

CAMILA SE RINDIÓ: PSICOLOGÍA Y RETÓRICA EN LA HISTORIA DE ANSELMO

Jorge García López
Universidad de Gerona

Para José Luis Mayo, por su amistad ejemplar

As a novel inserted in the First Part of *Quijote*, *El curioso impertinente* suggests a reflection of the structure and the complex process of writing contained in *Quijote*'s final form. At the end of the 16th century, Cervantes appears to be writing a collection of short novels, as the affinity between *El curioso impertinente* and a few of the *Novelas Ejemplares* demonstrates. Some of these novellas will be placed in the First Part. The selection of the stories that came to be in the *Quijote* of 1605 was done with a literary and, above all, rhetorical criteria.

Una faz bifronte enmarcará siempre la tozudez de Anselmo: una novelita ejemplar inmersa en el *Quijote* de 1605. La inserción singulariza y altera de forma irreversible su naturaleza literaria, puesto que aparece acompañada por una serie de comentarios que ponen en duda su pertinencia¹ y que desde el siglo XVIII dividieron a lectores y críticos en dos campos: quienes la declaran fuera de lugar se mueven dentro de categorías clasicistas; quienes la aceptan, propenden a la tradición romántica (A. Castro 1925: 123). Sin embargo, para los días de Cervantes, se nos hace duro creer sin más en sus palabras cuando afirma que ha sido criticado por la inserción de la novelita, porque su presencia refleja con fidelidad las normas de la época antes y después de Cervantes, e incluso la autorizada tradición literaria². De forma que esas afirmaciones no pueden tomarse a pie juntillas como un neutro documento histórico más, sino que deben enmarcarse en el ámbito de sus intereses estéticos. Y sería muy llamativo que Cervantes hubiera sido criticado por afirmaciones intellegibles casi tan sólo en la posteridad del *Quijote*, y que, por tanto, nos conducen a pensar que constituyen una suerte de autocritica del autor en un proceso intelectual parcialmente reconstruible (J. B. Avalle-Arce 1961: 121; J. Rodríguez Luis 1980: II, 54)³. Sin embargo, el valor de sus afirmaciones no depende solo de su realidad histórica.

La polémica que abre el mismo Cervantes es capaz de hollar otros ámbitos que los de la mera inocencia o la disculpa. Cuestionar la unidad de la obra acompaña también la lectura del *Orlando furioso* en la segunda mitad del siglo XVI y constituye objeto de burla a

¹ Las palabras del autor han originado una montaña de estudios; estudios clásicos son los de A. Castro (1925: 121-128) y Wardropper (1957), así como los de Immerwahr (1958), Casalduero (1966) o Diez Borque (1972), y sobre la multiplicidad de críticos dentro de la ficción, véase Flores (2000).

² Véase los interesantes estudios reunidos en C. Guillén (1992).

³ La tradición, por sí sola, no sería capaz de sostener el concepto de verosimilitud. Un caso parecido encontramos en Cipión y Berganza, donde Cervantes rechaza el simple mimitismo con la tradición fabulística, deteniéndose a razonar la existencia de los dos perritos filósofos.

comienzos del siglo XVII (Weinberg 1963: II, 954-1073; Segre 2000:13-14)⁴. Relacionar el *Quijote* con la idea de unidad en ese contexto aristotélico tiene implicaciones de varios tipos que, aparte de las reseñadas, se resuelven en un subido elogio para la obra nueva, puesto que supone convertirla en objeto de polémica literaria y digna de análisis de una forma que debía recordar la de Ariosto y la del poema épico en general, y es un procedimiento comparable al que utiliza Cervantes en sus prólogos para conquistar un lugar en la serie literaria de su tiempo (A. Blecua 2001). Por ahí podemos suponer que el autor tenía numerosos intereses en encender la polémica contra sus críticos, fueran reales o imaginarios.

De ser reales, existía dentro de la literatura española otro ejemplo famoso del que podía echarse mano para bien del autor. El mismo Rojas afirmaba en el prólogo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que había dilatado la obra a instancia de los lectores, puesto que ésta les parecía corta (“querían que se alargase en el proceso de su deleite destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado”), y que había alterado el título al hilo de su pertinencia y pasado a rotular ‘tragicomedia’. Si Cervantes percibió cierto fastidio en los lectores contemporáneos, tenía a mano el ejemplo de Rojas para dignificar su propia conducta posterior. Las declaraciones de Cervantes, pues, no deben interpretarse a la ligera, y ni siquiera reducirse a la posibilidad de verificar un suceso histórico. Implican un complejo planteamiento estético. Pueden enmarcarse con facilidad en varias tradiciones recientes y prestigiadas (y que sabemos de sobra que el autor admiraba), y el solo hecho de presentarlas y discutirlas en la segunda parte constituye un elogio para su propia obra al apuntar a una tradición de polémicas sobre obras maestras en el que la suya quedaría incluida.

Tales críticas, además, se han relacionado con la publicación, en Francia y en 1608, de *El curioso impertinente* separado de la historia de don Quijote. Esa antología primeriza fue esgrimida en el pasado para documentar las críticas de los contemporáneos que le ‘obligaron’ a racionalizar la estructura del *Quijote*, una interpretación que acogiéndose al espectro del ‘ingenio lego’ minusvaloró de forma que nos resulta asombrosa su admirable capacidad para oscilar entre diferentes opciones literarias (J. García López 2001: XLVII). Y es que esa publicación viene a ser, ante todo, una suerte de significativa antología donde se echa de ver cómo sus contemporáneos percibieron la maestría de Cervantes escribiendo relatos cortos, género prestigiado y conocido, y que *El curioso impertinente*, desde su misma cuna, tenía una autoría literaria *sui generis* y era tratado como si formara parte de un florilegio o una colección de novelas cortas. En 1608, apenas unos meses después de ser publicada –con el tiempo justo para una recepción europea y para que se leyera y gustara, se tradujera y se montara su impresión–, el destino de Cervantes se hermanaba con el de los Bandello y Giraldo Cinthio.

⁴ Lo recuerda la primera redacción de *República literaria* (ca. 1614) al juzgar la poesía épica: “Y según me dijo el sacerdote, pretendían entrar en este Templo [de Apolo] Ludovico Ariosto, Torcuato Tasso y Fracastorio, aunque lo contradecía Aristóteles, porque Ariosto no había guardado la unidad de la fábula en su poema épico” (cito el texto de la segunda redacción según la edición de J. C. de Torres 1985: 193), y se encuentra, en sentido contrario al enunciado por *República literaria*, es decir, criticando a Aristóteles y a Castelvetro, en los *Ragguagli* de Boccalini, donde Castelvetro es criticado por Apolo por afirmar que “non aveva trovato che in esso [el poema de Tasso] fossero state osservate le buone regole che della poetica aveva pubblicate il grande Aristotile” (Primera Centuria, *Ragguaglio* XVIII; texto en G. Rua 1910-1912).

Ello nos recuerda que la dilatada experiencia de don Quijote comienza con una breve aventura que ocupa aproximadamente los capítulos I-V de la Primera Parte, es decir, la denominada *Novelita de Alonso Quijano** (J. Montero Reguera 1997: 124-125) que hoy ha conseguido labrarse alguna mala fama entre la crítica, puesto que se entiende que aniquila la unidad de la obra maestra (E. Koppen 1990), si bien pocas de ellas han dejado tal suma de huellas evidentes sobre estadios intermedios de redacción (G. L. Stagg 1959 y 1964; J. M. Martín Morán 1990). Podemos incluso suponer que la novelita corta inicial se dilata –por motivos muy de los días del autor⁵– en una parodia caballeresca de algo más de 22 capítulos que acaba admitiendo las historias de Sierra Morena y culmina con una discusión literaria entre el Cura y el Canónigo. Pero la cosa cambia si en lugar de un estadio primitivo o una suerte de *Ur-Quijote* pensamos en un tortuoso ir y venir de la narración larga a la novela corta sin una clara solución de continuidad. En esa perspectiva, la posibilidad de que la historia de Don Quijote comenzara como una breve narración que acaba desbordándose nos proporciona una secuencia harto más rica para entender o sospechar las dudas íntimas del Cervantes creador. Recordemos, por ejemplo, que una relación muy cercana a la ahora evocada se ha esgrimido a cuenta *La española inglesa* y su relación con el *Persiles* (J. B. Avalle-Arce 1973)⁶ o de *Las dos doncellas* y su relación con algunos pasos del *Quijote* (I. Lerner 2000). Nos interesa insistir en esa característica porque nos permite considerar el comienzo del *Quijote* de 1605 como una novela corta –comparada desde ya hace algún tiempo con *El licenciado Vidriera* (Ayala 1074: 83)– que, en su continuación, superpone dos modelos básicos sobre los que Cervantes parece oscilar hasta sus últimos días: Ariosto y Boccaccio. En el inicio, pues, había un relato corto que, extendido como parodia caballeresca, se acaba convirtiendo en marco literario de otras novelas cortas. A partir del capítulo I, 23, el héroe se dirigirá a Sierra Morena a llenar otra casilla de su inaudito currículum, pero allí se encontrará, ante el asombro comprensible del ventero, que le arrebata la iniciativa un inventario de situaciones novelescas que nos traen a las mientes una colección de novelas cortas en una aparición escalonada que no puede ser casual y que nos lleva de la venta andaluza donde se aman Fernando y Dorotea a la quinta florentina del celoso Anselmo. Esas dos tradiciones definitorias de gran parte de la novelística renacentista, se disputan casi a partes iguales el *Quijote* de 1605: los cambios de última hora no logran esconder el hecho de que en 30 capítulos (del 23 al 52, es decir, sobre el 50% del total) el *Quijote* de 1605 es una colección de novelitas muy ejemplares. Será entonces cuando la historia marco se rebele y desborde algunas de sus primitivas funciones redundando en la idea de unidad narrativa que orilla el interés de los restantes relatos. Por ahí debió brotar el descontento del autor, que, en esencia, viene a significar un distanciamiento del *roman* italiano quinientista.

La breve salida inicial que apunta a un relato corto nos habla, pues, de una oscilación que venía de lejos y que constituye una faceta esencial de la prosa cervantina. Y es también testimonio la fecha probable de las partes más tempranas del *Quijote* de 1605, entre ellas *El*

⁵ Me baso en el reciente ciclo de conferencias del prof. Pedro M. Cátedra en el *Collège de France* asociando la semilla del *Quijote* al *revival* de la fiesta caballeresca a finales del siglo XVI, aspecto sobre el que prepara un trabajo, y a quien doy aquí las gracias por permitirme la cita y aclararme numerosos puntos al respecto de forma muy sugestiva.

⁶ Ese paralelismo puede llevarse más lejos, puesto que también en el *Persiles*, al igual que en *La gitanilla*, tenemos el motivo de la falsa denuncia (C. Romero 1997: 686, J. García López 2001: 755).

capitán cautivo (E. L. Anderson-G. Pontón 1998 y 2004). Suponer con criterios objetivos la temprana existencia de relatos cortos en la práctica cervantina –uno de los cuales pudo contar las aventuras de un primitivo don Quijote– apunta a que convivieron con la historia de Alonso Quijano y que la posibilidad de una colección de novelas cortas ya era operativa en la mente de Cervantes antes de 1605, quizá incluso mucho antes. De hecho, algunas de las cronologías clásicas de las *Ejemplares* apuntan en esa dirección, y por ahí incide la reciente propuesta de Francisco Rico sobre la cronología de las *Ejemplares*, propuesta cronológica que habrá que sopesar con mucho cuidado, puesto que no es una mera interpretación más o menos verosímil –o más o menos antojadiza al fijarse en ésta o aquélla característica literaria, como lo habían sido casi todas hasta ahora–, sino que se resuelve en datos objetivos y cuantificables (F. Rico, en prensa; J. García López 2005: 18 y 66-67) que encajan como anillo al dedo con la praxis cervantina documentada.⁷ Si la perspectiva que vamos comentando puede sostenerse, claro está que se agolpan las preguntas en direcciones muy fructíferas. Por ejemplo, podemos preguntarnos por qué la historia de don Quijote acabó dominando las restantes posibilidades y hasta qué punto el contexto literario finisecular no influyó en sus decisiones literarias. En efecto, en ese momento, la publicación del *Guzmán* quiebra parcialmente una perspectiva literaria de fondo que tiende a privilegiar el relato corto. Había libreros dispuestos a publicar y varios autores tienen escritos relatos cortos; Argote reedita partes del *Lucanor* ante la sequía ambiente (J. García López 2001: LXI-LXIII y 2005: 18-20), mientras que la larga difusión del *Abencerraje* constituye un síntoma en la misma dirección (E. Fosalba 1990; Montero 1996: LXXXI). En esa perspectiva, el andamiaje del *Quijote* de 1605 nos parece un compromiso entre una conjunción de factores personales y literarios en el más amplio sentido, y abonado por el hecho personal de que en ese momento Cervantes había rebasado los cincuenta con mucho y hacía veinte que no publicaba nada en serio. Debió pensar que no tendría muchas más posibilidades y reunió aspectos decisivos de su producción en el volumen de 1605. Si unimos los hilos de semejante entramado, podemos contemplar las novelas cortas del primer *Quijote* como narraciones desplazadas de una hipotética colección, lo que nos permite considerar capítulo fundamental de su comprensión literaria el compararla con sus hermanas de 1613 junto a las que fue pensada.

Y lo primero que observamos es que Cervantes creaba por ciclos temáticos, manipulando las variables esenciales de una corta serie de argumentos⁸. Tomemos un ejemplo sugestivo: el personaje femenino de *La gitanilla* y de *La ilustre fregona* constituyen en realidad un solo personaje, desarrollado en forma diferente y contrapuesta en cada relato, de forma que –recordando muy atinadas observaciones de Riley– podemos pensar que se trata de “un experimento controlado” (E. C. Riley 2001: 195). Una característica que se reproduce en su ciclo de celosos, donde dos novelas y un entremés –*El*

⁷ Recientemente Romero (2003: 363) ha observado, en mi opinión con acierto, que algunas expresiones de *El celoso extremeño (el banco)* donde deposita su dinero Carrizales en lugar de simplemente ‘un’ banco) apunta a una institución pública de crédito dependiente del ayuntamiento sevillano que funcionó por los años finales del siglo XVI, lo que llevaría la redacción primitiva de *El celoso extremeño* cerca de los años 1601 ó 1602.

⁸ Tenemos, por ejemplo, una serie picaresca, una bizantina, una caballeresca o italiana, pero no una serie pastoril, reducida a escenas amebeas de *La gitanilla* o a observaciones críticas de Berganza, lo que recuerda su continua promesa de una continuación de *La Galatea* y la importancia de la reflexión sobre la *Diana* (J. Montero 1996: 94, 141, 148, 159, 188, 216, 261), mientras que tampoco encontramos serie celestinesca (véase más adelante, n. 18).

curioso impertinente, *El celoso extremeño* y el entremés de *El viejo celoso*— asedian en una suerte de compleja variación musical lo que podemos creer que constituyó una fascinación para el escritor. Y en el caso concreto de las dos novelas, estamos ante dos soluciones literarias, construidas a partir de la manipulación paralela de menudos parámetros narrativos (F. Ayala 1974: 83; J. J. Allen 1978; E. C. Riley 1990: 104).⁹

Si la historia de Carrizales y el entremés ofrecen un paralelismo demasiado visible que pide quebrarse en el desenlace¹⁰, las dos novelas nos ofrecen dos desarrollos divergentes del mismo argumento esencial. Carrizales se crea un mundo a su medida a caballo de la rigidez del espacio: su casa-convento-fortaleza quiere recrear un paraíso imaginado por él al margen de la historia y de la vida. La idea de límite y de prohibición preside sus decisiones; la manipulación del espacio caracteriza su vida en Sevilla; su casa será la proyección del cuerpo virginal de su mujer en su conciencia enfermiza y la penetración espacial del virote incorpora una poderosa simbología sexual. No puede ser casualidad, por tanto, que *El curioso impertinente* nos presente a un Anselmo que no solo no quiere poner límites al asedio de Camila, sino que es él mismo el que se ausenta de su casa y ruega a su amigo —incluso de forma explícita en el discurso directo— que la ocupe a su placer. Es él mismo el que impulsa la maquinaria argumental conminando a Lotario a que entre en un absurdo juego de seducción, en un *experimentum* que, cual piedra de toque, ha de poner a prueba el temple de Camila. No creo que se trate de una casualidad, como no lo es tampoco el que Preciosa y Constanza constituyan el reverso de un mismo personaje. Estamos ante un proceso creativo muy paralelo —un “experimento controlado”— que invierte de forma consciente los parámetros básicos de la narración, entre los que se destaca el tratamiento inverso del espacio y la actuación del personaje principal.

Lo que hace Anselmo, en esencia, es intentar convertir a Lotario y Camila en actores de una idea, en marionetas de un espacio dramático dominado por sus obsesiones. Quiere poner en escena un *ñaque* cuyo papel ha imaginado y quiere ver representado. En ambos casos, el protagonista masculino actúa al margen de cualquier resquicio de libertad para con los otros, a los que quiere convertir en momentos de su voluntad. Que los demás opten por soluciones particulares al margen del celoso entra en el juego del novelista, que opone las pulsiones básicas más fundamentales a las ideas hiéráticas del celoso. Por ahí Anselmo se

⁹ J. J. Allen (1978) supone una cronología verosímil del *Curioso* con respecto a los dos *Celosos*: *Celoso* (1) — *Curioso* — *Celoso* (2), lo que me parece bastante verosímil, pero difícil de demostrar, y la crítica se inclinaría (véase más delante pág. 15) por la prioridad cronológica de *Curioso* ante las dos redacciones de la historia de Carrizales.

¹⁰ *El celoso extremeño* y el entremés destacan por fuertes paralelismos léxicos en escenas que diríase colocadas una sobre otra (J. García López 2001: 896-897). La proximidad permite entender la diferencia en el desenlace y el tratamiento literario que se impone Cervantes, puesto que la novela enfrenta los recovecos de la psique (M. Molho 1990: 745; J. García López 2001: 897-898) autorizando un final infrecuente, pero no inverosímil ni ajeno a la naturaleza humana (como pensó A. Castro 1925: 244) y que venía a pelo para adivinar la ejemplaridad en esa tensión entre cotidiana verosimilitud y deslumbrante maravilla sobre la que están construidas las *Ejemplares*. Una alteración, por lo demás, que ni fue exclusiva de Cervantes, ni se dio sólo en *El celoso extremeño*: también el *Abencerraje*, por poner sólo un ejemplo, limó aristas para formar parte de las obras de Villegas o Montemayor (E. Fosalba 1992). Es de notar que el final de *El celoso extremeño* tenía que cambiar casi necesariamente en 1613, puesto que coincidía demasiado con un entremés (*El viejo celoso*) listo para su publicación en 1614; ningún escritor que se precie publica la misma obra con pocos meses de intervalo. Por otra parte, nótense que, al igual que las piezas de la serie picaresca o bizantina, las de la serie de celosos interaccionan entre sí hasta casi la misma víspera de la publicación.

parece a otro loco famoso, Vidriera, depositario de un saber humanístico tan detallado como inútil, y cuya relación con su comportamiento atípico y su subsiguiente locura, no ajena de modulaciones eróticas, se ha considerado en relación causal (J. García Gibert 1997: 280-283). Si, en efecto, Carrizales quiere modelar la educación de la joven Leonora dominado por la idea de posesión, Anselmo parece estar dolido por la distancia que su matrimonio impone entre él y Lotario. Tanto a Lotario como, indirectamente, a Camila se les pide que demuestren su fidelidad en un caso extremo, cominándolos a asumir un rol cuya esperada conclusión una de las dos marionetas cree conocer. Es curioso que Camila –cuya conciencia de lo que sucede no está claro que sea la simple ignorancia– invierta por completo la maquinación del celoso, inventándose un espacio dramático que solo controla ella –ni siquiera Lotario sabe qué quiere hacer– y que persigue como único objetivo arrebatarle el control de la representación dramática para pagarle con la misma moneda, rebajándolo de director de escena a personaje de un papel que no ha escrito.

La mujer de Anselmo responde al tópico que la época espera de la perfecta casada. Los comentaristas han subrayado su falta de profundidad psicológica, incidiendo en la importancia del tópico y que en su actuación se revele como desenvuelta hipócrita. Sucede que el comportamiento de Camila constituye el depósito de una ejemplaridad explícita (“ejemplo claro que nos muestra que solo se vence la pasión amorosa con huilla”; F. Rico 2004b: 348) y se nos ha hurtado su progresión anímica a través de una rica gestualidad, como es el caso de Leonora. Debemos suponer el progreso de Camila a partir de sus silencios y decepciones, pero no lo tenemos completamente ante la vista, y como se nos dice que no llegó a saber del planteamiento de Anselmo, lo resolvemos en simple hipocresía, por más que su conducta sea intachable. Y es que la evolución psicológica de Camila debe darse por supuesta, puesto que un desarrollo más detallado puede acabar desinflando esa explícita ejemplaridad que acota el narrador, mientras que su desarrollo psicológico responde a la ejemplaridad que enuncia Anselmo momentos antes de morir, mucho más real y verosímil, incluso en la época (“No estaba obligada a hacer milagros”). Reparemos en que el gesto silencioso de Leonora ha pasado no a Camila, sino a Lotario, en cuya descripción sí que se concentra el narrador para explicar cómo Anselmo logra la maravilla de convertir al antiguo y fiel amigo en un moderno y torturado *fallax*:

“Mirábala Lotario en el lugar y espacio que había de hablarla, y consideraba cuán digna era de ser amada; y esta consideración comenzó poco a poco a dar asaltos a los respectos que a Anselmo tenía...” (F. Rico 2004b: 346)

“Sola Leonora callaba y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado” (J. García López 2001: 356-357 y 2005: 444)

Su actuación, por otra parte, creando una breve comedia en medio de lo que creíamos novela conduce a uno de los temas manidos en las *Ejemplares*: el uso continuo de procedimientos dramáticos, más que evidente en nuestra historia como en otras del volumen de 1613. Se trata de un hecho que no debería extrañar tanto, puesto que asistimos por entonces a una mayor visualización de la tradición –pensemos en Vesalio, en Konrad Gesner, en Alciato y en toda la literatura emblemática, en el mismo desarrollo de la numismática– y en la generalización del espectáculo dramático en la segunda mitad del siglo XVI. La entronización del teatro como forma artística dominante puede ser comparada al moderno mass-media: lo mismo sucede, efecto, a los novelistas del día, que

‘piensan’ bajo categorías estéticas cinematográficas.¹¹ Pero lo irónico del caso es que en el momento en que la prosa cervantina se acerca tanto a la *mise en abyme* y al teatro dentro de la novela, resulta que podemos entenderlo como *experimentum* y nos permite simultáneamente equiparar la ficción novelesca con otro tipo de discursos cercanos a las ciencias naturales, comparación que dejamos, claro está, para los historiadores de la cultura (R. Pérez de la Dehesa 1964; J. Rodríguez Luis 1980: II, 73). Si tal paralelismo tuviera legitimidad, deberá relacionarse con la percepción del mundo natural, que está cambiando con rapidez inusitada y abrupta en esos años finales del siglo XVI,¹² y equipararía procedimientos de las ciencias naturales de la época, y aún posteriores, a la mera ficción novelesca. De rebote, convertiría a ésta en una suerte de instrumento pertinente para la exploración de cuestiones morales y sociales, justamente lo que sentimos que es la mejor posteridad cervantina. La ejemplaridad de muchos de sus relatos, que abomina de la moralina mecánica para instaurar una refinada interrogación. Para ello, ignora los privilegios supuestos en la cartilla o en la prosa de catecismo mediante procedimientos literarios donde quizá no es el menos importante la potenciación de los casos retóricos que se suponen en el discurso deliberativo dirigido al lector, que es quien más de una vez se ve en la tesitura de arriesgar una respuesta. De hecho, la mera manipulación formal del relato tiene en Cervantes sorprendentes resonancias éticas que invalidan la tesis del modernismo, para quien el sustantivo ‘ejemplares’ apuntaba a un inventario estético, atajo que limita dramáticamente el alcance de su prosa (J. García López 2001: XCII-XCIII).

Por lo que se refiere a Anselmo, la lectura entre líneas empuja hacia la sospecha de pulsiones sexuales inconfesables en la época, de la casi declarada homosexualidad disfrazada de cortesía a varios complejos psicológicos en torno a la materialización triangular del deseo y a una etiología que ronda varias formas de la paranoia o neurosis, tanto si se trata de un diagnóstico psicoanalítico, como si lo identificamos con otros héroes literarios no cervantinos (L. Roux 1963, Stapp 1991, L. Rosales 1985: 1103-1104). Es de notar aquí hasta qué punto su locura transmuta en verosímil y ejemplar –incluso para la mentalidad tridentina de la España de la época– los embrollos extramatrimoniales y triangulares del *novellino* italiano, inaceptables en su forma original. Pero si Anselmo parece habitar un complejo mundo anímico, recuérdese la poderosa y recargada atmósfera de impregnación sexual que envuelve la casa de Carrizales, donde el gineceo que acompaña a su joven esposa tiembla de placer ante la aparición del demoníaco príncipe azul en una célebre escena de voyerismo femenino. Diríase que las novelas de los celosos de Cervantes son siempre psicológicas, acertando a descubrir ámbitos profundos de la psique humana, idea que se recuerda incluso en el amplio contacto entre el moderno psicoanálisis y la escritura cervantina (E. C. Riley 2001: 255-276, Grimberg 1987-1988). No estará de más recordar que la psicología del celoso como personaje literario es ya abundante en el *novellino* italiano del quinientos, pero, sobre todo, que más de una novelita de Bandello consiste no en una trama novelesca, sino en la interrogación sobre la psicología de tan singular espécimen del género humano y en la complacencia en describir casos próximos a

¹¹ Véase un recorrido sistemático por las formas dramáticas en las *Ejemplares* en F. Sánchez (1993) y J. García López (2001: 797-799) a propósito de *Rinconete y Cortadillo*.

¹² Recuérdese la tesis clásica de A. Castro (1925: 164) que relaciona a Cervantes con Bernadino Telesio al encontrar en su obra una ‘naturaleza inmanente’.

la neurosis.¹³ El celoso es *siempre*, por definición, el actor de una peripecia anímica cuajada de extraños recovecos; la trama es la psique. Cervantes multiplica esas posibilidades al llevarlas al límite a través del análisis deliberativo aristotélico, donde las opciones de un personaje aparecen sometidas a una minuciosa consideración a partir de un discurso que quiere identificar el encadenamiento lógico de sucesos. La convergencia de esos dos caminos acaba convirtiendo el ya tortuoso estado anímico de los celosos del *novellino* en complejas y ambivalentes pulsiones humanas.

Y es que sería erróneo ver en la historia de Anselmo tan sólo psicología (E. C. Riley 1990: 104). La palabra penetra la entera realidad de la novela que amenaza con no ser otra cosa que una ilustración del juicio retórico. Caso interesante, por cuanto esos discursos iniciales, generalmente tachados de desproporcionados por la crítica, aproximan *El curioso impertinente*, en cuanto relato corto, a novelas como *El amante liberal*, cuya ausencia de diálogo es un baldón que –se asegura– delata su carácter primitivo en la pluma de Cervantes (J. Rodríguez Luis 1980: II, 66-67)¹⁴. El discurso de Lotario consiste en un virtuoso ejercicio retórico deliberativo que equipara la palabra con lo que denomina “demonstraciones matemáticas que no se pueden negar” (F. Rico 2004b: 333) y que son en realidad combinaciones lógicas que evocan la visión dialéctica que de la retórica tenía Aristóteles (“Si de dos partes iguales quitamos partes iguales, las que quedan también son iguales”, F. Rico 2004b: 333). Sus advertencias parecen construidas con la *Retórica* de Aristóteles en mano. Se basan en el entimema, el silogismo especializado en el carácter de las decisiones y las acciones a partir de la verosimilitud de los indicios (1356b),¹⁵ y en una tópica social y psicológica, anclada en lo verosímil (1358a10), que despliega un minucioso análisis de la finalidad de la conducta humana ligada a la casuística de la felicidad (1360b5 ss.) y enlazada al caso particular de Anselmo. Ahí es de notar la extraordinaria seguridad con que Cervantes maneja los casos tópicos señalados por la retórica. Y resulta que Lotario describe en su discurso con perfecta antelación y lujo de rasgos creíbles –en términos literarios, sociales e incluso psicológicos o patológicos– cuál será el derrotero de la historia y el destino de Anselmo. Tiene tal capacidad descriptiva que el experimento del celoso deviene un simple ejemplo de las palabras de Lotario y la retórica como apoyatura de la filosofía moral muestra su desenvoltura para describir la realidad personal de Anselmo y Camila. Se trata de las variadas formas de la argumentación intelectual confrontada con una realidad cotidiana (Riley 1990: 105) y, por tanto, en el concreto contexto histórico del autor, una inquisición sobre el alcance social de los instrumentos heurísticos del humanismo.

El final del relato hermana ambas historias otra vez de forma casi literal mediante un juego de remarcadas simetrías (J. García López 2001: 368 y 2005: 457). Quizá por esa tan íntima unión de ambas narraciones las dos historias corren parejas de una forma material

¹³ Así sucede en I, 52, que nos cuenta el caso patológico del caballero Spada, y II, 25, que constituye un pequeño tratado de la psicología celosa.

¹⁴ Hace ya tiempo que la crítica se ha puesto sobre aviso en torno al problema de identificar los discursos retóricos de los personajes cervantinos con algún hito cronológico o con algún tipo de juicio acerca de su calidad: en la época es posible que gustaran mucho más las peroratas de *El amante liberal* que el animado diálogo de Cipión y Berganza (J. García López 2001: LXVI).

¹⁵ Para este lugar de *Retórica*, tengo en cuenta la interpretación de A. Blecua (1985a: 19-21) y una ejemplar aplicación de cuanto llevamos dicho en A. Blecua (1985b).

por voluntad del autor mediante una frase que se repite de forma casi idéntica –en una resuena la otra– y que equipara el progreso anímico del personaje femenino. Esa frase es, además, central en *El curioso impertinente*, pues funciona a modo de frontera entre las dos partes del relato, caracterizando las dos secuencias por la actitud de Camila: “Rindióse Camila; Camila se rindió” (F. Rico 2004b: 348). La frase recuerda otra muy cercana de *La Galatea* (“Vi a Nísida, a Nísida vi”),¹⁶ pero, sobre todo, se corresponde con otra paralela en *El celoso extremeño*: “Leonora se rindió, Leonora se engaño, Leonora se perdió (J. García López 2001: 361 y 2005: 449). La frase de *El curioso impertinente* ha sido comparada con la de *La Galatea*, a modo de contrapunto cronológico, puesto que avala la relativa antigüedad de *El curioso impertinente* frente a los relatos de 1613 y en especial frente a *El celoso extremeño*, y que supone un visible paralelismo con la historia de Silerio y Timbrio en *La Galatea*¹⁷. La expresión une de nuevo a las dos novelas de celosos describiendo el cambio anímico del personaje femenino principal. Pero lo más sorprendente del caso es que a esa expresión, especialmente en la forma en que adopta en la historia de Carrizales, le encontramos un muy cercano paralelismo en boca de Pármeno, usada ahí para describir por boca del siervo todavía *fidelis* la definitiva caída de Calisto en manos de la vieja: “Pármeno. ¡Guay de orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda. ¡O Calisto, desventurado, abatido, ciego! ¡Y en tierra está adorando a la más antigua y puta vieja que fregaron sus espaldas en todos los burdeles! ¡Deshecho es, vencido es, caído es!” (Russel 1992: 251; F. Rico *et alia* 2000: 67). Parece tratarse, en efecto, de uno de los casi innumerables recuerdos rojanos de Cervantes que le ha seguido por varias narraciones y que ahora podría ser un eco del *Eunuchus* de Terencio (F. Rico *et alia* 2000: 67, n. 447).¹⁸

Hemos recorrido parte de un complejo entramado de convergencias y divergencias entre los dos relatos y podemos terminar preguntándonos por qué Cervantes incluyó *El curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605 en lugar de *Rinconete y Cortadillo* o *El celoso extremeño*. La respuesta clásica invierte la cuestión de la impertinencia y la convierte en clave exegética central para la parentería comprensión del *Quijote* (desde Wardropper 1957, y véase F. Martínez-Bonati 1995: 216-228; G. Güntert 1981 y 1993: 76-77), mientras que las historias de la venta en las que se ambienta el *Curioso* suponen un complejo jugueteo de virtuosismo narrativo que evoca la ejemplaridad unamuniana resuelta en torneo estético donde el celoso florentino tendría su lugar (H.J. Neuschäfer 1989; Baquero Escudero 2001; J. García López 2001: XCII-XCIII). Pero el tratamiento retórico singulariza nuestra novelita respecto de la obra mayor, lo que no sucede ni en las aventuras de Pedro del Rincón ni en la historia de Carrizales, basadas en el tratamiento burlesco e irónico alternando como leitmotiv de la historia (J. Casalduero 1943: 110-114, P. Ballart 1994:

¹⁶ F. López Estrada y M. T. López García-Bordoy (1995: 286).

¹⁷ Sobre esa triple convergencia, véase Riley (1990: 105).

¹⁸ No se trata, claro está, de un recuerdo aislado; aparte de casos muy conocidos, como el de la vieja Cañizares, apuntemos que en *Rinconete y Cortadillo* la vieja Pipota aparece descrita con la iconografía de Celestina (faldas haldudas) y es buena conocedora de los vinos de la tierra (J. García López 2001 y 2005), mientras que Constanza, la fregona toledana, será amorosamente cercada con un billete para curar el mal de muelas que entiende pero que muy bien (J. García López 2001: 416: 310), una enfermedad que también quiere curar Ortigosa en *El viejo celoso* (E. Asensio 1980: 212-214), aunque mucho más sorprende el ver a Preciosa hablar con la desenvoltura de la vieja proxeneta: “de las obras dudo, cuanto más de las palabras” (P. Russel 1992: 251; F. Rico *et alia* 2000: 66, n. 440); “Este temor engendra en mí un recato tal que ninguna palabras creo y de muchas obras dudo” (J. García López 2001: 54, n. 163 y 2005: 116).

459-477; J. García López 1999 y 2001: 803-804); ambas novelas, en efecto, recogen un uso retórico que recuerda demasiado el nervio central de la historia de Alonso Quijano. Es de notar que si todos estos relatos alguna vez fueron pensados para formar parte de una ‘colección’ de novelas cortas (allá por mediados de los años noventa), el tema que las eslabonaba tan estrechamente era la exploración *sui generis* de los usos retóricos. La historia de Alonso Quijano acabará encarnando como ninguna otra esa inquietud y nos permite hermanar la obra de Cervantes con la evolución de la cultura europea en esas décadas finales del siglo XVI, cuando se multiplican los críticos de la ortodoxia humanista. Un contexto que debía serle familiar si su relación con el mundo de la edición era tan íntimo y contiguo como, con pocas dudas, demuestran los más recientes análisis (F. Rico 2002; A. Blecua, en prensa). Y entre las varias posibilidades, Cervantes debió elegir *El curioso impertinente* por algunas de las razones por las que continuó desarrollando una salida corta –si no novela corta– y la convirtió en el *Quijote* de 1605. *El curioso impertinente* exhibe una amplia confianza en los instrumentos heurísticos del humanismo, y quizás por eso acabará siendo un recuadro –de igual forma que, por ejemplo, las *transformaciones* pseudoovidianas del Primo (II, 23-24)– de una obra que se deja leer como una compleja exploración de las posibilidades de la tradición retórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, J. J. “*El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*”, *Studies in the Spanish Golden Age: Cervantes and Lope de Vega*, eds. D. Drake y J. A. Madrigal, Miami, Universal, 1978, pp. 6-11.
- ANDERSON, E. M. y PONTÓN GIJÓN, G., “La composición del *Quijote*”, en F. Rico, coord., M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, I, pp. CLXVI-CXCI.
- ANDERSON, E. M. y PONTÓN GIJÓN, G., “La composición del *Quijote*”, en F. Rico, coord., M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Círculo de Lectores, 2004.
- ASENSIO, E., (ed.), M. de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1980.
- AVALLE-ARCE, J. B., *Deslindes cervantinos*, Madrid, Edhigar, 1961.
- AVALLE-ARCE, J. B., “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en J. B. Avalle Arce y E. C. Riley, *Suma cervantina*, Londres, Támesis, 1973, pp. 199-212.
- AYALA, F., *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Ariel, 1974.
- BALLART, P., *Eironéia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994.
- BAQUERO ESCUDERO, A. L., “Una cadena narrativa bien ensamblada: *Don Quijote en Sierra Morena*”, en *Lectures d'une oeuvre. Don Quijote de Cervantes*, en Jean-Pierre Sánchez (coord.), París, Éditions du Temps, 2001, pp. 153-178.
- BLECUA, A., (ed.), Aristòtil, *Retòrica. Poètica*, Barcelona, Laia, 1985.
- BLECUA, A., “Cervantes y la retórica (Persiles, III, 17)”, en A. Egido, ed., *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 131-147.

- BLECUA, A., “Cervantes historiador de la literatura”, *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 87-97.
- BLECUA, A., “La epístola *Al lector* a la edición de las *Obras* de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610): ¿un viejo-nuevo texto cervantino?” [en prensa].
- CASALDUERO, J., *Sentido y forma de las 'Novelas ejemplares'*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1943; 2da. ed., Madrid, Gredos, 1974.
- CASTRO, A., *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, 1925 (ed. facs. Crítica, Barcelona, 1987).
- DÍEZ BORQUE, J. M., “Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes”, *Anales cervantinos*, XI (1972), pp. 113-128.
- FERNÁNDEZ TURIENZO, F., “Sentido trágico de *El curioso impertinente*”, *Anales Cervantinos*, XXXIV (1998), pp. 213-242.
- FOSALBA, E., *El 'Abencerraje' pastoril*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- FOSALBA, E., “La tradición sentimental en el amor de Abindarráez y Jarifa”, en C. Guillén, ed., *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March-Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, pp. 89-97.
- GARCÍA GIBERT, J., *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*, València, Edicions Alfons El Magnànim, 1997.
- GARCÍA LÓPEZ, J., “Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca”, *Cervantes*, XIX (1999), pp. 113-124.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (ed.), M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001.
- GARCÍA LÓPEZ, J., M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2005.
- GRIMBERG, L. y. RODRÍGUEZ, J. F., “La influencia de Cervantes sobre el futuro creador del psicoanálisis”, *Anales cervantinos*, 25-26 (1987-1988), pp. 157-176.
- GUILLÉN, Claudio, (ed.), *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March-Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992.
- GÜNTERT, G., “*El curioso impertinente*, novela clave del Quijote”, en M. Criado de Val, ed., *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 789-797.
- GÜNTERT, G., *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993.
- IMMERWAHR, R. L., “Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One”, *Comparative Literature*, X (1958), pp. 121-135.
- KOPPEN, E., *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- LERNER, I., “Teórica y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes”, *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 155-170.
- LÓPEZ ESTRADA, F. Y LÓPEZ GARCÍA.-BORDOY, M. T., eds., *Cervantes, La Galatea*, Madrid, Cátedra, 1995.
- MARTÍNEZ BONATI, F., *El 'Quijote' y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

- MOLHO, M., "Aproximación al *Celoso extremeño*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 743-762.
- MONTERO, J., (ed.), Jorge de Montemayor, *La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996.
- MONTERO REGUERA, J., *El 'Quijote' y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- NEUSCHÄFER, H.-J., "El curioso impertinente y el sentido del *Quijote*", *Anthropos*, XCIX (1989), pp. 104-107.
- NEUSCHÄFER, H.-J., "El curioso impertinente y la tradición de la novelística europea", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 605-620.
- PÉREZ DE LA DEHESA, R. "El curioso impertinente: episodio de una crisis cultural", *Asomante*, XX (1964), pp. 28-33.
- RICO, F. (coord.), M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes-Barcelona, Crítica, 1998.
- RICO, F. et alia, eds., F. de Rojas ("antiguo autor"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000.
- RICO, F., "A pie de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo", *Bulletin Hispanique*, II (2002), pp. 673-702.
- RICO, F. (coord.), M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Círculo de Lectores, 2004.
- RICO, F. (ed.), M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- RICO, F., "Sobre la cronología de las *Novelas ejemplares*", *Mélanges Jean Canavaggio* [en prensa].
- RILEY, E. C., "Teoría literaria", en J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, eds., *Suma cervantina*, Londres, Támesis, 1973.
- RILEY, E. C., *Introducción al 'Quijote'*, Barcelona, Crítica, 1990.
- RILEY, E. C., *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001.
- RODRÍGUEZ LUIS, J., *Novedad y ejemplo de las 'Novelas' de Cervantes*, México, Porrua, 1980, 2 vols.
- ROMERO, C. (ed.), M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ROMERO, C., "Novelas ejemplares. Cuestiones ecdóticas", *Cervantes*, XXIII (2003), pp. 357-377.
- ROSALES, L., *Cervantes y la libertad*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1985, 2 vols.
- RUA, G. (ed.), T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, Bari, Laterza, 1910-1912, 2 vols.
- RUSSELL, P. (ed.), F. de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1992.
- SÁNCHEZ, F. J., *Ánalisis cultural de las 'Novelas ejemplares' de Cervantes*, Nueva York, Peter Lang, 1993.
- SEGRELLES, C., "Introducción", en C. Segrelles y M. de las Nieves Muñiz (eds.), L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Madrid, Cátedra, 2002.
- STAGG, G., "Revision in *Don Quixote*. Part I", *Hispanic Studies in Honor of I. González-Llubera* (ed.) F. Pierce, Oxford, The Dolphin Books, 1959, pp. 347-366.

- STAGG, G., “Sobre el plan primitivo del *Quijote*”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, eds., F. Pierce y C. A. Jones, Oxford, The Dolphin Books, 1964, pp. 463-471.
- STAPP, A., “La curiosidad, entrada a lo vedado”, *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, 443-447.
- TORRES, José Carlos de (ed). Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.
- WARDROPPER, B. W., “The Pertinence of *El curioso impertinente*”, *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXII (1957), pp. 587-600.
- WEINBERG, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1963 (Reprint Midway), 3 vols.

