



Interrelaciones de la *Historia del curioso impertinente* con otras zonas de la primera parte del *Quijote*

José Miguel SARDIÑAS

Casa de las Américas/ Universidad de La Habana

La *Historia del curioso impertinente* (*HCI*), versión cervantina en forma de *novella* de un relato de larga tradición literaria (Avalle-Arce 1961b: 163-235), se lee con placer por sí misma, independientemente de la obra mayor en que se encuentra inserta, por varias razones, entre ellas el modo hábil en que su narrador va ofreciendo la información, el tipo de conflicto, tan peculiar desde el punto de vista psicológico, que aqueja a Anselmo, su protagonista, y la serie gradual de cambios que van experimentando Lotario y Camila, en su destrucción.

En esto parece haber habido consenso desde su publicación como sección integrante del *Quijote* de 1605. Ya en lo que, de 1614 en adelante, pasó a ser la segunda parte del *Quijote*, aparecen juicios que, de tomarse como reflejos de la acogida que dieron lectores y críticos a la que se convirtió en primera¹, testimoniarían una valoración positiva del relato como unidad. Así, Sansón Carrasco comenta con Sancho y don Quijote que si algo se le reprocha a la *HCI* no es el que sea mala ni mal razonada (II,3; 63)²; y posteriormente aparece otro comentario, esta vez del narrador, que reproduce quejas de Cide Hamete Benengeli, en que se califica de entretenidas a las novelas intercaladas, en general, y sobre todo se destaca “la gala y artificio que en sí contienen” (II,44; 366) la *HCI* y la del cautivo, en particular.

¹ Voy a partir del supuesto de que sí puede reflejar esos juicios, aunque estoy de acuerdo en que “it matters very little whether Cervantes heard or imagined such criticism”, pues “the essential thing is that the objections to his tales occurred to him as conceivable” (Wardropper 1957: 589, nota 7).

² Las citas del *Quijote* corresponden a la edición de L. A. Murillo, Madrid, 1978, 3 ts., ts. 1 y 2, y se incluyen en el cuerpo del trabajo, siguiendo el orden convencional de parte (en este caso también tomo), capítulo y página.

Incluso sin necesidad de ir a la segunda parte, en la primera hay un comentario del narrador que manifiesta obvia satisfacción por sus *novelle*: “gozamos ahora, en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia” (I,28; 344).

Sin embargo, si bien tanto el autor como los críticos de entonces y posteriores han estado de acuerdo respecto a los valores de la pieza tomada independientemente de la historia principal, o simplemente no los han cuestionado, ni aquél parece haber aprobado a la larga su intercalación, ni los críticos la aceptan sin reparos. Pues, por un lado, el autor se abstuvo de repetir el procedimiento tal cual en la segunda parte³, y por el otro la pertinencia o no pertinencia de la *HCI* ha devenido tópico de la crítica cervantina⁴.

De modo que la coexistencia del texto interpolado con el que le da cabida ha sido desde hace varios siglos un problema⁵, y uno ya planteado por la propia obra, desde dentro, mediante juicios puestos en boca de personajes y del narrador. El mismo Sansón Carrasco, por ejemplo, dice además que “una de las tachas que ponen a la tal historia [el *Quijote*] es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente* (...), por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote” (II,3; 63). Y es criterio que reproduce el narrador, remitiéndose a Cide Hamete, al decir que la *HCI* y la del cautivo “están como separadas de la historia, puesto que [aquí con valor causal] de las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse” (II,44; 366).

Ahora bien, no porque la enuncie el narrador hay que tomar esa valoración como definitiva o incuestionable, pues muchas de sus opiniones a lo largo de toda la obra, de seguirse a pie juntillas, sólo desviarían la atención

³ El episodio de las bodas de Camacho (II,22-23) está concebido con tanto artificio y ligado tan débilmente, desde el punto de vista argumental, a la historia principal como la *HCI*; vid. Wardropper 1957: 594, nota 20.

⁴ Cf. *Bibliografía fundamental del Quijote*, preparada por Murillo, ed. cit., t. 3, apartado 470, pp. 114-115.

⁵ Pueden verse reseñas del estado de la cuestión en diferentes momentos, de los románticos alemanes en adelante, en Castro 1925: 121-123, Wardropper 1957: 587, Immerwahr 1958: 121-125, Avalle-Arce 1961: 124-125 y Hahn 1972: 129-130.

del lector de los procesos que están ocurriendo en profundidad (sus juicios acerca de la locura de don Quijote y de la condición de tonto de Sancho, por ejemplo, se mantienen invariables; los cambios son sutiles y normalmente no acontecen en el nivel del enunciado, sino en el de la enunciación). Aunque, para hacer honor a la verdad, lo que el narrador dice exactamente no es que las historias estén separadas de la principal, sino *como* separadas (Wardropper 1957: 590), que es una forma de tomar distancia respecto a lo que había opinado Sansón Carrasco. Y si refleja críticas del momento, es igualmente una valoración relativa.

El problema, pues, sigue en pie, y este trabajo dirige sus miras a estudiarlo. Pero, a diferencia de otros que se han escrito sobre el tema, no pretende juzgar la pertinencia de la *HCI* en el *Quijote*, sino –aceptándola de antemano, por principio– observar algunos rasgos de su texto y del resto del texto del *Quijote* que pueden considerarse como marcas de esa pertinencia, al configurar relaciones mutuas. Sigue, en este sentido, la postura generalizada en la crítica sobre el tema por lo menos desde 1925, fecha de publicación de *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro. Es la misma posición claramente expuesta por Wardropper 1957, Avalle-Arce 1961a y otros estudiosos.

Dentro del *Quijote*, este trabajo se limita a la primera parte no sólo por ser una sección genéticamente autónoma respecto a la segunda –que no goza del mismo *status*–, sino porque las interrelaciones que puedan darse pertenecen a un plan no influido por las reacciones de la crítica, o, dicho en otras palabras, porque esos posibles nexos se encuentran al abrigo de cualquier intento del autor de forzar paralelos, encadenamientos causales, etc., para introducir enmiendas. Lo cual no significa que, en los casos en que tiene lugar, este último tipo de relaciones carezca de interés, sino que el problema, como se ha planteado desde el principio, atañe a su contexto inmediato en el *Quijote* de 1605, no a los intentos que haya podido hacer el autor en la segunda parte para atenuarlo.

Serán objeto, pues, de este trabajo referencias y alusiones a la *HCI*, paralelos entre pasajes de la historia central y otros de la que por comodidad seguiré llamando interpolada, y en general asociaciones que puedan establecerse y trasladar significados lo mismo del relato hacia la historia central que en dirección inversa. Si el sentido de un texto va surgiendo gradualmente, a medida que se lee, y como resultado de la interacción de

todos los elementos que componen la obra, la *HCI* tiene, teóricamente por lo menos, tantas probabilidades como otra zona cualquiera del *Quijote* de entrar en contacto con las restantes para ir formando significados. Para comprobarlo, basta suprimirla. Y aunque sea una obviedad, lo primero que saltará a la vista en la lectura serán referencias y alusiones que carecerán de referente dentro del texto, tanto en la primera parte como en la segunda, aunque me ceñiré a la primera, como he especificado.

Para comenzar con un episodio que ya R. Immerwahr y J. Hahn han relacionado con la *HCI*, puede tomarse el del degollamiento del gigante enemigo de Micomicona (I,35; 437-438), y advertirse que no sólo tiene que ver con Anselmo, como advirtieron dichos estudiosos⁶, sino también con el falso intento de suicidio de Camila (I,34; 434-435), aunque el vínculo emerja de afinidades más aparentes.

En ambos casos, estamos frente a escenas de sangre, que coinciden además en ser esencialmente falsas en su condición de escenas sangrientas: la herida de Camila no pasa de rasguño y el desangramiento del gigante se reduce a derramamiento de vino, vistos ambos desde la perspectiva del lector, que sabe lo que sucede en realidad, no desde la de los personajes engañados (Anselmo y don Quijote).

En el caso de Camila, la escena muestra un esfuerzo por conservar algo que no buscó (el amor de Lotario) y por alejar la infamia, cada vez más inminente, y que no se le puede imputar del todo, a pesar de las opiniones insistentemente denigratorias que el narrador vierte sobre ella, como mujer. Es, ciertamente, un acto de engaño que frisa en la crueldad, y un acto teatral, en sentido estricto, pero también una situación dramática, con toda la carga de desesperación que puede adquirir ese término. Camila protagoniza –y en ese momento está intentando mantener bajo control– la situación más importante de su vida, antes de su destrucción completa; la situación de la cual dependía aún la conservación de su estado de equilibrio precario, pero

⁶ Para el primero hay en el *Quijote*, parte I, una simetría estructural entre las siete historias intercaladas, que se ordenan en tres pares alrededor de la *HCI*, y es significativa la coincidencia del momento de máxima locura del caballero, que interrumpe la lectura de la novella, con el de castigo de Anselmo: “Quijote’s insane credulity reaches its apex in his confusion of waking reality with the dream just before we learn the price that Anselmo must pay for the hybris of his curiosity” (Immerwahr 1958: 126); según Hahn, Anselmo es un exponente del pecado de *curiositas*, y por ende de soberbia, que don Quijote castiga en la figura simbólica del gigante (Hahn 1972: 131 et sqq.).

equilibrio, en fin. Pero su esfuerzo acaba por resultar infructuoso. No importa que haya logrado engañar a Anselmo una vez más. Poco tiempo después de su representación, encontrará el fracaso y la muerte. Y aquélla quedará como el último intento de evitar la derrota.

Don Quijote, por su lado, protagoniza una escena ambivalente, sólo que no de modo voluntario. Lo que para él es su mayor hazaña, una de las pocas auténticamente caballerescas de la primera parte, es desde otro punto de vista un acto tan incierto como el suicidio fingido.

Aparece ante el lector gesticulando, dando cuchilladas al aire y dando voces, como si estuviera trabado en una batalla descomunal. Pero su combate está más lejos de la realidad que cualquiera de los otros que ha tenido o tendrá, pues no ocurre ni siquiera en su imaginación, como fue el caso de los molinos de viento o del choque de los ejércitos de cabras, sino en una dimensión más distante: en el sueño. Y lo que los personajes de la venta que entran pueden ver, lo que como lectores además percibimos, es un hombre que se mueve agitadamente, con ademanes exagerados que recuerdan los de un actor sobre el escenario.

El resultado real, esto es, el que narrador, personajes y lectores podemos identificar, no conduce a la destrucción de don Quijote, pero es el fracaso; es su visión caballerisca e imaginaria del mundo confrontada desventajosamente con la visión real. Poco después la reina Micomicona habrá encontrado esposo, que era todo lo que necesitaba para sentirse feliz, y habrá abandonado esa especie de juego en que participaba con el caballero. Puede incluso retomarlos, por conmiseración, pero ya no es una desdichada que, aunque fuera por seguir la corriente, había entrado en el mundo de las fantasías caballerescas, sino una mujer satisfecha que sólo busca ocasiones para disfrutar los placeres del reencuentro. Frente a ella don Quijote aparece como ingenuo, como persona que se aferra a algo en lo que no se cree ya (aunque es cierto que fue algo en lo que nunca se creyó verdaderamente, pero por momentos parecía que sí). El juego terminó y el haber degollado al gigante de nada ha servido⁷.

⁷ El aspecto de don Quijote en la escena del combate acentúa la sensación de fracaso que produce su situación y enfatiza sus diferencias respecto a los personajes, nobles en su mayoría y de buen porte, que lo rodean. Se lo ve con camisa corta, que no alcanza a cubrirle áreas del cuerpo que el pudor normalmente oculta a la vista ajena, y se subrayan rasgos como el tener las piernas “muy largas y flacas, llenas de vello y no nada

Es ese carácter de representación vacua, incierta, de su combate, por una parte, y lo que, por otra, puede tener no sólo de engaño de adúltera, sino también de situación límite la farsa de Camila, lo que pretendo realzar al acercar ambas escenas.

Otros dos pasajes entre los que se produce relación son la argumentación de Lotario ante Anselmo sobre el sacramento del matrimonio (I,34; 411) y la similar de Dorotea ante Fernando para hacerlo cumplir su palabra (I,36; 450-451). En el primer caso, Lotario, para disuadir a su amigo, ofrece una explicación clara de los fundamentos del matrimonio cristiano: se trata de un lazo sancionado por la divinidad, indestructible y definitivo mientras los esposos vivan. Luego Dorotea recurrirá a estas mismas razones para recuperar a Fernando, pero ya el texto no necesitará abundar en ejemplos ni remontarse a Adán y Eva, pues antes se ha hecho, en la *HCI*. La primera aparición *in extenso* del tema puede entonces fungir como preparación de la segunda, al ahorrar información y evitar la redundancia. Si Dorotea en su elocuente discurso no tiene que echar mano a la teología no es porque no lo desee (pues ganas no le faltarían), ni sólo porque el matrimonio como sacramento fuera un conocimiento compartido y formara parte de la ideología corriente entre los lectores, sino también porque ya el texto había sido prolijo al tratarlo.

Pero no es esta la única semejanza entre un pasaje de la narración interpolada y otro de la de marco que modifique la lectura del último. En el reclamo de libertad de Luscinda a Fernando (I,36; 449-450), se producen tres coincidencias con el discurso de Camila en la escena teatral, que acaso no tendrían mayor relevancia si no fuera porque son varias.

La primera pide a su captor: “dejadme, señor don Fernando (...) llegar al muro de quien yo soy yedra, al arrimo de quien no me han podido apartar vuestras importunidades, vuestras amenazas, vuestras promesas ni vuestras dádivas” (p. 449), y finalmente le advierte que, ya que no logrará otra cosa, puede incluso acabar con su vida: “que como yo la rinda delante de mi buen esposo, la daré por bien empleada; quizá con mi muerte quedará satisfecho de la fe que le mantuve hasta el último trance de la vida” (p. 450). Y poco antes pensaba Camila en voz alta y fingidamente, del amor de Lotario,

limpias” (I,35; 438), en contraste sensible además con la elevación de la hazaña que sueña.

que no “lo creyera jamás, si su insolencia no llegara a tanto, que las manifestas dádivas y las largas promesas y las continuas lágrimas no me lo manifestaran” (I,34; 431).

En ambos parlamentos es patente el tono teatral, aunque no sea exclusivo de ellos. En el de Camila, como ya he dicho, no hay lugar a dudas; se trata de una situación que incluye actores, conflicto y un destinatario que hace las veces de espectador. En el de Luscinda, no llega a estructurarse una situación de esa índole, pero el lenguaje elevado, la gestualidad (los personajes se quedan mudos, mirándose unos a otros; Fernando sujeta a Luscinda y ella trata de soltarse; Dorotea se ha desmayado) y el uso del viejo tópico lírico del amante o la amada como yedra de su pareja contribuyen a dar un aspecto artificial, de escena actuada, a sus palabras. También en los dos casos se recurre a la muerte como prueba de amor irrefutable y de fidelidad, y finalmente tanto Luscinda como Camila hablan de dádivas y promesas mediante las cuales los hombres han tratado de conquistarlas.

Dádivas y promesas, con modificadores gramaticales o sin ellos, son una especie de estructura estable, que se repite en otras ocasiones en el texto —en una intervención del propio Anselmo (I,33; 403), por ejemplo—, y que acaso fuera parte del lenguaje literario de la época, por lo cual su reiteración en los discursos de estos personajes podría no verse como significativa. Sin embargo, dada la proximidad de los sitios en que aparecen y las otras similitudes señaladas, establecen una relación entre las situaciones de Camila y Luscinda que beneficia poco a esta última.

Sus argumentos, como los comentados antes, de Dorotea, se contaminan de algún modo del carácter falaz de los de Camila e inscriben el pasaje en una dimensión más amplia y compleja, en la ambigüedad. No quiere esto decir que, por mostrar afinidades las secciones mencionadas, las palabras de Luscinda se lean como fingidas, sino que al ser posible acercarlas a otras marcadas por la mendacidad se cargan de un valor que de otra manera les sería extraño.

Por otra parte es interesante observarlo porque uno de los efectos que se han atribuido a la intercalación de la *HCI* es subrayar, por contraste, la

ilusión de realidad de los acontecimientos de la venta⁸, y de este modo parece obrar en sentido contrario: los personajes se expresan de formas parecidas, usan argumentos similares, y hasta se desmayan con la misma facilidad (Camila, fingidamente, en I,34; 434, Dorotea en I,36; 449, Luscinda poco después en el mismo capítulo, p. 452, y Clara en I,44; 544). Más que de un nivel narrativo a otro, lo que por momentos parece haber pasado es que se haya cambiado simplemente de un espacio novelesco a otro, en virtud de la identidad de las convenciones entre segmentos que pertenecen a géneros diferentes.

Sin embargo, si hasta ahora los puntos de contacto advertidos proyectaban la influencia de la narración interpolada hacia la principal, hay un concepto recurrente a lo largo de varios capítulos de esta última que remite su significado a una acción originada en la *HCI*.

Como se recordará, Camila, en un momento de arrepentimiento, se acusa de haberse conducido con excesiva premura y de haber ofrecido poca resistencia al asedio que le puso Lotario:

Corrida estoy, amiga Leonela, de ver en cuán poco he sabido estimarme, pues siquiera no hice que con el tiempo comprara Lotario la entera posesión que le di tan presto de mi voluntad. Temo que ha de estimar mi presteza o ligereza, sin que eche de ver la fuerza que él me hizo para no poder resistirle (I,34; 423).

El tipo de metáfora tópica que usa el narrador para describir los pasos de los enamorados hasta aceptarse mutuamente, tomadas originalmente del lenguaje militar y empleadas de manera sostenida con evidente cuidado, destaca el papel defensivo y pasivo de la dama y, al convertirlo en equivalente de una derrota o rendición, sobre todo rápida, le resta valor, lo rebaja⁹. Su ligereza recibirá entonces censuras indirectas, de distintos hombres, cada vez que se toque el tema, y la traición cometida en la historia de Camila se volverá una suerte de eco o punto de referencia común para acciones semejantes.

La primera vez que se tiende ese puente ocurre de una forma muy sutil, dentro del bloque argumental de la venta. El joven Luis canta

⁸ Es la función que le atribuyeron Julián Marías en un artículo que Avallé-Arce (1961: 125) cita y suscribe, y en alguna medida también Wardropper (1957: 591 et seq.) al sustentar su trabajo en la oposición renacentista naturaleza-arte.

⁹ Algunos términos de la identificación, de larga tradición literaria, entre el combate y el escaqueo amoroso son los siguientes: *apretar el cerco a aquella fortaleza, rinda, encastilladas torres, minó, pertrechos, viniera al suelo, rindióse Camila* (I,34; 419-420).

desconsolado la indiferencia de Clara y se la explica a sí mismo en los versos siguientes:

Que amor sus glorias venda
caras, es gran razón, y es trato justo;
pues no hay más rica prenda
que la que se quilata por su gusto;
y es cosa manifiesta
que no es de estima lo que poco cuesta (I,43; 523).

Camila había constatado la existencia de esta opinión generalizada prácticamente en los mismos términos: “también se suele decir [...], que lo que cuesta poco se estima en menos” (I,34; 424). Y como no sólo se reitera la idea, sino que se hace con la misma formulación verbal y retórica, la asociación brota espontáneamente, en detrimento de la mujer considerada fácil.

Unos capítulos más adelante, entre las razones que tiene el canónigo para juzgar defectuosos los libros de caballerías, se encuentra “la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero” (I,47; 565). Es cierto que en esta ocasión lo que al parecer se impugna no es principalmente la transgresión de una norma ética por un personaje, sino lo inverosímil o increíble de ese comportamiento, por no ser el que normalmente tendría lugar en la realidad, a juicio del canónigo, y por no corresponderse con el decoro propio de las reinas. Como también hay que tener en cuenta que las opiniones de este personaje no gozan de credibilidad, porque el autor las usa para ridiculizarlo, como antes había hecho con el cura, al final de la lectura de la *HCI*. Pero ambas circunstancias son irrelevantes a los fines que motivan la mención del pasaje. El tema de la liviandad femenina está presente, marcado de forma negativa, suscitando un nexo con la culpabilidad que sintió Camila, aun cuando sea un argumento más para mostrar lo risible que es quien lo trata.

Hacia el final de la primera parte, dentro del segmento ocupado por Eugenio, el pastor, se ubica la última mención de este tema. Se trata de una mención breve, inserta en una historia que comparte con la de Camila el nombre de un personaje –Anselmo–, la referencia a Diego García de Paredes –sobre el cual se había discutido pocas líneas antes de la *HCI*–, y el carácter de narración de amor en que la dama acaba degradada: uno de los pretendientes de Leandra, comenta Eugenio, “la condena por fácil y ligera”

(I,51; 595), mientras otros asumen actitudes distintas. Leandra, como Camila, tendrá que internarse en un convento, para intentar recuperar con el tiempo la moral perdida.

La misma falta, pues, cada vez que aparezca será objeto de idéntico tratamiento por los personajes y no hará sino recalcar lo vituperable de la actuación de quien incurrió más estrepitosamente en ella. El caso de Dorotea puede servir para comprobarlo, aunque se ubica antes de la *HCI*. Ella también se condujo con premura ante Fernando, o por lo menos fue incapaz de rechazarlo cuando él fue a tomarla por la fuerza. Pero Dorotea no recibe censura porque fue capaz de concertar un matrimonio secreto momentos antes de entregarse¹⁰.

Los hombres con los que las mujeres se condujeron con ligereza tienen poco en común entre sí y terminan sus aventuras de modos diferentes; ellas, en cambio –las que alcanzan el rango de personajes plenos, y no se quedan en la mera referencia: Camila y Leandra–, perduran por sus yerros, para los cuales no hay intentos de comprensión, cuestionamiento de las causas, ni siquiera en el final. Esto, pues, no es un problema en el texto, ni para los personajes ni para el narrador (trátese del de la *HCI* o del narrador del resto de la obra). Las mujeres fáciles son, todo el tiempo, simplemente seres proclives por naturaleza al pecado.

Así lo mantiene Eugenio, entre otros lugares de su relato, cuando comenta que “los que conocían su discreción [de Leandra] y mucho entendimiento no atribuyeron a ignorancia su pecado, sino a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres, que, por la mayor parte, suele ser desatinada y mal compuesta” (I,51; 594). Y su comentario no hace más que reiterar un tópico que el narrador de la *HCI* repitió machaconamente en varios momentos.

Hay además otra posible marca de relación temática de esta historia con el conjunto, en el paralelo que se produce entre la forma conflictiva de Anselmo encarar ese fragmento de la realidad que es su esposa y el problema en que se convierte la dilucidación de la identidad de un objeto real como la bacía del segundo barbero (I,44; 539-I,45; 543).

¹⁰ “ 'Todo esto he dicho, porque no es pensar que de mí alcance otra cosa alguna el que no fuere mi legítimo esposo'. –'Si no reparas más que en eso, bellísima Dorotea (...), ves aquí te doy la mano de serlo tuyo, y sean testigos desta verdad los cielos, a quien ninguna cosa se asconde, y esa imagen de Nuestra Señora que aquí tienes'” (I,28; 352).

Anselmo duda de alguien, de un ser real dentro de la ficción, que en sí mismo no ha dado motivos para las dudas; quiere poner a prueba a su esposa porque lo tortura el no saber si es esencialmente una mujer tan virtuosa como la realidad se lo muestra o si oculta una identidad, dormida, en potencia, que no se corresponda con lo que ve. De paso, también confía plenamente en otro ser real, su amigo Lotario, y por eso no vacila en pedirle que se preste para la prueba.

La bacía, por otra parte, hará aflorar el mismo tema, al ser objeto de una discusión acerca de su verdadera identidad, entre su dueño, que asegura que es eso, una bacía, y no otra cosa, y don Quijote, que asevera con igual convicción que se trata del yelmo de Mambrino. Los demás personajes adoptan otras posiciones, por conveniencia (Sancho, quien en otras ocasiones también se muestra partidario del eclecticismo, dice, como al descuido, que es un baciyelmo), o por diversión (la mayoría de los personajes de la venta que conocen a don Quijote deciden seguirle la corriente), y el narrador califica su opinión de desatino (I,45; 540).

Sin embargo, desechando esa postura del narrador y la impresión que en general trata de provocar al insistir en la identidad única e indudable del objeto, hay dos factores que sustentan su carácter problemático: 1) de don Quijote se podrá decir que es un loco tantas veces como se desee, y él afirmarlo al final de la segunda parte, pero su locura en muchos momentos demuestra ser algo mucho más complejo que una enfermedad, luego no es posible simplificar el hecho de que él vea un yelmo donde los demás ven una bacía recurriendo a la patología; 2) el narrador, a pesar de lo que declara, adopta, por la forma de hacerlo, una actitud ambigua, como tantas veces, al denominar al objeto indistintamente yelmo y bacía¹¹. De manera que si en una lectura rápida cualquiera puede terminar pensando que no se trata sino de una locura más de don Quijote, cuando uno repara en estos detalles del discurso narrativo, se da cuenta de que su agente comparte la duda en algún grado. Lo cual da otra magnitud a la discusión de la identidad del objeto y hace que el pasaje sea algo más que un episodio cómico entre otros.

¹¹ Dice, por ejemplo, “entró en la venta el barbero a quien don Quijote quitó el yelmo de Mambrino” (I,44; 538), y en la siguiente página, en el mismo capítulo: “Sancho fue a do estaba la bacía y la trujo” (p. 539), en tanto que el autor pone como subtítulo al capítulo 45 lo siguiente: “Donde se acaba de averiguar la duda del yelmo de Mambrino (...)” (p. 540).

En la incapacidad de Anselmo para definir si lo que conoce es verdadero o falso, si su esposa es lo que parece o si es otro tipo de persona, está manifestándose entonces el mismo tema, de la realidad problemática, que surge cuando don Quijote asegura estar mirando algo que para los personajes restantes es otra cosa.

Dos situaciones, derivadas de las anteriores, ayudan a delinear el paralelo, aunque una de ellas no esté enunciada por Anselmo. Son situaciones en que determinados personajes, a saber Camila y maese Nicolás, colocan lo falso en lugar de lo verdadero de modo tal que llega a producirse ironía dramática: afirman cosas que los lectores saben que significan lo contrario. Llevan el fingimiento al extremo de no conformarse con ocultar la verdad o con mostrar un simulacro de ella que desvíe la atención de los engañados, sino de fabricar la mentira justamente encima de la verdad y con sus propios ropajes. En la primera de ellas, Leonela se lamenta con las siguientes expresiones por el desmayo de su señora: ¡Ay, desdichada de mí si fuese tan sin ventura, que se me muriese aquí entre mis brazos la flor de la honestidad del mundo, la corona de las buenas mujeres, el ejemplo de la castidad...! (I,34; 430). Y ésta, volviendo en sí, pide a su doncella: “¿Por qué no vas (...) a llamar al más leal amigo de amigo que vio el sol, o cubrió la noche?” (I,34; 430). Maese Nicolás, por su parte, asegura al otro atónito barbero que el objeto en cuestión está tan lejos de ser bacía “como está lejos lo blanco de lo negro y la verdad de la mentira” (I,45; 541). Ciertamente, para convencer a Anselmo de la virtud de su esposa no era necesario tocar puntos tan delicados como la honestidad y la castidad de ella, ni para quitarse de encima al barbero había que mencionar a la mentira; bastaba con la complicidad de los demás personajes. Al hacerlo, los textos revelan una afinidad de procedimientos que pone de relieve los vínculos de los conflictos que contienen.

Finalmente, merecen tomarse en cuenta una alusión y una referencia explícita a la *HCI* que ayudan a imbricarla en el *Quijote*. Han pedido al capitán cautivo que narre la historia de su vida y, tras algunas prevenciones, accede y dice lo siguiente, unas líneas antes de comenzar: “Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse” (I,38; 472). Se trata de una frase ricamente reticente, que insinúa mucho más de lo que dice. En primer lugar, resulta de sumo interés el que se llame a sí misma *discurso verdadero*, pues el narrador de la

historia principal ha estado denominando *verdadera historia* a la suya todo el tiempo, y teniendo en cuenta el significado de *historia* en la época de Cervantes —obra de ficción no atendida a ordenamiento artístico riguroso, por oposición a la forma artística de las novelas y cuentos (Wardropper 1957: 593-594) —, el tipo de invención al que lo aplica y las referencias reales, extratextuales, que contiene el relato del cautivo, puede deducirse que éste intenta distinguir lo que va a contar del resto del *Quijote*, al llamarlo *discurso*.

Pero, por una parte, su relato se aproxima mucho a la historia, en el sentido antes mencionado; es un relato estructural y temáticamente próximo a la novela de aventuras bizantina (Krömer 1979: 213-214), en la que impera la forma episódica y laxa. Tiene, además, elementos de narración folclórica, como los tres hermanos que son enviados por el padre a conocer mundo, al llegar a cierta edad. Y, por otra, ya el narrador del *Quijote* había atribuido los mismos valores de verdad a historia y cuentos, que se suponen menos verídicos en sus pretensiones (I.28; 344). Con lo cual había disuelto, por lo menos en un lugar del texto, las diferencias genéricas a las que parece estar apelando el capitán.

En segundo lugar, está la oposición entre *discurso verdadero* y discursos *mentirosos*, con sus demás modificadores, que abarcan términos significativos como *curioso* y *pensado artificio*. Todo lo cual hace que uno se pregunte qué necesidad tiene el cautivo de aclarar que su discurso es verdadero, si nadie lo ha cuestionado, y cuáles son “los mentirosos que [...] suelen componerse”.

Es conveniente recordar que —prescindiendo de posibles referencias a obras contemporáneas que pudiera contener la alusión—, dentro del *Quijote*, el único reparo que puso el cura a la *novella* italiana del curioso impertinente fue su inverosimilitud, y que en su juicio crítico usó prácticamente el mismo término a que ahora recurre el cautivo: verdad. “No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor” (I,35; 446), decía el cura. Y en cuanto al adjetivo *curioso*, en este pasaje, no se sabe a primera vista qué puede significar, incidiendo sobre *artificio*. Por lo que es preciso indagar sus sentidos fuera del texto, para luego regresar a él y tratar de encontrar uno que pueda ajustarsele.

Curioso, en la lengua de la época, a juzgar por Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades*, tenía básicamente tres acepciones:

1) una que indica cualidad positiva: “el que trata las cosas con diligencia, o el que se desvela en escudriñar las que son muy ocultas y reservadas”, ejemplificada en una frase que no deja lugar a dudas sobre su valoración: “Era de su ingenio tan esmeradamente curioso, que procuraba aprender con toda exacción el oficio en que le ponían”;

2) otra, con signo negativo, servía para calificar al “que desordenadamente desea saber las cosas que no le pertenecen”, que tanto *Autoridades* como Covarrubias ejemplifican con textos en los que la curiosidad es pecado¹²;

3) y otra más bien neutra, que destaca el aspecto de algo, su condición estética: “lo que está dispuesto con mucho aseo, primor y hermosura” (*Aut.* 1, s.v.).

De ellas, la primera queda descartada por no corresponderse con el sentido despectivo de las palabras del capitán, y la segunda, por no guardar relación con la materia, literaria, no ética ni teológica, a que aquéllas se están aplicando. Resta la última, que en el uso puede ser lo mismo una censura que un elogio, dependiendo de las intenciones del que escribe, y que el sustantivo al cual aporta significación deberá precisar.

Artificio, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, que es de las dos fuentes la que mejor lo define, es “el primor, el modo, el arte con que está hecha alguna cosa” y la obra así ejecutada, pero también, con sentido metafórico, “fingimiento, cautela, astucia y maña en el obrar con destreza y disimuladamente”.

Y considerando que es poco probable que el capitán elogie discursos de los que dice que no llegarían al suyo, por razones de credibilidad y de elaboración artificial, hay que pensar que no está empleando *artificio* con el valor de obra primorosamente hecha, sino en el otro, de obra confeccionada con habilidad, pero mañosamente, con algún fin poco loable (engañar, presentar como cierto lo que es pura ficción, acaso).

¹² “Y siendo así que experimentamos los daños de aquella culpa, aun no queremos escarmentar de curiosos” (*Aut.* 1, s.v.); y Covarrubias comenta, construyendo una ingeniosa etimología: “Yo digo que la palabra curioso u curiosidad se deriva de este adverbio de preguntas [cur], y del nombre ociosidad, porque los curiosos son muy de ordinario holgaçanes y preguntadores como su maestro, que su primera palabra que habló, fue quando dixo a Eva: Cur praecepit vobis Deus (...)”.

Si *artificio* bastaba por sí sola para marcar la diferencia de la historia del capitán con otras historias posibles, y *pensado*, por otra parte, ya le añadía valor, oponiéndola como espontánea y, desde esa perspectiva, auténtica, a las creadas con alguna tendencia, *curioso* entonces redundaba desde el punto de vista semántico. Y aunque no sería esta la única ocasión en que el texto mostrara redundancia, puede suponerse que, al emplearse, el objetivo que se busque sea el de dar una pista para identificar la alusión. Pues establece un nexo con el título de la historia intercalada más reciente y próxima a la suya, ya antes además impugnada como falaz por el cura.

Pero el capitán no estuvo presente durante su lectura en voz alta; llegó justamente después. Luego su alusión puede atribuirse a una entidad situada por encima de su “persona” y que sí tiene en sus manos todos los hilos de la trama: el autor. Esto hace que el sentido o los sentidos de la alusión se hagan mucho más complejos. Pues unas serían las inferencias posibles en caso de que la alusión perteneciera al personaje, y otras, más complicadas, tratándose del autor.

La primera observación quizá sea tan simple como que resulta casi imposible extraer una conclusión juntando cabos sueltos en el *Quijote*, porque su autor se encarga, más cuidadosamente de lo que a menudo se supone, de dinamitar la monosemia, la uniformidad conceptual y todo cuanto permita una lectura carente de contradicciones. Puede servir de ejemplo lo que hace con términos como *historia* y *verdadera*; si los hubiese usado siempre de la misma forma, en una frase que luego en boca del capitán sería sólo una variante, podría deducirse que de sus palabras se derivaba un juego según el cual se calificaba de verdadero un relato, para demostrar después que era ficción, por el encuadramiento genérico, los elementos folclóricos y la forma de comenzar, alusiva al comienzo de todo el *Quijote*. Y para marcar, de modo similar, que lo mismo que un relato que se dice verdadero acaba por ser ficticio, la historia que lo contiene y que se proclama verdadera reiteradamente es de la misma índole. Pero ocurre que los ha entremezclado; *verdadero* se aplica lo mismo al argumento principal que a un relato bizantino o a todas las narraciones intercaladas de la obra. Y en unos casos lo aplica el narrador extradiegético, pero en otro el capitán, de modo tal que no puede ser sino el autor quien lo está empleando. De manera que pierde el valor único y obliga a analizar casuísticamente los pasajes en que aparece usado.

La otra observación puede referirse también a la forma en que está hecho el *Quijote*, en lo que atañe a este trabajo, y es la constatación de la densa red de relaciones que lo recorre internamente, pues de una alusión como la analizada parten hilos que conducen a la *HCI*, pero también al comienzo de la antigua cuarta parte de la obra de 1605, en que historia principal e intercaladas son vistas como verdaderos y artificiosos por igual, desestabilizando una oposición estética que formaba parte del ambiente literario de la época. Los hilos se extienden asimismo hasta el principio de toda la narración, y obligan a tocar uno de sus grandes temas, el de la forma de concebir las relaciones entre la ficción y la realidad, pues no se puede estudiar la alusión al carácter verdadero de la historia del cautivo, sin tener en consideración que uno de los puntos de contacto radica en las palabras de un personaje tan ridiculizado como el cura.

En cuanto a la referencia explícita, no precisa mayor comentario. Pertenece al narrador de la historia principal, y ocurre cuando se está poniendo fin al extenso bloque argumental de la venta. Menciona entonces el narrador, como atando cabos, a todos los personajes que la han animado, incluso a los que, como Zoraida y el capitán, hacía mucho tiempo que estaban callados, a modo de espectadores, y recuerda la *novella* que el ventero ha regalado, por haberla abandonado su dueño: “El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Historia del curioso impertinente*, y que pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos...” (I,47; 559). Los papeles son la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, que años después se convertirá en un referente extraliterario respecto del *Quijote*. En este caso parece como si, al unir en un haz a todos los personajes del nivel narrativo principal, el agente del discurso tuviera que llamar la atención sobre la otra novela, ya que no era posible nombrar a sus personajes por ubicarse en otro nivel de narración.

De todo lo anterior puede concluirse, una vez más, que la *HCI* está complejamente imbricada no sólo a otras historias intercaladas, sino también a la principal, si bien es cierto que la mayor parte de los ligamentos –por lo menos de los detectados aquí– la unen a aquéllas.

Bibliografía

- Aut. 1980: Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, ed. facsimilar, 3 vols. Madrid: Gredos, 1980.
- Avalle-Arce 1961a: Juan Bautista Avalle-Arce, “El cuento de los dos amigos”, en *Deslindes cervantinos*, Madrid: Edhigar, 1961, pp. 163-235.
- Avalle-Arce 1961b: *id.*, “‘El curioso’ y ‘el capitán’”, *ibid.*, pp. 121-161.
- Castro 1925: Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, 1a. ed., Madrid: Hernando, 1925.
- Covarrubias: Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer. Barcelona: Imprenta de S. A. Ortha de Impresiones y Ediciones, 1943.
- Hahn 1972: Juergen Hahn, “*El curioso impertinente* and Don Quijote's Symbolic Struggle Against *Curiositas*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1972), pp. 128-140.
- Immerwahr 1958: Raymond Immerwahr, “Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*, Part One”, *Comparative Literature*, 10 (1958), pp. 121-135.
- Krömer 1979: Wolfgang Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, trad. J. Conde. Madrid: Gredos, 1979.
- Wardropper 1957: Bruce W. Wardropper, “The Pertinence of *El curioso impertinente*”, *PMLA*, 72 (1957), pp. 587-600.