



“Berzas con capachos”: *El curioso impertinente* en el entramado del *Quijote* de 1605

Manuel Piqueras Flores *

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0109-1704>>

Universidad de Jaén (España)

mpflores@ujaen.es

Blanca Santos de la Morena **

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7336-9587>>

Universidad Complutense de Madrid-ITEM (España)

blasanto@ucm.es

JANUS 12 (2023)

Fecha recepción: 27/10/23, Fecha de publicación: 11/12/23

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=269>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20231221>>

Monográfico

La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco

Resumen

Se plantea un estudio de la interpolación de *El curioso impertinente* en la primera parte del *Quijote* que tiene en cuenta el contexto de la prosa de la ficción áurea, los planteamientos narrativos de Cervantes a lo largo de su carrera literaria y la reflexión metaliteraria en su obra. Se indaga en las conexiones de la novela con el texto que la contiene, no solamente con la trama principal de don Quijote y Sancho, a partir de los ejes realidad-ficción y verdad-mentira, sino también a partir de las conexiones que se establecen con el resto episodios interpolados.

* Este trabajo se adscribe al Equipo de Investigación EI_HUM16_2021 de la Universidad de Jaén y al Grupo de Investigación Seminario de Estudios Literarios y Culturales (HUM-1604) de la Junta de Andalucía.

** Este trabajo ha sido financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación español en el marco del programa Ramón y Cajal 2022.

Palabras clave

Curioso impertinente; *Quijote*; metaficción; interpolación; novela corta; lectura; episodios interpolados

Title

“Berzas con capachos”: *El curioso impertinente* in the framework of the first part of *Don Quixote*

Abstract

A study of the interpolation of *El curioso impertinente* in the first part of *Don Quixote* is proposed, taking into account the context of the prose of golden fiction, the narrative approaches of Cervantes throughout his literary career, and the metaliterary reflection in his work. It explores the connections of the novel with the text that contains it, not only with the main plot of Don Quixote and Sancho, from the reality-fiction and truth-lie axes, but also from the connections established with the rest of the interpolated episodes.

Keywords

Curioso impertinente; *Don Quixote*; metafiction; interpolation; novella; reading; interpolated episode



La presencia de *El curioso impertinente* como narración leída en la primera parte del *Quijote* es, con toda probabilidad, el caso más célebre de interpolación de una novela corta dentro de un libro de prosa de ficción del Siglo de Oro español. Ello se debe no solamente a la relevancia de la obra, sino al hecho de que el propio Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*, problematizara la inclusión de la novela, reflexionando con calculada ambigüedad sobre su *pertinencia* o *impertinencia*. Desde ese momento, el autor alcalaíno sembró la semilla para el desarrollo de un debate crítico que afecta no solamente a la adecuación del *Curioso* con el texto del *Ingenioso hidalgo*, sino también, en líneas generales, a su posible función dentro de la obra que la contiene. Asimismo, se trata de un asunto que rebasa los límites del primer *Quijote* y que se vincula con la diferente estructura entre la primera y la segunda parte de la obra, pero también con la poética de la narración en la época renacentista —ya sea en prosa o en verso—. Por ello, conforma uno de los elementos de debate sobre el papel de la obra cervantina en el nacimiento de la novela moderna, en tanto que habitualmente se ha entendido el paso del *Ingenioso hidalgo* a la *Segunda parte del ingenioso caballero* como un hito en la búsqueda de una unidad narrativa extensa y cohesionada.

Como sucede habitualmente con lo relativo al *Quijote*, el asunto ha sido abordado desde posiciones muy diferentes a lo largo de la historia del cervantismo. Dada la naturaleza del número monográfico en el que se inserta el trabajo, dedicado a la novela corta interpolada en el Siglo de Oro español, en esta ocasión se plantea un enfoque que tiene en cuenta los siguientes elementos: el contexto de la prosa de ficción áurea, tanto en lo relativo a la novela corta como en lo relativo a la novela larga; los planteamientos narrativos de Cervantes a lo largo de su carrera literaria, desde la *Galatea* al *Persiles*, en los que parece haber una búsqueda para la construcción de ficciones en torno al concepto de unidad en la variedad; y, por último, el papel que juega la reflexión metaliteraria a lo largo de la obra cervantina. Desde estos mimbres se desarrolla una interpretación del *Curioso impertinente* que, sin obviar el funcionamiento del texto como *novella* autónoma, pretende indagar en las conexiones del texto que la contiene y en la forma en la que el relato ilumina el sentido global del primer *Quijote*.

En los últimos años se ha avanzado notablemente en el campo de la narrativa breve española de los siglos XVI y XVII y, específicamente, en el conocimiento del nacimiento de un género análogo a la *novella* italiana en nuestro país, con estudios que a menudo toman a Cervantes como referencia fundamental, sea como punto de partida o como punto de llegada, especialmente en lo que concierne a las *Novelas ejemplares*¹. La importancia del complotense, no obstante, no se circunscribe a la colección, ni tampoco a su etapa de esplendor como narrador, sino que se remonta a su primera época. Si a menudo se ha resaltado que el Cervantes de la primera época era fundamentalmente un hombre de teatro —a partir del “dejé la pluma y las comedias”—, así como uno de los principales referentes del llamado romancero nuevo, Muñoz Sánchez (2018) ha puesto de manifiesto que desde los años ochenta del siglo XVI Cervantes fue también un prolífico creador de narraciones breves que, bien sueltas o bien integradas en sus libros de prosa, fue dando a la imprenta a lo largo de toda su trayectoria literaria. De esta forma, ya la *Galatea* puede entenderse como una “novela de novelas” (Muñoz Sánchez, 2021a), es decir, un entramado de historias intercaladas que van relacionándose con una acción principal bastante sencilla. El planteamiento de la historia es el amor no correspondido de Elicio (y también de Erastro) hacia Galatea, aunque se trata de una trama que apenas avanza, en parte porque la pastora protagonista se aleja del prototipo de dama desdenosa y se muestra como una joven discreta, que considera las virtudes de su pretendiente. En este espacio pastoril

¹ Ruffinatto (2023) reflexiona en este mismo volumen sobre la cuestión.

y arcádico irrumpen numerosos personajes que traen consigo conflictos de mayor intensidad. La estructura global es compleja, con numerosos episodios en los que se ven involucrados en mayor o menor medida personajes secundarios, pero en líneas generales existe acuerdo crítico en que existen cuatro relatos que tienen una importancia notable. Son, según los nombres de sus protagonistas, los siguientes:

1. Lisandro y Leonida.
2. Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio.
3. Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca.
4. Rosaura, Artandro y Grisaldo

Según indica Baquero Escudero (2013: 51), se trata de historias que “abren el estático mundo bucólico a nuevos aires procedentes de muy diversos ámbitos”. El grado de implicación con la trama principal y con el resto de la novela es muy diferente en los cuatro casos. Es especialmente singular el primero de ellos, que comienza con el asesinato de Carino a manos de Lisandro, y que se desarrolla como una narración “en bloque” (Sabor de Cortazar 1971: 231) contada por el homicida. Es, por tanto, un relato de carácter homodiegético, tiene una función explicativa y se enfoca hacia el pasado. En el caso de las otras tres historias intercaladas se alterna la narración de hechos pasados —que de nuevo tiene una función explicativa: poner en antecedentes a los personajes que escuchan (y también al lector)— con los hechos en tiempo presente, en los que la acción avanza. La complejidad estructural se acrecienta: las historias se entrecruzan creando una “sucesión laberíntica de casos de amor” (Günter, 2007: 25), los narradores se alternan y el lector va recolectando la información para configurar una imagen completa de la situación.

La relación entre estas cuatro historias y la trama principal puede analizarse desde un punto de vista estructural, considerando cuál es el peso y la distribución de cada una de las partes en el conjunto narrativo. En este sentido, se crea un “complejo laberinto” (Baquero Escudero, 2013: 51) en el que resulta imposible dividir limpiamente las partes. Por otro lado, cabe resaltar que la profundidad psicológica de los personajes de las tramas secundarias —así como sus conflictos— no son menores que la de los supuestos protagonistas; incluso, como indica Sabor de Cortazar (1971: 238), parecen mayores. La trama principal solo se retoma al final de la obra, cuando el padre de Galatea decide casarla con un pastor portugués sin el consentimiento de la muchacha para ceder a ciertos intereses de poder. El final queda abierto, pero la acción parece inclinarse hacia un enfrentamiento en el que Elicio, ayudado por el resto de pastores, está dispuesto a oponerse al matrimonio concertado utilizando la violencia

en caso de que esta fuera necesaria. Desde este punto de vista, como han apuntado Johnston (1988) y Muñoz Sánchez (2021a: 170), la presencia de las cuatro historias intercaladas, llenas de una conflictividad ajena al mundo de la bucólica, constituye un elemento de aprendizaje para los pastores, que se percatan progresivamente de la dureza de una realidad que poco a poco les invade.

Por otro lado, las partes de las historias intercaladas que se expresan como relato por boca de los personajes —que en el caso de Lisandro constituye casi la totalidad del episodio— comparten las siguientes características narratológicas: *a)* son narraciones homodieéticas, *b)* pertenecen por tanto al mismo plano de ficción de la historia principal (son intradieéticas), *c)* son narradas de manera oral y *d)* tienen una función explicativa. Este último punto resulta relevante pues, si bien en *La Galatea* hay varias ocasiones en las que se hace referencia al placer que supone escuchar estos relatos, este placer se relaciona con la curiosidad por conocer los hechos que han sucedido.

Como advierte cabalmente Castillo Martínez (2021: 11), no hay que olvidarse de “pensar *La Galatea* sin la existencia del *Quijote*”. Sin embargo, hemos de considerar que la novela pastoril cervantina supuso una experiencia extraordinaria a la hora de jugar con diferentes formas de entrelazar tramas e historias; es decir, el autor alcalaíno acumuló en su primer libro una experiencia como narrador que resultaría fundamental para afrontar la composición de una obra como *El ingenioso hidalgo*. Desde luego, como marcaba la poética renacentista, y tal y como se puede ver a lo largo de este número monográfico, las obras narrativas de largo aliento se disponían en el Siglo de Oro español en torno a dos niveles narrativos, uno primario y otro secundario, por más que hubiera diferentes maneras de entender la relación entre la *fábula* y los *episodios* (Piqueras Flores, 2018: 27). En el caso de Cervantes esto es algo que resulta asimismo válido para el *Persiles* —una obra con numerosos relatos interpolados de diferente vinculación con la trama principal— y también para la *Segunda parte del ingenioso caballero*, si bien la integración que alcanzan en ella los episodios ha sido resaltada por parte del cervantismo como excepcional²,

² Así lo indica Baquero Escudero (2023) en el primer trabajo de este monográfico: “El grado, no obstante, de consciencia y preocupación por el manejo de tal procedimiento en su creación novelesca, especialmente, claro está, en el *Quijote*, es muy superior al de los autores del momento. La búsqueda, así, de una más perfecta organización del discurso literario que consiga la mejor y más consistente imbricación en esos relatos insertos en la trama principal alcanza en la *Segunda parte del Quijote* admirables resultados. De tal forma que podría asegurarse que el autor alcalaíno no solo supera a sus predecesores y coetáneos, sino también a los escritores de la tradición posterior que permanecen apegados a esta forma de concebir el género”. La bibliografía sobre el asunto es extensa, pero todavía hoy resulta indispensable partir del clásico estudio de Riley (1966).

lo que no quiere decir en ningún caso que este segundo nivel narrativo desaparezca³.

Aunque el caso sea algo menos complejo que el de *La Galatea* o el del *Quijote* de 1615, tampoco es fácil en el de 1605 determinar con precisión qué partes de la narración constituyen historias intercaladas con entidad propia, y dónde terminan y acaban estas. En general, la crítica se muestra de acuerdo en que son seis:

1. Marcela y Grisóstomo (XII-XIV).
2. Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea (XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX y XXXVI)
3. *Curioso impertinente* (XXXIII-XXXV)
4. Capitán cautivo (XXXVII y XXXIX-XLI)
5. Oidor, su hija doña Clara y el joven don Luis (XLII, XLIII y XLIV).
6. Pastora Leandra (LI).

Los elementos que han suscitado mayor discusión tienen que ver con la individualidad o duplicidad de las historias de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea, por un lado, y del capitán cautivo, el oidor, doña Clara y don Luis, por otro; así como con la entidad propia de la historia de la pastora Leandra⁴. Nótese que este último relato, conformado por una narración en bloque, ocupa poco más de 2000 palabras, mientras que *El curioso impertinente* y el relato del capitán cautivo rondan ambos las 16000. Ahora bien, la secuencia tal y como la hemos descrito genera una interesante estructura simétrica: por un

³ De nuevo en palabras de Baquero Escudero (2013: 70): “Que los relatos insertos en el *Quijote* de 1615 aparecen mucho más imbricados en la historia principal se puede deducir, tan sólo, de las discrepancias entre los críticos a la hora de fijar su número. En general, y en lo que concierne a los estudios sobre los relatos incluidos en el *Quijote*, cabe advertir una amplia variedad de perspectivas que se separan y diversifican más en la delimitación del corpus de la parte *Segunda*. Incluso se ha llegado a apuntar que en la continuación el escritor prescindió de tal artificio. Tal afirmación resulta, a todas luces, errónea, siendo la postura más frecuente en el ámbito del cervantismo aquella que apunta a las grandes transformaciones que introdujo el escritor en la configuración formal del segundo *Quijote*”.

⁴ La bibliografía sobre los episodios presentes en la primera parte del *Quijote*, así como su función dentro de la obra, es amplia. Entre otros, cabe consultar Neuschäfer (1999, 49-96), Riley (2000: 92-109), Zimic (2003, 15-198); Segre (2004: 101-144); Güntert (2007: 83-144), Close (1999; 2019: 51-120), Rey Hazas (2013), Baquero Escudero (2013: 70-110) y Muñoz Sánchez (2021b).

lado, dos historias, situadas respectivamente antes y después del ámbito de la venta de Juan Palomeque el zurdo, espacio que constituye el corazón de la primera parte; por otro, dos episodios integrados en la trama principal en los que la anagnórisis y los problemas de amor, honra y matrimonio resultan fundamentales; por último, en el centro, las dos historias que tienen una mayor autonomía narrativa: una contada de manera oral por su protagonista y otra leída en voz alta⁵. Entre los puntos que rompen esta simetría, cabe destacar que la novela-episodio de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea finaliza después de *El curioso impertinente*, con la llegada de dos de sus protagonistas, y la decisión final que acaba en matrimonio múltiple, a la que nos referiremos más adelante.

Los elementos que suscitan la discusión acerca de la unidad y la variedad de la primera parte del *Quijote* son precisamente la historia del cautivo y la lectura del *Curioso*. Como es conocido, Cervantes introduce el debate en la segunda parte de la obra, en dos momentos diferentes: por un lado, en el tercer capítulo, cuando el bachiller Sansón Carrasco hace saber a don Quijote y a Sancho que algunos lectores critican la primera parte por la presencia en ella de la novela corta; por otro lado, al inicio del capítulo XLIV, donde nos encontramos un pasaje farragoso en el que se reflexiona sobre la ausencia de novelas sueltas o pegadizas, como el cautivo o el *Curioso*, una decisión que se vincula con la redacción y publicación de las *Novelas ejemplares*. Vamos, en primer lugar, a centrarnos en este segundo pasaje:

⁵ Es cierto, no obstante, que cada una de las historias tiene un modo de integración diferente con la trama principal, y su análisis puede abordarse desde otros puntos de vista. Resulta a nuestro juicio muy enriquecedora la visión de Rey Hazas (2013: 200), centrada —en lo que a esta cita se refiere— en las historias que se desarrollan en la venta: "1) una novela, que figura como tal, y es, simplemente, leída por el cura a los demás (*El curioso impertinente*), completamente *tangente*, pues, al círculo quijotesco; 2) otra novela, presentada como historia biográfica, relatada por su protagonista, algo más integrada, pero todavía bastante ajena al eje del relato, digamos que *secante* de la circunferencia axial (*La historia del capitán cautivo*), considerada por sí sola; aunque si la consideramos parte de un entramado más complejo, dado que acaba por imbricarse con 3) *la del oidor*, que resulta ser hermano del capitán Pérez de Viedma, y, en consecuencia, con 4) *la peripecia amorosa de don Luis y doña Clara*, la hija del juez, su integración aumenta considerablemente. No obstante, todo este conjunto literario (2, 3 y 4) se ve entrelazado por la riqueza novelesca y la plenitud de su integración en el eje central de 5) de la *novela-episodio* formada por las historias amorosas de *Cardenio-Luscinda* y *don Fernando-Dorotea*, juego cruzado de imbricaciones magnífico y sin par, que da cauce a las demás narraciones, porque sus personajes, ya desde el loco inicial de la mula muerta, la maleta y los escudos, dejan de ser solo novelescos y se unen episódicamente a las andanzas de don Quijote y Sancho".

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, aunque las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don *Quijote* ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece. (Cervantes, 2015, II, XLIV, 1069-1070)

Parece pues que el narrador principal cuenta que el intérprete —es decir, el traductor morisco— se queja de que la historia de don Quijote y Sancho (escrita por Cide Hamete) es “seca” porque no presenta episodios; a este mismo intérprete se le atribuye la interpolación de *El curioso impertinente* y la historia del capitán cautivo. No obstante, la sintaxis de la larga oración es deliberadamente ambigua: para que tenga sentido, “el propio original desta historia” debe ser en realidad la traducción y el apelativo “moro” ha de ser una forma de aludir al morisco aljamiado, no a Cide Hamete. Lo más relevante es que a este traductor creativo —que había prometido traducir los cartapacios “fiel y brevemente” (II, IX)— se le atribuye también la decisión de no ingerir novelas en el *Quijote* de 1615, sino solo episodios que lo pareciesen. Cervantes, pues, construye un mundo narratológico ficticio con dos estadios en el que trama principal y tramas secundarias tendrían una vida independiente y pertenecerían a autores diferentes.

Eso, pues, desde el punto de vista del proceso creador. Sin embargo, desde el punto de vista del lector, si consideramos las opiniones que transmite Sansón Carrasco al inicio de la segunda parte —recordemos, no obstante, que el bachiller es caracterizado como “muy gran socarrón” (II, III)— la única interpolación que supone un problema para la unidad de la historia es *El curioso impertinente*:

—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.

—Yo apostaré —replicó Sancho— que ha mezclado el hideperro berzas con capachos. (Cervantes, 2015: II, III, 710)

Mucho se ha escrito sobre la decisión de Cervantes de no interpolar novelas sueltas ni pegadizas en la segunda parte, y sobre su vinculación con el nacimiento de las *Novelas ejemplares*. Frente a lo que ha sostenido tradicionalmente gran parte del cervantismo, a nuestro juicio (Piqueras Flores, 2015; Santos de la Morena; 2023) resulta difícil sostener que los lectores del *Quijote* que demandaran una mayor unidad fueran mayoría; de hecho la evolución de la narrativa en prosa de la época —condicionada también por el mercado editorial— sugiere más bien lo contrario. En cualquier caso, lo que indica la comparativa de ambos pasajes es que, mientras que para el traductor tanto *El curioso impertinente* y la historia del capitán cautivo son básicamente lo mismo (esto es, novelas, aunque una sea suelta y otra sea pegadiza), los supuestos lectores que ponen tachas a la primera parte del *Quijote* distinguen perfectamente la naturaleza de ambas: para ellos, no importan tanto la longitud o del relato, o que este sea narrado en bloque o por partes —de hecho, *El curioso impertinente* es una narración interrumpida—, sino tres características: a) la heterodiégesis, b) la extradiégesis —es decir, su situación en otro nivel ficcional— y c) la naturaleza escrita del relato, que por tanto está fijado textualmente de manera previa y necesita de una lectura. Estas tres características están íntimamente relacionadas y son las que separan *El curioso impertinente* del resto de interpolaciones cervantinas, incluidas aquellas que están unidas al mismo plano de ficción umbilicalmente, como el relato del cautivo, el de Carino en *La Galatea*, el de Manuel Sosa Coitiño en el *Persiles* y también —aunque se suele olvidar— el relato del alférez Campuzano acerca de su matrimonio fallido (que constituye el núcleo de *El casamiento engañoso*). En este sentido, solo se emparenta con *El coloquio de los perros*, un texto que también es leído y que, al menos desde el punto de vista del licenciado Peralta, es una invención, un artificio, en resumidas cuentas, una ficción.

Tanto en el *Curioso* como en el *Coloquio* el marco inmediatamente anterior a su interpolación resulta de gran interés y nos habla de las prácticas lectoras de principios del siglo XVII: en el primero se reproduce la lectura en voz alta, pensada para un auditorio que recibe el texto, por tanto como oidores; en el segundo, en cambio, Cervantes privilegia la lectura atenta y sosegada del licenciado Peralta; mientras que el alférez —sea autor o mero

copista— se va a dormir y desaparece de la escena. El encuadre del *Curioso* también resulta revelador en lo que concierne a la transmisión textual de la prosa de ficción en el Siglo de Oro y, en concreto, en lo que se refiere a la novela corta⁶. En el pasaje se alude al formato y a la extensión del manuscrito, al interés que suscita un texto y a las posibilidades de copia. Como apunta sabiamente Núñez Rivera (2023) en este mismo monográfico: “Cervantes está describiendo la forma usual de transmisión de las novelas: primero en cuadernos manuscritos, que poco a poco se pueden ir conformando como libros completos, o que se irán copiando independientemente, o en asociaciones a gusto del consumidor”.

No cabe duda de que la naturaleza escrita del relato ayuda a su consideración como texto ficcional, si bien tenemos otros ejemplos que muestran la escritura de relatos reales, como la alusión de Ginés de Pasamonte a su autobiografía⁷. En ese sentido, la comparación entre el *Coloquio* y el *Curioso*

⁶ “Llevábase la maleta y los libros el ventero, mas el cura le dijo:

—Esperad, que quiero ver qué papeles son esos que de tan buena letra están escritos.

Sacólos el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del Curioso impertinente*. Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones y dijo:

—Cierto que no me parece mal el título desta novela, y que me viene voluntad de leella toda.

A lo que respondió el ventero:

—Pues bien puede leella su reverencia, porque le hago saber que algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y esos papeles, que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo, y aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de volver, que, aunque ventero, todavía soy cristiano.

—Vos tenéis mucha razón, amigo —dijo el cura—, mas, con todo eso, si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar.

—De muy buena gana —respondió el ventero.

Mientras los dos esto decían había tomado Cardenio la novela y comenzado a leer en ella; y pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó que la leyese de modo que todos la oyese”. (Cervantes, 2015: I, xxxii, 410)

⁷ “—Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo ya y vaya con Dios, que ya enfada con tanto querer saber vidas ajenas; y si la mía quiere saber, sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.

—Dice verdad —dijo el comisario—, que él mesmo ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales.

—Y le pienso quitar —dijo Ginés—, si quedara en docientos ducados.

—¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.

—Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es

arroja también algunas diferencias en cuanto al estatuto ficcional de ambos textos. El caso del binomio *Casamiento-Coloquio* es bien conocido y se basa en el diferente punto de vista del licenciado Peralta y el alférez Campuzano. Menos atención ha recibido el juicio del cura, lector de la novela, sobre la veracidad y la verosimilitud de la misma:

—Bien —dijo el cura— me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta. (I, xxxv, 463)

La opinión del cura no es muy diferente de la del licenciado Peralta, pues ambos desligan la correspondencia con la realidad de la calidad literaria del relato: "Señor alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta" (Cervantes, 2013: 643). Ahora bien, el cura llega a esta conclusión después de haber leído la novela y después de haber dado importancia a que los hechos fueran reales, mientras que el alférez simplemente ratifica su idea inicial.

Por otro lado, desde el punto de vista del lector, parece claro que *El curioso impertinente* pertenece a otro plano ficcional y es por tanto una meta-ficción plena⁸. Sancho parece distinguir ambos planos cuando define esta *mise en abyme* como una mezcla de "berzas con capachos". Este hecho está relacionado también con una función diferente: frente al resto de las interpolaciones, que tienen una finalidad explicativa —es decir, que aportan información relevante sobre personajes que *viven* en el mismo nivel ficcional— la función del *Curioso* es fundamentalmente distractiva. En esto hay una ligera diferencia con el *Coloquio*, que el licenciado lee motivado por la curiosidad del hecho literario pero también por la relación que le une con el alférez.

que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.

—¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.

—*La vida de Ginés de Pasamonte* —respondió el mismo.

—¿Y está acabado? —preguntó don Quijote.

—¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras". (Cervantes, I, xxii, 265-266).

⁸ Sobre las meta-ficciones y los diferentes tipos de encuadre a lo largo de la narrativa del Siglo de Oro, véase Piqueras Flores (2020).

Así, frente al resto de historias secundarias de los dos *Quijotes*, de *La Galatea* y del *Persiles*, parece posible entender la lectura de *El curioso impertinente* como una reivindicación de la narración como entretenimiento. Prima la petición del auditorio, en el que se representan varios niveles sociales, frente a la posibilidad del descanso planteada por el cura:

Mientras los dos esto decían había tomado Cardenio la novela y comenzado a leer en ella; y pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó que la leyese de modo que todos la oyesen.

—Sí leyera —dijo el cura—, si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer.

—Harto reposo será para mí —dijo Dorotea— entretener el tiempo oyendo algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado, que me conceda dormir cuando fuera razón.

—Pues, desamane —dijo el cura—, quiero leerla, por curiosidad siquiera: quizá tendrá alguna de gusto.

Acudió maese Nicolás a rogarle lo mismo, y Sancho también; lo cual visto del cura, y entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiría, dijo:

—Pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza desta manera. (Cervantes, 2015: I, xxxii, 411)

Sin excluir una cierta finalidad terapéutica en el caso de Dorotea —que prefiere evadirse a tener que enfrentarse en la soledad de la noche a su problema de honra— *El curioso impertinente*, situado en el centro de la primera parte del *Ingenioso hidalgo*, bien podría parecer una defensa de la literatura como pasatiempo, en la línea de lo que encontramos en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, un alegato del *Quijote* de 1605 —un peculiar producto editorial, salido de las prensas de Juan de la Cuesta— como libro de entretenimiento, una posición radicalmente diferente de la sostenida por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*.

La cuestión, como siempre sucede con Cervantes, es algo más compleja. En un reciente trabajo, Muñoz Sánchez (2021b) ha señalado tres posibles modelos estructurales para la primera parte del *Quijote*: el *Orlando furioso* de Ariosto, *El asno de oro* de Apuleyo y *La Diana* de Jorge de Montemayor (aunque sin excluir, claro está, otras obras contemporáneas que pudieran haber servido de acicate para el alcalaíno, especialmente el *Guzmán*). En lo que concierne a la inclusión de *El curioso impertinente* como novela interpolada resultan especialmente relevantes los dos últimos casos. Apuleyo introduce “el cuento de Cupido y Psique, que ocupa desde el capítulo v del libro IV hasta el capítulo iii del VI, ficción que responde al procedimiento narrativo de la novela dentro de la novela o la *mise en abyme*” (Muñoz Sánchez, 2021b:

75). Gracias a la traducción de la novela latina realizada por Diego López de Cortegana, este es el caso de narración breve interpolada mediante el procedimiento de encuadre dentro de narrativa en prosa clásica que tuvo mayor difusión⁹, pero no el único. Como indica en este mismo volumen Baquero Escudero (2023), cabe recordar la inclusión de otros relatos mitológicos en la novela griega, tales como la fábula de Pan y Eco incluida en el *Dafnis y Cloe* de Longo o la leyenda sobre Filomena y Procne, dentro del *Leucipa y Clitofonte*; ambos, además, son narrados por los protagonistas masculinos a las protagonistas femeninas.

Ahora bien, sin duda el caso más relevante para lo que nos concierne es la inclusión del *Abencerraje pastoril* en la *Diana* de Jorge Montemayor, un texto citado por el propio Cervantes en la primera salida del *Quijote*¹⁰. Como indica —también en este mismo monográfico— Jesús Gómez (2023), la inclusión del *Abencerraje* en el libro IV de *La Diana* en pleno centro de la obra —la estancia en el palacio de la Sabia Felicia— se desarrolla en las coordenadas del llamado ocio honesto o laborioso, que se revalorizó como concepto gracias a la cosmovisión de la sociedad cortesana¹¹. Hemos de tener en cuenta que la novela del *Abencerraje*, incluida como relato de sobremesa a partir de la edición vallisoletana de 1562, apuntala la clave de bóveda que ya conformaba, desde la primera edición, el libro IV de la obra. Así, apunta Torres Corominas (2021a: 1024-1025):

El libro IV [...] representa una cesura brusca, una acusada frontera entre un antes y un después en que se cifran, respectivamente, la pérdida de la paz y la armonía (libros I, II y III) y su posterior restauración (libros V, VI y VII) en el ámbito amoroso, asunto sobre el que gravita la composición en su conjunto.

Frente a los pasajes que acontecen en el campo, los motivos que se suceden en el interior del palacio —verdadera clave de la estructura— configuran un intrincado sistema de signos de extraordinaria densidad que nos introduce en un universo simbólico de difícil interpretación.

⁹ Preferimos los términos de *encuadre* y *enhebrado* (Shkolvski, 1970), ya utilizados por Baquero Escudero en este monográfico, frente los más extendidos *coordinación* y *yuxtaposición*, que resultan a nuestro juicio inexactos.

¹⁰ "Se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor, donde se escribe". (Cervantes, 2015: I, v, 78-79)

¹¹ Para ampliar la información al respecto, véase también Gómez (2021).

En un trabajo posterior, el mismo estudioso añade que la estancia en el palacio de la sabia Felicia “ejerce en *La Diana* una función crucial para reconducir la vida de los personajes, discurrir sobre el amor e integrar su variedad más excelsa en una tipología cultural cortesana y clasicista donde adquiere todo su sentido” (Torres Corominas, 2021b: 170)¹². Dentro de este universo que vehicula la sociabilidad cortesana, se dota al relato de una función edificante: la novelita morisca, narrada durante la sobremesa, puede plantearse como una lección sobre la tolerancia y sobre la resolución de conflictos entre partes opuestas¹³.

Para un lector de principios del siglo xvii, las diferencias entre la interpolación del *Abencerraje pastoril* en *La Diana* y la de *El curioso impertinente* en el primer *Quijote* saltaban a la vista, tanto por la narración extensa que funciona como *cornice* como por el contenido de ambas novelas cortas. El palacio de Felicia, cuya sabiduría conlleva autoridad sobre los pastores, poco tiene que ver con la venta de Juan Palomeque el zurdo. Es más, ambos espacios parecen simbolizar mundos diametralmente opuestos. Por su parte, la historia del triángulo amoroso entre Anselmo, Lotario y Camila parece deshacer punto por punto los virtuosos conceptos de amor y amistad que desarrolla el *Abencerraje*. Esos virtuosos conceptos son, exactamente, el punto de partida de *El curioso impertinente*, pues el inicio de la novela narra en sus primeras líneas la inseparable amistad de “los dos amigos” y el matrimonio de Camila y Anselmo. Son esas primeras líneas las que leen tanto Cardenio —recorremos, presentado como un enajenado de amor en Sierra Morena— y el cura, un personaje teóricamente tendría que representar el buen juicio, la ortodoxia y la cultura letrada. En este sentido, el contexto resulta fundamental para entender lo que busca el licenciado Pero Pérez con la lectura de la novela. El ventero indica que tiene dos o tres libros de caballerías que producen, por su lectura en voz alta, un efecto terapéutico entre los segadores que llegan cansados de la jornada:

Que tengo ahí dos o tres dellos [libros de caballerías], con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores,

¹² Torres Corominas ha analizado además específicamente la interpolación del *Abencerraje pastoril* dentro del entramado del libro IV de *La Diana* en este mismo monográfico (2023).

¹³ “Y acabando de cenar, la sabia Felicia rogó a Felismena que contase alguna cosa, ora fuese de historia o algún acontecimiento que en la provincia de Vandalia hubiese sucedido, lo cual Felismena hizo, y con muy gentil gracia comenzó a contar lo presente” (*Abencerraje*, 1996: 304b).

y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. (Cervantes, 2015: I, xxxii, 404-405)

Son, por sus títulos, tres libros de caballerías publicados entre 1545 y 1580, tres impresos que se utilizan para la lectura en voz alta y que provocan el gusto de los hombres —más inclinados a las hazañas bélicas— y las mujeres —que prefieren las historias de amor—. El cura alude a su función de censor del género caballeresco, recordando el donoso escrutinio —“Falta nos hacen aquí ahora el ama de mi amigo y su sobrina” (xxxii, 406)—, y condena el *Don Cirongilio de Tracia* y el *Felixmarte de Hircania*, mientras que salva la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*; es decir, condena los libros de ficción y salva la crónica histórica. El componente humorístico del pasaje reside en que el cura, aparentemente juicioso, cae a pequeña escala en los mismos errores que el ventero, al dar crédito a las anécdotas legendarias de García de Paredes:

—Hermano mío —dijo el cura—, estos dos libros son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos, y este del Gran Capitán es historia verdadera y tiene los hechos de Gonzalo Hernández de Córdoba, el cual por sus muchas y grandes hazañas mereció ser llamado de todo el mundo «Gran Capitán», renombre famoso y claro, y dél solo merecido; y este Diego García de Paredes fue un principal caballero, natural de la ciudad de Trujillo, en Estremadura, valentísimo soldado, y de tantas fuerzas naturales, que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia, y, puesto con un montante en la entrada de una puente, detuvo a todo un innumerable ejército, que no pasase por ella; y hizo otras tales cosas, que si, como él las cuenta y las escribe él asimismo, con la modestia de caballero y de coronista propio, las escribiera otro libre y desapasionado, pusieran en su olvido las de los Hétores, Aquiles y Roldanes. (I, xxxii, 407)

El cura explica la diferencia entre hechos reales y hechos ficticios a un ventero incapaz de imaginar que un impreso, con licencia del Consejo Real, pueda mentir a sus lectores. Es decir, Juan Palomeque no duda de la existencia de los textos ficcionales, de lo que se sorprende es de que estos tengan cabida en el circuito impreso. La respuesta del licenciado resulta interesante porque parece una aceptación a regañadientes de la lectura de textos como los libros de caballerías como un ocio para la república:

—Ya os he dicho, amigo —replicó el cura—, que esto se hace para entretener nuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para

entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante, que tenga por historia verdadera ninguna de estos libros. (I, xxxii, 409)

La explicación del licenciado —que en este caso no entra de lleno a juzgar la publicación de estas obras— no dista de la que Cervantes da en el prólogo de las *Ejemplares* a propósito de sus novelas¹⁴, ni tampoco del argumento de Tomás Rodaja en *El Licenciado vidriera* acerca de la función social del teatro¹⁵. El cura considera que hay un ocio asociado al mero entretenimiento, un ocio vulgar, que solo es perjudicial para personas como el ventero y don Quijote, quienes confunden realidad y ficción. Parece, sin embargo, que tiene mejor opinión de la novela de *El curioso impertinente* tras leer sus primeras líneas, pues, como decíamos, al final parece desilusionado con la falta de veracidad y verosimilitud de la historia. No parece descabellado conjeturar que, considerando el principio de la novela, el licenciado la haya entendido como un texto virtuoso, como una lección sobre la amistad y el amor que pueda ser válido para los jóvenes Cardenio y Dorotea. Y sin embargo, el pasaje resalta que la literatura es un mundo abierto a la sorpresa, a lo inesperado, porque el mundo ideal de Anselmo se desvanece en pocas páginas. Este hecho diferencia la interpolación del *Curioso* de otras, incluso de aquellas en las que la historia es completamente ajena a la trama principal, como la del *Abencerraje* en *La Diana* o tres de las que se incluyen en el *Guzmán*: quienes relatan oralmente conocen la narración de principio a fin; quienes leen habitualmente no.

Hasta ahora se han apuntado elementos que tienen que ver con el marco en el que se inserta la novela y con su lectura, pero no con el contenido de la misma. Cabe recordar que, para cuando está escribiendo el libro, Cervantes

¹⁴ “Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines”. (Cervantes, 2013: 18-19)

¹⁵ “Tienen más, que con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercaduría a pública plaza, al juicio y a la vista de todos. El trabajo de los autores es increíble, y su cuidado, extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados, que les sea forzoso hacer pleito de acreedores. Y, con todo esto, son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean”. (Cervantes, 2013: 292-293)

tenía ya escritas otras novelas cortas; entre ellas, *Rinconete y Cortadillo*, que se encuentra también en la maleta de la venta, y que por cierto tiene una ambientación geográfica cercana a la primera parte del *Quijote* (entre la Mancha y Andalucía). ¿Por qué escogió entonces el *Curioso*? La cuestión del ocio juega también aquí un papel importante. El cervantismo ha señalado las similitudes del personaje de Anselmo con don Quijote¹⁶. Ambos son dos monomaniacos, dos locos obsesionados con cumplir su cometido: uno quiere ser caballero andante, el otro quiere probar la honestidad de su esposa a toda costa. Y en este sentido cabe entender la interrupción de la lectura de la novela, que se produce casi al finalizar, cuando don Quijote, somnoliento, lucha contra unos cueros de vino. Con esto, Cervantes nos recuerda que el protagonista sigue ahí, aunque haya estado en segundo plano¹⁷. Don Quijote y Anselmo comparten rasgos de locura, pero, y esto es significativo, en ambos la locura está provocada por una vida ociosa. Aunque pertenezcan a diferentes estratos sociales ambos forman parte de esas capas de la sociedad que "ni deben, ni pueden trabajar" (I, xxxii), por decirlo en palabras del cura. No parece casualidad que ambos dejen de lado el ejercicio de la caza, el uno enfrascado en los libros de caballerías¹⁸, el otro ensimismado con los "pasatiempos amorosos" (I, xxxiii, 411). Tampoco parece casual que Anselmo dé rienda suelta a su impertinente curiosidad en un día en "que los dos [amigos] se andaban paseando por un prado fuera de la ciudad" (I, xxxiii, 405), es decir, en un tiempo y un espacio dedicados a la recreación. El joven tiene todo lo que podría desear, incluida una vida ociosa con tiempo para la reflexión. Esta situación de ociosidad —agravada quizá por la ausencia de la compañía de Lotario, quien evita las visitas a su amigo para evitar la murmuración y poner en riesgo su honra— es el caldo de cultivo para el desarrollo de su pensamiento disparatado. Cervantes da así una primera muestra de los riesgos de este tipo de vida, que desarrollará ampliamente en el *Quijote* de 1615 en la macrosecuencia de los duques.

El paseo de Anselmo y Lotario da pie a un sofisticado debate que mezcla elementos sociales, filosóficos y teológicos de gran calado que, lejos de ser

¹⁶ Véanse, por ejemplo, las lecturas de Neuschäfer (1999).

¹⁷ Y nos recuerda también que la impertinencia de las interpolaciones puede ser bidireccional, según se estructuran las interrupciones. En este caso, es el protagonista de la trama principal quien interrumpe —impertinentemente— la lectura: es don Quijote quien molesta a los lectores ficticios —como los personajes que están en la venta— y quizá también a los reales, metidos ya de lleno en *El curioso impertinente*.

¹⁸ "Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino" (I, i, 39).

un ejercicio virtuoso, es el germen de la perdición de los tres protagonistas; y lo es en parte porque en este debate no vence quien tiene argumentos de mayor peso, sino el que tiene mayor voluntad:

Viendo Lotario la resoluta voluntad de Anselmo y no sabiendo qué más ejemplos traerle ni qué más razones mostrarle para que no la siguiese, y viendo que le amenazaba que daría a otro cuenta de su mal deseo, por evitar mayor mal determinó de contentarle y hacer lo que le pedía, con propósito e intención de guiar aquel negocio de modo que sin alterar los pensamientos de Camila quedase Anselmo satisfecho. (I, xxxiii, 405)

La aceptación de Lotario de comenzar a solicitar a Camila, “aunque tibia y *fingidamente*” (I, xxxiii, 425), abre la puerta a un mundo de engaños entre los tres protagonistas, que acaban por traicionarse. Esta es, sin duda, la relación más relevante entre la trama de la novela y la de la historia principal del *Quijote*: el complejo desarrollo de la confusión entre realidad y ficción, o, lo que es casi lo mismo, entre verdad y mentira. Como se trata de un aspecto relevante, ampliamente analizado, vamos a sintetizar únicamente aquellos elementos que resultan a nuestro juicio más significativos en el argumento del *Curioso*, que a menudo se hacen explícitos gracias a la selección léxica cervantina.

Lotario finge aceptar el encargo y hace creer a su amigo que está cortejando a Camila, sin que ella muestre interés: “aquella noche pensó el modo que tendría para *engañar* a Anselmo sin ofender a Camila” (I, xxxiii, 427). Anselmo finge también su ausencia para permitir los requiebros amorosos: “En efeto, él supo tan bien *fingir* la necesidad o necedad de su ausencia, que nadie pudiera entender que era *fingida*” (I, xxxiii, 427). El patrón se repite de manera recurrente hasta que, invirtiendo el tópico del marido celoso, Anselmo decide espiar a Lotario y a Camila y comprueba, escondido tras la puerta, mediante los sentidos de la vista y el oído, que está siendo engañado por su amigo:

Él se encerró en un aposento y por los agujeros de la cerradura estuvo mirando y escuchando lo que los dos trataban, y vio que en más de media hora Lotario no habló palabra a Camila, ni se la hablara si allí estuviera un siglo, y cayó en la cuenta de que cuanto su amigo le había dicho de las respuestas de Camila todo era *ficción y mentira*. (I, xxxiii, 429).

Como puede verse, Cervantes une los sustantivos *mentira* y *ficción*, resaltando la acepción etimológica de este último término. A partir de este punto, el texto adquiere una naturaleza claramente performativa y se desarrolla

como una especie de tragedia de enredo, en la que Anselmo cae en la red de su impertinencia y en la que los tres protagonistas acaban por encontrar la perdición, en lo que Alicia Parodi (2012) ha denominado "antropología del mal".

Anselmo acusa a Lotario de haber traicionado su confianza, y este jura entonces seducir a Camila. Para facilitarlo, el esposo se va de casa durante ocho días y deja a su amigo ocupando su lugar. El giro argumental, evidentemente, explota la confusión entre realidad y ficción: Lotario cae enamorado, de modo que cuando comienza a seducir a Camila lo hace verdaderamente, siendo consciente de que con sus sentimientos está traicionando a Anselmo, en una batalla mental consigo mismo que contrasta por su hondura con la posición del impertinente al inicio de la novela¹⁹.

Se pone en marcha aquí el mecanismo de engañar con la verdad, tan utilizado en el teatro: Camila avisa por carta a Anselmo de los requiebros amorosos de Lotario, pero el marido, satisfecho —pues cree que su amigo ha aceptado finalmente la fingida empresa de probar a Camila— no actúa. Ante los requiebros de un enamorado verdadero y la insensibilidad de un marido ausente, la esposa acaba por rendirse. El pasaje es narrado por el narrador en términos deliberadamente ambiguos: "Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y *fingió* Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas *veras*, que dio al través con el recato de Camila y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba" (I, xxxiii, 434).

A partir de este punto son Lotario y Camila los que engañan a Anselmo, y lo hacen fundamentalmente gracias al ingenio de la dama, que hasta el momento había permanecido como un personaje pasivo. La verdad y la mentira se entremezclan en una red cada vez más compleja que incluye tanto el recitado de poemas por parte de Lotario, en los que descubre y esconde sus sentimientos, como la representación fingida de un intento de suicidio por parte de Camila, en el que aparente ser una mujer dispuesta a morir con tal de no engañar a su marido. Finalmente, traicionada por su criada Leonela, y creyendo que Anselmo iba a averiguar la verdad, Camila huye secretamente a casa de Lotario, quien decide llevar a la joven a un monasterio y enrolarse

¹⁹ "En efecto, la hermosura y la bondad de Camila, juntamente con la ocasión que el ignorante marido le había puesto en las manos, dieron con la lealtad de Lotario en tierra; y sin mirar a otra cosa que aquella a que su gusto le inclinaba, al cabo de tres días de la ausencia de Anselmo, en los cuales estuvo en continua batalla por resistir a sus deseos, comenzó a requebrar a Camila, con tanta turbación y con tan amorosas razones, que Camila quedó suspensa y no hizo otra cosa que levantarse de donde estaba y entrarse en su aposento sin respondelle palabra alguna. Mas no por esta sequedad se desmayó en Lotario la esperanza, que siempre nace juntamente con el amor, antes tuvo en más a Camila". (I, xxxiii, 432)

en la milicia. Anselmo descubre el adulterio — es decir, la *verdad*—, pero lo hace porque piensa, erróneamente, que Lotario y Camila han huido juntos. Finalmente, el impertinente muere —aparentemente consumido por el dolor—, y en su mano encuentran una carta inacabada en la que asume su culpa y perdona a su esposa, en un final que recuerda al de *El celoso extremeño*.

Como se ha podido ver en este rápido recorrido por la novela, *El curioso impertinente* desarrolla su argumento en torno a la verdad y la mentira, así como a la relación entre engaño y ficción. La naturaleza teatral del engaño conecta el argumento de la novela con la trama principal del *Quijote* pues, como cabe recordar, a partir del capítulo xxvi, es decir, hacia la mitad de la primera parte, quien lleva la iniciativa ya no es el protagonista, sino el cura, que es quien idea el plan para que el caballero vuelva a su aldea. Y lo hace a través de engaños y ficciones, donde la mayor parte de los personajes —salvo Sancho— representa un papel.

Ahora bien, más allá de este elemento, señalado en múltiples ocasiones, *El curioso impertinente* puede arrojar luz sobre la interpretación del *Quijote* de 1605 desde un punto de vista completamente diferente: funcionando como clave no para comprender mejor la trama principal —esto es, la que afecta a don Quijote y a Sancho— sino el resto de episodios interpolados, esos que en la parte central de la obra parecen tomar por completo el control. Como es conocido, Cervantes se valió de estos episodios para poder tratar aquello que no era posible con la historia del loco caballero, los casos de amor y honra, un tema nuclear en la ficción de principios del siglo xvii, y que se desarrollaría con fortuna tanto en la novela corta como en el teatro. Los seis episodios (incluido el *Curioso*) presentan una variada casuística al respecto, que sirve como contrapunto. Sin embargo, lo que separa *El curioso impertinente* de los demás, además de su naturaleza de metaficción, es que los cinco episodios restantes abordan casos de honra que son previos al matrimonio: Marcela se opone a casarse, y desea vivir libre, lo que provoca la desesperación de Grisóstomo; Dorotea consigue recuperar su honra casándose con don Fernando, quien la había burlado, incumpliendo su promesa de matrimonio para casarse con Luscinda; Luscinda y Cardenio consiguen casarse, pese a la oposición de sus padres y pese a la traición de don Fernando a Cardenio, quien se había convertido en su íntimo amigo; Zoraida y el capitán Ruy Pérez de Viedma se valen de su amor para liberarse mutuamente e ir a España, si no están todavía casados es porque lo religioso prima en el relato sobre el resto de variables, y Zoraida aún no está bautizada; don Luis y doña Clara, enamorados, se encaminan hacia el matrimonio, con el beneplácito del padre de ella —el oidor—, aunque todavía deben convencer al padre de don Luis;

por último, pese a tener dos buenos pretendientes —Eugenio y Anselmo—, Leandra queda burlada —aunque aparentemente no deshonrada— por el forastero Vicente de la Roca, y su padre, tras encontrarla, decide encerrarla en un monasterio.

Frente a los episodios intercalados que entran en el presente narrativo del primer *Quijote*, *El curioso impertinente* no se encamina hacia la boda sino que comienza tras ella. La novela, que según el cura es inverosímil por suceder entre casados, plantea a Cardenio y a Dorotea cómo puede ser la vida tras la boda. Ambos personajes —oidores de la novela— comparten la traición de don Fernando. Leídos de manera conjunta, *El curioso* y el episodio que involucra a los cuatro jóvenes —también a Luscinda— son dos narraciones complementarias sobre cómo destruir la confianza en el amor y la amistad. La lección de la novela corta, en el espacio de una venta que funciona como representación de la sociedad española en su conjunto (Rey Hazas 2013), no se construye a través del ejemplo virtuoso, sino al contrario, como un aviso de lo que puede suceder cuando esa confianza —entre marido y mujer, entre amigo y amigo— se quiebra. Como indica Lotario respecto a un pasaje del *Orlando furioso*, en su argumentación al inicio del *Curioso*, “que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados” (Cervantes, 2015: I, xxxiii, 420).

Por otro lado, también cabe relacionar *El curioso impertinente* con el resto de episodios interpolados. Así, la actitud de Anselmo se opone a la que encontramos en el relato del capitán cautivo, en el que Zoraida y Pérez de Viedma confían el uno en el otro, a pesar de no conocerse, y gracias a ello alcanzan el amor y la libertad. Asimismo, el desenlace de la novela corta, con el arrepentimiento de Anselmo, descarga la responsabilidad exclusiva de la honra sobre las mujeres, de forma que retoma el tema fundamental del episodio de Marcela y anticipa el de la pastora Leandra. El final de este último concluye con los diferentes pareceres entre los dos principales pretendientes:

No hay hueco de peña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente [...]. Entre estos disparatados, el que muestra que menos y más juicio tiene es mi competidor Anselmo, el cual, teniendo tantas otras cosas de que quejarse, solo se queja de ausencia; y al son de un rabel que admirablemente toca, con versos donde muestra su buen entendimiento, cantando se queja. Yo sigo otro camino más fácil, y a mi parecer el más acertado, que es decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato, de sus promesas muertas, de su fe rompida y, finalmente, del poco discurso que tienen en saber colocar sus pensamientos e intenciones que tienen. (Cervantes, 2015: I, LI, 636-637)

Eugenio reconoce la superioridad del planteamiento de este nuevo Anselmo —la coincidencia de nombres no parece casual— que, frente al resto de enamorados, no carga contra Leandra. Su comportamiento, en el que asume con tristeza la imposibilidad de alcanzar a la dama, se superpone en la mente del lector del *Quijote* de 1605 al del protagonista de *El curioso impertinente*, que asume su culpa y perdona a la esposa. El mensaje, que parte de Marcela y pasa por Dorotea hasta llegar a Leandra, es claro respecto a la limitada responsabilidad femenina en los hechos, incluso en el caso de una adúltera como Camila. Es posible además que los episodios —que actúan como contrapunto de las aventuras caballerescas— estuvieran dirigidos fundamentalmente hacia las mujeres lectoras u oidoras, tal y como puede conjeturarse por el comentario de la hija del ventero (I, xxxii); de ahí que, tomados en conjunto también puedan entenderse de alguna forma como una educación sentimental para las mujeres de la época.

En suma, como se ha puesto de manifiesto, la novela corta, situada en el centro de esta primera parte, no solo enriquece la reflexión acerca de los ejes verdad-mentira / ficción-realidad, que son los que vertebran la trama principal, sino que también sirve para interpretar de una manera profunda los episodios interpolados, en los aspectos que tienen que ver con el amor, la amistad, la honra y el comportamiento femenino, unos episodios que, como indica el narrador, “en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia” (I, xxviii). Cervantes construye así un complejo entramado en el que los dos niveles narrativos adquieren una riqueza literaria que es complementaria. El sistema narrativo es muy diferente del que se desarrollará en la segunda parte del *Quijote* —también en *La Galatea* o en el *Persiles*—, pero no por ello necesariamente peor.



BIBLIOGRAFÍA

- Baquero Escudero, Ana Luisa, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, “La novela corta en la novela”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.) (2023).

- Castillo Martínez, Cristina, "Prólogo", *La Galatea, una novela de novelas*, Juan Ramón Muñoz Sánchez, Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 11-13.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid-Barcelona, RAE-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. coord. Francisco Rico, Madrid, RAE-Espasa.
- Close, Anthony, "Los episodios del *Quijote*" en *Para leer a Cervantes*, M. Romanos (coord.), Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 25-47.
- Close, Anthony, *Guía esencial del Quijote*, prólogo Emilio Martínez Mata, trad. M^a Carmen Valdés Rodríguez, Madrid, Visor, 2019.
- El Abencerraje*, edición de Eugenia Fosalba, Madrid, Real Academia Española, 2017.
- Gómez, Jesús, *La literatura y el ocio en la sociedad cortesana del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021.
- Gómez, Jesús, "El marco de la novela interpolada renacentista", *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.) (2023).
- Güntert, Georges, *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- Johnston, Robert M., "La Galatea: Structural Unity and the Pastoral Convention", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8, (1988), pp. 29-42.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, "Cervantes, novellieri", *Boletín de la Real Academia Española*, 98.317, (2018), pp. 177-196.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, "*La Galatea*", *una novela de novelas*, Valencia, PUV, 2021a.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, "'Ha de ser una y varia': los modelos compositivos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*" en *Entre Italia, Portugal y España. Ensayos de recepción literaria*, Soledad Pérez-Abadín Barro, Rita Marnoto, David González Ramírez, Martha Blanco González (eds.), Universidade de Santiago de Compostela, 2021b, pp. 43-122.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.
- Núñez Rivera, Valentín, "Leyendo un cuaderno. Interpolar novelas escritas", *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta*

- interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.) (2023).
- Parodi, Alicia, “*El curioso: antropología del mal/poética del bien*”, *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 263-272.
- Piqueras Flores, Manuel, “Elementos de la novela corta en segunda parte del *Quijote*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 11 (2015).
- Piqueras Flores, Manuel, *Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018.
- Piqueras Flores, Manuel, “Las metaficciones como episodios en la narrativa del Siglo de Oro (1560-1620)”, en *Entre historia y ficción. Formas de la narrativa áurea*, David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, M^a. Manuela Merino García, Juan Ramón Muñoz Sánchez (coords.), Madrid, Ediciones Polifemo, 2020a, pp. 137-150.
- Rey Hazas, Antonio, “Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605. La venta y la corte en la reestructuración final del texto”, en *Ficciones de la ficción. Poética de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Valentín Núñez Rivera (ed.), Bellaterra, Universidad Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 181-214.
- Riley, Edward, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- Riley, Edward C., *Introducción al Quijote*, trad. de E. Torner Montoya Barcelona, Crítica, 2000.
- Ruffinato, Aldo, “¿Fue realmente Cervantes el primero en ‘novelar en lengua castellana’?”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.) (2023).
- Sabor de Cortázar, Celina, “Observaciones sobre la estructura de *La Galatea*”, *Filología*, 15, (1971), pp. 227-239.
- Santos de la Morena, Blanca, “De Boccaccio a Cervantes: las *Novelas ejemplares*, propuesta de colección de novela corta a la española, en *Philobiblion: diez años de amor por los libros*, Juan Arroyo Martín, Iris Irimia Núñez, Alberto Ferrera Lagoa, 2023, pp. 55-72.
- Segre, Cesare, *El buen amor del texto. Estudios españoles*, Barcelona, Destino, 2004.
- Shkolvski, Víctor, “La construcción de la *nouvelle* y de la novela”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Madrid, Siglo Veintiuno, 1970, pp. 127-146.

- Torres Corominas, Eduardo, "El baño ritual de *Felismena* en *La Diana* de Jorge de Montemayor", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.2, (2021a), pp. 1023-1039.
- Torres Corominas, Eduardo, "El palacio de la sabia Felicia: la 'semiótica cortesana' en la *Diana* de Montemayor", en *Entre Italia, Portugal y España. Ensayos de recepción literaria*, Soledad Pérez-Abadín Barro, Rita Marnoto, David González Ramírez, Martha Blanco González (eds.), Universidade de Santiago de Compostela, 2021b, pp. 123-175.
- Torres Corominas, Eduardo, "'Una historia de Vandalia': el *Abencerraje* pastoril en *La Diana* de Montemayor", *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 12, monográfico *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*, Manuel Piqueras Flores y Eduardo Torres Corominas (coords.) (2023).
- Zimic, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2003.