona, Anthropos, 1998.

*

⁵¹ Como hemos podido defender en otros trabajos, Cervantes asume así magistralmente la posibilidad que abría López Pinciano en su *Philosophía antigua poética* al reflexionar sobre el proceso de catarsis. Me permito remitir a Mestre, 2014a.

⁵² *Persiles*, III, 10, p. 527.

MESTRE ZARAGOZÁ, Marina. «Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el *Quijote*». En *Criticón* (Toulouse), 127, 2016, pp. 41-55.

Resumen: Este trabajo pretende volver a estudiar la noción de verosimilitud en el texto cervantino. La verosimilitud, noción central de la poética aristotélica y caballo de batalla de los defensores de la buena ficción ante los disparates de los libros de caballerías es sin embargo una noción engañosamente evidente, tanto en el texto aristotélico como en sus comentaristas. Lejos de polémicas eruditas y teóricas, el texto cervantino retoma la cuestión para tomar claramente partido a favor de cierta concepción de la verosimilitud sobre la que reposa, en gran medida, su empresa poética.

Palabras clave: verosimilitud, poética, ficción, Cervantes Miguel de
Obras estudiadas: Quijote (Miguel de Cervantes)

Résumé: Ce travail a l'ambition de réexaminer la notion de vraisemblance dans le texte du *Quichotte*. La vraisemblance, notion centrale de la poétique aristotélicienne et cheval de bataille des défenseurs de la bonne fiction contre les romans de chevalerie, est pourtant une notion faussement évidente, aussi bien dans le texte aristotélicien que chez ses commentateurs. Loin de polémiques théoriques et savantes, le texte cervantin reprend la question à plusieurs niveaux pour prendre clairement partie pour une certaine conception de la vraisemblance sur laquelle repose en grande partie son entreprise poétique.

Mots clefs: vraisemblance, poétique, fiction, Cervantes Miguel de
Œuvres étudiées: Quijote (Miguel de Cervantes)

Summary: This article seeks to explore the notion of verisimilitude in *Don Quixote*. Verisimilitude, a central notion in Aristotelean poetics and veritable war horse of those that defended good fiction against chivalric romance, is nevertheless a notion that is beguilingly evident, as much in Aristotle's text as in those of his commentators. Far from theoretical and scholarly polemics, the Cervantine text takes a new look at the question on different levels in order to take a definite stance as regards a certain idea of verisimilitude, an idea on which his poetic enterprise bases itself to a considerable degree.

Keywords: verisimilitude, poetics, fiction, Cervantes Miguel de
Works studied: Quixote (Miguel de Cervantes)

La autora. Marina Mestre Zaragoza, antigua alumna de la Escuela Normal Superior de Fontenay-Saint Cloud, es profesora titular de la Escuela Normal Superior de Lyon. Acaba de leer su tesis de habilitación y trabaja sobre la antropología filosófica en la España del siglo XVI así como sobre la poética del Siglo de Oro.