

Vicente de la Rosa (*Quijote* I, 51) y el problema epistemológico de la verosimilitud

Margarita Pillado-Miller

En mis relecturas del *Quijote*, siempre me han llamado la atención dos momentos de perturbación o disonancia realista: uno es la muerte de Vicente Torrellas en manos de Claudia Jerónima (II, 60) y el otro, del cual me ocuparé hoy, la historia de Leandra y Vicente de la Rosa (*Quijote*, I, 51)¹. Califico a estos momentos de perturbadores o disonantes porque ambos insertan de forma sumamente económica una nota de crudo realismo de tono más intenso que el realismo irónico que estructura la totalidad de la novela. Ambas historias ocurren en momentos epigonales de ambas partes y sólo involucran a don Quijote de forma indirecta, ya que éste se configura como un mero espectador u oyente de las mismas.

No es mi intención en este trabajo entrar en el debate de la pertinencia o impertinencia de la inserción de estas narraciones en la historia principal, cuestión ya ampliamente tratada por Stanislav Zimic y Hans-Jörg Neuschäfer, entre las aportaciones más recientes. Con respecto a la historia de Leandra y Vicente de la Rosa, me interesa destacar, sin embargo, la relevancia y coherencia de este cuento en la crítica que Cervantes realiza sobre los peligros de la lectura de los libros de caballerías, que con su proliferación de exageraciones y disparates crean una confusión ontológica en ciertos lectores que toman la ficción como reflejo de la realidad en la que los textos se inspiran o deforman. Es claro que la crítica de Cervantes se hace eco de las polémicas antiliterarias en la España del siglo XVI y XVII sobre los problemas morales y metafísicos que puede acarrear la lectura de las obras que utilizan la escritura «desatada» tradicionalmente asociada con las crónicas históricas para contar ficciones². Sin embargo, en este análisis de la historia de Vicente y Leandra, intentaré demostrar que Cervantes complica la polémica crítica sobre la idoneidad de un lector de ficción para proponer en la figura de Vicente de la Rosa una crítica pero a la vez una alabanza a las posibilidades vitales de la ficción desde una perspectiva estético-metafísica posibilitada por el concepto de verosimilitud artística.

1 Utilizo la edición de Luis A. Murillo, quien respeta la grafía de la edición príncipe para el nombre de Vicente de la Rosa (n.3, 562). La paginación que se incluye en el texto pertenece a esta edición.

2 Ver en especial el primer capítulo de B.W. Ife en *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, 11-44, donde se utiliza «un metalenguaje derivado de Platón» (7) como el principio organizador de la crítica de la ficción en la España del Siglo de Oro.

La inserción de esta historia inmediatamente después de los tres capítulos donde el canónigo expone su teoría literaria ilustra el proceso de narración deductiva característica de Cervantes, ya señalada por Ascunce Arrieta (170). Tomando esta idea en cuenta, propongo que la historia de Vicente y Leandra ejemplifica la teoría literaria que se ha venido elaborando sobre la perniciosa influencia de obras de ficción en ciertos lectores no idóneos, pero además logra exponer y superar económicamente la paradoja de utilizar la ficción para criticar este modo narrativo e, indirectamente, para ilustrar el acierto pero también las limitaciones de la preceptiva de la época. Por lo tanto, podemos considerar los capítulos 47-50 como la enunciación de un candente problema que el capítulo 51 se ocupará de ejemplificar y superar mediante el planteo de lo que Ascunce Arrieta da en llamar «la interrogación implícita» (170). Esta organización del material narrativo obliga al lector a extraer sus propias conclusiones con las claves que ofrece un universo narrativo donde esencia y apariencia están constantemente en pugna y donde las circunstancias de la enunciación de la historia se problematizan.

De momento, consideremos brevemente la preceptiva literaria elaborada por el canónigo de Toledo en los capítulos 47-50. Haciéndose eco de la poética neor aristotélica, que recomienda que una obra cumpla con el doble propósito de deleitar y enseñar a través de una representación mimética y verosímil de la realidad, el canónigo critica a los libros de caballerías por su falta de verosimilitud y porque sólo deleitan sin instruir. Lo que deseo destacar de la teoría del canónigo es la doble articulación de la misma, matizada por la ironía contextual que subvierte la autoridad de lo que enuncia. En efecto, resulta curioso que sea precisamente la voz crítica del canónigo la que confiese su deseo de «autorizar», es decir, de crear y la vez de dar autoridad moral, a un libro de caballerías. Según la confesión del canónigo, lo único que impide la realización de su deseo es el temor a lo que pueda opinar un público lector no idóneo o empresarios ignorantes de la preceptiva o, peor aún, más atentos a sus ganancias que a la educación del vulgo «564, *passim*». De haber algo rescatable en el género de las caballerías, según el canónigo, es la posibilidad de revelar el talento del autor, ya que la convención literaria permite incorporar una variedad de estilos y tipos literarios, siempre y cuando el contenido se atenga «a la verdad» (567). La ironía de esta crítica es multivalente, puesto que al confesar su deseo de perpetuar un género altamente criticado extra e intratextualmente por la institución a la cual representa, el canónigo pone de manifiesto las numerosas contradicciones que le restan «autoridad» a su crítica al tiempo que afirma la dimensión inspiradora del género³. Es en parte esta ironía la que ha llevado a varios críticos a señalar el

3 Recuérdese la afirmación del canónigo de no haber podido «leer ninguno del principio al cabo (...) Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirlo, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates» (564), mientras que más adelante parece haberse olvidado de estos pronunciamientos, al confesar que «en tanto que no pongo la imaginación a pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento» (579). Es obvio que si agregamos a estas declaraciones el deseo del canónigo de unirse a los autores de esos execrables libros, la conclusión

complejo tratamiento del concepto de mimesis en esta obra, pues es claro que la práctica cervantista va más allá de la interpretación literal del mismo para ofrecer, en boca del canónigo, la paradoja de la verosimilitud: «tanto la mentira es mejor cuanto más tiene de verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible» (565)⁴. No pretendo ignorar aquí el impulso paródico de los libros de caballerías que estructura el *Quijote*. Conuerdo con Zimic en que las novelas interpoladas están íntimamente ligadas al propósito crítico que sustenta la obra entera y que lo aparentemente inconexo de las mismas funciona más bien como una demostración paródica de las fallas de los libros de caballería que como revelación de descuidos de composición (27-8)⁵. Sin embargo, sí deseo resaltar la idea de que la parodia no se lleva a cabo en términos absolutos, sino que se matiza con una práctica que siempre se preocupa por erigir la posibilidad creativa como el principio superador de cualquier preceptiva.

Precisamente la presentación de una «mentira» verosímil, es decir, una mentira que aparenta ser verdad, acarrea consecuencias nefastas para los personajes imposibilitados de ejercer una hermenéutica apropiada, como magistralmente lo ilustran las tragicómicas desventuras de don Quijote. Y si bien la comicidad subyacente en el anacronismo del caballero andante sirve para entretener «enseñando», la historia interpolada de Vicente y Leandra funciona no sólo como una intensa llamada de atención al peligro inherente en la utilización irresponsable de la verosimilitud, sino que además demuestra, a través de la caracterización de Vicente de la Rosa, el poder de seducción de un texto creativo. La intensidad del mensaje y su economía narrativa ponen el énfasis en la violencia y la crudeza asociados con los acontecimientos relatados, crudeza que apenas se asoma en la historia de Marcela, y que es prácticamente inexistente en las otras historias interpoladas de sesgo pastoril. Además, la historia se caracteriza por la constante reinterpretación y modificación de las convenciones del género pastoril que restan importancia a la historia en sí para resaltar la caracterización atípica de Vicente de la Rosa.

que sacamos es que debe de haber algún elemento de inspiración vital en ese género literario que seduce de forma tal que se quiera emularlo. Es esto lo que se interpreta como el gran peligro inherente a la ficción y resulta de suma relevancia al considerar la función del personaje de Vicente de la Rosa en el cuento del pastor Eugenio.

- 4 En su acertado análisis de la técnica narrativa en el *Quijote*, Helena Percas demuestra cómo Cervantes expone mediante su práctica narrativa un concepto muy personal de la preceptiva de su época. Ver también a Ife, quien señala la tradición clásica y cristiana de valorar los «relatos fantásticos presentados como fábulas o parábolas» (33).
- 5 En este contexto, deseo destacar que tanto Girard, como Neuschäfer y Zimic, afirman la interpretación precartesiana que ensalza a la razón como el guía más fidedigno para interpretar la realidad circundante: «la razón lúcida, el sentido común, la inteligencia, la discreción, la virtud, la bondad, la experiencia de la vida bien aprovechada (...). La renuncia a estos guías, consciente o inconsciente, siempre produce las catástrofes, cómicas y trágicas, de los personajes cervantinos» (Zimic, 26).

La irrupción del pastor Eugenio —el narrador de la historia de Vicente y Leandra— resulta abrupta y chocante por el tono agresivo con que interpela a su cabra extraviada y es representativa de la constante modificación en la narración de las convenciones de la novela pastoril. Por un lado, como lo ha señalado Zimic, la interpelación a su Manchada, que sustituye paródicamente la idealizada mujer amada de la novela pastoril, resulta exagerada y contrasta con la ironía de las palabras salutorias del canónigo (194). Por el otro, el amor frustrado de Eugenio hacia Leandra, no es producto de la intervención de Vicente de la Rosa, sino anterior a ella; el éxito que tiene Vicente para seducir a Leandra sólo confirma que ésta en realidad no estaba interesada en ninguno de sus pretendientes. Asimismo, la seducción, estructurada convencionalmente con el recurso de la palabra secreta de matrimonio, en realidad resulta de la iniciativa de Leandra, y no de Vicente: «ella se vino a enamorar dél, antes que en él naciese presunción de solicitalla» (593). Por último, la seducción prescinde del móvil sexual, y favorece el económico: el robo de joyas, dinero y hasta de los vestidos de Leandra, sustituye a la violación. El único elemento que respeta las convenciones genéricas es el de las consecuencias para Leandra, que son las mismas que para la de cualquier mujer deshonrada: el encierro en un monasterio hasta que «el tiempo gaste alguna parte de la mala opinión en que su hija se puso» (594). Resulta curiosa la insistencia del texto en que Leandra no fue violada, puesto que en definitiva la naturaleza de la deshonra de Leandra no cambia para ella las consecuencias de sus acciones; por lo tanto, resulta imperioso reflexionar el por qué de la misma. Se ha sugerido que la falta de interés sexual de Vicente en Leandra sugiere que su móvil es el deseo de revanchismo social: demostrarle al pueblo, y sobre todo a sus habitantes ricos, que este advenedizo puede lograr lo que lo más granado de sus habitantes es incapaz de hacer: conquistar y hasta prescindir del amor de Leandra (Zimic, 190-6). Por otro lado, también se ha notado que, aun cuando Vicente recurra al artificio en su apariencia externa, es mucho más genuino en su esencia que otros personajes del *Quijote*, pues sabe quién es y es fiel a su naturaleza misógina (Percas, 394).

El análisis de la compleja caracterización de Vicente puede ayudarnos a contextualizar las contradicciones del texto así como los aciertos y desaciertos de la teoría literaria del canónigo, sugiriendo que los personajes de esta historia interpolada metaforizan la crítica del proceso de lectura que estructura todo el *Quijote*. De este modo, Eugenio se erige como un narrador no confiable, ya que su participación en la misma tinte el punto de vista de la narración con el resentimiento propio del amante despechado, según lo señala Baquero Escudero (422-3); Vicente es el texto que se ofrece a la lectura de Leandra, mientras ésta se convierte en la lectora que ilustra las nefastas consecuencias de confundir artificio con realidad. Vicente seduce por su suprema habilidad para convertir lo aparentemente inverosímil en creíble mediante la exhibición de un talento estético que se extiende a varias manifestaciones artísticas: la música, la poesía, el relato de hazañas heroicas, y hasta su talento para combinar un vestuario básico en un sinfín de transformaciones sartoriales. Vicente se erige entonces como personificación de una retórica que seduce precisamente por su

creatividad y talento, que se combinan para minimizar la importancia del concepto de verosimilitud. En efecto, los relatos de sus aventuras evocan las descripciones de las hazañas de los heroicos y obviamente ficticios caballeros andantes, especialmente en lo que respecta a la absoluta falta de verosimilitud que los caracterizan:

No había tierra en todo el orbe que no hubiese visto, ni batalla donde no se hubiese hallado; había muerto más moros que tiene Marruecos y Túnez, y entrado en más singulares desafíos, según él decía, que Gante y Luna, Diego García de Paredes y otros mil que nombraba; y de todos había salido con vitoria, sin que se hubiese derramado una sola gota de sangre. (592)

Esta cita sugiere que aunque las historias inventadas por Vicente no sean verosímiles por su exageración, sí resultan convincentes a los oyentes por el arte con que aquél las comunica. El mismo Eugenio confiesa el poder de seducción del estilo de Vicente: «allí nos tenía a todos con la boca abierta, pendientes de las hazañas que nos iba contando» (592). De este modo, Eugenio y todo el pueblo se hacen eco de la opinión del cura después de acabada la lectura de la *Novela del curioso impertinente*: las historias de Vicente no son verosímiles pero gustan por la fineza de su estilo. Si además tenemos en cuenta que es precisamente la habilidad artística de Vicente la que le otorga la arrogancia de llamar «de vos a sus iguales y a los mismos que le conocían» (592-3), comprobamos que en este singular planeta del universo cervantino la autosuficiencia creativa se erige como el único concepto que exige a un ser completamente amoral como lo es Vicente de las trágicas consecuencias que se reservan a los personajes cuya «locura que degenera en una especie de soberbia, en todo caso, una sobrevaloración de sí mismo» (Neuschäfer, 67)⁶.

Por el contrario, el estilo de Eugenio, aun cuando impresiona bien al canónigo por acercarse a la de un «discreto cortesano» (I, 52, 596), no llega más que a entretener, pero no a seducir a sus oyentes. El escueto comentario del canónigo es un reflejo indirecto de la caracterización ambivalente de Eugenio en esta historia, pues su autodescripción de amante despechado no resulta coherente con la evidencia que su propio relato presenta. En efecto, como ya se ha observado, Eugenio no reúne las cualidades necesarias para justificar su actitud de resentimiento hacia Leandra puesto que su experiencia no pasa de ser la de un observador cercano. Su enamoramiento de Leandra reproduce el de otros pretendientes y su elección del modelo pastoril no aporta ninguna contribución creativa que lo justifique: recordemos que los «pastores» de las otras historias interpoladas dejan una marca artística: Grisóstomo tiene su canción, Cardenio su librito de memoria, objetos que les permiten a los lectores intra

6 Resulta interesante comprobar que la lectura ética de Neuschäfer sobre las historias interpoladas del Quijote ha excluido el cuento de Vicente y Leandra. Me atrevo a proponer que tal vez es la amoralidad del personaje de Vicente y su autosuficiencia creativa la que problematiza su inserción dentro de los parámetros analíticos establecidos por este crítico.

y extra textuales elaborar un juicio sobre la calidad artística del personaje. Por el contrario, de Eugenio sólo nos quedan los insultos injustificados a Leandra y a Anselmo, el otro pretendiente rechazado, algunos versos que muestran «su buen entendimiento» (595), pero nada de su arte.

La lectura errónea que Leandra realiza de Vicente es, por último, el elemento más claramente representativo de la ejemplaridad de esta historia. Si Vicente es la causa eficiente de la misma, si a Eugenio le corresponde la organización de los elementos narrativos, Leandra, como causa final, es el personaje que demuestra en la práctica la crítica de la lectura. Por un lado, su error, de carácter epistemológico, expone la doble vertiente moral y metafísica alrededor de la cual se ha organizado la crítica del canónigo. Leandra se deja persuadir de la posibilidad de una realidad alternativa –la de convertirse en esposa de Vicente– y la de una transgresión moral, la de robar a su propio padre, para acompañar a Vicente a «la ciudad más rica y viciosa que había en todo el universo mundo» (594). Por el otro, la reacción frente a su equívoco, o mejor dicho, la falta de ella, da la nota irónica que problematiza una posible lectura platónica de la preceptiva del canónigo, ya que la narración escatima cualquier información sobre el estado de ánimo de Leandra cuando la rescatan de la cueva o cuando relata los pormenores de su transgresión. Ni Eugenio como narrador, ni Cervantes como último responsable de esta historia, ofrecen la menor clave que nos indique si Leandra se arrepiente (aprendizaje moral) o reconoce el error en que cayó (aprendizaje metafísico). Por lo tanto, la seducción del texto que Vicente personifica ha sido tal que, a diferencia del pueblo, el cual admira el arte de Vicente pero mantiene un saludable escepticismo racional, conduce a Leandra a cometer un error del cual no puede o no quiere percatarse y así, como a don Quijote, sufrir las consecuencias del mismo.

Desde un punto de vista epistemológico, Leandra yerra porque su lectura no corresponde con la verdad que se esconde tras el oropel de Vicente. Pero la fuerza y convicción con que Vicente está caracterizado en esta historia indica que su verdad no necesita corresponder a una percepción correcta sino a la coherencia artística. La complejidad de Vicente, su verdad, reside en la paradoja que tan magistralmente invierte la relación jerárquica de la propuesta del canónigo: no supeditar la mentira a la verdad, sino buscar «la verdad de las mentiras»⁷.

7 Me inspiro en el título de la colección de ensayos de Mario Vargas Llosa, Barcelona, Seix Barral, 1990, que tan acertadamente resume la complejidad de la actividad creativa.

Obras citadas

- Ascunce Arrieta, José Manuel, «Precartesianismo de Cervantes en *El Quijote*», en *Actas del VII Congreso de la AIH*, Frankfurt, Vervuert, 1989, 169-74.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis A. Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1984, 2 vol.
- Ife, B. W., *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, trad. de Jordi Ainaud, 1985, Barcelona, Crítica, 1992.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.
- Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975.
- Zimic, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Pamplona, Universidad de Navarra/Frankfurt am Main, Iberoamericana, 1998.

98