

EL CURIOSO IMPERTINENTE Y LA TRADICIÓN DE LA NOVELÍSTICA EUROPEA¹

Las historias intercaladas en la acción principal del *Quijote* siguen constituyendo un problema. Si bien es verdad que el estudio de Riley nos ha aclarado la poética cervantina y la preceptística de la época², el problema práctico —¿pertinencia, impertinencia?— sigue en pie³. Quiero, en lo que sigue, discutir este problema de manera distinta de la hasta ahora usual: voy a considerar la novela de *El curioso impertinente* —que será mi ejemplo— no solamente en el contexto de la novela cervantina, sino también en el de la novela corta italiana y francesa. Y voy a tratar el problema ya no exclusivamente desde un punto de vista formal, sino también, y sobre todo, desde una perspectiva temática.

Comenzaré analizando cómo están entretreídas la acción principal y las historias intercaladas a partir de la mitad de la Primera

¹ Me ocupé por primera vez de *El curioso impertinente* en mi libro *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*, Heidelberg, 1963. Después estudié los comienzos de la novelística románica en *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, 1969. En el presente estudio, en el que coloco a Cervantes en la encrucijada de la novelística italiana y la moralística francesa, he reelaborado mis anteriores trabajos y trato, además, de demostrar en qué se diferencia el paradigma cervantino del paradigma boccacciano.

² E. C. RILEY, *Cervantes's theory of the novel*, Clarendon, Oxford, 1962.

³ Sobre este problema pueden verse también los estudios siguientes: A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Hernando, Madrid, 1925; B. W. WARROOPER, "The pertinence of *El curioso impertinente*", *PMLA*, 72 (1957), 587-600; R. IMMERWAHR, "Structural symmetry in the episodic narratives of *Don Quijote*", *CL*, 2 (1958); C. SEGRE, "Líneas estructurales del *Quijote*", en F. RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española*, t. 2: *Siglo de Oro: Renacimiento*, Crítica, Madrid, 1980, pp. 679-686. También (aunque no trate de las novelas intercaladas, pero sí del *background* italiano de Cervantes) A. K. FORCIONE, *Cervantes and the humanist vision: A study of four exemplary novels*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

parte (1). Seguiré con la comparación del tema de *El curioso impertinente* y el tema de la acción principal (2). Y terminaré refiriéndome al contexto europeo de la novela corta, sobre todo a Boccaccio y a la tradición de la moralística francesa (3).

1. COMPOSITION EN ABYME⁴: *EL CURIOSO IMPERTINENTE*
EN EL CONTEXTO DE LA NOVELA CERVANTINA

Entre las historias intercaladas, la de *El curioso impertinente* tiene una posición especial: se separa aún más de la acción principal que las otras intercalaciones. Éstas, por mucho que se alejen de la acción principal, guardan siempre una relación personal con ella, ya que por lo menos uno de sus personajes —a veces varios— interviene también, aunque sea tan sólo de paso, en la acción principal. Uno de ellos lo hace incluso de una manera prolongada: es Dorotea quien, disfrazada de princesa Micomicona, se pone a disposición del cura, para que éste pueda contar con su auxilio en su intento de hacer regresar a Don Quijote a su casa.

La historia de Dorotea (y con ella la de Cardenio, Luscinda y Fernando) tiene, pues, una relación con la acción principal. La novela de *El curioso impertinente*, en cambio, parece, a primera vista, totalmente desligada de ella. Cardenio, Dorotea y el cura la encuentran por pura casualidad, entre unos libros de caballerías, en la venta en la que todos ellos se han hospedado; y el cura la lee en voz alta, porque le llama la atención su extraño título. Sus personajes permanecen, por consiguiente, en el mundo de la ficción (o de la “segunda” ficción, para ser más exactos). Don Quijote, acostado en una habitación contigua, ni siquiera se encuentra entre los oyentes: en realidad se pierde la lectura durmiendo. Sin embargo, y aunque parece que nada tiene que ver con la acción principal, es precisamente esta novela la que más íntimamente se encuentra vinculada con ella, lo cual se aprecia si se observa con atención esa *composition en abyme*, en la que se entretajan la acción principal, la historia de Dorotea, Fernando, Luscinda y Cardenio y la novela de *El curioso impertinente*.

A diferencia de las demás historias, intercaladas directamente en la acción principal, la novela de *El curioso impertinente* se inscribe en un contexto que es ya una intercalación: la historia de Car-

⁴ El concepto es de A. Gide, que lo denomina “mise en abyme”. Lo uso para llamar la atención sobre el hecho de que el espejismo autorreferencial (otro rasgo “moderno”) ya está aprovechado por Cervantes.

denio, engañado por su amigo Fernando y separado de su prometida Luscinda, y de Dorotea, que ha sido abandonada por el mismo Fernando, su prometido. Dos veces cambia, pues, y se interrumpe el contexto de referencia, hasta que se llega a la lectura de *El curioso impertinente*. La primera vez, cuando Don Quijote, huyendo de la Santa Hermandad (que lo busca por haber liberado a los galeotes), encuentra a Cardenio en la Sierra Morena (cap. 23). Aquí se suspende la acción principal que es sustituida, aunque no suplantada del todo, por la historia de Cardenio/Dorotea (y no del todo suplantada, porque Dorotea, en cuanto se ha disfrazado de Micomicona, pertenece a la acción principal). La segunda interrupción tiene lugar en la venta cuando, durante la discusión sobre novelas de caballerías, se encuentra la historia de *El curioso impertinente* (cap. 32). Aquí desaparece, a su vez, el tema de "Dorotea", para dejar paso a la novela de *El curioso impertinente*, que es leída de manera continuada, casi de un tirón. Pero hay todavía una tercera interrupción, pues ha de ser suspendida, de imprevisto, la lectura. Justo en el momento culminante de la historia, cuando Anselmo, engañado por su mujer y su amigo, tiene ante sus ojos la terrible consecuencia de su impertinente curiosidad, llega Sancho precipitadamente desde el aposento de su señor con la noticia de que éste está luchando contra los cueros de vino. Cuando se acude a ver lo que pasa, se le encuentra, como un sonámbulo, en descomunal batalla con lo que él cree ser el gigante que amenaza el reino de la princesa Micomicona. Con esto, la acción principal, más exactamente, la locura de Don Quijote, vuelve a ocupar, pasajeramente, el primer plano (cap. 35). No obstante, la relación entre la acción principal y la historia intercalada es aquí completamente distinta de lo que se pudo observar respecto a la historia de Dorotea. Ésta había quitado la primacía a la acción principal. En cambio, en medio de la lectura de *El curioso impertinente*, es la acción principal la que quita a la historia intercalada la primacía y es ella, por lo tanto, la que se convierte en un episodio intercalado, cuando nadie lo esperaba. El hecho de que la acción principal esté tan íntimamente entrelazada con las historias intercaladas, y que las relaciones de prioridad y de subordinación sean intercambiables, de modo que cada uno de los distintos niveles narrativos esté en correspondencia con los otros, toda esta "intertextualidad" hace sospechar que debe existir también una relación temática entre ellos.

Esta hipótesis se confirma cuando se ve que, a continuación, se vuelven a recoger todos los hilos interrumpidos y se los lleva,

uno tras otro, a su fin. Cuando Don Quijote, después del episodio de los cueros de vino, ha vuelto a dormir tranquilamente, el cura reanuda la lectura de la novela, que se concluye sin ser nuevamente interrumpida. Luego se lleva a feliz término el asunto de Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda, junto con las historias del Cautivo y del Oidor. La acción principal vuelve a ocupar definitivamente el primer plano con el conflicto del yelmo de Mambrino, en el cap. 44. La relación estructural entre acción principal e historias intercaladas se puede comparar, por lo tanto, con una *composition en abyme*, un “abismo” en cuyo fondo se encuentra la historia de *El curioso impertinente*, y en este fondo se vuelve a encontrar la acción principal. . . Esta última está, pues, en correspondencia con todos los niveles: está en la superficie (ella misma es la superficie), está en la “planta baja” (la historia de Dorotea/Micomicona) y se encuentra también en la “base”, es decir en el momento decisivo de *El curioso impertinente*. Un esquema lo aclarará quizás mejor:

. . . acción princ.	acción principal . . .
Dorotea etc.	Dorotea etc.
<i>Curioso imp.</i>	<i>Curioso imp.</i>
	acción princ.

Ahora bien: si nos preguntamos cuáles son los motivos por los que Cervantes introduce tantas digresiones en la Primera parte de su novela, nos vemos remitidos a las razones que él mismo pone en boca de sus personajes —con las naturales contradicciones que traen consigo los distintos intereses y puntos de vista de aquéllos. Se encuentran sobre todo dos razonamientos: por una parte se dice que las digresiones son necesarias para dar más variedad a la novela, y hacerla así más divertida. Por otra, se sostiene que la visión realista y cómica de la acción principal es por sí sola demasiado unilateral, que hay que completarla con otra más seria e incluso trágica, y que esto se logra precisamente gracias a las historias intercaladas. Efectivamente, el mundo de ellas está organizado de tal forma que los arrieros y venteros de la Primera parte tienen su contrapartida en personas mucho más elevadas jerárquicamente, miembros de la nobleza o hijos de ricas familias burguesas y campesinas, los cuales, según los cánones de la época, no podían ser objeto de risa.

Pero todo esto no pone aún al descubierto la relación *temática* entre ambos mundos. Sin embargo, incluso una mirada superfi-

cial puede convencernos de que Cervantes quería, en efecto, con su composición intertextual, no solamente conseguir una diversión puramente formalista, sino también ofrecer un entretejido temático. Veamos algún ejemplo:

1. Todas las intercalaciones de la Primera parte son historias de amores complicados, que corresponden, de muy variada manera, al complicado amor de Don Quijote. Sobre todo el amor acompañado de locura, es decir por una pasión no controlada ya por la razón, se encuentra en los tres niveles de la composición: en el de la acción principal (Don Quijote-Dulcinea); en el de Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda; y en el de *El curioso impertinente*.

2. La situación *real* de Dorotea, que ha sido primero deshonrada y luego abandonada por don Fernando, sería, en el fondo, “un caso para Don Quijote”. Pero éste, incapaz de darse cuenta de ello, solamente reacciona al proponérsele el caso *ficticio* de la princesa Micomicona. Esto coloca, desde una nueva perspectiva, en entredicho irónico la incumbencia de Don Quijote, que se ocupa solamente de problemas desprovistos de realidad, mientras que los verdaderos problemas se solucionan mejor por sí solos, sin la ayuda del caballero andante.

3. Entre la historia de Dorotea y Fernando y la de *El curioso impertinente* existe una cierta analogía: Dorotea, abandonada por su futuro marido, quien burla además a su mejor amigo: he aquí un “triángulo de engaño” que recuerda el de *El curioso impertinente*, pero con la significativa diferencia de que en un caso los daños son irreparables a causa de la locura de Anselmo, mientras que, en el otro, se subsanan porque Fernando, al fin y al cabo, sabe reaccionar razonablemente.

Pero sobre todo no hay que olvidar que *todas* las intercalaciones entre los capítulos 23 y 44 tienen lugar mientras el cura intenta disuadir a Don Quijote de su locura y hacerlo volver a su hogar y con ello a la razón. ¿No sería lógico relacionar las historias intercaladas también con esta intención pedagógica (en el sentido más amplio de la palabra) de restablecer la necesidad de un control de la razón sobre los desatinos de la locura apasionada? Esto estaría, además, en consonancia con la teoría poética de la época, que no permitía distracciones destinadas únicamente al *delectare* sin que, al mismo tiempo, tratasen de enseñar o sea de *prodesse*.

Esta hipótesis será examinada, en lo que sigue, mediante un análisis temático de *El curioso impertinente*.

2. EL TEMA DE *EL CURIOSO IMPERTINENTE* Y EL TEMA DE LA ACCIÓN PRINCIPAL

La historia de *El curioso impertinente* tiene una constelación de personajes que sigue la tradición de la novelística italiana: tiene lugar en Florencia —la Florencia de Boccaccio— y se basa en el triángulo de esposa (Camila), marido (Anselmo) y amigo (Lotario), que termina con el *cocuage* del marido. Pero gracias a una interacción completamente nueva entre los tres, el desenlace supuestamente tradicional adquiere un sentido inusitado: el esquema de la novela corta italiana queda totalmente invertido.

La historia triangular tradicional comienza con una relación tensa entre un marido celoso —muchas veces viejo por añadidura—, por un lado, y una mujer astuta y joven, por otro. La tensión dura hasta que se presenta el deseado “tercero” que libera a la mujer. En *El curioso impertinente* sucede de otra manera. Aquí reina, al principio, una armonía completa que al final se disuelve en disonancia. Al principio encontramos una concordia entre Anselmo, Camila y Lotario que no es turbada por el más pequeño disgusto. Esto ocurre porque los tres personajes se quieren y se respetan mutuamente. El joven matrimonio está basado en el amor (y no, como es tradicional, en la conveniencia o incluso la fuerza). El amigo Lotario observa frente a la pareja una discreción que frisa ya en la pedantería. Y la amistad entre Anselmo y Lotario es tan grande que se les conoce en la ciudad con el sobrenombre de “los dos amigos”. Esto quiere decir que en *El curioso impertinente* hay un *ménage à trois* que funciona maravillosamente y, sobre todo, que no es resultado de unos ardides, sino que existe de antemano sin complicaciones. Nunca antes, en la historia de la novelística, el amor matrimonial y la firme amistad han estado tan fundamentalmente fuera de duda.

Este tranquilo equilibrio se ve estorbado por un repentino cambio mental en Anselmo, que él mismo llama “locura”. Una locura a la que trata de combatir pero que termina por dominarlo. En medio de la felicidad más segura —teniendo amor, amistad y fortuna— se ve asaltado por la duda de saber si su mujer es verdaderamente “tan buena y tan perfecta”, como él había creído hasta entonces. Teme que el comportamiento intachable de Camila se deba solamente a la falta de ocasión y/o al miedo al castigo, y por lo tanto sea una virtud inauténtica. Igual que el oro demuestra su pureza solamente cuando se le somete a la prueba del fuego, la virtud no se puede llamar virtud hasta que no haya sido

expuesta a las más serias tentaciones. Por eso encarga a Lotario, en nombre de la amistad que les une, “probar” a Camila con todos los medios a su alcance. Él mismo le procurará la ocasión para ello, ausentándose de casa por algún tiempo. Al principio, Lotario se defiende contra este deseo absurdo alegando en contra toda clase de argumentos razonables. Y sólo cuando Anselmo le amenaza con hacer la misma proposición a otro, accede para impedir una desgracia mayor, y se consuela con la idea de limitarse a fingir la prueba. Pero Anselmo se da pronto cuenta del piadoso engaño, y Lotario se ve obligado a comprometerse en serio. Bajo el constante apremio de Anselmo, actúa primero de mala gana; luego comienza a sentir simpatía por la mujer de su amigo, precisamente cuando ve su comportamiento firme y leal, y termina por enamorarse de ella y por asediarla de veras, convertido él mismo en juguete de la pasión. Camila, por su parte, presta una digna resistencia, pero como se ve completamente abandonada por su marido, a quien, repetidas veces, ha pedido ayuda, termina por ceder, transformándose en amante de Lotario. De ahora en adelante la originaria armonía verdadera se convierte en un feo simulacro, en el que Camila y Lotario representan delante de Anselmo la comedia de la sinceridad tan perfectamente, que éste se da al fin por contento. Se cree el más dichoso de los mortales, hasta que Leonela, una doncella que ha sido corrompida por el mal ejemplo de sus señores, descubre el engaño, iniciándose así un desenlace fatal para todos.

La locura de Anselmo ha logrado, pues, destruir la felicidad de tres personas, una felicidad que parecía inalterable. A pesar de esta constatación tan evidente, hay que preguntarse en qué consiste propiamente esa locura o, dicho de otra manera, por qué es locura la exigencia de Anselmo, ya que el resultado del experimento y la flaqueza de Camila parecen justificarla *a posteriori*.

Con esto llegamos al punto en que comienza a perfilarse la analogía entre la novela intercalada y la acción principal. De la misma forma que Don Quijote, Anselmo se inspira en un modelo ideal y toma como base de su concepción de la virtud un santo heroísmo resistente a todas las tentaciones. Cree poseer así una medida objetiva para juzgar el comportamiento real comparándolo con la imagen ideal. Sobre todo cree poder discernir así si la virtud de alguien es o no es verdadera. La presuposición de que o es una cosa o es su contraria y que *tertium non datur*, le emparenta con la forma de pensar de Don Quijote. La única diferencia entre los dos consiste en que Don Quijote cree ingenuamente

que el mundo es y debe ser realmente tal como él se lo imagina, mientras que Anselmo parte desde un principio de la *duda*, de si lo real corresponde y puede corresponder a lo ideal. Volveremos más adelante sobre esta duda fundamental. Por ahora me limitaré a observar que los dos someten la realidad a su idea e imaginación, por lo que necesariamente han de verse desilusionados ante el choque de ambas. Pero igual que en la acción principal, el resultado negativo de esta confrontación no dice nada aún sobre la verdadera calidad de lo que ha sido sometido a prueba.

¿Por qué? Si se considera que Camila y Lotario se han defendido con todas sus fuerzas contra el experimento de Anselmo, hay que admitir que la razón de su fallo no se encuentra tanto en la insuficiencia moral de la que ha sido sometida a prueba como en las condiciones quiméricas que le ha impuesto su examinador. Igual que Don Quijote, Anselmo está dominado de tal manera por su idea fija que no puede apreciar en su justa medida ni el orden moral, que originalmente existía en el mundo de la novela, ni el sentido de responsabilidad, del que, en realidad, ya ha dado muestras su mujer. Es verdad que esta clase de moralidad no alcanza aquella virtud que, según el concepto de Anselmo, está por encima de todas las tentaciones. Y se manifiesta, en cambio, precisamente en el hecho de que es consciente de su debilidad y de que procura que la tentación ni siquiera pueda nacer, reconociendo así que existen tentaciones contra las que el hombre es impotente y a las que solamente puede vencer huyendo de ellas:

Rindióse Camila [. . .] Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas⁵.

Hay que reconocer que las “fuerzas humanas” no llegan muy lejos. Pero si Anselmo las hubiese dejado desenvolverse según sus propias posibilidades y no les hubiese exigido que fuesen “fuerzas divinas”, es casi seguro que su desilusión se hubiera podido evitar.

Tan solo teniendo esto en cuenta, se puede calibrar justamente la locura de Anselmo. Pues al despreciar y —peor aún— al impedir, en nombre de un ideal, todas las medidas y precauciones

⁵ Cito por la ed. de MARTÍN DE RIQUER, Juventus, Barcelona, 1969, t. 1, p. 346.

realistas que han sido tomadas por Lotario y Camila, no solamente expone a ésta a una prueba insensata, sino que la priva, al mismo tiempo, de la única posibilidad de salir airosa. El que Anselmo, por un objetivo inalcanzable, eche a perder lo que humanamente es posible, es en realidad no solamente su locura sino también la de Don Quijote. “Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue” (p. 343). Y el mismo Anselmo llega, al final de la novela, a reconocerlo, cuando, igual que Don Quijote recobra el juicio poco antes de morir⁶.

Así, el experimento de Anselmo tiene un resultado parecido al “experimento” de Don Quijote: los dos fracasan al exigir que el mundo real se comporte como un mundo ideal. Y con esto se demuestra, al mismo tiempo, que entre la novela intercalada y la acción principal no existe solamente una relación formal, a nivel de composición, sino también una analogía temática, a nivel de la ideología cervantina. Igual que en la acción principal, se puede decir que cualquier esperanza que parte del ideal no queda defraudada porque la realidad sea tanto peor, sino porque es completamente distinta e imposible de medirse con el ideal. Y por ello, el intento de enfrentarlos tiene la misma consecuencia que en la acción principal: la de una destrucción de éste por aquélla. Pero mientras que en la acción principal la destrucción resulta relativamente inofensiva y tiene en general consecuencias más bien cómicas, que no ponen seriamente en peligro al mundo con el que entran en contacto, en la novela intercalada se trata de una destrucción verdadera y completa. Es completa porque en su pequeño mundo que consta solamente de tres personas —personas además interdependientes— las consecuencias del error son ineludibles e inevitables, como sucede en un *huis clos*. En la acción principal, en cambio, esas consecuencias se pierden, como quien dice, en la anchura de un mundo épico. La misma idea, que en la acción principal tiene un carácter más bien humorístico, ha de convertirse, pues, forzosamente en la novela intercalada, en algo trágico, de manera que la precaria relación entre lo ideal y lo real no sólo se repite en ella, sino que, solamente aquí, se convierte en algo de verdad problemático.

Y así, la historia de *El curioso impertinente* resulta ser una especie de *exemplum* para entender mejor el sentido de la acción prin-

⁶ “Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. [...] sepa [Camila] que yo la perdono, porque no estaba obligada a hacer milagros [...]” (ed. cit., p. 379).

cial y del libro entero. Que dentro de este contexto tenga efectivamente una función didáctica y que la literatura, sobre todo la narrativa, no sirviera en tiempos de Cervantes solamente para deleitar sino también para enseñar, se ve comprobado por una observación explícita de Lotario, una observación que también se puede leer como una ayuda para comprender mejor el texto. Cuando Lotario trata de disuadir a Anselmo de su impertinente curiosidad, alega, entre otras razones, el ejemplo de Rinaldo, el personaje del *Orlando furioso*, que en una situación parecida se comportaba con discreción y prudencia, no aprovechando la ocasión que se le ofrecía de poner a prueba la fidelidad de su mujer. Lotario termina su advertencia diciendo:

[...] que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos, y entendidos e imitados. Cuanto más que con lo que ahora pienso decirte acabarás de venir en conocimiento del grande error que quieres cometer⁷.

No cabe duda de que con esta “advertencia intertextual” se corrobora también el principio de la *composition en abyme*: del mismo modo que se recibe, desde las “profundidades” de *El curioso impertinente*, el eco del *Orlando furioso*, se debe escuchar, a la altura de la acción principal, la advertencia que sube de *El curioso impertinente*. En ambos casos se trata, desde luego, de salvar a alguien del desvarío de la locura haciéndole volver al camino recto de la razón y al punto de partida de su odisea, es decir, a su casa y con ello al origen de la “normalidad”. Por cierto que no parece una mera casualidad el que la novela sea precisamente leída por el cura, quien es el principal iniciador de la “operación retorno” aplicada a Don Quijote.

La novela intercalada, el *exemplum* literario, no tiene, pues, solamente la función de orientar al lector para la comprensión de la novela, sino también la de dirigir y de aconsejar en sus acciones a los mismos personajes. No en balde observa Lotario que el ejemplo de Rinaldo no debe ser solamente “advertido” y “entendido”, sino también “imitado”. En este sentido la historia intercalada puede ser considerada como una “representación dentro de la representación”, de la que hace uso el teatro de la época con fines análogos.

⁷ Ed. cit., pp. 334-335.

3. CERVANTES COMO MORALISTA. *EL CURIOSO IMPERTINENTE*
EN EL CONTEXTO DE LA NOVELÍSTICA EUROPEA

La historia de *El curioso impertinente* no es sólo una especie de *exemplum* o un elemento de juego en el marco de la novela, sino que es también a su vez una “novela ejemplar” que tiene, igual que otras novelas ejemplares de Cervantes, un significado propio. Si se quiere hacer justicia a *El curioso impertinente*, habrá que considerar la novela también dentro de la perspectiva de la historia del género, sobre todo porque desde esta perspectiva se pondrán de manifiesto otros aspectos no menos importantes.

De hecho, difícilmente puede encontrarse entre las *Novelas ejemplares* otra que ilustre mejor el paradigmático cambio entre la novelística de Boccaccio y la de Cervantes. Y esto precisamente porque Cervantes parte expresamente en esta novela de un esquema narrativo florentino que luego, sin embargo, sufre una transformación radical. No se trata ya de proporcionar a las pasiones un pequeño espacio de juego frente a las normas morales, sino que la cuestión de que ahora se trata es saber si incluso la mejor voluntad moral tiene la posibilidad de resistir, y en qué medida la tiene, al asalto de las pasiones. Mientras que la novelística de Boccaccio se orientaba a una legitimación de los sentidos frente a las imperiosas exigencias de la virtud, en Cervantes está en juego más bien lo contrario: las posibilidades de la moral frente a las exigencias de pasiones avasalladoras. Así pues, está en cuestión nada menos que la autonomía moral del hombre y su capacidad de autoresponsabilidad. La historia de adulterio, en Cervantes, se hace así muy problemática desde el punto de vista moral y se incorpora a una tendencia rastreable en Europa ya desde los tratados políticos de Maquiavelo y los ensayos de Montaigne, tendencia que en el transcurso del siglo xvii viene a parar en un movimiento de escepticismo —incluso de pesimismo— moral en España (Gracián) y, especialmente, en Francia. Me refiero a lo que en Francia se llama *le mouvement des moralistes*, dentro del cual han de contarse tanto los relatos de Madame de Lafayette como los dramas de Racine y, naturalmente, las máximas coetáneas de La Rochefoucauld⁸. En la obra de estos autores se tropieza repetidamente

⁸ Sobre moralística y narrativa véanse, entre otros, los siguientes estudios: L. ANSMANN, *Die Maximen von La Rochefoucauld*, München, 1972; J. VON STACKELBERG, *Französische Moralistik im europäischen Kontext*, Darmstadt, 1982; L. VON DELFT, *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, 1982; D.

con el tema que fue determinante para *El curioso impertinente*: el tema de la *guerre de l'amour et de l'honneur* (Marguerite de Navarre), en el que el honor (o la virtud) parece hallarse, a pesar de sus enconados esfuerzos, en situación desesperada. Esta amarga visión será captada por La Rochefoucauld en la brevedad de dos máximas, que pueden ser entendidas como un resumen de la novela cervantina: "La plupart des honnêtes femmes sont de trésors cachés, qui ne sont en sûreté que parce qu'on ne les cherche pas" (368), y "Qu'une femme est à plaindre quand elle a tout ensemble de l'amour et de la vertu!" (548, Maxime posthume)⁹.

Ya hemos dicho que en *El curioso impertinente* se asiste al desengaño de un concepto idealista de la moral. Por cierto, lo que irá sucediendo en la historia de la novelística en general, es decir un proceso de progresiva desidealización de la virtud, se ve ya en *El curioso impertinente* de Cervantes. Voy a bosquejar brevemente con tres ejemplos ilustrativos cómo este proceso se desarrolla en la literatura novelística. El primero procede del *Heptaméron*, de Marguerite de Navarre (1559) y antecede, pues, a Cervantes; el segundo es el mismo *El curioso impertinente*; el tercero, publicado más de medio siglo después de *El curioso*, es *La princesse de Clèves*, de Madame de Lafayette (1678). Lo que me interesa no es sólo situar también *El curioso impertinente* en esta "otra" tradición, sino, sobre todo, hacer ver su originalidad desde una perspectiva nueva.

En primer lugar me ocuparé algo más detalladamente de la novela xxvi del *Heptaméron*, en la que encontramos la *guerre de l'amour et de l'honneur* ya en una forma que se acerca a la elegida por Cervantes. También en esta novela la transición de la "vieja" a la "nueva" historia de adulterio está expresamente tematizada; la narración comienza con una prehistoria a lo Boccaccio con la que la acción principal constituye luego un contraste. El conflicto de la acción principal empieza cuando la joven señora burguesa acompaña a su marido notablemente más viejo a un baile, conoce allí al noble e igualmente joven Seigneur d'Avannes, del que inmediatamente se enamora, "combien que, par sa grande prudence, elle n'en fit un seul semblant"¹⁰. La virtud, pues, se

STELAND, *Moralistik und Erzählkunst von La Rochefoucauld und Mme. de Lafayette bis Marivaux*, München, 1984.

⁹ La "maxime" 368 y la "maxime posthume" 548 se citan por las *Oeuvres* de LA ROCHEFOUCAULD, ed. A. Regnier, Paris, 1868.

¹⁰ Cito el *Heptaméron* por la ed. de MICHEL FRANCOIS, Garnier, Paris, 1960, p. 209.

muestra decidida desde un principio, como más adelante en Cervantes, a mantener a las pasiones bajo control. Tanto más cuanto que la mujer —de nuevo en contraste con la tradición de Boccaccio—, si bien no ama a su marido, lo aprecia sinceramente y tiene todos los motivos para esta estima, a causa de la amable naturaleza y confiada conducta de éste. La relación se vuelve crítica ya en la historia de Marguerite de Navarre a partir de una decisión del propio marido, que simpatiza también con el joven d'Avannes, lo declara su "fils d'alliance" y lo acoge en su casa, confrontando de este modo a su mujer con una tentación —aunque aquí involuntariamente— que ella no puede eludir. Bien es verdad que la mujer está firmemente decidida a amar a d'Avannes sólo platónicamente, pero el modo en que se preocupa por la salud moral del joven demuestra que éste ha llegado a importarle más de lo que ella misma reconoce: "[...] l'adomnestant d'estre saige et vertueux, qu'il la craignoit et aymoît plus que toutes les femmes de ce monde", y en otro lugar: "[...] elle esperoit toujours que [...] seroit en tout à elle"¹¹. Justamente la exigencia de excepcionalidad denuncia la pasión que se desliza bajo la honesta intención, manteniéndose oculta.

La voluntad moral está al mismo tiempo puesta en un compromiso por d'Avannes mismo, que no ama a la mujer de su paternal amigo de un modo meramente platónico y cuya intensa voluptuosidad ha sido expresamente ilustrada en la historia antecedente ya mencionada. Con habilidad se las arregla para alabar la virtud de la dama, según el estilo de la doctrina platonizante del amor, y dar a entender, a la vez, que lo que realmente le interesa de ella es su cuerpo:

Aussy, ceste vertu que je desire aymer toute ma vie, est chose invisible, sinon par les effectz du dehors; parquoy, est besoing que'elle prenne quelque corps pour se faire congnoistre entre les hommes, ce qu'elle a fait, se revestant du vostre pour le plus parfaict qu'elle a pu trouver¹².

Esta refinada galantería, que halaga tanto la (oficial) honestidad de la mujer como su (inconfesada) vanidad, no deja de causar efecto: en el hecho de que ella crea tener que silenciar su dicha y prohibir a d'Avannes nuevos discursos de este tipo, se muestra cuán profundamente ha sido conmovido su corazón.

¹¹ Ed. cit., pp. 209-214.

¹² *Ibid.*, p. 214.

Su situación se vuelve aún más difícil cuando d'Avannes procede a desequilibrarla con todo tipo de argucias y tretas, y el marido agudiza, de improviso, aún más la crisis, cuando, con toda inocencia, ayuda a que d'Avannes le dé un primer beso. Tras este beso, deja d'Avannes a un lado los últimos escrúpulos y en la próxima ocasión acomete a la mujer directamente en la cama. Ella supera, sin embargo, también esta prueba, poniendo en juego todas sus fuerzas y rechazando enérgicamente a d'Avannes, con lo que la comparación entre la virtud y el oro, con la que se comenta esta escena, y la idea de que ambos demuestran su verdadero valor sólo en el fuego más ardiente, hace pensar de nuevo en *El curioso impertinente*. Pero la virtud no puede realmente ya superponerse a las pasiones. La lucha sin salida entre *amour* y *honneur*, y el sobrehumano esfuerzo que exige a la joven mujer, lleva a ésta finalmente a una enfermedad mortal que proporciona un "compasivo" fin a su tortura.

Para mi argumentación es importante sobre todo este final, que tiene un carácter providencial en doble sentido. Por una parte permite a la dama entregarse a su pasión, sin faltar a su deber; abraza y besa a d'Avannes y le confiesa abiertamente su amor, y puede hacerlo porque sabe que de ahí no puede pasar ya que su honestidad está protegida por la segura e inminente muerte. Por otra parte, no cabe duda de que sólo la oportuna muerte ha resguardado a la heroína de Marguerite de Navarre de la experiencia de la que Camila, en *El curioso impertinente*, no se sustrae; es decir, no cabe duda de que sólo la muerte autoriza a correr un suave y embellecedor velo sobre la fragilidad de la naturaleza humana. Dicho de otro modo: es evidente que el desenlace de la novela tiene que ser entendido como una providencia del cielo en favor de la integridad moral de la dama. Justo en esta conclusión se muestra que Marguerite de Navarre, a pesar de la proximidad con Cervantes, está aún influida por la vieja tradición cortesana, en la que se procuraba desde un principio que la virtud de la dama no pudiera ponerse en tela de juicio. Si bien es verdad que en la obra de Marguerite de Navarre ya puede sospecharse que la dama fracasaría al final, se consigue aún que este final no llegue a confirmarse.

La originalidad de Cervantes, y el alcance de su ruptura con la tradición, se hace palpable precisamente a la vista de esta última cautela providencial. La historia de adulterio de Cervantes va decididamente más allá de la problemática de Marguerite de Navarre, ya que la figura del curioso impertinente personifica aho-

ra expresamente la duda, y así se introduce una instancia que ya no se contenta con un arreglo providencial, sino que procura certeza a cualquier precio. Y a pesar de lo necio que es, a la vista de lo imponderable de la moral, el ensayo cuasi experimental de Anselmo, consigue, sin embargo, poner seriamente en cuestión, renunciando a su previa idealización, la capacidad moral de la mujer o del ser humano en general. Y puesto que no actúa ya ninguna providencia oportuna, sino que, por el contrario, la obstinación de Anselmo expone la virtud al asalto de las pasiones hasta las últimas consecuencias, sale a la luz sin embozo la respuesta desengañada que ya se iba perfilando en Marguerite de Navarre: ni siquiera la voluntad moral más decidida —ésta es la conclusión de Cervantes— puede resistir a la larga la tentación y el asalto de las pasiones. La única vía de autoafirmación que permanece abierta a la débil naturaleza humana no es en modo alguno heroica. Esto es: sólo huyéndoles y contando con la ayuda de los demás nos podemos defender de la violencia de las tentaciones. Pero aunque en Cervantes el carácter de la mujer ya no está idealizado, tampoco se puede decir que esté vituperado, como sucedía en las misóginas historias de adulterio de la antigüedad y, sobre todo, en los *exempla* medievales, que tuvieron también gran influencia —en cierto modo como una contradicción— en la novelística románica. Porque la huida de la tentación y la búsqueda de apoyo frente a ella (Camila intenta varias veces ambas salidas) aparece en Cervantes, a pesar de todo, como un comportamiento consciente y responsable; como una actitud que lleva a percatarse de las propias debilidades y a no entregarse a ellas sin resistencia. (En este sentido, estaba la heroína de Marguerite de Navarre menos emancipada que la de Cervantes, aunque —o precisamente por ello— se creyera fuerte). Y cuando Camila finalmente se rinde, la culpa no sólo es de su debilidad, sino sobre todo del propio Anselmo, que corta a su mujer toda vía de escape, que le niega toda ayuda y que con ello le quita también la única posibilidad de vencer por sus propios medios. Pero por muy quimérico que sea el experimento, conduce, con todo, a la aclaración de que en la realidad no es posible el ideal de virtud que él buscaba. Dicho de otro modo, esto significa, que el ilusorio experimento de Anselmo posibilita una visión realista sobre la capacidad de rendimiento de la moral humana.

Finalmente algunas observaciones sobre Madame de Lafayette: tanto *La princesse de Montpensier* como *La princesse de Clèves*, que se pueden reivindicar con igual derecho para la historia de la *novella*

como para la del *roman*, son continuaciones de aquella *guerre de l'amour et de l'honneur* que comienza en Marguerite de Navarre y que llega a un punto crítico en Cervantes. Madame de Lafayette prosigue el proceso de la desidealización de la virtud y lo lleva, en *La princesse de Clèves*, a una especie de apogeo. Rebaso ciertamente con ello a Cervantes, sobre todo haciendo de la renuncia al amor la única solución posible. Sin embargo, en *El curioso impertinente* se va preparando en gran parte aquel otro episodio decisivo de *La princesse de Clèves*: el muy discutido (por ambivalente) *aveu* al marido, que no es sólo una reacción de generosidad y de confianza, sino también de egoísmo y de miedo ante la propia fragilidad.

Esta última constatación es importante para la apreciación de la postura moralista en general y de la de Cervantes en particular. No debe verse en la moralística sólo la vertiente del escepticismo o del pesimismo. En otra vertiente se encuentra también la idea de la emancipación de una tutela sobrehumana y, con ello, una oportunidad para una nueva autoafirmación del hombre. Es cierto que la moralística francesa, sobre todo, tendía más a menospreciar la moral humana, por precaria y perocedera. La postura de Cervantes no parece, a este propósito, exenta de dudas, pero en él —y en esto tenemos otro testimonio de su originalidad, o más aún, de su humanitaria liberalidad— es mayor la tendencia hacia la otra vertiente, hacia la creencia de que el hombre, a pesar de su innegable debilidad, puede ser consciente y responsable de sí mismo y, por lo tanto, capaz de determinar su propio destino. Con la condición de que sea humilde y prudente y no sobrevalore sus limitadas posibilidades: un *exemplum* de más actualidad que nunca. . .

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER
Universität des Saarlandes