

SENTIDO TRÁGICO DE *EL CURIOSO IMPERTINENTE* *

La *Novela de El curioso impertinente* ocupa un lugar destacado en el relato, por su clara artificiosidad y por su señera situación, sola, en medio de los otros episodios tan llenos de vida, de sugerencias y emoción, que la rodean. Como es sabido, el bachiller Sansón Carrasco, famoso socarrón, recién graduado por Salamanca, nos informa de que, al aparecer el *Quijote*, en 1605, esta «novela intercalada» fue objeto de curiosos reparos, «no por mala, ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar», pues nada tiene que ver, según dijeron algunos, «con la historia de su merced del señor don Quijote»¹. Pero es sabio consejo no tomar muy en serio lo que dice este bachiller «socarrón». Los personajes del *Quijote* hablan, hablan ellos por sí, no son voces anónimas, ni portavoces de nadie, incluido el autor. Algo parecido sucede en cualquier novela, digna de este nombre. En el *Quijote*, nada los define mejor que el hablar. Sería metodológicamente peligroso proceder como si un personaje, por ejemplo, el Canónigo de Toledo, de la Primera Parte, representara a través de lo que dice, la opinión de Cervantes sobre la literatura o sobre otras materias. Un canónigo de Toledo, o de otra parte, en la época post-tridentina, no podía por menos de respetar a Aristóteles, con tanto entusiasmo como hace el presente. Parece

* El presente trabajo está escrito a partir de la comunicación que, con el mismo título, preparé para la Asociación de Cervantistas que se reunió en El Toboso en 1998.

¹ M. DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Clásicos Castellanos, Madrid, 1969, vol. V, p. 75. En lo sucesivo citamos siempre, según esta edición, dentro del texto, con indicación del volumen y página.

extenderse la opinión de que solamente la plena y total coincidencia de lo que dice alguien en la novela, como en el caso del Canónigo, y lo que hace Cervantes, nos puede revelar, en parte al menos, sus opiniones al respecto². En el caso del Bachiller, Cervantes pudo utilizar la personalidad del mismo para que notificara a Lope de Vega la reciente aparición del *Quijote*, teniendo en cuenta que Lope lo había descalificado así, antes de salir, en 1604: «De poetas no digo... ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a Don Quixote»³. Esto decía Lope en una carta escrita inmediatamente antes de la aparición del *Quijote*, cuando el libro estaba aún en espera de la aprobación para ser publicado⁴.

² Según Helena Percas de Ponseti, «los debates literarios entre personajes cervantinos» a veces «no encajan, exactamente, dentro de ningún marco de preceptiva conocido» (*Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid, 1975, p. 18). Es su aceptable conclusión, a la que llega después de seguir las teorías expuestas en los estudios clásicos ya, e imprescindibles, a propósito de las teorías literarias de Cervantes. En este sentido, es preciso notar cuando menos los siguientes. Abrió el camino, entre los seguidores de Menéndez y Pelayo, A. Bonilla y San Martín, en *Las teorías estéticas de Cervantes*, s.a., pero 1916; publicado por «Filosofía y Letras», en agosto de dicho año. Bonilla y San Martín examina con excelentes conocimientos la presencia de la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, la de los neoplatónicos, del mismo Platón y demás temas afines. A pesar del carácter esquemático de este estudio, al igual que otros de los suyos, sigue siendo fuente imprescindible para el estudioso del tema. Siguiendo las ideas de Bonilla y San Martín, han aparecido luego los siguientes. El preciso estudio de JEAN-FRANÇOIS CANAVAGGIO, «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, t. VII, 1958, pp. 13-107 (que también hace las oportunas referencias a los neo-platónicos del Renacimiento, especialmente a Giordano Bruno y sus «furores heroicos»); es imprescindible mencionar también la obra de RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1976(?), que es un completo estudio de fuentes; es también meritorio el estudio de ALBAN FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, 1970. La idea que sirve de guía a este estudio aparece también mencionada en Bonilla y San Martín (*o. c.*, p. 7), donde se refiere al pasaje en que el Canónigo de Toledo ve en los Libros de Caballerías un *buen sujeto* para un buen entendimiento, en que se podría explayar pintando naufragios, tormentas, capitanes valerosos, etc., para concluir: «El *Persiles*, en efecto, es el libro de caballerías con que sueña el Canónigo...» (p. 26). Hoy es comúnmente admitida esta idea. Quedan por mencionar muchos autores y obras, que he estudiado. El lector los encontrará en gran parte al menos en las páginas que siguen. Sin embargo, por lo que se refiere a los supuestos de esta investigación y a varias de sus ideas fundamentales, continúo aquí lo expuesto en mi estudio previo «El “pasaje más oscuro” del *Quijote* y las ideas estéticas de Cervantes», *Anales Cervantinos*, t. XXI, 1983, pp. 57-61, y en notas. Reitero ahora lo que allí dije a propósito de la afirmación de Menéndez y Pelayo: «Los artistas del siglo XVI valen mucho más que los filósofos; pero los artistas son platónicos». Sigo creyendo que tal fenómeno no termina en el siglo XVI (*l.c.*, p. 57).

³ Texto completo de la carta en AGUSTÍN G. DE AMEZÚA, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Madrid, 1941, VIII, p. 4.

⁴ Es ésta la única interpretación posible, si se admite, como se hace comúnmente, que no hubo otra edición anterior a la de 1605, a pesar de la magnífica

Sansón Carrasco no nos dice, por tanto, la opinión verdadera de Cervantes con respecto a esta «novela» del *Curioso impertinente*. Hay, en efecto, un pasaje en el que, no ya un personaje de la obra, sino el autor de la misma, habla expresamente de los episodios «intercalados» y nos dice: «También pensó [Cide Hamete Benengeli], como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz» (VII, 124). En consecuencia, los episodios y «novelas» intercalados, no sólo hallaron reparo por el lugar que ocupan, es decir, por estar «separados» de la «vida» del protagonista, como dice Sansón Carrasco, sino también porque muchos lectores no lograron ver el artificio que unos y otras encierran. Y esto le contrarió visiblemente a Cervantes, que con tanto ardor los defiende. En el presente estudio, pretendemos hacer lo que Cervantes hubiera querido de sus lectores y mostrar que efectivamente, no sólo tienen el valor que él les atribuye, sino que en verdad se iluminan, aclaran y explican los unos a los otros. El moderno lector puede discrepar de la estructura de esta novela cervantina, pero, en primer lugar, debe conocerla y después, tratar de entenderla, es decir, debe estudiarla. Porque, por lo que dice el propio Cervantes, es incuestionable que no concebía él su magna obra como una serie seguida de capítulos ceñidos a narrar la *vida* del protagonista y de su escudero. Lo razonable parece ser justamente lo contrario. Sucede, en efecto, como si los «episodios» de la «vida de don Quijote» giraran más bien en torno a «las novelas», que en la concepción de su autor, mostrarían todo el artificio que en sí mismas contienen, si se publicaran por «separado», sin «arrimarse» a «las locuras de don Quijote», ni a «las sandeces de Sancho». Por consiguiente, en las averiguaciones que siguen, estudiaremos la «novela» del «Curioso impertinente», «episodio» del *Quijote*, en relación con otros «episodios» que evidentemente la esclarecen, iluminan y permiten comprender; en este caso, el «episodio» de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena y otro «episodio», el de Basilio y Quiteria, de la Segunda Parte.

Podemos, pues, concluir, que, a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la «pertenencia» de los «episodios intercalados», este problema es artificial e inexistente y el *Quijote* indebidamente enjuiciado y entendido por causa de él. Es un problema creado, no

documentación aportada por J. Oliver Asín («El *Quijote* de 1604», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII, pp. 89-126) y de otros indicios existentes.

un problema real⁵. En una obra literaria importa, no el *por qué*, sino el *para qué*, pues el arte no es naturaleza —es obra de la conciencia humana— ni la imita, ni cabe en él la explicación causal⁶. Importa, no conocer pretendidas «leyes» —como en el quehacer científico— o «normas», que no se ven por ninguna parte, sino entender de verdad el texto.

Desde esta perspectiva, estamos en condiciones de destacar algunas de las innumerables correspondencias que vinculan y contraponen los distintos «episodios» entre sí, con los que los rodean, y con otros. Estas «correspondencias» también hablan, puesto que son parte integrante del texto, y por ende, dan «sentido», fuera del cual no hay posible lectura. La lectura crítica del *Quijote*, nos muestra que esta obra es, en fin de cuentas, un mundo de relaciones ilimitadas entre sus partes o episodios, es decir, un *mundo* donde todos ellos se aclaran e iluminan por su referencia mutua. Y el todo resultante es una realidad luminosa, porque está iluminada, un *microcosmos* en fin.

La «novela» del «Curioso impertinente» ha gozado de admiración y aprecio en la crítica, ya desde muy temprano. Ha sido adaptada al teatro en numerosas ocasiones y existe una abundantísima

⁵ Informa Georges Güntert de que fue Augusto Guillermo Schlegel quien por primera vez postuló la «pertinencia» del *Curioso impertinente* en sus *Escritos juveniles en prosa* en 1882. Ludwig Tieck mostró, en 1834, la «contraposición», por tanto la mutua relación y referencia de estos episodios, que, desde otro ángulo, iluminan la locura del protagonista (V. GÜNTERT, «El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*», en *Romanistisches Jahrbuch*, t. XXXVII, 1986, p. 264). Tieck es el iniciador de la magnífica traducción alemana del *Quijote*, sin comparación probablemente, con ninguna otra en las lenguas cultas modernas. Richard Predmore ha defendido con acierto la «pertinencia» en «El mundo de don Quijote», en *Ínsula*, 1958, pp. 25 ss., y BRUCE WARDROPPER en «Structural Symmetry in the Episodic Narrative of *Don Quixote*, Part One», en *Comparative Literature*, núm. 2, 1958, pp. 121-135. Fue recogido posteriormente y traducido al alemán por HELMUT HAZTFELD en *Don Quijote. Forschung und Kritik*. Wiss. Buchhandlung Gesellschaft, Darmstadt, 1968, pp. 450-475. Finalmente, J. B. AVALLE-ARCE se ha referido a las relaciones entre la historia del Capitán Cautivo y el Curioso impertinente en *Deslindes Cervantinos*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 147 ss.

⁶ En conjunto, aceptamos la opinión de G. Güntert a este respecto: «Para la actual generación de críticos, la cuestión ya no consiste en aceptar o rechazar la inclusión [de los episodios “intercalados”]; consiste únicamente en definir el tipo de relación... de *El Curioso impertinente*... con la obra», en *l. c.*, p. 267. En el presente trabajo ya no distinguimos entre «episodios» y «vida» de don Quijote y Sancho, y además, partimos de que las objeciones contra la inclusión del *Curioso impertinente*, y de los «episodios» en general, nacieron cuando apareció el *Quijote*, de los círculos de los «clasicistas» encerrados férreamente en una retórica, orientada según los modelos y preceptos clásicos y caducada ya para entonces, que Cervantes superó en el *Quijote*. Creo que el falso Avellaneda es un buen ejemplo de ello, como destaco en el texto.

bibliografía dedicada al tema⁷. La «novela» en sí misma, invita a la adaptación teatral, por su mismo contenido⁸. Por otra parte, es el único «episodio intercalado» que Cervantes denomina «novela»⁹ y lo es, primeramente, por lo artificioso de su composición, verdadera marca de origen, como se ha reconocido ya muchas veces¹⁰.

Son numerosas las adaptaciones a escena que ha tenido el «Curioso impertinente», como acabamos de mencionar. Sin embargo, parece que los adaptadores no han prestado mucha atención a la característica más llamativa al respecto: su sentido trágico. Se han preocupado más, al parecer, de la traída y llevada «verosimilitud», como se desprende del estudio de Díez Taboada¹¹. Y esto, a pesar de que Cervantes no se cuidó mucho, en este relato al menos, de este intocable precepto. Pero lo hizo para construir a cambio un episodio de poderosa fuerza expresiva: la obsesión irracional de Anselmo. Sin embargo, el relato es verosímil realmente y en sí mismo, puesto que es *real* y se da realmente —aunque en la época no lo fuera para algunos— por cuanto es un caso de celos, «imaginarios» más bien, que los alienistas han estudiado en nuestros días con encomio¹². Y ya sabemos que todo lo real es posible, más aún,

⁷ Juan M. Díez Taboada estudia el tema en lo referente a algunas de las refundiciones, sobre todo en la de Guillén de Castro. El trabajo es, sin embargo, sumamente ilustrador y destaca adecuadamente el aspecto trágico de la «novela»; ver «Los curiosos impertinentes en el teatro», *Revista de literatura*, t. LVII, núm. 114, 1995, pp. 455-466.

⁸ Peor es lo que sucede con la adaptación de otras de las *Novelas ejemplares*, como sucede, por ejemplo, con *El Licenciado Vidriera* en la adaptación de Moreto, según ha estudiado CECILIA GARCÍA ANTÓN, «Temas cervantinos en el teatro español del siglo XIX», en *Revista de literatura*, núm. y año indicados, pp. 534.

⁹ Estudio exhaustivo de las notas características del género «novela» en tiempo de Cervantes y de las que lo distinguen de géneros más o menos afines, como el «cuento», el «ejemplo», la «patraña» etc., en JUAN M. DÍEZ TABOADA, «La Estructura de las *Novelas ejemplares*», *Anales Cervantinos*, t. XVIII, 1979-80, pp. 89ss.

¹⁰ Así lo afirma García Gibert, donde, reconocidos «la técnica, suspense, artificio» de la novela de origen italiano, resalta «la disonancia trágica» del final y el «designio superior» que caracterizan al *Curioso impertinente*, en *o. c.*, p. 170.

¹¹ V. DÍEZ TABOADA, *l. c.*, en *Anales Cervantinos*, p. 90.

¹² El último es, según mis noticias, el del doctor Castilla del Pino, en su sugerente e ilustradora obra *Celos, locura, muerte* (Madrid, Temas de Hoy, 1995), en la que inserta un apéndice titulado «Teoría de los celos en Cervantes» dedicado íntegramente al *Curioso impertinente*. Esta clase de estudios son imprescindibles para el que aspire a conocer la obra de Cervantes en su alcance y valor. Sin embargo, los estudios psiquiátricos siguen siendo una especialidad médica, y psicológica, a pesar de las divulgaciones de Freud y sobre Freud. Los estudios filológicos tienen puntos de contacto con este y otros dominios del saber. Es preciso estar informado, pero sin sobrepasar las fronteras que los separan entre sí. El magnífico estudio de Lucette Roux, por ejemplo, que utilizamos ampliamente en el texto, tiene su valor *a pesar* de sus referencias a Adler, que aquí ignoramos, porque no son, ni concluyentes ni necesarias.

verosímil en sí mismo. «Tragedia irónica y ejemplar» es esta «novela intercalada» para García Gibert¹³. Y tropezamos aquí con el primer problema serio que nos plantea esta obra singular y poderosa. Siendo correcta esta caracterización de García Gibert, dedicaremos este trabajo al «sentido trágico» de una *novela*, es decir, *relato*, que formalmente no es tragedia. «Imitación (mímesis) de una acción esforzada y completa» dice Aristóteles que es la tragedia¹⁴. «Mímesis»¹⁵ es en este caso lo que mejor llamaríamos «representación». Dado que la tragedia clásica «representaba», es decir, ponía en escena los *mitos* del pueblo griego, sus «acciones heroicas y esforzadas», pasadas o recientes, siempre hechos o como tales tenidos por ellos, esta «mímesis» es lo que podríamos llamar una «reproducción» en escena de hechos históricos, debidamente elaborados por un poeta, para ser representados en un acto de culto. En la *Poética* de Aristóteles, «mythos», originariamente «mito», designa la *fábula* o *argumento*, dado que éstos procedían, en efecto, de los mitos. El «Curioso impertinente» pretende ser sin duda «ejemplar» y esto le acerca ciertamente a la tragedia, que, como acto de culto, religioso, pretendía «edificar» al pueblo participante en los cultos. Usando de cierta generosidad interpretativa, se podría hablar de su «efecto catártico», que no parece fuera la finalidad perseguida por la tragedia. Para el gran filólogo Willamowitz-Moellendorf, «La devoción de la Cruz» de Calderón, perseguiría el mismo efecto, es decir, la edificación, que en realidad perseguía la tragedia clásica¹⁶. El «Curioso impertinente» contiene también una buena dosis de ironía, como veremos, ya que Anselmo termina por provocar inevitablemente honda «compasión» como quería Aristóteles de la tragedia. Pero es más bien lástima, no conmiseración, puesto que Anselmo carece por completo de grandeza de ánimo¹⁷.

¹³ GARCÍA GIBERT, *o. c.*, p. 9.

¹⁴ *Poética* de Aristóteles, 1449b,24. Citamos según la edición y traducción de V. García Yebra. Madrid, Clásicos Gredos, 1992. En lo sucesivo, todas las citas de la *Poética*, son según esta edición y traducción, según el modo acostumbrado.

¹⁵ *Mímesis* es de suyo *imitación* y así lo entiende Aristóteles en esta obra y así se ha entendido siempre. Se ha llegado incluso a «precisar» aún más, y se ha «interpretado» esta «mímesis» como «imitación de la naturaleza», lo cual es ya sumamente discutible. Así lo emplea, por ejemplo, Percas de Ponseti en su obra ya citada, p. 19. Aristóteles define la tragedia como *imitación*. Sin embargo, el texto de la tragedia, al que nos referimos aquí, estaba destinado a ser *representado* y con vistas a esta representación fue escrito. El hecho de que *filosóficamente*, la tragedia sea para Aristóteles, como otras muchas acciones de la vida humana, una *imitación*, es algo que no nos incumbe discutir aquí.

¹⁶ U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlín, 1907, p. 110.

¹⁷ Wener Jaeger define lo que en realidad constituye la tragedia, en su pleno desarrollo, en los siguientes términos: «La representación obvia y viva del sufrimien-

Este indudable sentido trágico de la «novela», no ha sido tenido en cuenta debidamente por los refundidores. Alguno de ellos ha empleado, en cambio, notable ingenio en modificar el argumento o fábula, de modo que resultase una pieza dramática más aceptable, es decir, más creíble que el original, según los cánones de los preceptistas y los gustos del refundidor. En consecuencia, cabría preguntarse en qué medida han significado estas refundiciones un enriquecimiento de la literatura y no un empobrecimiento de la creación cervantina. El «Curioso impertinente», privado de éste su sentido trágico y hondo, queda privado de su fuerza y reducido a un «caso» curioso e interesante, como los originales italianos que Cervantes conoció sin duda. Este, por su parte, prefirió escribir una pieza de gran alcance, que impresiona y nos enfrenta a serios problemas relativos a la conducta humana, en última instancia, a la condición humana misma y en este aspecto a la verdadera tragedia. Como veremos, es lo «irracional» (álogon) de la conducta, que Aristóteles admite¹⁸, pero fuera de la fábula propiamente dicha —en el caso de la tragedia— tal vez la característica más sobresaliente de la conducta de Anselmo, lo que le confiere su alto grado de patetismo. Anselmo, que tanto quiso saber acerca de Camila, es por ello, eminentemente «irracional», y por lo mismo, incomprensible.

Creemos adivinar la genial intuición que indujo a Cervantes, el «primero», según él mismo, que «noveló en lengua castellana», a presentar este «caso», realmente trágico y triste, en forma novelada, es decir, narrativa. Esto, a pesar del carácter dramático que todos reconocen en esta novela. Esta pieza, en efecto, es decir, lo que en ella se narra, resultará siempre más aceptable y cercana, más creíble para el lector reflexivo, de lo que pudiera ser para el espectador en el teatro. No puede haber allí un narrador que, por medio del discurso, presente, explique y aclare lo que va sucediendo, es decir, lo que los personajes van haciendo, incluso pensando. El lector puede asistir de este modo, no sólo a lo que se dice y pasa, sino que lee directamente la explicación del por qué y el cómo, los motivos, pero también las motivaciones íntimas, los condicionamientos de todo tipo que determinan la conducta de los persona-

to en los éxtasis del coro, manifestados mediante el canto y la danza y que por la introducción de múltiples locutores, *se convertiría en la representación acabada de un destino humana, encarnaba del modo más vivo el problema religioso... el misterio del dolor humano, considerado como un envío de los dioses* (todos los subrayados nuestros); en *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, trad. de J. Xirau y W. Roces. México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 234. También Wilamowitz-Moellendorf asegura que la tragedia representa una «visión total y acabada (Weltbild) y «presenta a los hombres en su actuar y sufrir», en *o. c.*, p. 116.

¹⁸ Tal es el caso, por ejemplo, de Guillén de Castro. V. DÍEZ TABOADA, *l. c.*, pp. 458-60.

jes. No sería posible presentar en la escena, con la debida hilación y detenimiento, la larga serie de razones que Anselmo expone para inducir a Lotario a que colabore activamente en su desvariado intento. Tampoco las prudentes respuestas de Lotario, de manera que el lector pueda concluir por sí mismo que Anselmo está poseído, es decir, llevado de un extraño impulso que él mismo denomina «enfermedad». Este impulso se le impone, según podemos leer, a su pesar, más aún, le hace sufrir. Esta situación toca de cerca el problema de la verosimilitud, considerando los conocimientos recibidos en la época. Y Cervantes muestra aquí su valentía, por atreverse a salir con esta tremenda historia, y también su genial intuición artística, que supo encontrar el cauce para hacerla digestible, si no para muchos de sus contemporáneos, sí, en cambio, para la crítica posterior, debidamente preparada. Cree María del Mar Mañas Martínez, que Cervantes tal vez no merezca el honor de ser «el primer autor que novela en lengua castellana», que él reclama para sí, pues antes de salir sus *Novelas ejemplares*, estaba ya establecida la novela cortesana y también había escrito alguna de sus obras María de Zayas. Se muestra, en cambio, muy de acuerdo con Francisco de Ayala, para quien bien podría ser el creador del *Arte nuevo de hacer novelas*¹⁹.

Dice el Cura, al terminar la lectura, que le parece duro y difícil de aceptar, de persuadirse a que lo narrado en la novela sea verdad. Más aún, afirma incluso, que, tratándose de que aquello pasa entre marido y mujer, Anselmo y Camila, «algo tiene del imposible». Pero admite al fin: «y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta» (III,277). Tenemos, pues, una fábula, que de suyo, es decir, en cuanto al contenido, a *lo que* se dice o narra, raya sencillamente en lo *imposible*, y es, por tanto, increíble. Sin embargo, añade, por el modo de contarle, produce agrado, lo que supone previa aceptación interior, es decir, asentimiento y, por ende, credibilidad²⁰. En esta afirmación del Cura se nota la presencia de Aristóteles y la de sus comentaristas. En este sentido, conviene recordar lo que dice Aristóteles en su *Poética* —y Cervantes pudo haber leído directamente—: «En orden a la poesía, es preferible lo imposible (adynaton) convincente a lo posible increíble (apisthatón)» (1461b,10). El texto aristotélico no parece claro: lo «imposible» (adynaton) significa lo que en el orden *real*, es realmente imposi-

¹⁹ A lo «irracional», las «cosas irracionales de la Odisea» se refiere en 1460b,36.

²⁰ En el caso de esta última, se refiere a *El verdugo de su esposa*. V. MAÑAS MARTÍNEZ en «*El Curioso impertinente*, novela cortesana y ejemplar», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, ed. Anthropos, 1993, p. 395.

ble, lo objetivamente imposible, que esto es «adynaton». Y en este mismo sentido, dice también, en otro lugar paralelo: «Se debe preferir lo imposible verosímil (eikón) a lo posible increíble (apisthatón) (1460a, 27). No se entiende cómo puede ser «verosímil» lo «imposible», ni cómo puede resultar «convinciente». Algunos hechos «imposibles», según el orden natural de las cosas, eran creídos como reales por los griegos, pues así lo relataban los mitos. El tema de la tragedia son los mitos, la materia poética por excelencia.

Lo «imposible», que no contradice directamente el orden natural de las cosas, ni entra en la esfera de lo prodigioso, puede resultar creíble, según Aristóteles, si un poeta nos lo sabe presentar. La tradición de los helenos, apoyada en relatos, no aquilatados documentalmente, presentaba muchos de estos «imposibles», que, en otro caso, no comprendemos cómo podrían resultar verosímiles. También la traducción latina de la *Poética*, hecha por Riccobono, dice que en lo referente a la poesía —de la que habla el primer pasaje citado—, ha de preferirse lo que es apropiado «para persuadir» (*ad persuadendum*). La «persuasión», en el sentido de mover el ánimo, es la finalidad que persigue la tragedia, pues ya hemos dicho que su finalidad consiste en «edificar». Y en consecuencia, en la poesía, o en el arte poética —en el sentido clásico— el mejor discurso, es el que mejor persuade, el que mejor induce al acatamiento interior, a la creencia (Aristóteles habla, en efecto, en este contexto de *pisthatón*, según hemos visto). El Cura lector conjuga, pues, los dos extremos, literalmente, que aparecen en los textos citados: lo *imposible* y lo *creíble* (hecho tal por el *modo* de contarlo). Veremos al final, que no es éste el tipo de «persuasión» que aquí persigue Cervantes. El quiso, en todo caso, presentar, según dice él mismo, historias bien contadas, de agradable lectura, aptas para alegrar el espíritu «en nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos». Y esto se refiere, no sólo a la historia de don Quijote, sino también a «los cuentos y episodios della» (III,45).

Esta perspectiva nos permitirá entender la «novela» del «Curioso impertinente». Tropezamos en el *Quijote* con la curiosa exigencia de que algo «tiene que ser así», o tiene que suceder de una determinada manera. Pero esto se nos presenta así, porque se presupone que hay algo que de suyo «no tiene por qué ser así», es decir, no hay exigencia alguna, objetivamente hablando, para que suceda precisamente de la forma concreta en que se nos cuenta. Cuando «algo tiene que ser así», se trata, por supuesto, de presupuestos concretos que el texto menciona o reclama de forma explícita, pero que son de suyo gratuitos, sin base o razón alguna que los exija. Este gratuito presupuesto o condición inicial, que en realidad es un punto de partida, es, por lo mismo, un claro «como si». Y en ello

radica precisamente su gratuidad. Piensa don Quijote, por ejemplo, que «tiene que» hacer, según él mismo le dice a Sancho, dura penitencia en Sierra Morena. Pero ha de ser así, *suponiendo* que realmente sea forzoso o necesario lo que en realidad es su gratuita determinación. En este caso, es la determinación de superar en todo, punto por punto, a todos los caballeros andantes de las pasadas centurias. Y para ello le basta, según él reconoce, acercarse lo más posible a Amadís de Gaula. Porque sucede, que Amadís es, en su opinión, «el solo, el primero, el único», aquel al que nadie podrá alcanzar. Podemos ver en estas ideas de don Quijote, que Amadís es para él una especie de «realidad» perteneciente a un orden superior de seres, algo, cuando menos en alguna medida, *absoluto*, algo que, como diremos pronto, nos recuerda el platonismo-neoplatonismo. Ahora bien, nada hay, fuera de la gratuita decisión de don Quijote, que le pueda urgir o reclame el cumplimiento de tal imitación. Inicialmente, don Quijote había decidido, exclusivamente por cuenta propia, hacerse caballero andante. Además, y para serlo cual él se lo imaginaba, decidió, en un momento determinado, es decir, estando en Sierra Morena, imitar a Amadís lo más fielmente que le fuera posible, en un punto muy concreto. Y aquí aparece un problema que es preciso dilucidar.

Habla aquí don Quijote de «imitar» a Amadís. Más aún, poco antes había justificado este proceder, recordando lo que habían hecho los poetas clásicos, de los que cita por su nombre a Homero y a Virgilio. Más aún, alude explícitamente a la distinción aristotélica entre la «historia», que pinta a los hombres como fueron, y la «poesía», que los pinta como debieron ser. Parece no haber duda, por tanto, de que la «imitación» que don Quijote, se propone hacer, cae de lleno dentro de los preceptos de los comentaristas, apoyados en textos explícitos de la *Poética* de Aristóteles, que tanto encomia la «imitación» (mímesis). Creemos, sin embargo, que las cosas no son tan simples. Y son de mayor calado. En primer lugar, don Quijote salta de este nivel, es decir, la imitación de los modelos en la poesía, incluso en la pintura, a la imitación en la vida, en la conducta y en las virtudes. Don Quijote habla incluso de «perfección», en el sentido rigurosamente perteneciente a la vida espiritual. Recordemos, como ejemplo contemporáneo, la *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis, traducida por el P. Eusebio Nierenberg. En este sentido ha de entenderse lo que dice allí mismo el propio don Quijote: «Siendo pues esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare [a Amadís], estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería» (II,289). ¿Quién no piensa, al leer esto, en el *Enchiridion militis christiani* de Erasmo, es decir, del *Caballero cristiano*, como rezaba la traducción español-

la? Don Quijote afirma repetidas veces que la caballería andante es «religión», en el preciso sentido de vida religiosa, vida orientada a la práctica de las virtudes cristianas. Es incuestionable que don Quijote está loco y que su locura consiste en tomar lo fingido, sus «caballerías», por verdadero, y las ventas por castillos. Esto, sin embargo, no es obstáculo para que podamos darnos cuenta de que su discurso se mueve en terrenos que nada tienen que ver con los preceptos de Aristóteles, ni los de sus comentaristas. Se mueve más bien dentro de la literatura de vida espiritual o mística, de hondas raíces platónicas y neoplatónicas, que fueron asimiladas, a lo largo de toda la Edad Media²¹. A mayor abundamiento, conviene recordar que la «mímesis» aristotélica es una adaptación de la «mímesis» platónica, mucho más antigua y honda. Para Platón, maestro de Aristóteles, el mayor grado de realidad y de perfección de alguna cosa, es decir, de lo que de suyo es sólo imagen, retrato o imitación —el mundo empírico en el que vivimos—, será mayor, a medida que más «participe» de la realidad modelo, es decir, la *idea*, de la cual son *retrato* las cosas del mundo. Amadís encierra en sí, por tanto, el ideal y la *idea* de lo que *es* y *debe ser* el caballero andante. Dada la trascendental importancia del tema, nos detenemos aquí, no sin antes recordar una vez más, que, de acuerdo con el Evangelio, debe el cristiano tender a la «perfección»: «Sed perfectos como vuestro Padre celestial es perfecto».

Bajo estos supuestos y en este sentido, decide don Quijote imitar la penitencia de Amadís, a pesar de que él mismo confiesa a Sancho que no hay razón alguna que objetivamente le pueda inducir, forzar u obligar a hacer la penitencia en cuestión. En efecto, a diferencia de lo que se cuenta de Amadís, ni Dulcinea le había sido «infidel», ni pudiera fácilmente haberlo sido, cuando entre ambos no había llegado a haber, en 12 años que ha que la sirve «más que un honesto mirar» (II,305) Es decir, no ha habido entre ellos compromiso o promesa de ninguna clase, ni, por supuesto, sombra de «infidelidad» por parte de ella. Allí mismo, en Sierra Morena, había en aquel momento dos amantes despechados, de los que una tenía y el otro creía tener motivo más que sobrado para entregarse a aquel género de vida, separados de todo humano comercio y entregados a la desesperación. Son Dorotea y Cardenio. Aquí tenemos de nuevo esas relaciones entre episodios, que son de semejanza, igualdad

²¹ V. en García Gibert (*o. c.*, pp. 170 ss.) las contradictorias opiniones respecto al juicio del Cura y a la relación de las mismas respecto a los llamados neoaristotélicos. Franco Meregalli valora también positivamente el juicio del Cura en su *Introducción a Cervantes*. Barcelona, Ariel, 1972, p. 78, aunque por distintos motivos.

u oposición, los «antítesis» que decía Fray Cristóbal de Fonseca, —a quien Cervantes recomienda en el prólogo del *Quijote*—y maravillosas combinaciones de unas y de otras. También Basilio, el de las bodas de Camacho, tenía, como veremos, motivo sobrado para hacer lo que hizo y exigir de Quiteria la fidelidad prometida.

Su penitencia, insiste, pues, don Quijote, ha de ser, por el contrario, *gratuita*, es decir, sin que medie ningún motivo que la exija, y en esto está precisamente, dice, la finura de su negocio. Pero de ser así, y para poder serlo, ha de ser por fuerza una penitencia absolutamente incondicionada, no un «como si» por tanto, como si fuera, digamos, penitencia, pero sin serlo de verdad. Y, por paradójico que parezca, esto quiere decir inicialmente el ser «gratuita». La capacidad de Cervantes para penetrar en los escondrijos de la mente humana, supera todo lo que conocemos al respecto. Parece, en efecto, que sólo cabe «hacer penitencia» para lamentar, mejorar o corregir algún yerro o error. A esta posible objeción responde muy bien don Quijote, cuando le dice a Sancho: «Ahí está el punto... y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado?» (II, 291). Aquí está expresado, con absoluta claridad, lo que significa «penitencia gratuita» y se nos ofrece además su justificación.

A través de lo que dice don Quijote, parece obvio que Amadís es imaginado por él como una verdadera *idea* platónica, según hemos dicho, puesto que encarna la perfección absoluta de lo que debe ser un caballero andante y a la que cualquiera, que aspire a serlo, debe ajustar su conducta. *Don Quijote se mueve en un mundo de absolutos*. En un mundo de absolutos, la penitencia «pura», es decir, gratuita, la que no responde a ninguna culpa, yerro, delito o sospecha, es la penitencia que *muestra* y pone de manifiesto el amor incondicionado también, como, en efecto, quería don Quijote mostrar el suyo: la muestra del amor *puro*, a *nada* debido, por *nada* condicionado. Porque lo condicionado, limita y degrada. En la España de la época se creyó, más aún, se ensalzó y se procuró el amor puro a Dios en este mismo sentido. Es el que se expresa en aquel sublime soneto:

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.
.....
.....
Muévesme al tu amor en tal manera,

que aunque no hubiera cielo yo te amara
y aunque no hubiera infierno, te temiera.
No me tienes que dar porque te quiera;
que aunque cuanto espero no esperara,
lo mismo que te quiero, te quisiera ²².

En la montaña de León se canta una copla, que he visto recogida un par de veces en la prensa periódica de la comarca y dice así: «Querer a quien no te quiere/ Ese es el fino querer / Que querer a quien te quiere / No es más que corresponder». Y para mayor abundamiento, concluiremos citando los delicados versos de Jorge de Montemayor:

Tengo amor; no espero en él,
porque aquél
que es conforme a su dolor,
casi tiene por favor
perder la esperanza dél;
que si alcanza
el amador su esperanza,
no queda el amor tan fino,
como yendo su camino
sin estorbo de esperanza» ²³.

Este amor puro, absolutamente incondicionado, como el que profesa don Quijote, sólo debe darse a Dios, que es el Sumo Bien. Pero su existencia confirma la idea, tan querida de Unamuno, sobre el «parentesco» de don Quijote «con los místicos de su tierra». Y nos enseña también que el *Quijote* no se puede entender, si no es en el conjunto de la cultura española de la época, incluyendo en ella lo más importante: la religión. Pero sobre ello volveremos en próxima ocasión.

Lo absoluto es, como enseñó Platón, feliz inspirador de toda esta corriente de pensamiento, ciertamente lo más real, lo que realmente es y vale ²⁴. Pero Cervantes, instalado en otra perspectiva, más

²² El lector consultará con provecho el epígrafe «Platonismo en los místicos españoles» de la *Historia de la Filosofía española* de Guillermo Fraile. Madrid, B.A.C., 1971, pp. 263-272. Sirva esta escuálida referencia de punto de arranque para el lector interesado. El tema es amplísimo, fecundo y debidamente estudiado.

²³ J. B. Avalle-Arce se refiere también al «amor gratuito» en *Don Quijote como forma de vida*. Játiva, Valencia, Gráficas Soler, 1976, pp. 163-164. Los orígenes neoplatónicos de este concepto, no son tenidos en cuenta, ni su parentesco con la novela pastoril, de la que es reconocido especialista.

²⁴ Los recoge Francisco López Estrada en su edición de la *Diana* de Montemayor. Madrid, Ed. Clásicos Castellanos, 1967, p. LXXVII, y proceden del *Cancionero* del mismo Montemayor. V. también al respecto, ALBERTO SÁNCHEZ y MARY GAYLORD RANDEL, «Los poetas en los entremeses de Cervantes», en *Anales Cervantinos*, t. XX, 1982, pp. 172-203.

vuelta a lo tangible, más del lado de acá, creía al parecer, ya a estas alturas de su vida, que no es esto lo que encontramos en este mundo, el único real, el mundo en que vivimos²⁵. Cervantes relega estas ideas al mundo del arte. El *arte*, la *poesía* pueden ciertamente reflejar de algún modo el elevado mundo platónico, pero el arte y la poesía son *ficción*, algo irreal y en cierto modo al menos, mentira. Y el propio don Quijote parece darse cuenta de ello. Y no sólo él. Es precisamente en la *novela* del «Curioso impertinente», donde Camila, la destinataria de los versos ardientes que le dedica Lotario, le pregunta: «—Luego ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad? —En cuanto poetas, no la dicen...; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos» (III,225). Veamos ahora lo que dice don Quijote. En una *muy cuerda* respuesta le dice a Sancho: «¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso y de aquellos que las celebran y las celebraron? No por cierto...[...] Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo [sobre Dulcinea] es así, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad... Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos» (II, 311-312). No todo es risa, burla, carcajadas, ni parodia en el *Quijote*, por más que algunos sigan obstinados en no entenderlo. Don Quijote se reserva la facultad de soñar: «píntola en mi imaginación como la deseo». Es lo que han hecho los poetas de todos los tiempos. Por lo que podemos adivinar, esta facultad es no sólo atributo propio del hombre. Es, al menos en muchos casos, una verdadera necesidad, aun sabiendo que soñamos, como ponen de manifiesto las palabras de don Quijote, que acabamos de citar. Las he calificado de cuerdas y sabias y, al igual que don Quijote, creo que serán los ignorantes, no los rigurosos, quienes disientan de ello. Finalizamos esta digresión, recordando dos cosas. Sea la primera, que, como ya he probado en otro lugar, la locura de don Quijote, locura real y patológica, según el dictamen de los expertos, abre las perspectivas a consideraciones del más alto rango²⁶. Y la segunda, es que, afortunadamente, los mismos

²⁵ Anteriormente he indicado ya que Cervantes tenía, inicialmente al menos, un concepto de la poesía y del amor, derivados directamente del neo-platonismo. V. al respecto, FERNÁNDEZ TURIENZO, «El pasaje más obscuro...», citado ya, pp. 55 y ss.

²⁶ He estudiado ya con detenimiento la estrecha relación existente entre la evolución de la enfermedad de don Quijote, desde la locura hasta la curación, y los estadios que recorre el hombre, desde que sale de las «tinieblas» confusas del conocimiento «obscuro» inicial (*doxa*) y su ascenso hasta la visión «clara», según

alienistas continúan volviendo, una y otra vez al *Quijote* para estudiar con provecho, los misterios de la mente humana, tan bien escudriñados por Cervantes. Y en este sentido, es muy grato reseñar aquí la reciente aparición de otro estudio claro, iluminador, donde se pone de manifiesto que la locura puede ser, y es a veces, un estado al que se llega precisamente por las exigencias de racionalidad del hombre y en busca precisamente del equilibrio de la mente humana²⁷.

Ya hemos dado el primer paso para entender, de la mano de la penitencia de don Quijote, la extraña conducta de Anselmo, el del «Curioso impertinente». Dice Lucette Roux que el «rebelado» Anselmo «introduce en metafísica la quimera de una perfección propiamente humana»²⁸. De ser así, no sería la suya una conducta «humana», sino más bien sobre-humana. Lo que erróneamente hace, es medir la conducta humana por principios metafísicos. Esto es justamente lo que parece quiere decir Lucette Roux cuando afirma, poco después, que Anselmo se levanta, en su ansia de verificación de la fidelidad de Camila, a un orden «absoluto»²⁹, que, como hemos indicado, no es humano. El pasaje de la penitencia de don Quijote, que hemos examinado, nos permite comprender la raíz, el alcance y el sentido del desvarío de Anselmo. La penitencia de don Quijote se apoya, como hemos visto, en una decisión de carácter

expone Platón. V. mi trabajo «Dialéctica platónica y experiencia de vida en el *Quijote*», *Revista de Estudios hispánicos*, dedicados al Centenario de Federico de Onís, año XII, 1985, pp.121-134. Allí estudio también las relaciones entre la obra de arte y la razón (pp. 127 y 129). Arranca mi estudio, como puede observar el lector interesado, del conocido texto de San Pablo, de origen platónico, según han indicado los historiadores del platonismo, en que dice que ahora vemos, *confusamente, como en un espejo roto* y después veremos cara a cara, etc. Y en 1993 apareció el volumen de NICHOLAS SPADACCIN y JENARO TALÉNS *Through the Shattering Glass. Cervantes and the Self-Made World*. Univ. of Minnesota Press, 1993. La sorprendente semejanza entre la primera parte del título —inspirado, sin duda, en el pasaje citado, aunque utilizando una traducción inglesa de la Biblia— y el texto con el que yo comencé mi trabajo, me confirma cuando menos en la creencia de que mi enfoque no iba totalmente desencaminado. Hay además profundas referencias en el texto al platonismo y neo-platonismo y la literatura espiritual mística en todo el primer capítulo de la obra; por ejemplo, en las pp. 7, 8, 19. Tan sorprendentes coincidencias, no dejan de ser, cuando menos, halagadoras para mí, ya que no reconocidas.

²⁷ Véase FERNÁNDEZ TURIENZO, «Don Quijote y las fronteras de la razón», en *Folia Humanistica*, t. XXI, núm., 245, junio de 1983, pp. 391-412. Allí he tratado de demostrar precisamente lo que digo en el texto.

²⁸ La autorizada pluma de uno de nuestros grandes alienistas, muestra, desde la experiencia que le da su saber clínico, el verdadero alcance del *Quijote*. El lector leerá con sumo provecho la excelente monografía del doctor C. CASTILLA DEL PINO, *El delirio, un error necesario*. Ed. Nobel, 1998. V. la nota anterior, respecto a otras obras de otros alienistas anteriores.

²⁹ LUCETTE ROUX, *l. c.*, p. 276.

absoluto e incondicionado. Sólo la penitencia de esta índole, gratuita, no motivada, muestra el amor *puro*, que ha de ser, como consecuencia, absoluto, por encima de todo condicionamiento. *Y de esta misma índole es la fidelidad que Anselmo exige de Camila*. El simple pensamiento, la simple imaginación de que pudiera cometer infidelidad, le tortura hasta la muerte. Por eso experimenta la necesidad de probarla, probarla de veras, con insistencia y en las ocasiones más variadas. El ansia de certeza de Anselmo, es derivada y mera consecuencia. El desvarío de don Quijote en Sierra Morena es el espejo perfecto que nos permite ver y comprender el desvarío de Anselmo. Y, sin embargo, el resultado es distinto en un caso y en otro. Don Quijote terminó su penitencia y siguió en la obnubilación de su mente, hasta que curó para morir. Anselmo, por el contrario, terminó, como no podía ser menos, irremediadamente, en su propia ruina y muerte y en la ruina de su familia y de su amigo. El episodio de Basilio y Quiteria, los de las proyectadas y «arregladas» bodas de Camacho, nos permitirá ver el sentido trágico, por imparable, del desvarío de Anselmo.

El notable episodio de Basilio y Quiteria, comienza con los preparativos para la fastuosa y espléndida boda de Quiteria con Camacho el Rico. Entran carrozas en el escenario inmenso, al aire libre, traen castillos y bailarines, dicen sus versos cada cual —muy reveladores por cierto— y cuando todo está ya a punto, sin olvidar la presencia del Cura, «testigo cualificado» del matrimonio, después de Trento, irrumpen valiente y precipitado Basilio, que plantándose delante de la carroza que ocupan los novios, se dirige a Quiteria en estos términos: «—Bien sabes, desconocida Quiteria, que conforme a la santa ley que profesamos, que viviendo yo, tú no puedes tomar esposo; y juntamente no ignoras que por esperar yo que el tiempo y mi diligencia mejorasen mi fortuna, no he querido dejar de guardar el decoro que a tu honra convenía» (VI,48) Quiteria, en cambio, está dispuesta a entregarse a Camacho, no en vano llamado el Rico. En diciendo esto, asió Basilio el bastón que tenía hincado en el suelo y al levantar la parte superior, vieron todos que el bastón era en realidad la vaina que ocultaba un estoque de mediano tamaño, que del bastón salía. Entonces, con ligero desenfado y horror de los circunstantes, se arrojó sobre el estoque, que, atravesándole el pecho, mostró la punta por la espalda del infortunado Basilio, que quedó en el suelo, bañado en su propia sangre.

Todo esto es representación. Sus amigos, desconocedores de la trama, corrieron a favorecerle, y lo mismo estaba dispuesto a hacer don Quijote. Pensaron en sacarle el estoque, pero el Cura, con mejor consejo, les disuadió diciendo que esto sólo serviría para acelerar más aún su muerte, que a todos parecía inminente. El Cura,

cumpliendo su misión, se esforzaba en persuadir al moribundo Basilio para que, olvidado de lo que ya no tenía remedio, pensase en morir bien, reconciliado con Dios, mediante los últimos sacramentos. Sin embargo, Basilio *insistió* en que nada de esto haría, si Quiteria no le daba primero la mano de esposa. Y aquí empieza lo aleccionador del relato. Los circunstantes todos, pendientes de la última suerte de Basilio, rogaban encarecidamente a Quiteria que accediese a las demandas de Basilio. Mas quien habló más acertadamente, al parecer, fue don Quijote, para quien las demandas de Basilio estaban muy puestas en razón. Además añadió: «—Aquí no ha de haber más de un *sí*, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura» (VI,69). Don Quijote, interpretando el sentir de los presentes, demanda de Quiteria un «*sí*» de esposa, que a nada *compromete*, dada la situación de Basilio. Quiteria, sin embargo, seguía imperturbable, sin decir palabra, a pesar de tantos ruegos y lágrimas. Accedió al fin, y «puesta de rodillas» ante el agonizante Basilio, «le pidió la mano por señas, y no por palabras» (VI,61). Lo que a continuación le dijo Basilio fue lo siguiente: «Lo que te suplico es... que la mano que me pides y quieres darme no sea por *cumplimiento*... [subrayado mío]» (VI,62). El «trance» en el que Basilio se encuentra, es, en realidad, fingido, tramado, es decir, preparado. Mas a pesar de lo que dijo don Quijote y de lo que creían los presentes, no puede ser «un mero *sí*». El «*sí*» de Quiteria «ha de ser» *incondicional* y *comprometido* y verdadero, ya que en otro caso, no sirve para el propósito que reclaman las circunstancias, es decir, la pretendida situación de Basilio. Basilio, bien que fingiendo, le pide a Quiteria la mano de esposa. Este «*sí*» comprometido, el «*sí*» que pide Basilio, o se da o no se da. Y esto indistintamente de cuál haya de ser el tálamo que vaya a recibir a los esposos. El salto de la ficción a la realidad, al «*sí*» real, es inevitable. En la entraña misma de la situación creada por Basilio, va inexcusablemente implicado que el «*sí*» solicitado de la bella Quiteria, ha de ser un «*sí*» incondicionado, es decir, un «*sí*» de esposa, dado «como si» Basilio no estuviera en trance de muerte. Y Quiteria es plenamente consciente de ello. Así, pues, bien fuera movida de auténtico sentimiento *humano* de compasión, bien porque previamente lo hubieran apalabrado entre los dos, como sospecharon algunos de los presentes, o tal vez movida de auténtico amor, respondió a Basilio: «Ninguna fuerza fuera bastante a torcer mi voluntad; y así, con la más libre que tengo, te doy la mano de legítima esposa...» (VI,62). Sin embargo, plenamente consciente de lo que se exige de ella, precisa bien su compromiso al añadir luego: «ahora vivas largos años, ahora te lleven de mis brazos a la sepultura» (VI,63). Difícil es imaginarse maestría igual

a la de Cervantes en el arte de narrar, de decir lo que es conveniente y necesario y nada más. Entonces se levantó Basilio y así se vio la industria que había tramado; pero se vio en todo su alcance, pues los dos estaban verdadera y solemnemente casados, en presencia y con la bendición del Cura, como mandaban los cánones. Dorotea, en cambio, acosada por don Fernando, consintió en entregarse a él en el propio aposento de ella, una vez que don Fernando, «tomando una imagen que en aquel aposento estaba, la puso por testigo de nuestro desposorio» y ante ella, le dio palabra de ser su marido. (III,63). Mas don Fernando se olvidó después del compromiso y olvidó y despreció lo que ella le había ofrecido. Mas Dorotea le dice con valentía en la venta: «En fin, señor, lo que últimamente te digo es que, quieras o no quieras, yo soy tu esposa; testigos son tus palabras, que no han ni deben ser mentira... testigo será la firma que hiciste y testigo el cielo a quien tu llamaste por testigo de lo que prometías» (III,290).

Estamos ya en condiciones de entender desde dentro y en todo su alcance el desvarío de Anselmo —como nos mostró la penitencia gratuita de don Quijote— y también lo que más de cerca queremos ahora saber: la razón por la que este desvarío condujo inexorablemente a la tragedia, como nos enseña el episodio de Basilio y Quiteria. El *Quijote* explica al *Quijote*. El episodio en cuestión nos ha hecho ver claro lo siguiente: lo que realmente pide Anselmo a Lotario, con insistencia que no cesa en su empeño, no es que éste *pruebe*, tiente o experimente a Camila, como asegura Anselmo, sino que realmente la *seduzca*, la goce y se enamore de ella. Nada significa en contra la confianza de Anselmo en que la discreción de Lotario haga que si «es vencida Camila», «no ha de llegar el vencimiento a todo trance y rigor, sino sólo a tener por hecho lo que se ha de hacer»— *intelligentibus, pauca!*— por buen respeto (!), y así, «no quedaré yo ofendido más de con el deseo» (III,181). El Anselmo tan claro a la hora de plantear sus exigencias respecto a Camila, no se atreve ahora —horrorizado ante la simple consideración de las inevitables consecuencias— a decir las cosas por su nombre: «sino sólo a tener por hecho lo que se ha de hacer». No es que se haya vuelto de momento razonable ni cuerdo, o que trate, por fin, las cosas como merecen ser tratadas. De ser así, hubiese podido ofrecer esta deferencia, este respeto debido a Camila, que es persona humana, y además, esposa suya. No. Anselmo con sólo imaginar las consecuencias de su obstinado empeño, se horroriza, pero por orgullo, claro está, y no quiere siquiera *verlas, ni nombrarlas*. Mas ni aun esta consideración tiene fuerza suficiente para inducirle a que desista de su temerario empeño. Anselmo no puede desistir. Aquel Anselmo, tan empeñado en que la tentación o prueba sea

real y verdadera, no fingida, —además de *insistente*—, confía en que la discreción de Lotario —en el hipotético caso de que éste logre vencer la *resistencia* de Camila— no llegue a *gozar realmente* el fruto de sus dilatados empeños, empeños reales, causados por el deseo irrefrenable y casi mandato de Anselmo. Alberga la tímida esperanza de que Lotario se conforme con el mero deseo, y respete a Camila, a quien ninguno de los dos habría respetado, llegado este trance. No se comprende por qué haya de quedarse, llegado el ansiado momento, en ese «mero deseo» que tampoco Camila habría de compartir, más aún, no podría entender. Tampoco el lector comprende cómo haya de ser esto posible. Tal es el abismo de ruindad en el que ha caído Anselmo, la tela de araña en la que él mismo se envuelve, cuando cree tentar a Camila.

Una oportuna referencia al episodio de don Quijote en Sierra Morena, se impone aquí, y es la siguiente. Se trata en ambos casos, el de Basilio y el de don Quijote, de que a pesar de ser todo fingido, es decir, tramado, no provocado ni padecido desde fuera, ha de ser, a pesar de ello, *verdadero*, una torturante paradoja, una ficción verdadera, no un «como si» que a pesar de serlo, hubiera de ser al tiempo, sentido y real. Es la paradoja más grande que cabe imaginarse; pedir que el arte, que por definición es ficción, conservando esta su naturaleza, se haga realidad. Sólo una fortísima dosis de irracionalismo puede inspirar posturas como ésta, que estiran las cosas hasta el límite de lo imaginable. Tiene, pues, hondo sentido el ver en esta novela una crítica del racionalismo, o burla de él, como ha observado Pérez de la Dehesa³⁰.

Lo que Anselmo exige de Lotario, es según sus palabras, lo siguiente: «deseo que Camila mi esposa pase por estas dificultades y se acrisole y quilate en el fuego de verse requerida y solicitada, y de quien tenga valor para poner en ella sus deseos; y si ella sale, como creo que saldrá, con la palma desta batalla, tendré yo por sin igual mi ventura» (III, 180). Lucette Roux ve en las demandas de Anselmo una exigencia de índole «científica»³¹, esto es, asimilándolas al experimento científico. El lenguaje que emplea Anselmo se presta ciertamente a esta interpretación, como sugiere Roux, y la importancia del episodio se acrecienta entonces aún más, por cuanto se convierte en un episodio de alcance cultural, como vamos a ver. El experimento, en efecto, se distingue de la mera observación, en

³⁰ Íd., p. 179

³¹ R. PÉREZ DE LA DEHESA, «*El Curioso impertinente*: episodio de una crisis cultural», en *Asomante*, 20, 1964, pp. 28-33. V. también mi estudio, recientemente citado, «Don Quijote y las fronteras...», pp. 391-412. Y la obra del doctor CASTILLA DEL PINO, *El delirio, un error necesario*, nota 28.

primer lugar, en que el mismo experimentador interviene directamente en el curso de la acción, con el fin de forzar a la naturaleza, dice Kant, a que dé una respuesta a la pregunta que se le plantea. Y en la misma medida, interviene en el resultado. El experimento, más que un medio de conocimiento, es un medio de manipulación de la naturaleza en beneficio del hombre, un medio de saber, no tanto lo que *es*, cuanto lo que se puede hacer con ella. Güntert insiste con razón en un elemento presente en todo el relato: la manipulación³². Pero sucede que tampoco en el orden teórico puede el experimento proporcionar la certeza *absoluta* que busca Anselmo. Y en este punto, es conveniente corregir la perspectiva de Roux, muy valiosa, por lo demás. El experimento no puede, por definición, aquietar el ánimo de Anselmo, como vamos a ver. Y en el orden rigurosamente científico, ninguna experiencia, ni experimento nos da, junto con los resultados, la *necesidad* de los mismos. Nos dice que algo es (siempre) así, en la medida en que podemos comprobarlo. Pero no que *tiene que ser así*, ni por qué. Y lo que sucede con el experimento científico en sentido riguroso, sucede también en el experimento de Anselmo. El texto cervantino, debidamente entendido, no deja lugar a dudas sobre el fallo o limitación que encierra el experimento de Anselmo. En efecto, para que la prueba o experiencia sea válida y tenga valor de convicción, es decir, convicción plena a los ojos de Anselmo, para que le aquiete el ánimo, ha de ser una prueba o experiencia suficiente y plena en orden a producir el efecto al que está ordenada. Porque mientras esto no suceda, cabría pensar y así lo pensaría Anselmo, que la prueba no fue suficiente, o mejor aún, no *es* suficiente, pues no ha dado resultado: Camila ha salido victoriosa. En esto radica lo absurdo, lo verdaderamente patológico, del experimento de Anselmo. Lo que pide Anselmo es, en rigor, una prueba infinita —al igual que don Quijote, se mueve en un mundo de *absolutos*—y, por tanto, imposible de realizar, pues que ha de ser siempre inacabada, ya que no está delimitada. Pide Anselmo, en efecto, una prueba de que Camila *no cayó*, no sucumbió a las sollicitaciones. Mas por dura que fuera la prueba, solamente resultaría, en el mejor de los casos, que no cayó en esta prueba, la última en el tiempo o hasta entonces. Pero no es eso lo que busca Anselmo. Anselmo quiere saber en realidad que Camila *no puede caer*. Pero esto no se puede probar, ni experimentalmente, ni de forma alguna. A lo más, se podría decir, superada una prueba con éxito, que Camila no ha caído [¡aún!] y así indefinidamente. Y por el mismo caso, Anselmo tendría siempre motivo para exigir que Lotario siguiera insistiendo... pero ¿has-

³² L. ROUX, *l. c.*, p. 179

ta cuándo? Hasta que caiga Camila y entonces habrá, por fin, una prueba incontestable precisamente de lo que él se había olvidado desde el principio, a saber, que Camila es un ser humano, y que se da, por tanto, dentro de un orden, de su «circunstancia» que diría Ortega, y no es una «idea platónica», ni ser absoluto en ningún sentido.

La misma índole de la historia que se nos cuenta, dado su carácter casi racional, abstracto, nos dice que se trata de un «caso», algo así como un *casus conscientiae*, un caso que se propone para dilucidarlo y discutirlo, un episodio de filosofía moral. Responde esto al origen de la fábula, bien sea boccacciano, o bien sea Ariosto «la fuente más inmediata del escritor español» como sugiere García Gibert³³.

Lo maravilloso del caso, sin embargo, es que llega un momento en el relato, en el que los personajes, actúan, es decir, se convierten de personajes (relato) en actores (teatro, representación), que *representan* su propia vida, escenas reales de ella. El narrador nos cuenta entonces lo que los personajes-actores estaban *representando*. El relato, la «novela» se sale de su marco, sin dejar de ser lo que es y vuelve a su origen: la tragedia. Lo que «representan» en efecto, según nos advierte el narrador, es la propia tragedia en la que están enmarcados, de la que forman parte. Es «como si» el mismo relato siguiera la suerte de los personajes, pues, como ellos, salta a otro orden de realidad, es decir, de ficción. Mejor dicho, dentro de esta «novela» o relato ¿seríamos capaces de *distinguir* lo que *son* de lo que *están representando*? El autor-narrador nos advierte claramente de ello: «Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y ver representar la tragedia de la muerte de su honra, la cual con tan extraños y eficaces afectos la representaron los personajes della» (III, 255). Es preciso ver la poesía y el arte de Cervantes donde están realmente. Cervantes como poeta es capaz de conjugar con perfecta fidelidad la «representación», es decir, la ficción y el fingimiento y la realidad que se finge. Lo que, al fin, quiere decirnos es que no es posible separar racionalmente una cosa de la otra. Hemos hablado de la «representación» dentro de un relato o, mejor dicho, de relatar o crear un mundo de ficción, dentro del cual todo «personaje» es también «actor», actor de un drama universal, que a eso se reduce, según Calderón, toda la vida humana, la gran comedia humana³⁴.

Para terminar, conviene añadir un par de consideraciones que se refieren al conjunto de la novela. El análisis riguroso del episo-

³³ Ver el artículo de Güntert anteriormente citado, nota 5.

³⁴ V. GÜNTERT, *l. c.*, p. 215.

dio que nos ocupa, nos abre perspectivas que no hubieran sido posibles sin este análisis. En primer lugar, por lo que se refiere a la forma o estructura literaria del «Curioso impertinente», resulta claro que Cervantes vio este impresionante episodio como un reto, que se proponía superar y algunas otras cosas más. Cervantes es muy consciente de sus posibilidades. Se percibe en él, y con igual medida, la conciencia de sus posibilidades y su querido alejamiento de ciertos detalles, es decir, preceptos. Parece evidente que el falso Avellaneda estaba inmerso en la tradición aristotélica, también en cuanto a la literatura. La *Poética* de Aristóteles es para nosotros sólo un fragmento dedicado a la tragedia. Lógicamente debería hablar también de la comedia, pues por algo se titula *Poética*. La comedia es además el correlato inevitable de la tragedia. Todo esto es hoy día conocido de todos. Y éste parece ser el contexto de la acusación, o reproche, que el empecinado escolástico hace a Cervantes, cuando califica sus *Novelas ejemplares* de meras comedias y añade además que son «más satíricas que ejemplares»³⁵. Es posible también que los que criticaron a Cervantes por los «episodios intercalados» fueran adeptos de la misma tendencia. Cervantes defiende los «episodios» como ya hemos dicho. Pero en ningún lugar nos dice cómo ni por qué son «ingeniosos». Y es esto precisamente lo que ahora nos importa dilucidar. A Cervantes es preciso sorprenderle, porque es un maestro en el arte de la inhibición y de la ocultación. Pero posee al tiempo, y en grado sumo, la capacidad de decir lo que quiere. No teme ni se arredra. Su seguridad en sí mismo y en su incomparable dominio de los recursos idiomáticos y expresivos, es patente. Ambos momentos se evidencian en el episodio que nos ocupa. De un lado, presenta un juicio restrictivo acerca del «Curioso impertinente», en boca del Cura lector, único testigo cualificado, entre los presentes, para emitir un dictamen de esta índole. Pero, por otro lado, se muestra ufano de lo que ha escrito. Veremos, en efecto, al final de este trabajo, la satisfacción con que el autor de esta tragedia contempla a Anselmo, que, sin saber o sin ver lo que estaba viendo, contempla absorto el espectáculo.

Cuando Cervantes pergeñaba las líneas maestras del «Curioso impertinente», tal vez fuera ya consciente de que tenía enfrente los preceptos de los comentaristas de Aristóteles. Además, conocía bien el estado de la narrativa en prosa de su época, tanto en España, como en Italia. Es lo que significa inicialmente su conocida afirmación, según la cual fue el *primero* en «novelar en lengua castellana». Esto puede ser discutible, como hemos dicho. En todo caso,

³⁵ La recepción de Cervantes por Calderón es como puede verse de importancia extraordinaria. V. a propósito de este tema José Carlos de Torres.

es indudable que Cervantes tenía viva conciencia de haber aportado algo «nuevo» a la lengua castellana. Y esto quiere decir, algo «original». Esta propiedad suya, su enorme originalidad, es algo que nadie se atreverá a discutirle. Y, a su vez, esto significa en realidad, que Cervantes es un gran innovador y como tal se considera él mismo. Con sobrada razón. Y si la preceptiva clásica era entonces la norma, vigente y no discutida, será necesario saber en qué residen tanto su innovación, como su exuberante originalidad. Está claro, por tanto, que Cervantes se separa de estas normas que regían la producción literaria de su época y las supera. La primera de ellas es la llamada verosimilitud³⁶. Y además, complica las cosas de intento, haciendo que sea el Cura quien dice en alta voz que el episodio tiene algo «del imposible». Ya hemos visto que el mismo Aristóteles permitía describir o pintar este «imposible» (*adynaton*) siempre que el poeta lo hiciera creíble. Pero no sabemos de dónde le podría venir al poeta esa misteriosa «vis», que le permitiría conseguir este efecto casi milagroso. Porque los preceptos, sean de Aristóteles, o sean de algún otro, son algo extrínseco, meramente formal y vacío, en este caso y en este terreno, no menos vacíos que la consabida «vis dormitiva» de los escolásticos posteriores. Para la conciencia creativa de Cervantes, en cambio, fue esto más bien un estímulo, pues que ya de joven sabía, o creía, que el poeta, llevado del amor, era capaz incluso de «pintar la noche en pleno día». Nosotros queremos saber cómo llevó Cervantes a buen puerto el relato que nos ocupa, y logró una historia totalmente convincente y plausible, a pesar de los reparos que expone el Cura. No creo que pretendiera superar un «imposible», aunque el tema del «Curioso impertinente» es, sin duda, negocio arduo y espinoso, que no cualquiera sería capaz de tratar de forma convincente. A esta pregunta podemos responder ahora, *post factum*, analizando cuidadosamente el relato. Ya no es cuestión aquí de preceptos arbitrarios, ni de normas vacías, ni tampoco hablamos ya de intenciones. Lo que Cervantes creyera poder hacer o quisiera hacer, no nos importa en este momento³⁷. Queremos saber *lo que hizo y cómo lo logró*. Lo

³⁶ Avellaneda...

³⁷ Harold Weinrich, el erudito investigador, pone justo empeño en reducir a su origen aristotélico las interesantes observaciones de los autores del Renacimiento respecto a las características del cuerpo —color de la tez, complexión y demás— y las propiedades anímicas del sujeto, como la *melancolía*. Estos interesantes estudios han culminado en los estudios de Kretschmer, como es sabido. No repara Weinrich, sin embargo, en que Cervantes, que se nutrió, sin duda, de las fuentes que él estudia, utilizó estas ideas, no para caracterizar el temperamento, sino para describir, con una precisión que la ciencia no alcanzó hasta el siglo XIX (Kraepelin), la *paranoia*. En esto —entre otras cosas— radica la enorme originalidad de Cervantes, que tan claramente se adelanta a su época. Véase la excelente monogra-

que hizo, está a la vista para quien sea capaz de verlo. Y lo logró, según veremos, por su profundo conocimiento del corazón del hombre y, en este caso concreto, del corazón de la mujer. Y, por supuesto, por su experiencia y espíritu de observación, que tanto brilla en el *Quijote* y en otras obras suyas. Cervantes tenía un concepto muy alto de la mujer. Y nos ha dejado pinturas de mujeres, tan convincentes, logradas y adecuadas a la moderna sensibilidad, como la de Dorotea. En los tres episodios que hemos analizado, y que mutuamente se iluminan, se habla de tres mujeres: Dulcinea, Quiteria y Camila. Se habla de las tres y a las tres se refieren don Quijote, Basilio y Anselmo respectivamente. De las tres, una, Dulcinea, ni aparece ni habla; la otra, Quiteria, habla y actúa. Error fundamental de don Quijote y de Anselmo —si bien en distinto grado—es el haber tomado decisiones sobre una mujer, que directamente le afectaban a ella, y lo que es peor, en el caso de Anselmo, suponían una verdadera manipulación de la misma, sin contar siquiera con ella. En esto consiste el gran pecado de Anselmo, acostumbrado a los «devaneos amorosos». Y es que Anselmo actúa aquí llevado de una obsesión pareja a la de Grisóstomo y a la de tantos «pastores» de las Dianas. Lo que hizo Anselmo fue nada menos que decidir sobre Camila, sobre sus sentimientos, su fidelidad y su persona, sin contar con ella, ni aun tenerla en cuenta, como si fuera un ser de segunda clase, mejor dicho, un *objeto*. Camila «cayó». No cayó; en realidad la empujó Anselmo, por su total desconsideración. Camila no se sintió jamás halagada como mujer, amada, en el fondo apreciada. Muy al contrario, se sintió, es decir, se vio empujada por su marido y, lo que es peor, si cabe, *abandonada*, por él a los requerimientos amorosos de Lotario. La respuesta de Camila no podía ser otra de la que fue. Camila llegó a enamorarse, en cierto modo al menos, de Lotario. Parece obvio, sin embargo, que ese amor es, en el fondo, *despecho* —en todo caso, nacido del despecho—, tal vez del sentimiento de justa venganza. Así rompió Camila la que hubiera sido cadena interminable de experimentos, tramados tiránicamente por su marido. Camila desbarató los planes de Anselmo. Invocando una Providencia Divina —como hace Lucette Roux— habremos de decir que Camila fue realmente el instrumento real que la Providencia utilizó; de ella, de su acción se sirvió. Quiteria, por su parte, es la única de las tres, con la cual se cuen-

fía de WEINRICH, no utilizada suficientemente, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*. Münster, Wetsfalia, edit. por Heinrich Lausberg, 1956, y en especial su hermoso capítulo «Die Melancholie Don Quijotes», recogido por HELMUT HATZFELD, *Don Quijote. Forschung und Kritik*, citado anteriormente, pp. 295-316.

ta. Más aún, en clara oposición a Camila, es la que tiene en su mano la solución del problema, problema que en ningún caso crea Basilio arbitrariamente, como veremos, y, en efecto, lo resuelve. Y al hablar, es decir, al intervenir en la escena, como se demanda de ella, lo hace movida por unos resortes que encajan perfectamente en el psiquismo, es decir, en la sensibilidad de la mujer, no «solicitada», sino requerida. Quiteria es vista, es decir, deseada, como mujer-persona, en oposición a la mujer-objeto, objeto de apetencia, sólo de apetencia, que representa Camila. Porque Quiteria, lejos de ser abandonada, como lo fue Camila, es insistentemente *requerida*. Su «sí» de esposa, es algo que se presenta como muy valioso, humanamente digno y también dignificante. Por eso no hay lugar en ella para el *despecho*, cuando en realidad es tan ardientemente buscada, querida y apreciada. Otra mujer, excelente y reconocida cervantista, Helena Percas de Ponseti, señala, en primer lugar, las «generalizaciones» que los personajes masculinos —Anselmo, Lotario— expresan acerca de las mujeres³⁸. Es el «mundo» en el que se mueven realmente, y es lo que *relata*, no lo que *hace* Cervantes. Porque lo verdaderamente notable en este caso, es el trato que dispensa a estas mujeres. Y en este aspecto señala con razón Percas de Ponseti: «Se echa de ver cuán bien comprende Cervantes la motivación de la mujer, en su tratamiento de Camila y también de Leonela, más que en los comentarios discursivos por parte de los personajes masculinos, que son o su víctima (Anselmo) o su cómplice (Lotario), pero que no la entienden»³⁹. Tampoco lo intentan. Es evidente que ni Anselmo ni don Quijote comprenden a la mujer. Lo malo es que la ignoran, de no ser en un punto en el caso de Anselmo, que es la apetencia. La mujer como objeto de apetencia, sí que está presente en la serie interminable de pruebas que trama Anselmo. Es la que pone tales pruebas en movimiento. Esta apetencia es, por tanto, la premisa que hace comprensible los celos imaginarios de Anselmo. El que no apetece ardientemente, no siente celos, ni temor de perder el objeto a manos de un tercero. Y la simple posibilidad de que haya un tercero, es el requisito indispensable que propone el doctor Castilla del Pino para considerar a Anselmo como ejemplo típico y destacado del celoso⁴⁰. Por eso

³⁸ Véase ANTHONY CLOSE, «Don Quixote and the "Intentional Fallacy"», en *British Journal of Aesthetics*, 1952, pp. 13-34. No estoy de acuerdo con A. Close. Su obra de mayor alcance *The Romantic Approach to Don Quixote* (aparecida ya en 1977) apenas disimula su carácter de cruzada y, aunque está apoyada en amplia y detallada bibliografía, no se ampara en un conocimiento sólido del texto, como hemos hecho aquí. Tampoco se aprecia en ella la ponderación reconocida en la mejor tradición británica.

³⁹ PERCAS DE PONSETI, *o. c.*, p. 210.

⁴⁰ *Íd.*, *o. c.*, p. 211. También Maureen Ihrle se hace cargo incluso de la «lucha

parece más bien un «celoso imaginario». La herencia de la novela pastoril está bien patente y sale a luz en este episodio. Y con ella, la mujer-objeto, no persona, que puebla los montes imaginarios de las Arcadias. Hay en el *Quijote* una clara respuesta, mejor una clara condenación de esas enfermizas obsesiones. Es el episodio de Marcela y la condenación de su incorregible pretendiente Grisóstomo.

Creemos ver la misma pericia y la misma delicadeza, idéntico conocimiento de la mujer y respeto, en el tratamiento que Cervantes dispensa a Quiteria. Quiteria debió sentirse, no sólo halagada como mujer, sino tocada y movida en su interior, en su orgullo de mujer que se doblaba al lenguaje del amor, cuando éste se manifiesta en forma tan clara, tan auténtica y decidida y considerada al mismo tiempo. Así se vio Quiteria llamada y requerida por Basilio en la gran comedia que escenificó éste para inducirle a que le diera la mano de esposa. De acuerdo con lo que vamos viendo, es obvio que los episodios, «intercalados» o no, son realmente «ingeniosos» —como quería su autor— cuando los consideramos, bien individualmente, cada uno de ellos de por sí, o bien tomados en su conjunto o en grupos, como hemos hecho aquí. Bastaría para convencerse de ello, comparar la situación tan diversa —tan diversa que es opuesta—, aunque es idéntico el tratamiento que Cervantes da a Quiteria y a Camila. Porque Quiteria es precisamente la mujer que, aunque obligada acaso por las leyes y convenciones sociales, no es, sin embargo, abandonada a ellas, gracias a la industria de su querido Basilio. Nada hay tampoco de despecho, ni en el uno ni en la otra. Y en esto muestra Cervantes, una vez más, su enorme intuición artística, que le permite llegar a donde no pueden llegar los preceptos de los tratadistas. ¿Asentirían en su interior a esta presentación de la mujer, las innumerables lectoras del *Quijote*, y en este caso, de los episodios de Quiteria y Camila? Sin duda alguna. Y su autor lo sabía. Esto es exactamente lo que Cervantes tuvo presente, lo que le guió al escribir los episodios discutidos aquí.

Cabría pensar, de acuerdo con lo que opinaban algunos de los asistentes a las bodas de Camacho, que la comedia de Basilio fuera, en efecto, simple comedia, mera representación, suponiendo que entre ambos, Quiteria y Basilio, lo hubieran apalabrado previamente. Es lo que pudiera haber sucedido, por ejemplo, si Camila, comprometida ya en privado con Basilio, hubiera sido obligada por sus padres a casarse con Camacho, que no en vano es apodado «el Rico». Camila, impotente y sola ante la presión paterna, es decir,

emocional» en la que se vio envuelto Anselmo; véase su obra *Skepticism in Cervantes*. London, Tamesis Books, 1982, pp. 82.

social, habría agradecido interiormente, con alborozo, la aparición de Basilio en el momento oportuno. Sería, en tal caso, la única manera de escapar a la tiranía de las leyes sociales que le forzaban a ir por donde ella no iba de grado. Y también cabe otra interpretación del episodio, ambas legítimas, es decir, que Camila, anteponiendo la conveniencia a la fidelidad prometida a Basilio, hubiera decidido por sí misma y por su conveniencia, casarse con Camacho el Rico. En este caso, el amor, indudable y elocuente, mostrado por Basilio, le habría movido a cambiar de propósito y a casarse realmente con quien tan sinceramente la amaba. Lo único que no cabe pensar, es que Quiteria se hubiera limitado a salir del paso y, en consecuencia, a dar el «sí» de esposa a un moribundo que nada podría reclamar posteriormente, puesto que ya no tendría ocasión de hacerlo. Así pensaba don Quijote y con él, muchos de los presentes. Y en consecuencia, le exhortó don Quijote a Camila, en nombre de todos, a que hiciera sencillamente eso. Pero Quiteria rechaza de antemano esta interpretación, pues que dio a Basilio la mano de esposa sin condiciones: «ahora vivas largos años, ahora te lleven de mis brazos a la sepultura» (V, 63). Esto es justamente lo que significa un «sí» incondicionado, —no nos es posible siquiera una acción de valor o alcance *absoluto* que, como hemos dicho ya, se sale de la esfera de lo humano.

Nos dice también el narrador: «Atentísimo había estado Anselmo a escuchar y ver representar la tragedia de la muerte de su honra, la cual con tan extraños y eficaces afectos la representaron los personajes della» (III, 225). Hemos citado ya este pasaje al hablar de la tragedia que representaban Lotario y Camila. Pero sucede que el autor no habla tanto de Anselmo, cuanto de sí mismo. Nos dice, en efecto, que Anselmo está mirando absorto y atentamente, con gran deleite, de modo que no ve ni oye lo que dice el narrador. Este, en cambio, sí que está contemplando, también con gran deleite, no sólo la *representación*, sino también la *tragedia* real de Anselmo, no sólo la representación de la misma. Y se deleita en ello: habla, en efecto, de «atentísimo», y de, «afectos extraños», y «eficaces» y admirables. Pero conviene saber más claramente de qué tragedia habla aquí Cervantes, porque la «tragedia» que tanto le deleita y satisface, se refiere consecuentemente a dos cosas: de un lado, a la tragedia que Anselmo indujo con sus desencaminadas acciones, en el plano, digamos, real, en la que el mismo Anselmo está, por tanto, inmerso, o dicho en otras palabras, la tragedia o fatal situación que él mismo ha causado con su dislatado proceder, en los suyos y en él mismo. De otro lado, se refiere también a la *representación*, propiamente dicha, de esta misma tragedia, que tanto pondera el autor en el pasaje transcrito. No es concebible la tragedia clásica

sin que entren en juego los dioses, no por presencia directa en ella, sino por las manifestaciones de sus designios, ya que sólo en sus manos está el destino del hombre. La tragedia tiene, por tanto, un sentido religioso y formaba parte integrante de un acto de culto, como es sabido. La tragedia-texto, o el texto de la tragedia, lo único que ha llegado hasta nosotros, nació en un ambiente de creencia en sentido estricto, en un ambiente en el cual existía y era socialmente vigente el reconocimiento de esa realidad de lo divino, en la cual tenía apoyo la existencia humana, y sentido, el dolor. La intrínseca limitación de lo humano y, en última instancia, el terrible problema del dolor, no pueden tener sentido ni explicación, si no es contando con la presencia de los dioses, con su realidad creída, pues en ellos está la única posible respuesta. Mas en la tragedia meramente literaria de Anselmo, no hay ni dioses ni oráculos; sólo hay un autor, que dispone a su antojo de sus criaturas, de cuyas manos depende también totalmente su destino. La tragedia narrada depende, por tanto, del autor en forma análoga, mas no equivalente, a como los héroes dependían de los dioses y de sus designios. Ahora todo es inmanente al mundo, interior a la novela. Nada remite aquí a un mundo superior a lo humano, donde lo humano tenga asiento y respuesta. No hay aquí presagios. Lo que no hay en realidad, es creencias: un mundo sin dioses ni mitos. Anselmo no es aún consciente, mientras contempla absorto la tragedia, de que efectivamente, esa tragedia que está contemplando y que no le toca a él, es *su* tragedia. El autor o narrador, por el contrario, pequeño dios que sabe y ve más que el hombre y ha tramado y decidido ese trágico destino, que ahora antes ya de terminar la representación de la vida, contempla con complacencia, sí es ajeno a la tragedia que él mismo ha dispuesto, y que aquí está contemplando con deleite, cargado de ironía, incluso de burla. Decimos que «aún no ha terminado» y es que cuando termine, también la verá Anselmo, instalado ya entonces en el «desengaño» al que le llevan los acontecimientos, es decir, le lleva el autor diosecillo. Esto ya en el momento de su muerte. El autor se pone, por tanto, por encima de las luchas del hombre, de Anselmo y también de Camila, de Lotario y de Leonela. En el «Curioso impertinente» llega a su máxima altura la conciencia artística de Cervantes y donde él se siente realmente *autor*, un pequeño dios. El narrador se sale, pues, del juego y lo que es peor, hace que sus criaturas agoten en este juego su realidad toda. La última palabra de Cervantes es que no la dice. El diosecillo, se calla. Y este silencio resuena constantemente en la tragedia del hombre moderno y en la propia tierra de Cervantes, por ejemplo, en Unamuno.

Sin embargo, creo que están muy en su punto las observacio-

nes de Lucette Roux, referentes al desenlace de esta poderosa tragedia, si les añadimos un par de consideraciones que les sirven de contexto. Dice, pues, Roux: «...la experiencia misma del orgulloso Anselmo no depende solamente de él, sino de una Providencia que ordena a su gusto lo que sucede, con el fin de precipitar mejor al culpable a su perdición y para llevarle así al «desengaño» final»⁴¹. Anselmo «quiso ser dios y es reducido a la nada»⁴². Leyendo a fondo el relato, hay razones sobradas para *concluir* que es acertado lo que dice Roux. Pero ésta ha de ser la mera *conclusión* del propio lector, del que asiste a la tragedia y la ve. Esta conclusión no forma parte del relato. Los dioses están ausentes de esta tragedia moderna, como hemos dicho. El creador de la misma, apunta, pero calla. El relato tampoco es *mimesis*, es decir, representación de nada ni de nadie, en el sentido que hemos mencionado. El héroe, o mejor antihéroe, y su destino son solamente la realidad creada por un diosillo narrador, que hace todo lo que «hay». Todo lo que hay del héroe es la realidad de ficción, creada por este complacido diosillo. Todo lo finge él y él lo trama. Ya no es posible siquiera la grandiosa tragedia. Nos hemos de conformar con lo que nos dice este narrador y mirar a donde parece que apunta.

Porque el regocijado narrador nos deja ver también la otra cara, o mejor, la otra ladera del «Curioso impertinente». Parece claro, en efecto, que en su quehacer, cuenta con la secreta complicidad del lector —y de las lectoras— inteligente, pues que manipula con su imaginación y, más aún, con sus sentimientos. La complicidad del lector forma, por tanto, parte integrante del relato, aunque naturalmente no aparece mencionada de forma explícita. Solamente aparece, y lo hemos visto, la satisfacción que siente el autor por haber logrado lo que quería: agradar al lector con una historia *bien narrada* e ingeniosa. Más aún, esta complicidad por parte del lector, es condición indispensable para que el relato sea ejemplar; porque Cervantes no predica, pese a lo que pueda pensar quien no ha logrado entender su relato⁴³. Y se presupone, de forma aún más decisiva, la complicidad de las lectoras, ya que no en vano aparece pintado tan al vivo el interior generoso, compasivo y noble de las mujeres que intervienen en el relato, como Quiteria. En resumen, Cervantes logra ciertamente aunar de forma magistral, el *deleite* y el *provecho*, dado que, según vamos viendo, lleva al lector por el deleite al provecho. Y esto quiere decir, que lleva al lector a perci-

⁴¹ LUCETTE ROUX, *l. c.*, p. 184.

⁴² ÍD., *l. c.*, p. 185.

⁴³ Tal es el caso de, al parecer, KENNETH BROWN, «*El Curioso impertinente*, una homilía novelesca», en «Cervantes, su obra y su mundo», *I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid, Edi-6, 1981, pp. 789-797.

bir, primero, a notar y ver primeramente y aceptar, después, como lógico, merecido y bien propuesto, el «desengaño» que el autor depara a Anselmo. Como veremos al final del trabajo, Anselmo reconoce al fin que abusó de Camila, sometiéndole a exigencias desmesuradas, y formulando desmesuradas expectativas que sobrepasan lo humano. En este sentido, la novela de Anselmo y Camila pertenece de lleno a las *Novelas ejemplares*, aunque no forme parte de ellas. Y es en verdad «tragedia irónica y ejemplar» como quiere García Gibert ⁴⁴.

Finalmente, para que sea redonda y acabada la visión de este espectáculo, conviene también hacer referencia a las palabras de María Rosa de Lida a propósito del *Edipo Rey* de Sófocles, de la que dice: «En ninguna otra obra se descubre mejor la soberbia irónica en que se manifiesta a menudo el destino trágico del hombre y también las circunstancias de que sea el héroe el artífice de su misma destrucción» ⁴⁵. Edipo se arrancó los ojos. Anselmo, a su vez, informado por un anónimo ciudadano, del desdichado fin de Camila y Lotario, reconoció, ya en trance de muerte, lo siguiente: «Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de que ella los hiciese» (III, 276). Y aquí, el dioscello Cervantes corta el hilo de la vida de Anselmo, pues, cumplida ya su única misión y razón de ser, a saber, servir de figura ejemplar del desengaño, está ya de más, ya sobra. Distinta es la suerte final de Edipo y la de Anselmo. Edipo, ni muere, ni confiesa su error, porque en realidad, no es responsable de él. Y tampoco él mismo es pura creación de Sófocles; ni su vida, ni su realidad entera dependen de los dioses. La tragedia de Anselmo es fuertemente irónica, al par que ejemplar. No puede ser lo uno, sin ser lo otro. Anselmo mueve ciertamente a compasión; pero esta compasión es, más bien, lástima, teñida de reprobación. Edipo Rey, en cambio, mueve a «compasión» —más en el sentido de Aristóteles— que es también piedad, no exenta de ternura. Edipo no «merece» tan terrible destino; Anselmo, por el contrario, se lo labró él mismo con su empeño, digno de mejor causa, y con su desvarío. El «Curioso impertinente» es en todo moderno. Pero, al aceptar Anselmo el desengaño, se salva de su ruindad y muere «desengañado».

FRANCISCO FERNÁNDEZ TURIENZO
University of Massachusetts

⁴⁴ GARCÍA GIBERT, *o. c.*, p. 9.

⁴⁵ MARÍA ROSA LIDA, *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires, Paidós, 1971; citada por GARCÍA GIBERT, *o. c.*, p. 290.