

“ÉSTE ES GALLO”. ¿ÉSTA ES NOVELA?: UNA NUEVA CLASIFICACIÓN DE “EL CURIOSO IMPERTINENTE”

“THIS IS A ROOSTER”. THIS IS A *NOVELLA*?: A NEW CLASSIFICATION OF “EL CURIOSO IMPERTINENTE”

Michael GORDON

University of North Carolina Wilmington (Estados Unidos)
gordonm@uncw.edu

Resumen: Los análisis críticos de “El curioso impertinente” (“El curioso”) han pasado por alto (tal vez por parecer tan obvio) un aspecto fundamental de esta novela intercalada en relación con la obra en que se halla; es decir, su género. Iffland (1987) se refiere a un sinnúmero de ambigüedades para apoyar su conclusión de que *Don Quijote* es único en sus contradicciones, y lo que sucede al género de “El curioso” es meramente un síntoma de lo que plaga la obra en general. Por eso se proponen en este presente estudio simultáneamente un cuestionamiento de la clasificación tajante de “El curioso” y una argumentación a favor de su consideración como una especie de corto libro de caballerías temprano. Como pasó con el cuadro del gallo de Orbaneja (II, 3), sólo porque se define “El curioso” como novela, no quiere decir que lo sea o que no pueda ser interpretada como otra cosa. Lucía Megías y Sales Dasí (2008) identifican tres características fundamentales de los libros de caballerías del comienzo del siglo XVI (forma, finalidad y sujeto), y “El curioso” comparte estos rasgos y comporta como si naciera de ese mismo género caballeresco.

Palabras clave: “El curioso impertinente”, género, libros de caballerías, novela, *Don Quijote*

Abstract: Critical studies of “El curioso impertinente” have ignored, perhaps because it seemed obvious to do so, one fundamental aspect of this intercalated *novella* with respect to the work within which it is found; that is to say, its genre. Iffland (1987) summarizes the countless ambiguities found throughout *Don Quixote* to conclude that this book is unique in its contradictoriness, and I argue that what happens with respect to the genre of “El curioso” is merely a symptom of what plagues the larger work. Therefore, I simultaneously propose in this article a questioning of the definitive classification of “El curioso” and an argumentation in favor of it being considered a type of early, shorter chivalric romance. As happened with Orbaneja’s painting of the rooster (II, 3), just because “El curioso” is

defined as a *novella*, that does not mean that it is or that it cannot be interpreted as something else. “El curioso” shares the three fundamental characteristics of early 16th-century chivalric romances (i.e., form, finality, and subject) identified by Lucía Megías y Sales Dasí (2008), and therefore, it behaves as if it were cut from the same cloth.

Key words: “El curioso impertinente”, genre, chivalric romances, *novella*, *Don Quixote*.

TROPELIÁS

Desde su publicación en la primera parte de *Don Quijote* en 1605, “El curioso impertinente” (“El curioso”) ha provocado, irónicamente, una curiosidad obsesiva entre sus lectores y críticos, tanto dentro del texto mismo como fuera, enfocada en varios elementos: su propia pertinencia, su ubicación e importancia en *Don Quijote*, sus temas, sus protagonistas y las motivaciones de ellos, su narrador y su propósito didáctico¹. No obstante, estos análisis han pasado por alto (tal vez por parecer tan obvio) un aspecto fundamental y problemático de esta novela intercalada en relación con la obra en que se halla; es decir, su género. Pero esta ambigüedad no debería sorprendernos porque es meramente un síntoma de lo que plaga la obra en general, como bien apunta Iffland (1987):

The spectrum of interpretations to which *Don Quixote* has given rise since its publication is very probably wider than that elicited by any other similarly well-entrenched “literary monument” of Western culture. It should be stressed that this somewhat baldly stated claim does not center on the sheer volume of what has been written (though here, too, it would place near the top), *but on its boggling diversity and contradictoriness*. (p. 17, énfasis mío; véase también Johnson, 1990, p. 24)

Durante su primera discusión con Sansón Carrasco en la segunda parte, y luego con Sancho cuando están de vuelta a su aldea, don Quijote disputa la capacidad de otros de contar fielmente sus hazañas, presentando el ejemplo del pintor Orbaneja de Úbeda, el cual, por ser poco dotado como artista, tiene que poner el nombre de lo que pinta (II, 3, 501; II, 71, 929-30). A pesar de que la meta de nuestro caballero andante en referirse a Orbaneja es reprochar a su cronista, y a pesar de que críticos como Gerli (2000) han visto este episodio desde el punto de vista estético, don Quijote plantea sin querer (porque ni estaba presente para su lectura) otro discurso esencial a “El curioso”, el de nombrar y clasificar. Es decir, sólo porque se define “El curioso” como novela, no quiere decir que lo sea o que no pueda ser otra cosa (como el gallo de Orbaneja “de tal suerte y tan mal parecido”; II, 3, 501). Por eso, y agregando al sinfín de contradicciones identificadas por Iffland, se proponen en este presente estudio simultáneamente un cuestionamiento de las previas clasificaciones de “El curioso” y una argumentación a favor de su consideración, por primera vez, como una especie de libro de caballerías corto del comienzo del siglo XVI.

Antes de presentar los rasgos que, al menos a primera vista, no parece tener en común “El curioso” con los libros de caballerías tempranos, cabe establecer cómo se definen éstos. Nuestro mejor punto de partida sería la definición contemporánea de Cervantes hallada en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (2006): “Los libros de caballerías, los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como

¹ Se referirán a estos argumentos en detalle a lo largo de este estudio cuando sea relevante.

los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero del Febo y los demás” (p. 377)². Dejando de lado el juicio subjetivo de “poco provecho”, un juicio que las circunstancias históricas durante la creación y propagación de los mismos libros de caballerías refutan y que se analizarán más adelante, se nota que la definición de Covarrubias se enfoca en el protagonista y la meta del texto mismo. Hoy en día se entiende que “son libros de amores, de parejas separadas por la irrupción de casos imprevistos, que luchan contra los obstáculos que les impiden reunirse, hasta que su perfección y su valor los llevarán hacia un final feliz”³. Teniendo en cuenta estas dos definiciones, “El curioso” parece ser todo lo contrario debido al comportamiento de Anselmo y Lotario (y hasta cierto punto, el de Camila), así como por las maquinaciones de los personajes mismos que crean obstáculos a la felicidad, la muerte de todos al final y la definición en el texto mismo de la obra como novela. Es decir, la única historia intercalada (al menos en la forma de manuscrito y que viene *leída* en voz alta) en la primera parte de *Don Quijote* da la impresión de carecer de los elementos esenciales de la caballería y su correspondiente género literario. Pero como enseñamos a nuestros hijos: “No hay que dejarse engañar por las apariencias” (de hecho, este mismo proverbio en inglés sería más apropiado para este presente estudio: “Don’t judge a *book* by its cover”).

A pesar de la opinión negativa de los libros de caballerías que tienen las autoridades de su época, este género goza de una popularidad inigualable por más de una centuria:

Género literario que abarca obras desde finales del siglo XV hasta casi mediados del siglo XVII, con más de ochenta títulos diferentes —entre impresos y manuscritos—, con centenares de ediciones y miles de ejemplares pasando de mano en mano, de biblioteca en biblioteca, por todo el mundo [... Es más, es] el único en todo el Siglo de Oro, que supo sobrevivir a los cambios de gustos literarios y culturales de una sociedad que, por aquellos años, era la que imponía sus reglas y su forma de ver el mundo a toda Europa. (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008, pp. 8, 68; véase también Marín Pina, 2011, p. 28)

Ignorando ese éxito incomparable, las autoridades y la crítica han dejado al margen y fuera del canon la gran mayoría de libros de caballerías, una situación que se parece mucho a la de la novela en los principios del siglo XVII (Presotto, 2007; Marín Pina, 2011). Basándose en el número de traducciones publicadas durante el siglo XVII, Jehenson (1998) argumenta que la novela de “El curioso” disfruta de un inmediato y bastante duradero éxito notable.

Volviendo a ese éxito editorial, hay que subrayar su génesis, el *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo de 1508, el cual es el primer libro de caballerías español que no es una mera traducción de los modelos franceses (Williamson, 1991) y el primero salvado del donoso escrutinio por ser “el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto, y así, como a único en su arte, se debe perdonar” (I, 6, 53). Los elementos innovadores e identificables en *Amadís* (y en sus sucesores inmediatos), y los relevantes a nuestro análisis de “El curioso”, son la evolución del concepto de la autoría, la inclusión de un cronista más involucrado en el texto y la cada vez mayor borrosa división

² Una centuria más tarde, el *Diccionario de Autoridades* (1964) modifica ligeramente la definición: “Libros de caballerías se llaman aquellos que contienen hechos e historias fingidas de héroes fabulosos. Tomaron este nombre de que fingían que los héroes que hablaban en ellas eran caballeros armados” (p. 5).

³ Esta definición viene de la apertura de plazo de una conferencia internacional que se dedica a los libros de caballerías, la séptima de *Historias fingidas* que tuvo lugar el 13 y 14 de noviembre de 2017 en Verona, Italia.

entre la ficción y realidad, como han apuntado Bognolo (2017), de Armas Wilson (2007) y Marín Pina (2011), respectivamente⁴. Es más, los libros de caballerías españoles suelen ocurrir fuera de España, y por eso el hecho de que “El curioso” tenga lugar en la Florencia renacentista también es relevante.

Las primeras críticas de la inclusión de “El curioso” aparecen diez años más tarde (o un mes, teniendo en cuenta la doble cronología de la segunda parte) cuando el bachiller Sansón Carrasco declara lo siguiente: “Una de las tachas que ponen a tal historia [...] 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” (II, 3, 500). En otro momento, el texto se trata del dilema de incluir o no ciertos episodios, refiriéndose al cronista Cide Hamete Benengeli que

[...] 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, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse (II, 44, 759).

Hahn (1972), de Armas (1992), Gerli (2000) e Ife (2005), entre otros, han señalado la importancia de este debate temprano que subraya la curiosa colocación, según los lectores contemporáneos, de este texto que parece fuera lugar. Sin embargo, creo que la ubicación central de “El curioso” como el cuarto de siete historias intercaladas en la primera parte es llamativa mientras Quint (2003) argumenta que “El curioso” es la más relevante porque representa la cima (y la última) de estas historias de un amor no corrompido por dinero y codicia. Tampoco creo que sea una coincidencia que “El curioso” ocupe este espacio sagrado si tenemos en cuenta modelos literarios como el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, un texto bien conocido por Cervantes, el cual está dividido en dos mitades de veintitrés cantos, antes y después de que se vuelva loco el protagonista (Bigazzi 2013). *Don Quijote* sigue ese patrón porque en el capítulo 26 (hay 52 en la primera parte), el héroe voluntariamente pierde la cordura para cumplir su penitencia en la Sierra Morena. En cuanto a la trama de “El curioso”, Mancing (2006) nota que la acción clave (es decir, la rendición de Camila) ocurre casi exactamente a mitad de camino de la novela. Finalmente, no hay que olvidar lo obvio, que “El curioso” aparece en el “gran libro de caballerías” y que esta historia intercalada viene interrumpida en el capítulo treinta y cinco por un inconfundible episodio caballeresco bélico (Alcalá Galán, 1998, p. 318).

Lucía Megías y Sales Dalí (2008) identifican tres aspectos del género caballeresco, al menos en su fase inicial hacia los principios del siglo dieciséis, que serán fundamentales para la consideración de “El curioso” como una especie de libro de caballerías corto:

¿El sujeto? La narración de las aventuras bélicas y amorosas de caballeros y damas que ofrecen una imagen ‘ideal’ del mundo de la caballería [...]. ¿La forma? Una estructura narrativa muy elaborada, en donde juega una gran importancia la utilización de estructuras folclóricas, fácilmente asimilables por el lector [...]. ¿La finalidad? Crear una ‘historia fingida’, una obra en donde sea posible el didactismo, la defensa de una determinada ideología. (p. 70)

⁴ Para una discusión del desarrollo y papel del autor, sobre todo desde la épica hasta la novela, véase Alcalá Galán, 1998, p. 322.

Creo que nuestra novela intercalada encaja perfectamente con la forma y finalidad mientras sólo hasta cierto punto podríamos decir lo mismo con respecto al sujeto (no son caballeros *andantes* y tampoco se presenta una imagen ideal de su comportamiento por *toda* la obra). Según Marín Pina (2011), los protagonistas de los libros de caballerías suelen ser nombrados en el título, realizar su aventura ante oposición y en secreto, ganar fama y reputación y ser leal a su dama. En cuanto a Anselmo como caballero, sale en el título no por su propio nombre sino por una descripción, lleva a cabo su plan contra las protestas de su mejor amigo Lotario (no aparecen los padres de éste) y sin que su mujer Camila se entere, es leal a Camila en el sentido de no estar con otra mujer y escribe unos sonetos amorosos notables. Hahn (1972) es de la opinión de que la inclusión de una caracterización negativa de la protagonista hace creer al lector de que la novela tendrá alguna finalidad didáctica, como suelen tener los libros de caballerías tempranos⁵. Es más, en las primeras líneas de esta novela que tiene lugar en los primeros años del siglo XVI, se define a Anselmo y Lotario como “caballeros ricos y principales” y a Camila como “una doncella principal y hermosa”, otro vínculo al mundo caballeresco ya pasado (I, 33, 290; véase también Gil-Osle, 2009).

De hecho, el comportamiento de Anselmo a grandes rasgos se parece al del caballero andante, teniendo en cuenta características ya señaladas por la crítica pero que aún no se han sintetizado: su castidad, locura, orgullo, fe, ausencia y competitividad masculina. Tanto Anselmo como don Quijote van perdidos de amores y demuestran la castidad esperada de los caballeros literarios (I, 33, 291; McGrady, 1985; Marín Pina, 2011). Se ha criticado a Anselmo por su decisión de acudir a Lotario al principio de su cortejo de Camila pero

[esta] impertinencia de Anselmo no parece tan impertinente cuando se recuerda que en la Italia de los siglos XVI y XVII era común entre las clases principales, no sólo que el marido aceptara, sino que aprobara y él mismo seleccionara un *cicisbeo* apropiado para su mujer; y de *cavalier servente di dama d'alto lignaggio* a amante había sólo un paso. (Flores, 2000, p. 90)

Además, cabe destacar aquí la actitud caballescica de no culpar a la dama demostrada, primero (al menos en el orden en que aparece en *Don Quijote*⁶) por don Quijote durante su penitencia en la Sierra Morena y luego por Anselmo en su nota final⁷.

Aunque hay seguramente diferencias claves con respecto a la locura de don Quijote y la de Anselmo (Gerli 2000), no se puede negar que alguna relación existe entre ellas. Barbagallo (1994) lo ve como dos locuras paralelas mientras Quint (2000) argumenta que estas locuras relacionadas ayudan a construir la novela en sí porque refuerzan no sólo el vínculo entre don Quijote y Anselmo sino

⁵ “Etymologically the word ‘curiosity’ still preserves the original meaning of the Latin *curiositas*, namely the desire to find out something for no special reason, inquisitiveness as an end in itself. This is what the priest refers to when he expresses his interest in reading the story of ‘El curioso impertinente’: ‘quiero leerla, por curiosidad, siquiera’ (I, 32)” (Hahn, 1972, p. 131). Para una discusión de la relación de la Iglesia y *curiositas*, véase también pp. 132-35.

⁶ Véase Good, 1977, p. 210 para una discusión de la cronología de novelas.

⁷ Creo que se pueden aplicar las siguientes conclusiones de Quint (2003) sobre don Quijote a Anselmo también: “The woman in this scenario can never be to blame: Don Quijote acknowledges that Dulcinea has not scorned him and that his melancholy and penance are justified only by his absence from her” (p. 35).

también el de ése y Grisóstomo y Cardenio. Hahn (1972) subraya la distinción entre la demostración patente del orgullo (es decir, la curiosidad impertinente de Anselmo) y la lucha contra él, representada en el capítulo treinta y cinco por la escena de don Quijote y los cueros de vino (o un gigante, el representante tradicional de este pecado capital). Hay otros aspectos del argumento de Hahn (1972), el conocimiento y la fe de los dos caballeros, que nos ayudarán a distinguir su encarnación de la caballería: “The extreme opposite of Anselmo is Don Quijote. Far from any intent to administer a test of Anselmo’s kind, he is unshakably faithful to a lady whom he has hardly seen [... Even after transformation of Dulcinea in Part Two], his faith is entirely unconditional” (p. 138). Se ha utilizado la ausencia de los dos caballeros, tanto la de don Quijote para la lectura como la de Anselmo durante los momentos claves en la novela, para distinguir a los dos caballeros y subrayar el comportamiento poco caballeresco de éste (Neuschäfer, 1990; Pabón, 2008). De hecho, la falta de defensa de Camila por parte de Anselmo, a pesar de la petición de ayuda de su mujer (I, 34, 306), contrasta con la defensa de Marcela por parte de don Quijote, aunque ésta nunca pide ayuda a ningún hombre (I, 14, 111-15). Sean lo que sean las circunstancias de su prueba, Anselmo es negligente en no acudir a su mujer para proteger su honor, y el de su familia, según las pautas sociales vigentes (Peristiany and Pitt-Rivers, 1966; Hutchinson, 2010). Finalmente, Anselmo sí puede dañar una mujer real mientras don Quijote no puede; empero, los dos están igualmente obsesionados en conquistar a sus rivales masculinos, lo cual define la caballería del Caballero de la Triste Figura (Quint, 2003; véase también Krueger, 2009). Anselmo es, sin duda, un personaje complejo y aunque tiene sus raíces en algunos personajes en *Orlando furioso* (uno es su homónimo), representa una innovación cervantina que desafía una clasificación sencilla: “Evidentemente, no le entiende ningún otro personaje del *Curioso*, ni tampoco el narrador de esa historia, ni mucho menos el cura que lee la novela en voz alta y la comenta después; un personaje incomprendido, pues, y quizá incomprensible” (Hutchinson, 2006, p. 120; véase también Segre, 2002).

Pasamos ahora al otro caballero de “El curioso” que también demuestra un complicado comportamiento caballeresco. Al principio de la novela, Lotario se porta como se espera de un hombre de su clase, sobre todo por la ayuda que presta a su mejor amigo (recordando que no hay padres en esta novela) en cortejar a Camila, e inmediatamente después de la boda, por ausentarse de la casa de los recién casados (I, 33, 292). Es más, en cuanto Anselmo propone probar la fidelidad de Camila, Lotario rehúsa participar, haciendo eco de su antecedente literario Gyges⁸. Al final, acepta la propuesta de Anselmo de intentar seducir a Camila, pero no deberíamos ver esta aceptación como un comportamiento poco caballeresco por dos razones.

Primero, siguiendo el lema popular de la época (“a secreto agravio secreta venganza”) la pérdida de honor de Anselmo, su mujer y su casa pasaría sólo si se enteraran otros: “La idea de Anselmo de llevar a cabo el experimento en secreto, en la intimidad de su casa, para evitar que la noticia cunda por

⁸ La gran diferencia entre las aquiescencias de Lotario y Gyges es la extensión de sus discursos para protestar (de Armas Wilson, 1987, p. 15). Aunque Lotario habla pocas veces en la novela, la cantidad de palabras que pronuncia es más de la mitad (Mancing, 2006). En cuanto a la conexión de este largo discurso de Lotario, Quint (2003) cree que anticipa el de don Quijote sobre las armas y las letras en el capítulo treinta y ocho.

la ciudad, denotaría por parte del marido ‘una seria preocupación por el honor de su esposa’ (pero el honor es también suyo)” (Güntert, 2015, p. 198)⁹. Güntert (2015) acierta en vincular el honor de marido y el de la mujer pero cabe añadir también que Lotario perdería su honor por ser el mejor amigo de Anselmo y el amante de Camila, y por eso Lotario acepta para evitar la difusión de una noticia nociva al honor de todos. Segundo, mantener la palabra para no deshonrarse es una característica esencial en los códigos caballerescos y si Lotario no accediera a las peticiones de Anselmo, demostraría ser cobarde (Jehenson, 1998).

Por último, si no bien menos importante, hay que analizar el papel y comportamiento constantemente cambiantes de la protagonista Camila para poder vincular la novela de “El curioso” con los libros de caballerías. Como bien dice Marín Pina (1991), “[la] caballería pocas veces se concibe sin el amor a una dama” y que la mujer “es en tales casos su inspiradora, un ser perfecto, una obra maestra de Dios, objeto de culto y reverencia [como en el amor cortés y...] como un ser superior capaz de ennoblecer y de dar categoría al amante” (p. 137). De Armas (1992) y de Armas Wilson (1987) tienen razón cuando observan que Camila, al menos al principio, cumple el papel esperado de una mujer por ser pasiva y perfecta, y además, por ser una víctima de la sociedad patriarcal que la trata como un objeto de valor intercambiable. El brusco cambio del comportamiento de Camila hacia la mitad de la novela implica también que se convierte en agente (Mancing, 2006), lo cual choca con las observaciones de Marín Pina (1991) del papel de la mujer en el género caballeresco: “Efectivamente la mujer no es la protagonista de estas ficciones, pero sí pieza indispensable de las mismas” (p. 136). Sin embargo, como sus homólogos protagonistas masculinos, Camila también es un personaje complejo que encarna elementos muy y poco caballerescos a la vez. Trazando la influencia de los relatos artúricos en los libros de caballerías españoles, sobre todo en cuanto al papel que desempeñan las mujeres, Marín Pina (1991) concluye que “[m]uchos de ellos consideran a la mujer como camino de la perfección, pero también hay otros que la entienden como vía de perdición”, lo cual describe perfectamente a Camila (p. 138). Asimismo, Camila es consciente simultáneamente del honor y de la apariencia de la pérdida de él, preocupaciones demostradas en su carta a su marido y el teatro que monta en el capítulo treinta y cuatro¹⁰. De hecho, su fingido intento de matar a Lotario refuerza la idea de que Camila conoce los pormenores de los códigos de honor y cómo reparar el daño ya hecho (Gerli, 2000; Jehenson, 1998).

Como ya se ha mencionado, de los tres elementos (el sujeto, la forma y la finalidad) presentes en los libros de caballerías tempranos que Lucía Megías y Sales Dalí (2008) han destacado, el sujeto

⁹ “Nos encontramos dentro de un sistema en el que si la conducta de la mujer determina en gran parte la honra de la pareja o familia, la conducta del marido no obstante desempeña un papel significativo que necesariamente afecta al balance de la honra” (Hutchinson, 2001, p. 105).

¹⁰ Krueger (2009) es de la siguiente opinión en cuanto a la carta: “Camila’s observation of Lotario’s transformation sparks a new sense of urgency for Anselmo to return” (p. 159). Quint (2003), por su parte, subraya el callejón sin salida en que se halla Camila: “[She] also understands what her husband may think and how she is trapped by the laws of honor that Lotario has earlier set forth. As a woman she will be blamed for the actions of the man; as a woman, moreover, she is supposed to blame herself” (p. 41). No obstante, cabe recordar que al final del desenlace trágico, Anselmo no echa la culpa a su mujer sino a sí mismo (I, 35, 328).

es el más difícil para establecer un vínculo estrecho y definitivo entre este género y la novela de “El curioso”. En cuanto a los otros dos, sin embargo, hay similitudes irrefutables: la lectura en voz alta, el hallazgo del texto, los juegos literarios (entre ellos, una interrupción caballeresca y una relación con otros textos), la mezcla de historia y ficción, lo novelesco para crear, su propósito de enseñar (como si fuera un *exemplum*) y un final feliz (hasta cierto punto). “El curioso” tiene la distinción de ser la única historia intercalada en forma de manuscrita que es *leída* en voz alta mientras las otras vienen contadas en primera persona por los personajes que van llenando el mundo de don Quijote. Y a pesar de su clasificación como novela en el capítulo treinta y dos, las circunstancias relacionadas con su lectura en voz alta evocan las de las lecturas de los libros de caballerías: “Y cómo no recordar, en este punto, la siempre aguda y privilegiada mirada de Cervantes al mundo que le rodea cuando, en una sola escena, es capaz de hacer un retrato perfecto de los lectores de textos caballerescos en la Castilla de finales del siglo XVI” (Lucía Megías y Sales Dasí, 2008, p. 37)¹¹. Es más, el público en la venta está dividido más o menos igualmente entre hombres y mujeres, un reflejo de la situación histórica durante las lecturas en voz alta de los libros de caballerías, y de los que están presentes, casi todos se han declarado a favor de ese género literario (Marín Pina, 1991; Lucía Megías y Sales Dasí, 2008). De hecho, hay paralelos entre la recepción favorable de los libros de caballerías y la de “El curioso” porque según el ventero, a otros les ha gustado: “Pues bien puede leerla su reverencia, porque le hago saber que algunos huéspedes que aquí la han leído les ha comentado mucho” (I, 32, 289). Hay que recordar, también, que esta novela se encuentra en una maletilla con dos libros de caballerías (*Felixmarte y Cirolingio*), uno de historia (*Historia del Gran Capitán*) y otros papeles¹².

Y es precisamente este hallazgo de libros y manuscritos que nos sirve de transición al segundo elemento de forma que podría vincular nuestra novela y los libros de caballerías. Las historias de los caballeros andantes suelen ser traducciones de textos escritos en otras lenguas (como es el caso del mismo *Don Quijote*) y a primera vista no parece ser el caso de “El curioso”. No obstante, hay que preguntarse en qué lengua está escrita la novela porque si presumimos que está dentro del manuscrito original de Cide Hamete Benengeli, tiene sentido concluir que la lengua original del texto es árabe también¹³. Otra característica que enlaza “El curioso” y los libros de caballerías es que hay siempre extrañas circunstancias con respecto a su descubrimiento (Marín Pina, 2011), y yo diría que el hecho

¹¹ Marín Pina (1993) mantiene que las lecturas populares del género caballeresco continúa en el siglo siguiente: “La lectura en voz alta, vigente en pleno siglo XVII [...] fue un canal de difusión del género desde sus orígenes, según nos informan las viejas crónicas, y el que se siguió utilizando en los sectores más populares como nos hacen ver Páez de Ribera en el prólogo al *Florisando*” (p. 269).

¹² Finalmente, el rechazo de Johnson (1990) de la creencia popular del mérito artístico superior de “El curioso” con respecto a los libros de caballerías ayuda a borrar aún más la distinción entre los dos géneros: “In the next chapter the negative critique of the romances of chivalry is complemented and counterbalanced by the reading [done by priest, the critic] of ‘A Story of Ill-advised Curiosity,’ a modern work of fiction based on Aristotelian principles of verisimilitude and offering characters of enormous psychic complexity. It is customary to consider this story as Cervantes’s antidote to the artistically inferior romances of chivalry. I am personally not so sure” (p. 86).

¹³ Entonces, si aceptamos esta premisa de que “El curioso” pertenece al manuscrito original, también debemos reconocer que curiosamente “las novelitas son los pasajes más extensos del *Quijote* en los que Cide Hamete Benengeli no participa abiertamente en la narración de la fábula. Esta tajante ruptura temático-estructural y narrativa hace que estos episodios aparezcan formalmente separados de la trama principal” (Flores, 2000, pp. 79-80).

de que todos estos personajes cervantinos se encontraran por casualidad en la misma pequeña venta en la Mancha y leyeran en voz alta esta novela anónima calificaría como “extraño”. El último elemento que merece nuestra atención, antes de que se detallen los juegos literarios en común de los dos géneros, es la ubicación geográfica de los textos. Empezando por los libros de caballerías españoles, Marín Pina (2011) observa lo siguiente:

Las historias son auténticas biografías caballerescas en las que se cuenta *ab initio* la vida del héroe, están ambientadas en un pasado remoto, a veces vago e impreciso, y ubicadas fuera de la realidad peninsular, en países más o menos lejanos. La lejanía temporal y espacial, amén de otorgar cierta autoridad, crea un espacio más libre para fabular. (p. 42)

Se discutirá más adelante la creatividad literaria pero cabe subrayar aquí esta idea de alejar la acción de la realidad que conocen los lectores. En el caso de “El curioso”, los oyentes en la venta vienen transportados a la Florencia del comienzo del siglo anterior al escuchar la historia casi folclórica de Anselmo, Lotario y Camila (Jehenson, 1998). Según Flores (2000), el hecho de que la acción de “El curioso” suceda fuera de la Península Ibérica permite al cura sentirse más libre a criticar a los personajes precisamente porque no son españoles¹⁴.

Para poder profundizar en los juegos literarios de los libros de caballerías y “El curioso”, hemos de reconocer el estatus marginalizado de ese género y el relativamente nuevo género de la novela. En el capítulo treinta y dos, se refiere al donoso escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (un evento horroroso para el ventero, el cual pide que quemen primero los libros de historias antes que los de caballerías (I, 32, 285)) y el cura repite su condenación de que “estos dos libros [de caballerías] son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos” (I, 32, 286). Teniendo en cuenta esta crítica de una autoridad (al menos desde el punto de vista de que es un oficial de la Iglesia), el prólogo del mismo *Don Quijote* que se define como “una invectiva contra los libros de caballerías” (I, prólogo, 11) y el juicio subjetivo encontrado en el *Tesoro* de Covarrubias, no debería sorprendernos la reacción negativa del cura al terminar la lectura: “[N]o me puedo persuadir que esto sea verdad, y si es fingido, fingió mal el autor” (I, 35, 329). En dos palabras, su juicio literario denuncia en más o menos los mismos términos los libros de caballerías y esta novela intercalada, efectivamente midiendo por el mismo rasero estos dos géneros literarios. Cabe reiterar aquí que la novela en España no goza del mismo prestigio de los otros géneros ya establecidos: “Teniendo como antecedente una tradición heterogénea, sin modelos de la Antigüedad y carente, por lo tanto, de una preceptiva clara, la novela gozaba de escasa valoración” (López Díaz, 1992, p. 249)¹⁵. En suma, los libros de caballerías y la novela, a pesar de su establecido éxito editorial en el siglo XVI y su popularidad creciente a principios del XVII,

¹⁴ Flores (2000) continúa su análisis argumentando que “[n]o es nada sorprendente, pues, que los únicos dos relatos intercalados que aísla Cide Hamete hayan sido, precisamente, los dos únicos episodios cuyos personajes no son españoles (Anselmo, Camila, Lotario, Zoraida) o, si lo son, actúan fuera de España y son portavoces de otros modos de vivir (el narrador, Cide Hamete, el cautivo)” (p. 93).

¹⁵ Presotto (2007) hace eco de esa conclusión: “[L]a novela corta tenía la peculiaridad de no remitir directamente a modelos clásicos, ya que nacía de un concepto lúdico de narración surgido en un contexto cultural urbano como explícita respuesta a una demanda de entretenimiento cultural, y debía su florecimiento en gran parte a la imprenta, su principal medio de difusión” (p. 10).

respectivamente, se convierten en inesperados compañeros de cama al ser marginalizados por las autoridades tanto dentro como fuera de *Don Quijote*.

Quizá la característica esencial compartida y el vínculo más fuerte que acerca estos dos géneros es su inclusión de innovaciones estructurales y juegos metaliterarios. Como punto de partida, cabe tener en cuenta esta observación esclarecedora de Marín Pina (2011):

Los libros de caballerías constituyen auténticos talleres de escritura, laboratorios de experimentación narrativa en los que los autores [... ensayan también] técnicas germinales como la captación de la realidad a través de la verosimilitud, intensifican los resortes metaficticios del relato, crean nuevos tipos de personajes o revisan y reorientan el viejo modelo artúrico, a la vez que experimentan con las historias intercaladas y entran en diálogo permanente con otros géneros. (p. 50)¹⁶

Segre (2002) y Quint (2003), por su parte, se enfocan en cómo *Don Quijote* demuestra una influencia del poema caballeresco por antonomasia del siglo XVI (el *Orlando furioso* de Ariosto), sobre todo con respecto al *entrelacement*, o sea, la interpolación de múltiples historias de temas variados¹⁷. Finalmente, hace falta destacar el nuevo protagonismo del cronista, el cual desempeña los papeles simultáneos de autor, traductor y personaje (Marín Pina, 2011), siempre teniendo en cuenta que se halla el modelo para Cide Hamete Benengeli en *Orlando furioso* en la forma de Turpín (Meregalli, 1971; Segre, 2002).

Volviendo a la primacía del engarce de varios episodios como técnica para contar las hazañas de protagonistas caballerescos, hemos de detenernos ahora en la cuestión de la interrupción, tanto de “El curioso” dentro de *Don Quijote* como *Don Quijote* dentro de “El curioso”. Es preciso recordar que “El curioso” se distingue de las otras narraciones de personajes en primera persona porque es un manuscrito escrito en tercera persona que detiene la acción del libro. Nada más empezar su lectura en voz alta en el capítulo treinta y tres, sin embargo, “El curioso” se convierte en la trama principal y por eso, debemos considerar la llegada de Sancho en el capítulo treinta y cinco para referir las aventuras caballerescas de don Quijote como una interrupción por parte de una trama secundaria. Hay que resaltar aquí la naturaleza de la interrupción, y cuando ocurre, para demostrar que tal vez “El curioso” merece ser considerado como una especie de libro de caballerías corto. Imitando un episodio parecido en *El asno de oro* de Apuleyo, esta batalla de don Quijote contra los cueros de vino ofrece a los otros personajes, quienes han sido oyentes a la novela, no sólo un espectáculo caballeresco por excelencia sino también un interludio humorístico para suavizar la tensión dramática creada por el teatro de Camila dentro de “El curioso” (Hahn, 1972; de Armas, 1992; Good, 1977)¹⁸.

¹⁶ Es más, concluye que la obra entera “cuenta generalmente con un autor o cronista, a veces sabio, que suele ser testigo de vista de lo relatado o incluso auxiliar del héroe, lo que da pie a la escisión del ‘yo’ del autor. De este modo el verdadero autor comienza a fabular ya desde el prólogo e inicia un novedoso y moderno juego de experimentación metaficcional” (Marín Pina, 2011, p. 41).

¹⁷ Véase también Meregalli (1971) y Segre (2002) para una discusión más matizada de cómo Ariosto influyó en Cervantes.

¹⁸ Cabe señalar que se repetirá este patrón de una interrupción caballerisca durante el episodio intercalado de doña Clara y don Luis, así que deberíamos reconocer la intencionalidad de esta quiebra narrativa: “Se suspende entonces la historia de doña Clara, a consecuencia, como en otras ocasiones, de la reaparición de don Quijote, el cual se había ofrecido a hacer la guardia de la venta que pensaba ser castillo [...] Así, pues, habrá que esperar al capítulo siguiente para que se inicie la segunda secuencia del cuento intercalado” (Canavaggio, 2005, p. 17)).

Además de servir como una ruptura narrativa, esta interrupción resalta la intertextualidad que define “El curioso” y *Don Quijote*, dos obras cervantinas (I, 47, 422). Alcalá Galán (1996) resume esta importancia intertextual, concluyendo lo siguiente:

[En] *El Curioso* se da una intertextualidad externa o relaciones entre textos de distintos autores (Cervantes, Tansillo, Ariosto...) y una intertextualidad interna: relaciones intertextuales entre textos de un mismo autor, en este caso me importa sobre todo *El Quijote* como contexto del *Curioso*. (p. 9)

Y para dar sólo un ejemplo relevante a nuestro estudio, basta leer uno de los argumentos de Lotario, en su vano intento de disuadir a Anselmo, en que se refiere a “la prueba del vaso, que con mejor discurso se escusó de hacerlo el prudente Rinaldos, que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados” (I, 33, 297). Esta referencia por parte de Lotario, un personaje ficticio de “El curioso” dentro de otra obra literaria (*Don Quijote*), de un acontecimiento en otro texto verdadero (*Orlando furioso*) sirve como transición al próximo elemento que enlaza esta novela y los libros de caballerías; la borrosa distinción entre la ficción e historia.

Al acabar su lectura en voz alta del manuscrito hallado, el cura pronuncia un juicio que toca temas tanto de contenido como de estilo literario, reforzando aún más el lazo entre “El curioso” y los libros de caballerías:

Bien 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, 35, 329)

Aunque el cura es el único personaje que juzga en voz alta “El curioso” después de la lectura, antes de ella los personajes en la venta discuten la verosimilitud de los libros de caballerías y de los de historia. Marín Pina (2011), por su parte, observa cómo autores en esa época, empezando con el de *Amadís de Gaula*, enturbia esa supuesta división:

Rodríguez de Montalvo aproxima su ficción a la historia, el género más prestigioso del momento, cuyo desarrollo en el XV, recuérdese, admitía también la inclusión de hechos novelescos y razonamientos. De esta manera [... se contará una historia fingida...] con los recursos de la historia verdadera, alcanzando la ejemplaridad del relato con glosas moralizantes. (p. 41)

Es más, la práctica de incluir “glosas moralizantes” no sólo desafía las conclusiones expuestas por el cura y las definiciones “oficiales” ya referidas antes que hablan del “poco provecho” de los libros de caballerías sino que también subraya el elemento didáctico de “El curioso” y su conexión con los libros de caballerías.

En su conocido estudio de la pertinencia de esta novela intercalada, Wardropper (1957) nota con astucia que las palabras “verdad” y “mentira” aparecen en casi cada capítulo de *Don Quijote* (p. 598). También relevante a nuestra discusión de historia y ficción es su observación de que los personajes en “El curioso” podrían ser personas reales en una historia ficticia siempre bajo el control de un autor verdadero (y yo añadiría de un posiblemente falso historiador/cronista árabe), llevándonos de nuevo a

los juegos metaficcionales que figuran prominentemente en los libros de caballerías (Wardropper, 1957). Teniendo en cuenta de que esta novela intercalada es un manuscrito hallado sobre eventos en tierras fuera de la Península (otro tópico de los libros de caballerías ya detallado), Flores (2000) apunta muy bien que el cura critica el comportamiento de personajes no españoles. Hay que insistir, ya otra vez, que el hallazgo de nuestra novela entre otros libros es significativo, como nota Gerli (2000):

It is certainly not by chance that 'El curioso' is discovered in a satchel accompanied by *Felixmarte*, *Cirolingio*, and the *Historia del Gran Capitán*. By placing it in this mixed bag of discursive and rhetorical tricks, Cervantes cleverly situates the work at the mid-point between the opposite poles of the Aristotelian compass: somewhere between truth and lies, at the very intersection of poetry and history. (p. 109)¹⁹

Además de ser relevante por estas cuestiones de ficción e historia, creo que la ubicación de "El curioso" entre otra obra de Cervantes pero sobre todo entre esas obras de historia, como la del Gran Capitán, subraya los juegos metaliterarios que son prominentes tanto en la novela y como en los libros de caballerías. De acuerdo con Gerli (2000), la muerte heroica (y hasta cierto punto caballeresca) del personaje ficticio Lotario, quien lucha en el ejército del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba y muere en la famosa batalla de Cerignola en 1503, hace entender, tanto a los personajes de *Don Quijote* como nosotros los lectores fuera del libro, que ya no existe una línea divisoria tajante entre lo real y lo ficticio:

The barriers between fiction and history, fact and narrative, are thus placed into final doubt, effaced as these two inhabitants [Lotario, Gran Capitán] of the abandoned satchel are shown to coexist in an overlapping space and time that extends beyond their respective texts and the discursive universe which tells their stories. (120)²⁰

En cuanto al esquema narrativo dentro de *Don Quijote*, esta referencia al Gran Capitán lleva a nosotros los lectores al capítulo treinta y dos y a los personajes al presente (o sea, al último momento fuera de la lectura del manuscrito de "El curioso", con la excepción de la interrupción caballeresca por parte de don Quijote).

De los tres elementos fundamentales de los libros de caballerías señalados por Lucía Megías y Sales Dasí (2008) que sirven para aproximar este género a la novela de "El curioso", ya se han detallado el sujeto y la forma, así que sólo nos resta la finalidad. Utilizando la muerte de Lotario como punto de partida, tanto en los libros de caballerías como en las novelas se aprovecha de lo novelesco para crear. Aunque Good (1977) no se enfoca específicamente en "El curioso", concluye lo siguiente en su estudio de la *novella* en general:

The novelty, though often 'out of the ordinary,' still lies within the realm of the possible. Even if the events are inexplicable in rational terms (as in the ghost story, for example), they are presented as actually having taken place in the real world in the knowable, retrievable, or witnessed past. (p. 210)

¹⁹ Gerli (2000) sigue su análisis de este modo: "'El curioso' exists to explore the problematics of the truth and to probe the borders that delineate fact from fable, the lines that set off art from nature. It is, moreover, significant that the curate after sampling 'El curioso' elects to read it while repudiating the other works that accompany it in the satchel" (pp. 109-10).

²⁰ Gerli (2000) sigue diciendo que "frontiers of fiction and truth are erased by Lotario's death in the unread or unwritten pages of the history of El Gran Capitán" (p. 120).

El ejemplo que emplea es el de los cuentos de fantasmas pero, sin problemas y sin cambiar su argumento original, podríamos sustituirlos por los libros de caballerías. Un tema corriente por todas las críticas del cura de los libros de caballerías (y también de “El curioso” al final de su lectura) es su poco provecho pero ni la realidad histórica con respecto a esos libros ni el texto mismo apoya ese sentimiento. Williamson (1991) es de la opinión de que el fin de los libros de caballerías “era más deliberadamente didáctico, en el sentido de que intentaban interpretar la experiencia humana de acuerdo con una tradición autorizada y universal” (p. 23). Lucía Megías y Sales Dasí (2008), por su parte, hacen eco de las conclusiones de Williamson de que los libros de caballerías sí tenían una función didáctica, sobre todo durante el nacimiento del Imperio Hispánico en el siglo dieciséis:

Género que tenía —en especial en sus primeros momentos— una finalidad claramente ideológica y propagandística (como tanto otros géneros difundidos y apoyados por el poder), por lo que se hacía necesario ir mostrando de manera ejemplificante modelos de conducta, modelos políticos en estrecha relación con los problemas suscitados en cada momento histórico. (p. 20)

En cuanto a “El curioso” y su finalidad didáctica, no hay escasez de comentarios e ideas, empezando por el narrador mismo de la novela y el cura. Según Hutchinson (2010), “[e]ste narrador, el más moralizante y por lo tanto anticervantino de toda la obra de Cervantes —los perros Berganza y Cipión lo calificarían de predicador—, introduce un lenguaje moral y una tropología militar que ha contagiado a muchos críticos” (p. 200); y aquí basta citar sólo dos ejemplos de ese “lenguaje moral”. El primero ocurre después de que Anselmo decide ausentarse de su casa, un comportamiento poco caballeresco ya analizado en este estudio, y contiene una serie de exclamaciones y preguntas retóricas dirigidas al protagonista: “¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿qué es lo que haces? ¿qué es lo que trazas? ¿qué es lo que ordenas? Mira qué haces contra ti mismo, trazando tu deshonor y ordenando tu perdición” (I, 33, 304). El segundo, justo después de que se rinde Camila: “Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas” (I, 34, 307). Ya se ha referido al juicio del cura pero cabe detenernos aquí en varios aspectos de su comentario relacionados con lo didáctico.

Aunque no le desagrada la novela (sobre todo cómo se cuenta), el cura la critica duramente porque no puede creer que un marido pueda comportarse así. En dos palabras y siguiendo las pautas socioreligiosas vigentes de la época:

La idea que su crítica expresa es, simplemente, que no había español por tonto que fuera que hubiese hecho lo que hizo el florentino Anselmo. Lo que el cura está criticando, sin saberlo, son los valores de una sociedad muy diferente a la suya, de una cultura incomprensible para él porque es la cultura de una sociedad que no conoce (Flores, 2000, p. 93; véase también Arbesú Fernández, 2006).

Esta invectiva contra “El curioso” lo acerca ya otra vez a los libros de caballerías, los cuales no figuran en el programa educativo de las mujeres de los siglos XVI y XVII por no ser textos apropiados (Marín Pina, 1991)²¹.

López Díaz (1992) data esta idea general de “utilidad moral” al primer siglo antes de Cristo, atribuyéndola a Cicerón y Horacio, pero la cuestión es cuál es la meta didáctica de esta novela. Para Neuschäfer (1990),

[...] la historia de “El curioso impertinente” resulta ser una especie de *exemplum* para entender mejor el sentido de la acción principal y del libro entero. Que dentro de este contexto tenga efectivamente una función didáctica y que la literatura, sobre todo la narrativa, no sirviera en tiempos de Cervantes solamente para deleitar sino también para enseñar. (p. 614)

Más específicamente, de Armas Wilson (1987, p. 28) cree que “El curioso” pone a prueba la idea de probar la fidelidad de esposa (“wife-testing”), y Arbesú Fernández (2006) y de Armas (1992) subrayan, respectivamente, la *curiositas* de Anselmo y la *catabasis* (o sea, el contrapunto) de Lotario, enfatizando tanto elementos eclesiásticos como greco-romanos. Jehenson (1998) clasifica los fútiles discursos de Lotario como un tratado renacentista mientras Mancing (2006) atribuye la argumentación entre los dos amigos a una lógica tradicionalmente reservada para hombres. Más recientemente, Hutchinson (2010) aboga por un énfasis en el adulterio y Güntert (2015) destaca la siempre presente dicotomía entre *crear* y *conocer*. Ni que decir que esta lista no es exhaustiva sino que sirve para demostrar la gama de teorías que existe y para reforzar la idea de que esta novela intercalada tiene *alguna* función didáctica, sea lo que sea, aproximándola aún más al género caballeresco. O, en palabras de Ayala (1965),

[c]omo puede verse, no se trata de una lección obvia, de una enseñanza patente, en la tradición de los castigos y documentos, de los ejemplos medievales, sino de algo que requiere interpretación, y por cierto, una interpretación que se deja al cuidado del lector: él será quien saque o no el fruto sabroso y honesto que del texto puede extraerse. (pp. 37-38)

Sería imposible analizar y contextualizar estos elementos didácticos de “El curioso”, sobre todo con lo que tiene que ver con el último elemento que conecta la novela y los libros de caballerías (es decir, el final feliz), sin discutir las características de su género. Por su extensión corta, la novela suele contener elementos intensos y muchas veces casos extremos que son fatalistas, algo que “El curioso” encarna perfectamente: “In the novella the action usually ends before the telling begins. This means that the novella hero’s story has a foregone conclusion: his suffering is distanced, where the tragic hero’s is immediately present. In tragedy, the hero has a live audience; in the novella it is the narrator” (Good, 1977, p. 210). Nos conviene aquí recordar la importancia del honor porque, como señala Hutchinson (2006), “tiene enormes consecuencias al final del *Curioso*” (p. 127)²². El mismo Anselmo,

²¹ En su *Instrucción de la mujer cristiana* (1528), por ejemplo, el humanista español Luis Vives urge a las mujeres que eviten el género caballeresco, un sentimiento compartido por las autoridades, sobre todo las eclesiásticas (Marín Pina, 1991).

²² Véase también Hahn (1972): “Let us consider another possible explanation for Anselmo’s death: his loss of honour. In Golden Age literature these two phenomena are considered inseparable, as may be judged by Lotario’s remark [I, 33]” (p. 130).

en su inacabada nota final, reconoce su protagonismo en el desenlace trágico: “Un necio e impertinente deseo me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono [...] pues yo fui el fabricante de mi deshonra” (I, 35, 328)²³.

Entonces, ¿cómo se puede decir que hay un final feliz en “El curioso” si las vidas de los tres protagonistas acaban en tragedia? Si imaginamos que “El curioso” tiene dos finales en vez de uno, tiene sentido considerar el primero como un final feliz y el segundo como uno trágico. Es decir, después del espectáculo teatral de Camila en que se restablecen los papeles sociales para los tres, al menos en apariencia, el narrador nos cuenta lo siguiente: “Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo. Él mismo llevaba por la mano a su casa, creyendo que llevaba el instrumento de su gloria, toda la perdición de su fama. Recebíale Camila con rostro al parecer torcido, aunque con alma risueña” (I, 34, 321)²⁴. De hecho, si el narrador no hubiera añadido esta prolepsis innecesaria (“Duró este engaño algunos días, hasta que al cabo de pocos meses volvió fortuna su rueda”), no habría habido ni un indicio del desenlace infausto que estaba por manifestarse (I, 34, 321). Y si tal vez el público de la época no lo hubiera considerado este momento en la trama “feliz”, al menos no fue trágico. Teniendo en cuenta una de las definiciones de los libros de caballerías ya expuesta en este estudio, que “son libros de amores, de parejas separadas por la irrupción de casos imprevistos” y que “su perfección y su valor los llevarán hacia un final feliz”, se pueden considerar la referencia de mal agüero del narrador a la rueda de la fortuna y el descuido de la criada Leonela con su amante en la casa de su ama como ejemplos de “casos imprevistos” que separan parejas, en este caso Anselmo y Camila, los recién reconciliados (al menos en apariencia) (I, 35, 325-26). Hutchinson (2006) opina que “hay un *fatum*, un destino que tiene algo de inevitable” (p. 127), reforzando aún más la conexión entre “El curioso” y los libros de caballerías. Desafortunadamente para nuestros tres protagonistas, el final definitivo es uno de índole infeliz, lo cual distancia un poco “El curioso” del género caballeresco (como ha pasado con respecto al sujeto, específicamente el comportamiento de los caballeros y la dama principal); no obstante, hay que recordar que dos de los oyentes del manuscrito hallado, Dorotea y Cardenio sacan provecho de la novela y resuelven favorable y felizmente sus propios problemas matrimoniales, lo cual destaca el valor didáctico de ella²⁵.

“El curioso” ha provocado crisis entre sus lectores desde su publicación y sin duda continuará a hacerlo en el futuro próximo. Uno se acerca a este texto intercalado bajo su cuenta y riesgo si permite ser cautivado por aspectos superficiales (y tal vez desorientadores) como su clasificación como novela.

²³ No comparto la siguiente conclusión de Krueger (2009) y creo que las últimas palabras arriba citadas de Anselmo la rebate: “Regardless of how much the reader blames the husband for his often remarkable stupidity, *if the story ends tragically*, the moral blame is usually placed on the wife (and again the lover is usually considered to be morally suspect)” (p. 128).

²⁴ Ife (2005) se refiere al final del capítulo treinta y cuatro como un final falso (“false ending”), resumiendo la situación de este modo: “[J]ust before Don Quixote interrupts, Cervantes has almost achieved the impossible: Anselmo has his wife and his friend; Lotario has his friend’s wife; and Camila has them both” (p. 679).

²⁵ Véase Quint, 2003 y también Illades Aguiar (1995), quien se enfoca en el efecto que tiene la novela en sus oyentes, sobre todo con respecto al matrimonio: “Lectura *in camera* la suya, ilustra el sacramento y la institución del matrimonio para dos que van a casarse: los oyentes Cardenio y Dorotea. Oralmente —sermón originalísimo— este religioso lee la *Novela*” (p. 495).

Recordando a Orbaneja, sólo porque este artista dice que su cuadro es un gallo, no tenemos por qué creerlo y estar de acuerdo; para un ejemplo moderno, véase la siguiente obra de arte creada por mi hija, titulada “Superhéroe y superheroína” (Apéndice 1)²⁶. Según ella como según Orbaneja, no hay otra manera para interpretar su creación. No obstante, y volviendo a las tres características fundamentales de los libros de caballerías tempranos destacadas por Lucía Megías y Sales Dasí (2008), “El curioso” se comporta como si naciera del género caballeresco por su forma y finalidad mientras que comparte la mayoría de los elementos con respecto al sujeto. Por eso, abogo por al menos considerar la novela de “El curioso”, la única historia leída en voz alta en *Don Quijote*, como una especie de corto libro de caballerías temprano.

²⁶ La artista me ha dado permiso para reproducir su dibujo.

Apéndice 1



Obras citadas

- ALCALÁ GALÁN, M. (1996). Algunos aspectos intertextuales en *El Curioso impertinente*. *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Vol. 3, 9–14.
- (1998). Épica y novela en el Quijote. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo, 315–23.
- ARBESÚ FERNÁNDEZ, D. (2006). Auctoritas y experiencia en ‘El curioso impertinente’. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 25, no. 1, 23–43.
- ARMAS, F de. (1992). Interpolation and Invisibility: From Herodotus to Cervantes’s Don Quixote. *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 4, no. 2 (14), 8–28.
- ARMAS WILSON, D de. (2007). Chivarly to the Rescue: The Dynamics of Liberation in Don Quijote. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 27, no. 1, 249–65.
- (1987). ‘Passing the Love of Women’: The Intertextuality of *El Curioso Impertinente*. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 7, no. 2, 9–28.
- AYALA, F. (1965). Nota sobre la novelística cervantina.” *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 31, no. 1/4 (*Homenaje a Ángel del Río*), 36–45.
- BARBAGALLO, A. (1994). Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana. *Anales cervantinos*, Vol. 32, 207–19.
- BIGAZZI, R. (2013). Boccaccio, Ariosto, and the European Novel.” *Mediaevalia*, Vol. 34, 155–68.
- BOGNOLO, A. (2017). Libros de caballerías: ficciones españolas para el Renacimiento europeo. Plenaria. XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Madrid.
- CANAVAGGIO, J. (2005). Los amores de Don Luis y Doña Clara: ¿esbozo de novela o episodio integrado? *Monteagudo*, No. 10, 13–27.
- CERVANTES SAAVEDRA, M de. (2013) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Tom Lathrop. Newark, Delaware: LinguaText, Ltd.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S de. (2006) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES* (1964) A-C, Tomo 2. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA* (2018). <http://dle.rae.es/?id=HRqMXys>
- FLORES, R. M. (2000). “El curioso impertinente” y “El capitán cautivo,” novelas ni sueltas ni pegadizas. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 20, no. 1, 79–98.
- GERLI, E. M. (2000). Truth, Lies, and Representation: The Crux of “El Curioso Impertinente.” *Cervantes For the 21st Century / Cervantes Para El Siglo XXI*. Eds. Edward J. Dudley y Francisco LaRubia-Prado. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 107–22.
- GIL-OSLE, J. P. (2009). Early Modern Illusions of Perfect Male Friendship: The Case of Cervantes’s “El Curioso Impertinente.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 29, no. 1, 85–115.
- GOOD, G. (1977). Notes on the Novella. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 10, no. 3, 197–211.

- GÜNTERT, G. (2015). “El curioso impertinente”: Nuevas perspectivas críticas. *Anales cervantinos*, Vol. 42 (2015), 183–208.
- (1986). El lector defraudado: conocer y creer en El curioso impertinente. *Romanistisches Jahrbuch*, Vol. 47, 264–81.
- HAHN, J. (1972). El Curioso Impertinente and Don Quijote’s Symbolic Struggle Against Curiositas. *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 49, no. 2, 128–40.
- HUTCHINSON, S. (2006). Anselmo y sus adicciones. *El Quijote desde América*. Eds. Gustavo Illades and James Iffland. Puebla, México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 119–38.
- (2001). *Economía ética en Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- (2010). Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes. *Anales cervantinos*, Vol. 42 (2010), 193–207.
- IFE, B.W. (2005). Cervantes, Herodotus and the Eternal Triangle: Another Look at the Sources of El Curioso Impertinente. *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 82, no. 5, 671–81.
- IFFLAND, J. (1987). On the Social Destiny of “Don Quixote”: Literature and Ideological Interpellation: Part I. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 20, no. 1, 17–36.
- ILLADES AGUIAR, G. (1995). El honor como espectáculo en la Novela del Curioso impertinente. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Giuseppe Grilli. Napoli: Istituto Orientale, 487–95.
- JEHENSON, Y. (1998). Masochisma versus Machismo or: Camila’s Re-Writing of Gender Assignments in Cervantes’s Tale of Foolish Curiosity. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 18, no. 2, 26–52.
- JOHNSON, C. (1990). *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction*. Boston: Twayne Publishers.
- KRUEGER, A. E. (2009). Cervantes’s Laboratory: The Thought Experiment of “El Curioso Impertinente”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 29, no. 1, 117–65.
- LÓPEZ DÍAZ, M. D. (1992). Recapitulando sobre la novela española del siglo XVII. *Romance Notes*, Vol. 32, no. 3, 247–53.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. y E. J. SALES DASÍ (2008). *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- MANCING, H. (2006). Camila’s Story. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 25, no. 1, 9–22.
- MARÍN PINA, M. C. (1991). La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino. *Revista de literatura medieval*, Vol. 3, 129–48.
- (1993). Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote. *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 265–74.
- (2011). *Páginas de sueños: Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Madrid: Institución ‘Fernando el Católico’ (C.S.I.C).

- MCGRADY, D. (1985). Cervantes and the Decameron: A Note on the Sources and Meaning of Don Quijote's Prototypical Chivalric Adventure (I, 50). *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 5, no. 2, 141–47.
- MEREGALLI, F. (1971). La literatura italiana en la obra de Cervantes. *Arcadia*, Vol. 6, no. 1, 1–15.
- NEUSCHÄFER, H-J. (1990). El curioso impertinente y la tradición de la novelística europea. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 38, no. 2 (Número monográfico dedicado a Cervantes), 605–20.
- PABÓN, C. (2008). Las ausencias en El curioso impertinente. *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC), Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 509–16.
- PERISTIANY, J. G. and J. A. PITT-RIVERS (1966) *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PRESOTTO, M. (2007). Introducción biográfica y crítica. *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Marco Presotto. Madrid: Editorial Castalia, 7–28.
- QUINT, D. (2003). *Cervantes's Novel of Modern Times*. Princeton: Princeton University Press.
- SEGRE, C. (2002). Introducción. *Orlando furioso*. Tomo 1. Eds. Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid: Cátedra, 7–34.
- WARDROPPER, B. W. (1957). The Pertinence of El Curioso Impertinente. *Modern Language Association*, Vol. 72, no. 4, 587–600.
- WILLIAMSON, E. (1991). *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus.