



**Las narraciones intercaladas en el *Quijote* de 1605:  
la *Novela del Curioso impertinente* en su marco ficcional**

Federico Jiménez Ruiz  
federico.jimenez@udea.edu.co

Trabajo de grado para optar por el título de Filólogo Hispanista

Asesor  
Dr. Mario Martín Botero García

Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Filología Hispánica  
2021

---

<b>Cita</b>	(Jiménez Ruiz, 2021)
<b>Referencia</b>	Jiménez Ruiz, F. (2021). <i>Las narraciones intercaladas en el Quijote de 1605: la Novela del Curioso impertinente en su marco ficcional</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	

---



**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes.

**Decano:** Edwin Carvajal Córdoba.

**Jefe departamento:** Juan David Rodas Patiño.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Las narraciones intercaladas en el *Quijote* de 1605: la *Novela del Curioso impertinente* en su marco ficcional**

**Resumen:** En la presente investigación estudiaremos la polémica de la crítica cervantina sobre la función y pertinencia de la *Novela del Curioso impertinente* (I, 33-35), narración intercalada en el *Quijote* de 1605. Esta polémica, que se remonta a la fecha de publicación de la Segunda parte del *Quijote* (1615), si bien es permanente durante la larga historia de la recepción de la obra, incrementa considerablemente su relevancia en el momento de la conmemoración del IV Centenario, pasando de ser una simple cuestión que la crítica abordaba brevemente, a un relevante tópico cervantino con una producción bibliográfica en progresiva expansión, y relacionado con cuestiones fundamentales como la unidad y la armonía del *Quijote*. En este sentido, nos proponemos estudiar la narración intercalada que más polémica ha causado: la *Novela del Curioso impertinente*, para lo cual estableceremos algunas de las tesis más relevantes y haremos una propuesta interpretativa inscribiendo dicha narración en el marco ficcional de las demás narraciones intercaladas que tienen lugar en la venta de Juan Palomeque, en donde la *Novela del Curioso impertinente* es leída y comentada por los personajes.

**Palabras clave:** Narraciones intercaladas, pertinencia, función, *Quijote*, *Novela del Curioso impertinente*.

## **The interpolated episodes in 1605 *Don Quixote*: la *Novela del Curioso impertinente* in its fictional framework**

**Abstract:** In this research, we will study the polemic of Cervantine criticism on the function and pertinence of the *Novela del Curioso impertinente* (I, 33-35), an interpolated episode in the *Don Quixote* (1605). This controversy, which dates back to the publication of the Second Part of *Don Quixote* (1615), although it has been present during the long history of the work's reception, increased considerably at the time of the commemoration of the IV Centenary. It changed from being a simple question that critics addressed briefly, to a relevant Cervantine topic with a bibliographical production in progressive expansion, related to essential questions such as the unity and harmony of *Don Quixote*. In this matter, we propose to study the interpolated episode that has caused the most controversy: the *Novela del Curioso impertinente*, for which we will establish some of the most relevant arguments and we will make an interpretative proposal inscribing this narrative in the fictional framework of the other interpolated episodes that take place at Juan Palomeque's inn, where the *Novela del Curioso impertinente* is read and commented by the characters.

**Key words:** Interpolated episodes, pertinence, function, *Don Quixote*, *Novela del Curioso impertinente*.

*A la memoria de mi hermana  
en el momento de entrega de este trabajo tendremos, en ese instante, para  
siempre, la misma juventud*

## Agradecimientos

*Yo, que pensaba en una blanca senda florida,  
donde esconder mi vida bajo el azul de un sueño,  
hoy pese a la inocencia de aquel dorado empeño,  
muero estudiando leyes para vivir la vida.*

*Y en vez de una alegría musical de cantares,  
o de la blanca senda constelada de flores,  
aumentan mis nostalgias solemnes profesores  
y aulas llenas de alumnos alegres y vulgares.*

Nicolás Guillén, “Al margen de mis libros de estudio”.

De mil amores cumplo con la obligación de agradecer a aquellos que han hecho de mi vida académica una experiencia mejor. En primer lugar, a mi familia, que, con toda la generosidad y el amor, tan mal correspondido de mi parte, me han apoyado en esa extraña elección de abandonar “la baja prosa” del derecho, por la otra “baja prosa” de la filología. A mis profesores de Derecho, de quienes tomé el amor por el conocimiento y descubrí mi vocación docente; aunque he renunciado a la enseñanza de las leyes por la de “la alta lira”, permanece el lema rector de “Espíritu Crítico y Compromiso Social”. A Sara, por aceptarme con el *Quijote*. A mis amigos y a todos los que han hecho parte de las *Jornadas de Estudiantes de Lingüística y Literatura* y de *Filología. Gacetilla académica y cultural*; me es difícil imaginar una mejor manera de haber complementado mi formación que con las alegrías y retos dirigiendo, en tan buena compañía, ambos proyectos.

A todos los profesores de Filología que han creído en mí y me han apoyado. En especial a María Eugenia Osorio, por seguir siendo mi tutora sin otro vínculo que el cariño, a Mario Yepes Londoño, de cuya cercanía me vanaglorio como el más alto de los estímulos, y a Mario Martín Botero García, sin su incentivo inicial no me hubiese aventurado a enfrentarme al más grande clásico en nuestro idioma, olvidando que era por el amor a esos grandes libros que había decidido estudiar Filología. La máxima satisfacción que he obtenido al emprender una investigación sobre el *Quijote* confirma que, pese a todo, no cometí un error.

Este proyecto recibió dineros del Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia.

<b>Introducción</b> .....	<b>8</b>
<b>Capítulo 1</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1. La singularidad del <i>Curioso impertinente</i></b> .....	<b>12</b>
<b>1.2. El marco ficcional de la venta: alcance y limitaciones</b> .....	<b>16</b>
<b>1.3. La obra estudiada</b> .....	<b>21</b>
<b>Capítulo 2. <i>El Quijote, novela de metaficción</i></b> .....	<b>24</b>
<b>2.1. El deleite de la variedad en la unidad</b> .....	<b>29</b>
<b>2.2. El narrador pasivo y el lector activo</b> .....	<b>31</b>
<b>Capítulo 3. <i>El lugar del Curioso impertinente</i></b> .....	<b>34</b>
<b>3.1. La tesis funcional del <i>Curioso</i></b> .....	<b>35</b>
<b>Capítulo 4. <i>El Curioso impertinente, novela ejemplar dentro del Quijote</i></b> .....	<b>45</b>
<b>4.1 La pertinencia del <i>Curioso impertinente</i> frente a la historia de don Quijote</b> .....	<b>51</b>
4.1.1. Los vacíos temáticos en la “historia tan seca y tan limitada” del Caballero de la Triste Figura .....	51
4.1.2. Las relaciones entre don Quijote y Anselmo.....	53
4.1.3. Vida y literatura, la pertinencia del <i>Curioso</i> frente al <i>Quijote</i> .....	56
<b>4.2 La pertinencia del <i>Curioso impertinente</i> frente a los episodios en la venta</b> .....	<b>58</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>61</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>64</b>

## Introducción<sup>1</sup>

Cuando, en el *Quijote* de 1615, don Quijote se entera de que en el libro que cuenta su historia está inserta la *Novela del Curioso impertinente*, con palabras presuntuosas le dice al bachiller Sansón Carrasco: “y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos” (II, 3, 712). De esta manera, don Quijote reprocha no solo la inclusión del *Curioso*<sup>2</sup>, novela que él no conoce porque fue leída mientras dormía, sino también la inclusión de todas las narraciones intercaladas en su historia, por el hecho de no tratar sobre sus aventuras. Aquí don Quijote parece olvidar que en el *Quijote* de 1605 bastante bien había disfrutado de algunos de estos “cuentos y novelas”. En efecto, cuando el cabrero Pedro relata la historia de la pastora Marcela, le dice: “y agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento” (I, 12, 147). Y en una de sus últimas aventuras de la Primera parte, don Quijote anima al “pastor” Eugenio a relatar su “cuento”, arguyendo la curiosidad y el entretenimiento que estos causan en las personas discretas (I, 50, 629). Sin saberlo, en esta manifiesta contradicción y en el papel de crítico de su historia, don Quijote será el primero en esbozar el largo problema cervantino de la pertinencia de las narraciones intercaladas en el *Quijote* de 1605.

De este problema nos hemos ocupado en la presente investigación, pero con dos salvedades. En primer lugar, planteamos la cuestión de una manera diferente a como lo hace don Quijote<sup>3</sup>, pues preguntar si una novelita<sup>4</sup> —que transcurre en tres capítulos y además es comentada por los personajes y por el narrador en uno de los pasajes más metaficcionesales del libro— es “impertinente” por el hecho de no relacionarse con don Quijote, va más allá de nuestras limitaciones críticas<sup>5</sup>. En segundo lugar, si bien nos referiremos a las narraciones intercaladas que

<sup>1</sup> Todas las citas del *Quijote* corresponden a la segunda edición del Instituto Cervantes (2004). Usamos mayúscula para “Primera parte” (*Q.* de 1605) y “Segunda parte” (*Q.* de 1615) y así distinguir la división, también en partes, del *Q.* de 1605. Para las notas de pie de página usamos las abreviaturas “DQ” por don Quijote y “*Q.*” por *Quijote*.

<sup>2</sup> Nos inclinamos por *Curioso* como abreviación de la *Novela del Curioso impertinente* y no la forma entrecomillada de “El curioso impertinente” usada por multitud de críticos. Con esto resaltamos su característica de “manuscrito hallado”, es decir, de texto terminado o cita (Alcalá, 1993, p. 10) y de “novela” en el sentido que Cervantes le daba el término: relato breve a imitación de los *novellieri* italianos. Cfr. “Prólogo al lector” de las *Novelas ejemplares*.

<sup>3</sup> Y como lo da a entender Sancho: “no había para qué hacer cuenta de las palabras de un loco” (I, 25, 297).

<sup>4</sup> Usamos “novelita” para el *Curioso* y “novelitas” como sinónimo de narraciones intercaladas, por contraposición a la novela el *Q.*

<sup>5</sup> Esto sería equivalente a si, como estudiosos del arte, juzgáramos impertinentes las pinturas insertas en *Las meninas* de Velázquez (1656) por no tener que ver con “el protagonista”; y ¿cuál protagonista? —nos preguntamos—, ¿las meninas o la familia de Felipe IV como el título sugiere, el pintor, los retratados, la pintura misma? Para un estudio que compara el *Quijote* con *Las meninas* como obras cumbre del Barroco y la expresión metaartística, cfr. Bautista (2017).



tienen lugar en la venta<sup>6</sup>, lo hacemos en la medida en que se relacionan con el *Curioso*. La venta cumple un papel especial en el *Quijote*; es el lugar de convergencia de todas las clases sociales, y como esta es el marco que contiene al *Curioso*, constituye nuestra delimitación. De este modo, nos ocupamos, principalmente, de explicar su integridad en relación con este marco ficcional.

Ya Avalor-Arce refiriéndose al *Curioso* y a la *Historia del cautivo*<sup>7</sup> (I, 39-41), hacía énfasis en la necesidad de estudiar dichas narraciones intercaladas no en su realidad física como lo habían hecho cantidad de críticos que, irónicamente, imitaban a don Quijote<sup>8</sup>, sino en su realidad artística, al “cómo y por qué están allí. En otras palabras, atender al fino montaje que las hace pertinentes y pertenecientes” (1975, p. 121). Teniendo en cuenta este matiz, entendemos por *pertinencia temática* y *pertinencia funcional* a “los tipos de relaciones” (Güntert, 1986, p. 267) que el *Curioso* guarda con el *Quijote*, partiendo de dos premisas: la pertinencia física de todas las narraciones intercaladas, pues, “allí están y allí deben estudiarse” (Avalor-Arce, 1975, p. 121) y la necesidad de no dejar de lado el contexto en el que el *Curioso* cobra vida: el marco ficcional de la venta en donde es leída y comentada por los personajes.

En este sentido, los críticos han cuestionado la pertinencia del *Curioso* desde dos enfoques, el funcional (o estructural) y el temático (Güntert, 1986, p. 267), o sea, tanto “el cómo, discursivamente, los episodios se integran en el conjunto de la fábula” como también su “funcionalidad semántica” (Blasco, 1993, p. 28). Así, en el entendido del alto grado de metafictionalidad que enmarca al *Curioso* (véase el capítulo 2), al preguntarnos por su pertinencia temática, surge correlativamente el problema de su estructura, es decir, la pertinencia funcional. En este orden de ideas, para abordar el problema general de la pertinencia del *Curioso*, dividimos los dos enfoques bajo los cuales la crítica ha trabajado la polémica: (1) la *pertinencia*, entendida como la pertinencia temática, y (2) la *función*, entendida como la pertinencia estructural. Para resolver la pertinencia argumentamos que el contenido del *Curioso* no es ajeno a los temas del *Quijote* y mostramos las semejanzas temáticas y las relaciones existentes entre los personajes; y,

---

<sup>6</sup> Por venta nos referiremos siempre a la de Juan Palomeque el Zurdo. En el contexto del Siglo de Oro y del Medioevo, las ventas fueron un escenario privilegiado para la literatura; ubicadas en los caminos o despoblados, eran el sitio de hospedaje: el “lugar de encuentros por excelencia” (Martín, 1993, p. 412). Para algunos estudios sobre las ventas en el *Q.* y su tradición literaria, véase López (1968), Martín (1993), Salazar (1995-1997) y Barbagallo (2004).

<sup>7</sup> En adelante *Cautivo* y, al igual que con el *Curioso*, con las cursivas enfatizamos su carácter de novela en el sentido dado por Cervantes y contemporáneos.

<sup>8</sup> El grupo de detractores de tradición neoclásica que “por razones de armonía, de preceptiva o meramente de condensación del interés en torno al protagonista, rechazan la intercalación de las novelas” (Castro, 1925, p. 123).

en lo tocante a la función, explicamos el lugar estructural que ocupa la novelita en el *Quijote* y las consecuencias derivadas de esto.

El propósito general de este estudio es, pues, determinar la función narrativa del *Curioso* y demostrar su pertinencia temática dentro del *Quijote* de 1605. Pero, cabe advertir, no ofrecemos una interpretación del *Curioso* como obra individual: nos centramos en las relaciones que esta guarda con el *Quijote*. Adicionalmente, también buscamos evidenciar la importancia de analizar la novelita en el marco ficcional de la venta y realizar un balance de la polémica cervantina, en los últimos años, sobre su función y pertinencia.

Respecto a esto último, nos interesan los estudios y no las menciones, por esto, y como lo habitual es que los investigadores dispuestos a llevar a cabo una investigación estén de acuerdo con la pertinencia del *Curioso*, en general comparamos los planteamientos de quienes apuestan por su adecuado lugar. Con todo, no está de más tener presente la advertencia de cervantistas como Neuschäfer sobre el peligro de ahogar la libertad interpretativa del *Quijote* “bajo una montaña erudita de notas” (1999, p. 7). Por ser uno de los tópicos cervantinos más polémicos, presentamos —en los casos que nos fue posible— posturas que a su vez recogen las de otros cervantistas y así evitar largas enumeraciones.

Ahora bien, en esta aproximación investigativa no hemos perseguido la originalidad o la innovación, por lo contrario, seguimos la hipótesis de la pertinencia temática y funcional del *Curioso* que algunos cervantistas han propuesto. Si para muchos es redundante estudiar el *Quijote*, también lo es tener que justificarse repitiendo cansados —por más que verdaderos— clichés<sup>9</sup>. Valgan, al respecto, las palabras de Borges, proferidas en el inicio de uno de sus ensayos sobre el *Quijote*: “Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad” (2014, vol. II, p. 42). No aplicamos novedosos métodos o teorías, tampoco encontramos una palabra secreta que cambia por completo la interpretación del *Quijote*. Nuestra investigación busca contribuir a una cuestión de la crítica cervantina y, por esto, a diferencia de Borges, la importancia de lo que otros

---

<sup>9</sup> Madariaga, citando a Lockhart, enuncia este lugar común: “En nuestro país, casi todo lo que un hombre sensato desearía oír sobre el *Quijote* se ha dicho y redicho por escritores cuyas opiniones sentiría repetir sin sus palabras, y cuyas palabras apenas me sería perdonado repetir” (1926, p. 11). Su sentida respuesta a esta cuestión tal vez sea la más pertinente (y también la más repetida): “Mas este postulado pierde de vista el rasgo principal, la esencia misma de la obra de arte, lo que la separa no sólo de la materia amorfa, sino también de las obras pseudoartísticas ejecutadas sin inspiración, a saber: que la obra de arte VIVE” (p. 11 y ss.).

han escrito es fundamental. Dicho de otra manera, sí que nos ha interesado “el caos de estudios cervantinos” (Eisenberg, 1987) que han convertido esta cuestión en una de las más controvertidas.

En el capítulo 1, a modo de preliminares, explicamos las particularidades del *Curioso* y por qué lo escogimos para estudiar el problema de las narraciones intercaladas del *Quijote*. Seguidamente, exponemos el marco ficcional de la venta, contexto del *Curioso* y nuestra delimitación; si bien no estudiamos detalladamente cada narración intercalada, seleccionamos el *Curioso* y su contexto ya que nos permite una aproximación a la mayoría de las demás.

En el capítulo 2 “El *Quijote*, novela de metaficción” abordamos los apartados metaficcionales que se relacionan con nuestra cuestión y contrastamos algunas de las posturas de los críticos al respecto. Con base en lo anterior, explicamos la importancia de la pregunta por la función, pues al ser el *Quijote* una novela metaficcional, la pertinencia temática también implica, necesariamente, la pertinencia funcional. En este capítulo también expondremos algunas cuestiones de la poética de la obra para así plantear todos los presupuestos necesarios que darán paso a los argumentos sobre la función y pertinencia.

Entendida la importancia de la doble pregunta de investigación, en el capítulo 3 “El lugar del *Curioso Impertinente*” introducimos el problema sobre la función del *Curioso* por medio de algunas de las tesis más relevantes y sustentamos nuestras tesis argumentativas sobre el lugar del *Curioso* en el *Quijote*.

En el capítulo 4 “El *Curioso impertinente*, novela ejemplar dentro del *Quijote*” desarrollamos la tesis del *Curioso* como una novela ejemplar, lo que guiará la última parte de nuestra propuesta interpretativa. Llevada nuestra lectura al marco ficcional de la venta, argumentamos que el *Curioso* es una novela ejemplar frente a la narración principal y, en especial, frente a la narración intercalada de Cardenio y Dorotea, en últimas, lectores ideales del *Curioso*.

Como conclusión, reflexionaremos sobre la polémica y enunciaremos la veracidad de la hipótesis sobre la pertinencia del *Curioso*.

## Capítulo 1

### 1.1. La singularidad del *Curioso impertinente*

De todas las creaciones cervantinas, el destino del *Curioso* ha sido, sin duda, el más azaroso. Para empezar, en el propio libro se le llama de diferentes maneras<sup>10</sup>, actitud que ha mantenido la crítica, con todo y el pasar de los siglos. A juzgar por las numerosas adaptaciones que el *Curioso* tuvo en el mundo de las tablas, podemos suponer que en el teatro su recepción fue un éxito<sup>11</sup>. También los traductores encontraron algún encanto en el *Curioso*, puesto que, además de las numerosas traducciones de la obra completa, fue lo primero que se tradujo del *Quijote*, al francés en 1608<sup>12</sup>. En la Primera parte, el *Curioso* es la única intercalación de la que se vuelve a hacer mención, pese a que ya había sido concluida (I, 47, 594), y en la Segunda, nuevamente interfiere en la “verdadera historia”, primero por uno de los personajes (II, 3, 710) y después por el narrador (II, 44, 1070); lo que la convierte en la intercalación más mencionada en el libro.

Pero todo comienza a cambiar de cuenta de las dos alusiones en el segundo *Quijote*. Contradiendo a lo esperado por la buena recepción que al parecer tuvo en los lectores del siglo XVII, cuando allí se menciona se sugiere que esta fue mal recibida por los contemporáneos:

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 prisa 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 (II, 44, 1070).

En efecto, en ediciones siguientes algunos editores decidieron eliminar la novelita<sup>13</sup>, y aún peor, en adelante muchos estudiosos realizarían irónicos comentarios sobre su “impertinencia”. Actitud que bastante bien ejemplifica Unamuno al dedicarle lacónicas líneas: “Estos dos capítulos se ocupan de la novela *El curioso impertinente*, novela por entero impertinente a la acción de la historia” (1938, p. 95).

---

<sup>10</sup> *Novela del Curioso impertinente* (I, 32, 410), novela del “Curioso impertinente” en el epígrafe del capítulo siguiente, *El curioso impertinente* por Sansón Carrasco (II, 3, 710) y novela del *Curioso impertinente* en (II, 44, 1070).

<sup>11</sup> Algunas adaptaciones al teatro inglés son *The Amorous Prince; or, The Curious Husband* (1671) de Aphra Behn y *The Married Beau; or, The Curious Impertinent* (1694) de John Crowne, cfr. Figueroa (2018). Álvarez (1998) estudia la obra *El yerro del entendido* del escritor de origen portugués Juan de Matos Frago, inspirada en el *Curioso*. Y Arellano (1998) la temprana y exitosa adaptación de Guillén de Castro con título homónimo *El curioso impertinente* (1606). Con seguridad, una búsqueda exhaustiva sobre las diferentes adaptaciones del *Curioso* arrojaría un mayor número de ejemplos.

<sup>12</sup> Como argumenta Jehenson: “If translation is any indication, it seems to have been highly regarded by its seventeenth-century readers” (1998, p. 31).

<sup>13</sup> Álvarez nos da noticia de la omisión del *Curioso* en las traducciones al francés de H. Bouchon-Dubournial y Saint-Hyacinthe (2007, p. 139).

Según parece, algunos lectores se tomaron demasiado en serio lo dicho por el narrador, y, en especial, la pretenciosa queja de don Quijote (motivada más por su orgullo de protagonista que por cualquier otra razón), citada al inicio de la introducción. No obstante, ¿qué grado de seguridad podemos tener de las palabras, no del todo claras, en uno de los libros más irónicos de la literatura universal? Por más que la crítica haga referencia a la mala recepción del *Curioso*, el mismo *Quijote* de 1615, obra de miles de interpretaciones, sigue siendo la fuente principal para afirmar tal cosa. Postura bastante problemática como bien ha señalado Güntert:

quienes rechazan la inclusión de las novelas, por muy diferentes que puedan ser sus creencias y gustos literarios, tienen en común la actitud de no distinguir —o de no *querer* distinguir— los diferentes niveles del discurso, puesto que toman o bien el personaje como “persona real”, o bien a la opinión del narrador por la del propio autor, con lo cual desatienden las instancias de la ironía textual (1986, p. 266).

A esta breve historia de la recepción del *Curioso*, debemos añadir el común olvido en el que se ha dejado al *Quijote* de Avellaneda (1614) como una de las fuentes privilegiadas sobre la recepción del *Curioso*. Allí no solo no se habla mal de las narraciones intercaladas, sino que el autor también se vale de ellas para continuar con las aventuras de nuestro caballero. Avellaneda, o sea, el más importante antagonista contemporáneo del *Quijote* afirma, con su proceder, la validez de las narraciones intercaladas al imitar su uso<sup>14</sup>. En este sentido, podríamos decir que, si en algo estaba de acuerdo el autor apócrifo con “Cervantes”<sup>15</sup> —además de querer “desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías” (Avellaneda, 2014, p. 10)—, era en la validez de la inserción de “sabrosos cuentos”, técnica narrativa totalmente difundida y aceptada tanto antes como después de Cervantes (Rey Hazas, 2013, p. 186; Flores, 2000, p. 83). Todo esto nos obliga a suponer que fue en 1615, de la mano de su “raro inventor”, cuando, realmente, el destino de las narraciones intercaladas, y en especial del *Curioso*, se vino a menos.

Con todo, no queremos decir que la novelita no tuvo detractores. Recordemos que los primeros receptores del *Quijote*, sobre todo los españoles, vieron en esta obra un pasatiempo ligero. No es difícil imaginar a los contemporáneos de Cervantes impacientarse por las narraciones

---

<sup>14</sup> En los capítulos XV al XX del *Quijote* de Avellaneda se narran “el cuento del rico desesperado” y “el cuento de los felices amantes”, narraciones intercaladas.

<sup>15</sup> Por “Cervantes” nos referimos al problemático padrastro del prólogo, al narrador de la novela: “Como en el prólogo Cervantes ha anunciado enigmáticamente que, «aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote» (I, Pról., 10), el lector se ve inducido a identificar al propio Cervantes con este reciente autor segundo que ahora aparece comentando algunas circunstancias de la historia y, al fin, haciéndose con su continuación. Por tanto, nada impide que al «segundo autor» le llamemos Cervantes o, si se quiere evitar las protestas de los narratólogos que amonestan contra una confusión entre personas reales y voces de la ficción, escribamos «Cervantes», en cuanto figura del autor en el texto” (Iglesias, 2004, p. 36).

intercaladas, contadas en un estilo mucho más serio y sin el toque divertido —digamos— de las aventuras de don Quijote y Sancho. O sea, lectores que, como dice el narrador, “llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas” (II, 44, 1070). También debemos considerar que esta pareja inmediatamente cobró una fuerza en el imaginario cultural como ninguna otra ficción ha logrado. Sin lugar a duda, leemos el *Quijote* por este genial dúo (Rico, 2012, pp. 135-136); por esto, apenas es natural que no todos los lectores, y en especial los contemporáneos, encontraran contento en las intercalaciones.

En cualquier caso, y sin olvidar los importantes antecedentes de los románticos alemanes<sup>16</sup> y de Américo Castro (1925), para la segunda mitad del siglo XX, con los estudios de Marías (1955) y Wardropper (1957), las investigaciones sobre la pertinencia del *Curioso* y de las narraciones intercaladas en general, toman un impulso insuperable<sup>17</sup>. En la actualidad, la producción científica sobre las intercalaciones del *Quijote* es completamente avasalladora; incluso se ha convertido en un tópico cervantino de significativa relevancia, relacionado con cuestiones fundamentales como la unidad y la armonía del *Quijote*.

Para concluir con este panorama de la recepción del *Curioso*, es importante anotar que, en algunas de las principales ediciones contemporáneas, como la del Instituto Cervantes (1998 y 2004), RAE (2004 y 2015) y Penguin (2015), se apuesta por el adecuado lugar del *Curioso*. En este sentido, la actual generación de críticos se encuentra con un horizonte muy diferente al de la primera mitad del siglo anterior<sup>18</sup>.

Ahora bien, probablemente este giro lo ha facilitado dos posturas interpretativas fundamentales. Por un lado, para la crítica ha sido imposible seguir ignorando que las narraciones intercaladas ocupan nada menos que un tercio del primer *Quijote* y que son el tema de dos de los pasajes metaficcionesales más interesantes del segundo. Y, por el otro, con la superación del

---

<sup>16</sup> La postura romántica frente a las narraciones intercaladas es sintetizada por Zimic de la siguiente manera: “En desacuerdo con la actitud neoclásica, los románticos enjuician las interpolaciones del *Quijote* como parte íntegra de un cosmos literario maravillosamente multifacético, reflejo fiel de contrastes naturales entre lo sublime y lo vulgar, lo grave y lo cómico, lo poético y lo prosaico...” (1998, p. 16).

<sup>17</sup> Para Neuschäfer “Nada ha sido tan cuestionado como los episodios intercalados, y no es casualidad, pues ya en el original de Cervantes aparecen diferentes opiniones sobre ellos” (1999, p. 8). No obstante, hay que diferenciar menciones o comentarios breves y estudios específicos. Si se trata de meros comentarios tal vez tiene la razón, pero si se trata de estudios, apenas en la segunda mitad del siglo XX el tema sobre las narraciones intercaladas cobra una verdadera relevancia, por lo que, probablemente, no es el más estudiado.

<sup>18</sup> Por ejemplo, uno de los más reconocidos editores de la generación anterior, Martín de Riquer, despacha la cuestión de la novelita en tan solo dos párrafos, en donde afirma, recordándonos a Unamuno: “La lectura de esta novela ocupa los capítulos 33 a 35 de la primera parte del *Quijote* y no tiene nada que ver con la trama y acción del libro” (2010, p. 169).

prejuicio de Cervantes como “ingenio lego”<sup>19</sup> diferentes aspectos de la novela han recobrado su verdadera relevancia; por ejemplo, adicional a la cuestión de la que aquí nos ocupamos, el olvidado propósito del autor: “una invectiva contra los libros de caballerías” (I, prólogo, 18). En efecto, ¿con qué interés el investigador buscaría el lugar de una narración tan singular en la obra de un autor inculto, descuidado y sin propósitos? O como diría don Quijote —y aquí la ironía es superlativa, pues estas palabras son motivadas por la noticia de la inserción del *Curioso* en su “verdadera historia”—:

que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: “Lo que saliere” (II, 3, 711)<sup>20</sup>.

Estas dos posturas constituyen nuestros presupuestos interpretativos para estudiar la novelita. Como hemos visto, el *Curioso* es el paradigma de todas las narraciones intercaladas; por una parte, es la más mencionada por los personajes y el narrador y, de acuerdo con la crítica, ninguna intercalación ha sido más estudiada, lo cual también se debe, como Neuschäfer (1999) sugiere, a la importancia que se le da en la misma novela. Pero, aún más significativo: (1) es la narración intercalada más problemática en su construcción narratológica, pues, es un manuscrito hallado, lo que la convierte en una intercalación por antonomasia al contar con un narrador externo a la diégesis<sup>21</sup>, es la más extensa y está ubicada en un espacio y tiempo diferentes respecto a la historia de don Quijote; (2) cuenta con una notable relevancia entre las demás narraciones al ser “the center around which the other stories are paired, and it can itself be paired only with the career of Quijote” (Immerwahr, 1958, p. 127); y (3) tiene un papel protagónico en la polémica cervantina sobre las narraciones intercaladas (Castro, 1925, p. 121; Immerwahr, 1958, p. 122).

Así las cosas, en el entendido de la relevancia del *Curioso*, y en que allí se concentra el grueso de la polémica del adecuado lugar de las narraciones intercaladas, a través suyo se puede ofrecer una respuesta a la pregunta general sobre las narraciones intercaladas. De suerte que, al demostrar su función y pertinencia, y de ser convincentes, implícitamente estaríamos logrando lo mismo para las demás. En otras palabras, si logramos demostrar que la narración intercalada más

---

<sup>19</sup> “Ingenio lego” y “raro inventor” fueron los epítetos escogidos por Cervantes en *Viaje del parnaso* (1614). Ahora es poco común encontrar cervantistas que persistan en esta tesis, inaugurada en la temprana fecha de 1624 por Tomás Tamayo (aunque probablemente significaba que Cervantes era un autor que, aunque instruido, no contaba con título universitario) (Montero, 1993, p. 327). Sobre Cervantes como un gran lector véase Eisenberg (1987).

<sup>20</sup> De todas maneras, en este pasaje también debemos advertir la ironía respecto al “sabio autor” es decir, Cide Hamete Benengeli, un moro, pues en la época de Cervantes los moros se tenían por mentirosos.

<sup>21</sup> Por diégesis entendemos el “universo espacio-temporal del relato” (Genette, 1989, p. 70).

compleja cumple con una función narrativa dentro del *Quijote* y además guarda relaciones temáticas con la historia principal, estas conclusiones, por extensión, también justifican la pertinencia de todas las intercalaciones.

Sin embargo, como ya hemos dicho, nos ocupamos del *Curioso* en el contexto del que hace parte: la venta. En consecuencia, teniendo en cuenta el marco ficcional al que la novelita pertenece, nuestro argumento busca tanto las relaciones del *Curioso* con el *Quijote* como con las narraciones intercaladas que lo rodean. Por último, cabe añadir que no hay mejor comienzo para un estudio ulterior sobre las narraciones intercaladas que partiendo de la más singular de todas.

## 1.2. El marco ficcional de la venta: alcance y limitaciones

Hacia la segunda mitad de la Primera parte del *Quijote*, el hilo conductor de la novela toma un giro significativo. Después de dejar la venta por primera vez y seguidamente del episodio de los galeotes, don Quijote y Sancho llegan a Sierra Morena buscando resguardarse de la Santa Hermandad. Allí conocerán a Cardenio y Dorotea, dos de los protagonistas de las historias intercaladas que guiarán el nuevo hilo conductor del argumento durante casi toda la segunda estancia en la venta. En este lugar (contexto en el que transcurre el *Curioso*), tienen ocasión la mayor parte de las novelitas, con excepción de la historia de Marcela-Grisóstomo (XII-XIV) y la inacabada de Leandra-Eugenio (LI). Si bien las distribuciones varían, se trata de las historias de Cardenio-Luscinda y Dorotea-don Fernando, el *Curioso* (Anselmo-Camila-Lotario), el *Cautivo* (Ruy Pérez de Viedma-Zoraida), la de doña Clara-don Luis, y la del oidor Juan Pérez de Viedma.

Varios investigadores, como Avalor-Arce (1975), Zimic (1998) y Rey Hazas (2013), han señalado la necesidad de estudiar el *Curioso* en contexto (siempre y cuando la cuestión verse sobre su función y pertinencia dentro del *Quijote*<sup>22</sup>). Por lo tanto, proponemos una lectura de la novelita teniendo como marco ficcional la venta, el cual la contiene y le da desarrollo; dado que una interpretación del *Curioso* que ignore el entorno que permite su lectura, los comentarios del cura y las posibles relaciones con los personajes que escuchan la narración, al no tener en cuenta el contexto de la novelita, poco o nada ayuda a responder a la polémica planteada.

---

<sup>22</sup> Si bien el *Curioso* se estudia sobre todo para responder a la polémica de la crítica cervantina sobre su lugar, como aquí hemos hecho, también se investiga por su propio valor artístico. El tema de su tradición, cfr. Avalor-Arce (1975, pp. 153-214) y Armas (1987), el destino que tuvo en el teatro, e interpretaciones psicológicas o psicoanalíticas de sus personajes, cfr. Jehenson (1998), Hutchinson (2006) y Hope (2011), son los tópicos más comunes, los cuales no necesariamente necesitan el contexto que le da vida a la obra.



Zimic señala el poco alcance de algunas interpretaciones de las narraciones intercaladas por no entenderlas en conjunto y por medio de una tesis capaz de describirlas a todas:

A menudo se investiga la relación de algunas interpolaciones con la trama central, con abstracción total de otras. Los elementos temáticos y formales unificadores que se proponen no son relevantes ni aplicables a todas las interpolaciones, como sería imprescindible para sostener una tesis persuasiva. En algunos estudios se propugna la cohesión ideológica y artística del *Quijote* a base de temas interesantísimos [...] pero concebidos en términos tan generales, vagos, que, en definitiva, la función de las interpolaciones no queda aclarada en absoluto (1998, pp. 16-17).

Esta postura, totalmente opuesta a la de los estudios preocupados exclusivamente por el *Curioso*, a nuestro modo de ver, además de prácticamente tachar la validez de la gran mayoría de investigaciones sobre las narraciones intercaladas, es innecesaria. Para demostrar la pertinencia de una narración intercalada, sobre todo si atendemos a las numerosas diferencias que hay entre ellas, por ejemplo, el género narrativo y su lugar en el *Quijote*, no creemos que sea necesario forzar una única tesis y extenderla hasta el punto de que, aplicada a cada intercalación, logre explicarlas con suficiencia.

En el fondo, la postura de Zimic se debe a que su estudio sobrepasa las preguntas por la función y pertinencia, pues lo que en verdad parece proponerse es resolver otro problema cervantino, el de la unidad del *Quijote*. La lectura propuesta por Zimic surge por medio de la revisión de la clásica interpretación romántica, según la cual en el *Quijote* es medular la tesis de la imposibilidad de distinguir entre “ser y parecer”<sup>23</sup>. Zimic concluye que esta tesis carece de verdadero contenido por su vaguedad: “¿con qué lícito criterio literario se puede concluir que Cervantes sugiere con ella [la imposibilidad de distinguir entre ser y parecer] un axioma filosófico de validez universal?” (1998, p. 25). Pero resulta cuando menos paradójico que podamos achacarle estas mismas palabras a su lectura sobre las narraciones intercaladas.

Si bien su interpretación es de las más agudas, como consecuencia de querer explicar bajo un único criterio el conjunto de las narraciones intercaladas, sigue manteniendo un nivel de abstracción considerable, obligándose, en últimas, a tomar riesgos interpretativos. Para Zimic, de modo más preciso, la relación de la vida y la literatura en el *Quijote*, su tema central, implica que “no hay personaje que utilice la literatura sin que con ello se nos sugiera el problema precario, peculiar, entre aquélla y la realidad, entre la ficción y la vida” (1998, p. 34). Es decir, no es tanto

---

<sup>23</sup> Esta interpretación junto con la del *Q.* como libro sobre “la vida y la literatura”, han sido las tesis interpretativas más difundidas e influyentes en el cervantismo del siglo XX. Para ambas interpretaciones véase Close (2005). En el caso de la dicotomía Literatura/Vida, Close ofrece una valiosa bibliografía (p. 293).

la realidad misma la que crea la confusión entre el “ser y el parecer” (interpretación romántica), sino “el error inconsciente e incipiente” con el que se interpreta a partir de una única perspectiva (la que ofrece la lectura de ciertos libros) la realidad.

Para demostrar su argumento, Zimic compara a don Quijote con Grisóstomo. Así, el Caballero de la Triste Figura interpreta “la realidad” según los libros de caballerías y transmuta, por ejemplo, un rebaño por un ejército. Y Grisóstomo, por su parte, idealiza el amor que siente por Marcela imitando el comportamiento de los personajes de las novelas pastoriles a los que, según Zimic, es adepto<sup>24</sup>. Si aceptamos esta propuesta, Grisóstomo esperaba cierta reciprocidad en Marcela, supuestamente a la manera de este género literario, con todo y las frecuentes lágrimas que también hay en ellos.

Para que su tesis coincida en el caso del *Curioso*, Zimic se toma la libertad de convertir a Anselmo en un perturbado lector de las historias amorosas de Boccaccio, cosa que, si bien no es del todo descabellada, no deja de tener un alto grado de interpretación. Esto nos obliga a preguntarnos: ¿en qué momento Anselmo se revela como lector de Boccaccio y, además, lo suficientemente apasionado para que podamos notar cierta semejanza con don Quijote? La respuesta es, naturalmente, en ninguna ocasión. Si en el *Curioso*, y en la novela en general —pero profundizar sobre esto escapa del alcance de este estudio— hay un lector ejemplar, o sea, capaz de hacer uso racional de sus lecturas, es Lotario; quien compone versos, practica la oratoria (retórica), sabe de poética y cita diferentes autores, entre ellos a Ariosto, para intentar persuadir a su amigo.

Por su parte, Avalle-Arce (1975) critica los estudios sobre el *Curioso* que soslayan la historia del *Cautivo* “su complemento y contrapartida”: “toda incursión exegética en esta *novella* que no considere al mismo tiempo su complemento narrativo del *Capitán cautivo* se andará por las ramas, por más bien encaminada, sabia y erudita que aparente ser” (Avalle-Arce, 1975, p. 123).

En general, su interpretación del *Quijote* como *ars magna oppositorum* (nótese cómo el autor también se vale, como Zimic, de un concepto amplio para explicar estas dos narraciones intercaladas) es bastante valiosa respecto a las oposiciones estructurales que existen no solo entre el *Curioso* y el *Cautivo*, sino también con los personajes de la venta. En este sentido, al igual que

---

<sup>24</sup> En este caso particular la tesis de Zimic es mucho más sugestiva, pues así lo sugiere la “Canción desesperada” de Grisóstomo. Neuschäfer (1999, p. 56) estaría también de acuerdo con este paralelo entre DQ y Grisóstomo como ejemplos de malos lectores.

con Zimic, retomamos su propuesta de entender el *Curioso* en contexto, pero nos diferenciamos en que para nosotros aquel no es solo la novelita del *Cautivo* sino la venta en general. No obstante, cabe advertir que Avalle-Arce se centra en demostrar más la función del *Curioso* que su pertinencia y, sin duda, esta es la razón de su énfasis en los contrastes oposicionales del *Curioso* con el *Cautivo*. De este modo, sus señalamientos también generan consecuencias negativas en las interpretaciones de las narraciones intercaladas, pues, como veremos, algunas relaciones de la función, pero sobre todo de la pertinencia del *Curioso*, no se encuentran en el *Cautivo*.

Teniendo en cuenta el ejemplo de los autores expuestos, no resulta del todo conveniente la lectura de Zimic por los riesgos que conlleva el alto grado de interpretación del que se vale para defender su tesis, como tampoco el matrimonio entre el *Curioso* y el *Cautivo* que quiere ver Avalle-Arce, cuando, más allá de que exista la posibilidad de estudiarlas juntas, son dos novelitas autónomas, con argumentos y narradores completamente diferentes.

Como último referente, Rey Hazas (2013) plantea, al igual que Avalle-Arce, una limitación estructural, sin embargo, escoge un criterio más amplio: en vez de amalgamar una narración intercalada con otra, define un *marco quijotesco*<sup>25</sup> que va desde el capítulo XXII hasta el XLV, es decir, desde el episodio de los galeotes hasta el del Yelmo de Mambrino. Para él, ambos capítulos funcionan como entremeses y, por esto, cumplen la función de diferenciar el sistema episódico que hasta el momento había impulsado al argumento de la novela (la simple confusión de don Quijote “de la realidad” con algún asunto caballeresco<sup>26</sup>) con algo distinto. En palabras del autor: “ambos capítulos se conforman como marcas estructurales concebidas para atraer la mirada del lector y avisarle (muy cervantinamente, respetando su libertad, sin condicionarle) de que ahí empieza y acaba algo nuevo, algo diferente” (2013, p. 193).

Más allá de si Rey Hazas tiene razón en la división argumental y descripción entremesil — pues tendríamos que preguntarnos si, en efecto, los lectores de la época entendieron estos capítulos como entremeses<sup>27</sup> —, este criterio funcional tiene mejores consecuencias que el usado por Avalle-

---

<sup>25</sup> Marco ficcional, marco novelesco y marco quijotesco son usado como sinónimos por Rey Hazas. Este es la dimensión espaciotemporal en donde se desarrolla un argumento.

<sup>26</sup> “A partir del capítulo XVIII, las cosas se difuminan en el devenir del hidalgo manchego, que va poco a poco adquiriendo más dignidad como personaje, en la medida en que ya no confunde toscamente los objetos con su mundo literario caballeresco” (Rey Hazas, 2013, p. 191).

<sup>27</sup> Porque entre los cervantistas, al parecer Rey Hazas ha sido el primero en plantear esta lectura. Además, esto iría en contra de la propuesta de Percas de Ponseti —mucho más sugestiva a nuestro entender— de la batalla de los cueros de vino como un entremés (1975, p. 158). Pese a todo, por más interesante que pueda ser la interpretación de Rey Hazas, escapa del alcance de esta investigación.

Arce en la medida en que permite una mayor flexibilidad interpretativa. Por más relaciones que existan entre el *Curioso* y el *Cautivo*, siguen siendo dos narraciones intercaladas independientes y, de esta misma manera, pueden estudiarse. Adicionalmente, esta postura también presenta ventajas frente a otras que intentan explicar la totalidad de las novelitas bajo un único argumento, verbigracia la de Zimic, ya que nos permite delimitar el objeto de estudio y, así, evitar interpretaciones vertiginosas o arriesgadas.

En este orden de ideas, retomamos su descripción de un marco novelesco, con base en el cual podemos distinguir el inicio de un nuevo sistema episódico, claramente diferenciable al de su predecesor y, en últimas, delimitar el contexto al que pertenece el *Curioso*. Así pues, según las diferencias episódicas y argumentales que plantea el contexto de la venta, buscamos responder a la función y pertinencia de la novelita. Pero si bien esto implica que nos limitemos a un marco ficcional específico, no por esto descartamos posibles relaciones por fuera de este. Pese a todo, el marco que presentamos es bastante flexible (más de veinte capítulos en los que solo dos narraciones intercaladas quedan por fuera), y, sin duda, resulta más adecuado, primero, explicar al *Curioso* en su contexto, antes de abstraerlo para buscar otro tipo de justificaciones.

No obstante, si bien planteamos un “marco quijotesco” por las ventajas ya expuestas, nos separamos en la delimitación específica propuesta por Rey Hazas. Para nosotros el marco está formado por los capítulos XXVIII al XLVIII; o sea, desde el comienzo de la cuarta parte hasta la conversación (sobre asuntos metaficcionales propios de la poética) entre el cura y el canónigo, cuando salen de la venta. Si Rey Hazas plantea un criterio formal para su marco, debemos señalar que, para definirlo, realiza una interpretación con un alto grado de complejidad. En este sentido, resulta mucho más conveniente asumir la propia división interna del libro que su interpretación entremesil, pues, quiérase o no, esta constituye un claro criterio distintivo que no necesita de mayores ejercicios exegéticos. Parfraseando a Cipión (uno de los protagonistas de *El coloquio de los perros*), diríamos que las divisiones propuestas por “Cervantes” no se deben interpretar en sentido alegórico sino en el literal<sup>28</sup>.

Más aún, también hay razones temáticas que explican el marco que proponemos. El capítulo XXVIII inicia, precisamente, con una justificación del narrador “de los cuentos y episodios”, gesto que se explica debido a que serán las narraciones intercaladas las que

---

<sup>28</sup> “por do me doy a entender que no en el sentido alegórico, sino en el literal, se han de tomar los versos de la Camacha” (Cervantes, 2013, p. 734).

desarrollarán el argumento en la venta. En otras palabras, la “historia verdadera” de don Quijote y Sancho, que hasta el momento había sido el centro de la novela, pasará a un segundo plano. Y, como podemos ver, el narrador es consciente de este cambio tan significativo en la estructura del libro, por esto su digresión tiene la función de explicar, anticipadamente, lo que en adelante seguirá:

pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia; la cual prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado hilo [...] (I, 28, 347).

Y respecto al capítulo XLVIII, si bien no tiene una marca estructural explícita, es aquí cuando el argumento de la venta llega a su fin: los personajes acaban de partir y don Quijote poco a poco vuelve a cobrar el protagonismo (aunque ya restan pocos capítulos para terminar la Primera parte). Pero lo que es mucho más significativo, nuevamente se desarrolla una discusión sobre “poética”, esta vez entre el cura y el canónigo, en donde uno de los tópicos principales es el de unidad<sup>29</sup>, el más importante para el estudio de la función y pertinencia de las narraciones intercaladas, traído a colación por medio de la metáfora (presente también en la cita anterior) de los hilos (lizados). Como lo expresa el cura:

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizados tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente (I, 47, 602).

Con base en lo anterior, a nuestro modo de ver, los capítulos XXVIII y XLVIII funcionan, respectivamente, como prólogo y epílogo metaficcionales del marco ficcional de la venta: tienen lugar antes de entrar y después de salir de ese lugar específico, y, además, versan sobre asuntos metaficcionales que nos recuerdan la singularidad de esta nueva parte de la novela, o sea, a que, en adelante en el *Quijote* se desarrollará algo diferente.

### 1.3. La obra estudiada

Por otra parte, Rey Hazas (2013) presenta una postura crítica que aquí hemos evitado. Alrededor de las lecturas sobre el *Quijote* es usual encontrar diferentes posturas interpretativas sobre los problemas de transmisión textual del libro. Estos problemas ecdóticos han motivado a

---

<sup>29</sup> Sobre el tópico de la unidad volvemos en el capítulo 2.

investigadores a intentar darles solución de cuenta propia; así, proponen recomposiciones o “develan” estructuras previas a la redacción de la obra para un supuesto mejor entendimiento de ella. Y como es de advertir, las narraciones intercaladas (materia ajena al *Quijote* para muchos críticos) han caído muchas veces en esta desproporcionada actividad crítica. Sea, pues, este el momento para exponer los casos en los que se suele afectar a las narraciones intercaladas.

Martín (1993, p. 411) sugiere que el discurso de las armas y las letras, usualmente interpretado como una especie de prólogo al *Cautivo*, tenía lugar, en una versión primitiva, en algún momento de la discusión entre don Quijote y el canónigo. No obstante, por más sensatas que sean sus razones —como en efecto lo son—, apenas nos sirven para imaginarnos el proceso creativo de Cervantes<sup>30</sup>. Sería totalmente inadecuado dejar de relacionar este discurso con lo que inmediatamente sucede (el *Cautivo*) bajo el argumento de que en algún estado anterior de la composición de la obra este no se encontraba allí. Pues aun si Martín tiene razón, tendríamos que resolver la misma pregunta, pero planteada al revés: si Cervantes decidió interpolar a última hora este discurso ¿qué nos impide pensar que lo hizo pensando, precisamente, en que allí conseguiría un mejor efecto?

Mucho más grave es el caso traído a colación por A Valle-Arce (1975) de quienes reordenan los capítulos y epígrafes en los que transcurre el *Curioso* (para que así no exista la falta de conexión entre ellos, supuestamente ocasionada por el episodio de los cueros de vino que interrumpe la lectura del *Curioso*). Pues, ¿con qué justo criterio podemos realizar una reordenación de los epígrafes de una obra impresa y con múltiples ediciones en vida del autor? Respecto a este caso particular, A Valle-Arce nos recuerda que existen razones estéticas para la disposición con la que topamos<sup>31</sup>, pero aún más diciente, subraya la falta de acciones de Cervantes: “Cabe preguntarse, por milésima vez: ¿qué clase de olvido es éste, mi Dios, que el autor permite perpetuar en edición tras edición, sin mosquear, a pesar de que se le ha llamado la atención sobre tales deslices?” (1975, p. 140).

---

<sup>30</sup> Ahora bien, para otros propósitos diferentes a los nuestros, por ejemplo, para las discusiones ecdóticas, todas estas cuestiones son de importancia capital.

<sup>31</sup> Empero, este es otro espinoso problema cervantino. Justificar toda la disposición del libro requeriría un alto grado de interpretación sobre supuestas razones estéticas difíciles de admitir. Lo que es mucho más problemático si tenemos en cuenta que el mismo Cervantes reconoce la falta de coherencia, por ejemplo, con la aparición y desaparición del rucio de Sancho. De hecho, en la edición revisada de Madrid de 1605 hay una adición al capítulo XXIII (cfr. “Apéndice” de la edición del Instituto Cervantes). Frente a estos tópicos pretendemos evidenciar que no está de más tener una actitud más crítica; todo este tipo de reordenaciones y desbarajustes que algunos críticos proponen confunden aún más las posibilidades de una adecuada interpretación de la obra que leemos.

Otros ejemplos los vemos en la difundida tesis, seguida por multitud de cervantistas, del inicio del *Quijote* como un entremés<sup>32</sup>: “La novela corta es medular en el *Quijote* desde el primer momento, pues no hay duda, a mi entender, de que sus primeros seis o siete capítulos se basan en el modelo del llamado *Entremés de los romances*” (Rey Hazas, 2013, p. 181). Y en la continuación de la tesis de Stagg<sup>33</sup>, en la cual se plantea que la narración intercalada de Marcela se encontraba, originalmente, junto con los episodios en Sierra Morena, es decir, unos capítulos antes de los sucesos de la venta. Tesis a la que también se adhiere Rey Hazas: “Probablemente, el episodio pastoril se adelantó hasta XI-XIV desde el capítulo XXV, donde debía ubicarse en el primitivo plan del *Quijote*” (2013, p. 199).

Si bien todo esto podría ser bastante sugestivo en un estudio de las narraciones intercaladas, pues resalta la idea de su papel central en la composición del *Quijote*, no podemos hacer una afirmación de esta naturaleza de modo categórico. Al respecto, hemos preferido la postura mucho más moderada de Stefano:

La primera edición conocida [del *Entremés*] es de 1612; se supone escrito varios años antes, y las conjeturas, no irrefutables, sobre su fecha de composición suelen cruzarse con las, no menos controvertidas, elaboradas sobre la fecha de la creación del *Q.* o de sus problemáticos esbozos primitivos. En terreno tan resbaladizo, favorable al cultivo de ideas preconcebidas y al gusto persistente de poner al descubierto la fragua de la obra maestra, desmitificándola, es preferible suspender el juicio (2004, p. 28).

Y respecto a la última hipótesis, por más ventajas que conlleve proponer la narración intercalada de Marcela dentro del marco entremesil delimitado por Rey Hazas, y por más atractivo que esto sea en un estudio general de las intercalaciones, nuevamente, no podemos valerlos de este tipo de criterios. Si existen relaciones temáticas entre el *Curioso* y el *Quijote*, como en efecto aquí intentamos demostrar, no hay por qué forzar criterios estructurales inexistentes.

Todos estos ejemplos son meras hipótesis sobre las cuales, por más difundidas, aceptadas y hasta razonables que sean, a menos que en algún momento contemos con el “diario de escritor” de Cervantes, no se puede ser concluyentes. Basados en lo anterior, la función y pertinencia del *Curioso* la estudiamos según la obra que en realidad leemos, no por medio de supuestas versiones primitivas u olvidos del autor, materia totalmente escurridiza.

---

<sup>32</sup> Tesis propuesta por Heinrich Morf en 1905. Cfr. “Estudio preliminar” (Lázaro Carreter, 2004), en el que afirma que Menéndez Pidal “probó irrefutablemente” la influencia decisiva de este entremés en la invención del *Q.* (p. XXVI).

<sup>33</sup> Véase “La composición del *Quijote*” (Anderson y Pontón, 2004) en la que se explica en detalle esta lectura y en qué va la discusión para la fecha (1998).

## Capítulo 2. El *Quijote*, novela de metaficción

Una de las características que ha hecho del *Quijote* uno de los libros más singulares de la literatura universal es el hecho de contener dentro de sí mismo su propia crítica; lo cual obliga al investigador a no dejar de lado las palabras que en el propio texto se expresan sobre su problema, a enfrentarse a lo que el narrador y los personajes tienen para decir. Respecto al tópico de las narraciones intercaladas —si dejamos de lado el de los libros de caballerías— ningún otro tema es tan abordado en la novela; con base en los discursos que los personajes y el narrador dedican a esta cuestión, en sendos pasajes metaficcionales, los críticos han realizado multitud de interpretaciones, como veremos en este capítulo.

Pues bien, las narraciones intercaladas desde el punto de vista narratológico son consideradas como *metadiégesis* (Fine, 2006) y, por esto, son un elemento metaficcional más en el *Quijote*. Usualmente se han definido como “una historia de cierta extensión, con un mínimo de coherencia y cuyo origen y desarrollo, aunque no forzosamente su desenlace, carecen de relación con Don Quijote o Sancho” (Riley, 2000, p. 100). Sin embargo, nos apartamos de este tipo de definición ya que da por sentada la falta de relación entre las metadiégesis y la diégesis. En este sentido, por metadiégesis entendemos la secuencia narrativa de un narrador metadieético diferenciable al de la diégesis y cuyo protagonista no interviene directamente en la diégesis (caso del narrador y de los personajes del *Curioso*) o es tangencial a la misma (caso del resto de metadiégesis narradas por personajes secundarios a la diégesis) (Neuschäfer, 1999, p. 9)<sup>34</sup>. Con base en esta definición, podemos problematizar sobre la supuesta “carencia de relación” del *Curioso*, parte central de la polémica sobre la pertinencia de las narraciones intercaladas y, por esto, de nuestra investigación.

Por su parte, el *Quijote* es considerado como una *novela metaficcional* (para algunos, la novela metaficcional por antonomasia). Aquí entendemos por novela metaficcional “una tendencia

---

<sup>34</sup> Podemos distinguir con relativa facilidad a los narradores metadieéticos del diegético en el *Q.* si comprendemos las diferencias entre las voces narrativas, “el agente ficticio productor del discurso narrativo” (Fine, 2006, p. 33). La característica principal del narrador diegético del *Q.* es su fuerte ironía (íntimamente ligada a la intención de parodiar los libros de caballerías), por lo que su voz narrativa tiene un alto grado de *poca confiabilidad*. Por el contrario, los narradores metadieéticos, a excepción del *Curioso*, son personajes que cuentan o bien historias propias, o que han visto de cerca y son *altamente confiables*. En el caso del *Curioso*, al corresponder al modelo de *manuscrito hallado*, es decir, con un espacio-tiempo distinto al de la diégesis, la diferencia entre las voces del narrador de esta metadiégesis y el de la diégesis es su rasgo más predominante. La narración lleva por título mismo el nombre de “novela”, no es “narrada” sino leída por el cura, y ningún personaje podría cambiar el curso de esta, apenas comentarla como hace el cura, o interrumpirla como hace DQ; por lo tanto, su autonomía narrativa frente a la diégesis es bastante alta.



dentro de la novela que opera a través de la exageración de las tensiones y oposiciones inherentes a toda novela” (Dotras, 1994, p. 27). En el *Quijote* hay un *narrador autoconsciente* con un fuerte carácter lúdico “centrado en la conciencia del proceso narrativo”<sup>35</sup> (Dotras, 1994, p. 21). Esta autoconsciencia tiene una *consecuencia lúdica*: al llamar la atención sobre el proceso de composición, obliga al lector a dejar la habitual lectura pasiva para pasar a interpretar activamente la obra como un artificio literario. Y unida a la autoconsciencia autorial se encuentra la *autorreferencialidad*, que alude a la inclusión del proceso mismo de escritura dentro de la diégesis. De ahí que, como consecuencia del carácter autorreferencial y autoconsciente, se diga que la novela contiene “dentro de sí misma su propia crítica” (Dotras, 1994, p. 13)<sup>36</sup>.

De esta descripción obtenemos dos consecuencias para el estudio de las narraciones intercaladas. Por un lado, el hecho de que las metadiégesis son, en sí mismas, una forma de metaficción: “como técnica literaria, el entrelazamiento entre realidad y ficción tiene como su expresión más directa la forma de un drama-dentro-del-drama o de una novela-dentro-de-una-novela” (Dotras, 1994, p. 42). Y, por el otro, aunque nos ocupamos del *Quijote* de 1605, las referencias metaficcionales del *Quijote* de 1615 a la Primera parte, resultan insoslayables<sup>37</sup>.

Así, en los capítulos XII, XXVII, XXVIII, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XLII, L y LII de la Primera parte, y en los capítulos III y XLIV de la Segunda, están presentes algunas de las posturas que los críticos han tomado respecto a la pertinencia de las narraciones intercaladas. Como vimos en la introducción, don Quijote no solo es el primer personaje en esbozar la polémica, sino que también es el primero en situarse en sus extremos: el que califica a los “cuentos” (narraciones intercaladas) de “sabrosos” (I, 12) y el que los juzga “ajenos” a su historia (II, 3). Sin embargo, más allá de lo que piense don Quijote, en su vanidad de protagonista y locura caballeresca, es el narrador en el capítulo LXIV de la Segunda parte quien más nos inquieta:

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 atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo

<sup>35</sup> Esto es sumamente visible en los pasajes en donde el narrador ironiza sobre Cide Hamete.

<sup>36</sup> Esta característica metaficcional ha sido expresada tradicionalmente por la crítica romántica como el tema de la “literatura y la vida”. En términos metaficcionales, de modo más preciso, se trata de “la exploración de las relaciones entre la literatura y la realidad” (Dotras, 1994, p. 13).

<sup>37</sup> Además, como han afirmado los románticos: “The chief character in the second part of Don Quixote is the first part” (Marshall Brown, *The Shape of German Romanticism* [Ithaca: Cornell Univ. Press, 1979], págs. 203-204, citado en Eisenberg, 1987).

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, puesto que 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 mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir (II, 44, 1069-1070).

A modo general, el pasaje nos introduce en la polémica de la composición de la Primera parte —con base en lo cual nos hemos preguntado por la *función*; pues, cuando cuestionamos la pertinencia del *Curioso* resulta necesario, asimismo, observar los motivos metaficcionales que pueden explicar su lugar—. De allí podemos inferir que:

- 1) El narrador<sup>38</sup> justifica la inclusión de las intercalaciones por que en estas desarrolló temáticas más “graves” y “entretenidas” y amplió los márgenes del libro al incluir historias diferentes a las de don Quijote y Sancho para “tratar del universo todo”.
- 2) Aunque el narrador nos sugiere que las novelitas “están como separadas”, no nos explica, sin embargo, qué es lo que las une con la historia principal, dejando, así, el problema a la interpretación del lector.
- 3) Si bien el narrador incluye intercalaciones en la Segunda parte, se cuida de que tengan una mayor relación con la historia principal, por lo que los episodios son “nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos”. Pese a que esto último, por tratarse de las intercalaciones del *Quijote* de 1615, sobrepasa nuestro alcance, con dicha afirmación el narrador sugiere que las intercalaciones como la del *Curioso* y el *Cautivo* no están

---

<sup>38</sup> Resulta imposible distinguir si quien allí habla es Cide Hamete, el traductor o “Cervantes”. Aunque en esta investigación soslayamos el espinoso problema de los narradores del *Q.*, valga, para este pasaje en concreto, el comentario de Clemencín reproducido en la edición del Instituto Cervantes: “Todo esto del principio del capítulo es una algarabía que no se entiende. Porque ¿cómo podía leerse en el propio original de la historia que no lo había traducido fielmente su intérprete? Ni ¿qué tiene que ver esto con la queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos asunto tan seco y estéril?” (Clemencín, citado en I, 44, 1069).

tan unidas a la diégesis, de suerte que justificar qué las hace perteneciente se dificulta todavía más<sup>39</sup>.

La primera idea, extraída de la cita anterior, está presente en la mayoría de los pasajes metaficciones de la Primera parte. Nuevamente por el narrador en el capítulo XXVIII cuando hace referencia al entretenimiento que proveen las narraciones intercaladas, en donde “se apela de nuevo a los encantos de la variedad” (Close, 1999, s.p.), pero, sobre todo, en las numerosas ocasiones en las que los personajes expresan sus opiniones favorables sobre los relatos:

Por don Quijote en el capítulo XII cuando califica de “sabroso cuento” la intercalación de la pastora Marcela; en el capítulo XXVII el cura le dice a Cardenio: “que no sólo no se cansaba en oírle, sino que les daba mucho gusto las menudencias que contaba, por ser tales, que merecían no pasarse en silencio, y la misma atención que lo principal del cuento” (I, 27, 341); otra vez el cura, al finalizar la lectura del *Curioso*, hace una crítica general en donde afirma: “en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (I, 35. 463); y don Fernando, al escuchar la historia del Cautivo, también realiza un comentario crítico sobre la verosimilitud:

el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y estrañeza del mismo caso: todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara (I, 42, 540).

Una vez dejada la venta, el cura vuelve a confirmar el gusto por el *Curioso*: “coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla” (I, 47, 594); don Quijote, contradiciendo —nuevamente— a lo dicho en II, 3, 712 alienta al cabrero Eugenio a contar su historia:

yo por mi parte os oiré, hermano, de muy buena gana, y así lo harán todos estos señores, por lo mucho que tienen de discretos y de ser amigos de curiosas novedades que suspendan, alegren y entretengan los sentidos, como sin duda pienso que lo ha de hacer vuestro cuento (I, 50, 629).

---

<sup>39</sup> Por otro lado, es de resaltar la similitud de este pasaje con I, 28; en ambas oportunidades el narrador, a modo de prefacio, introduce una intercalación por medio de una reflexión metaficcional. Leído de esta manera, la regencia de Sancho en la isla Barataria es considerada por el narrador como un episodio, por lo que, en estricto sentido, para “Cervantes” son episodios o novelas todas las historias en las que ni Sancho ni DQ son simultáneamente protagonistas. Para evitar arduas conceptualizaciones, preferimos la clasificación de Neuschäfer del gobierno de Sancho como “semiepisodio” (1999, p. 9). Varios críticos se han preguntado cuál era la diferencia para Cervantes, entre “episodios” (o cuentos) y “novelas”; seguimos la opinión de Muñoz, para quien la distinción entre episodios y novelas está entre “la mayor o menor vinculación formal con la narración de base y de su extensión”, lo cual “no significa [necesariamente] que los episodios no sean también novelas” (2013, p. 195).

Y una vez finalizado el cuento de Eugenio, el narrador nos informa que “General gusto causó el cuento del cabrero a todos los que escuchado le habían; especialmente le recibió el canónigo, que con estraña curiosidad notó la manera con que le había contado” (I, 52, 637).

Con esta multitud de opiniones favorables a las diferentes intercalaciones, ya sean reales o ficticias (el *Curioso*) en el plano de la diégesis, en las que, además, participan don Quijote, el cura y el canónigo, personajes con conocimiento sobre la literatura<sup>40</sup>, podemos colegir que en el *Quijote* de 1605 el gusto por la variedad y su ejecución por medio de “cuentos y novelas” es parte central de la composición de la obra.

Por otro lado, si con esto confirmamos lo entretenido de los “episodios” (por lo menos desde el punto de vista de los personajes, los focalizadores internos)<sup>41</sup>, respecto a la afirmación de que en las intercalaciones se desarrollan temáticas más “graves”, tan solo hace falta echar un vistazo al *Curioso*. Como afirma Neuschäfer: “los episodios prefieren [...] un estilo elevado y tratan, exclusivamente, de asuntos serios y, en algunos casos, hasta trágicos”. (1999, p. 9).

De hecho, en el *Curioso* presenciamos la tragedia de tres personajes que terminarán sus vidas en circunstancias completamente desfavorables. Pero no solo resulta más “grave” el argumento, las diferencias narrativas también apuntan a esta gravedad. Mientras que el narrador del *Quijote* constantemente se ocupa de parodiar los libros de caballerías, y don Quijote y Sancho se enfrascan en aventuras que, al imitar los usos de este género literario, tienen un marcado carácter humorístico, el narrador del *Curioso* incluye en la narración apóstrofes de carácter moral hacia sus personajes, lo que contrasta fuertemente con el narrador del *Quijote*; por ejemplo, cuando vaticina el desenlace trágico: “¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, trazando tu deshonor y ordenando tu perdición” (I, 33, 430)<sup>42</sup>. En suma, por medio de lo anterior podemos observar tanto el carácter “entretenido” de los episodios como su mayor “gravedad” frente a la historia principal.

---

<sup>40</sup> En el espectro de los “rústicos” el ventero, ante la amenaza del cura y del barbero de un segundo escrutinio, compara la importancia de algunos libros de ficción (que él cree verdaderos) con la de un hijo: “que antes dejaré quemar un hijo que dejar quemar ninguno desotros” (I, 32, 407). Al único personaje del primer *Q.* que parece darle lo mismo las narraciones intercaladas es a Sancho.

<sup>41</sup> Ya en la introducción hemos dado algunos argumentos sobre la positiva recepción histórica del *Curioso*, y si pensamos en otra intercalación, por ejemplo, la de la pastora Marcela, resultaría aún más sencillo demostrar su afortunada recepción.

<sup>42</sup> Volvemos sobre este aspecto en el capítulo final.

## 2.1. El deleite de la variedad en la unidad

La variedad fue uno de los conceptos más importantes en la literatura del Siglo de Oro. Derivado de la *Poética* de Aristóteles, implicaba, a su vez, el de la unidad. Sin embargo, los preceptistas no realizaron un calco a la concepción del concepto propuesta por Aristóteles; no existía un acuerdo sobre qué significaba la variedad, ni tampoco qué, exactamente, implicaba la variedad en la unidad, o cuándo los episodios eran apropiados a la historia principal (Riley, 1981, p. 188).

Para Pinciano (autor que probablemente Cervantes leyó<sup>43</sup>), la función de los episodios estaba en lograr la variedad: estos complementaban a la “fábula” (historia principal o argumento), y su objetivo era lograr un mayor deleite en el lector. Pero, según Pinciano, los episodios también debían explicarse de modo verosímil (1988, p. 189), con lo que se quiere decir que estos deben ser necesarios a la fábula o, en otras palabras, las intercalaciones debían de surgir según las necesidades del argumento: “los episodios han de estar pegados al argumento de manera que si nacieran juntos, y se han de despegar de manera que si nunca lo hubieran estado” (1998, p. 465).

Teniendo esto en cuenta, al comparar las discusiones metaficticiales que enmarcan el contexto de la venta, podemos observar cómo el cura coincide con las ideas de Pinciano: cuando el cura utiliza la metáfora de una tela tejida con “varios y hermosos” hilos (I, 47, 602), hace referencia, al igual que Pinciano, a una “unidad orgánica” (Riley, 1981, p. 190). Entonces, si Cervantes era conocedor de la poética de su tiempo y entendía el concepto de variedad, e incluso se toma la libertad de criticar a los libros de caballerías desde un punto de vista de la preceptiva, ¿por qué tantos lectores han juzgado el *Quijote* de 1605 como una obra sin unidad, en especial en lo que a la inclusión del *Curioso* se refiere?

Una hipótesis va en la línea —mencionada en el capítulo 1— de la inigualable recepción de don Quijote y Sancho Panza. Al respecto, Close (1999) argumenta cómo la conciencia de Cervantes sobre la relevancia de sus dos personajes pudo ser el móvil para modificar la estructura general de las intercalaciones: tras la recepción del *Quijote* de 1605, con probabilidad Cervantes estuvo convencido “de que sus dos héroes eran capaces de sustentar el interés principal de la trama sin el soporte masivo de fuentes de entretenimiento complementarias, que, en 1605, se habían considerado imprescindibles” (s.p.)<sup>44</sup>. Pero esta hipótesis, si bien puede explicar la naturaleza de las críticas a la unidad, no responde a qué constituye la unidad en el *Quijote* de 1605.

<sup>43</sup> Cfr. Canavaggio (1987), Riley (1981, p. 25) y Porqueras (1991).

<sup>44</sup> Sobre el sistema episódico de la Segunda parte véase Close (1999).

Para explicar la unidad del primer *Quijote* debemos tener en cuenta su alto grado de originalidad. La singularidad de esta novela, además de su sobresaliente metaficcionalidad, se encuentra en las marcadas diferencias con lo que hasta el momento se había escrito; cosa que se evidencia hasta en “pequeños” aspectos de la composición como en el prólogo y los poemas preliminares. Si bien la inserción de las novelitas podría tener su explicación más inmediata en la parodia a los libros de caballerías (los cuales, como parece indicar el canónigo<sup>45</sup>, hacían uso de estas<sup>46</sup>), el *Quijote* no es solo una parodia, también es la invención de algo completamente diferente. Así, tomando las palabras de Socrate: “un género nuevo de narración cual el *Q.* requería una invención nueva” (2004, p. 12). En este sentido, apenas sería explicable que la unidad de la obra escapara a la preceptiva de la época.

La unidad en el *Quijote* no es “aquello cuyas partes están vinculadas fuertemente unas a otras, de modo que la separación de una parte cualquiera destruiría el todo —así como el agregado de una parte insolidaria lo debilitaría” (Martínez, 1995, p. 96). Es decir, una unidad sintagmática en donde todas las partes se desarrollan, cuidadosamente, alrededor de un único núcleo común. Esta concepción de la unidad, como lo indica Riley, había sido reevaluada por los preceptistas de la época, quienes “tienden a considerar que el episodio no es fundamentalmente, como pensaba Aristóteles, una parte unida al todo” (Riley, 1981, p. 197).

En este orden de ideas Martínez propone una *unidad paradigmática* (y *simbólica*): según esta, si el *Quijote* “asume positivamente la fragmentación como principio estructural” (Martínez, 1995, p. 112), la unidad, en lugar de radicar en un sentido global, está en “unidades menores semi-autónomas”, muchas de las cuales se repiten formando paradigmas de sentidos. De esta manera, la estructura del *Quijote*, sustentada por un sistema episódico de aventuras, encuentra un paradigma de unidad en las repetidas inserciones de narraciones intercaladas, las cuales, además, amplifican y dan fuerza a su paradigma multiplicando otro paradigma: la cuestión de la vida y la literatura y las historias de amor (nos detenemos en estos aspectos en el capítulo 4). El *Quijote*,

---

<sup>45</sup> “No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada” (I, 47, 601).

<sup>46</sup> “In inserting extraneous episodes and thus interrupting the progress of his main narrative, Cervantes was not resorting to a new device in story-telling, for he had precedents in pastoral novels and Italian epics of chivalry” (Thomas, 1953, 307). “The romance [of Chivalry] may have numerous subplots, with many simultaneous stories and many secondary characters, sometimes taking center stage for a period of time” (Eisenberg, 1982, p. 73).

pues, sí tiene una unidad, sin embargo, para comprenderla, no podemos partir del presupuesto de que esta novela trata exclusivamente de la historia de sus notables protagonistas<sup>47</sup>.

## 2.2. El narrador pasivo y el lector activo

Pero es en las inferencias (2) y (3)<sup>48</sup> en donde encontramos el verdadero problema. Aunque para algunos autores de este pasaje se desprende que las novelitas tienen su adecuado lugar, ¿realmente podemos extraer de allí qué es lo que las hace pertinentes? Cosa que se complica aún más por la deliberada intención de omitir este tipo de novelitas en la Segunda parte. En este sentido, aunque estemos de acuerdo con la conclusión de investigadores como Blasco (1993), el narrador apenas estaría señalando las consecuencias del error, mas no en qué radica:

Las palabras con que el narrador del *Quijote*, en la segunda parte, hace el elogio de la *gala y artificio* de esos paréntesis narrativos, que interrumpen el natural desarrollo de las aventuras del protagonista, apuntan precisamente hacia el error de leer las *novelas* interpoladas como historias independientes de la de don Quijote (Blasco, 1993, p. 29).

Si bien —como hemos visto más arriba— la búsqueda de la “gala” y “artificio” es confirmada por “Cervantes” y por casi todos los personajes del primer *Quijote*, esta indica el propósito general de “suministrar ornamentación placentera” (Close, 1999, s.p.), pero no, en estricto sentido, el adecuado lugar, por lo que todavía haría falta camino por recorrer para justificar las relaciones con la historia principal. De hecho, en vez de dar respuesta a la cuestión, podríamos decir que el narrador desvía el problema de las relaciones de las novelitas con la historia de don Quijote, haciendo referencia al modo en que están compuestas y al deleite que ocasionan por medio de la variedad.

Así, como las conjeturas del narrador no resultan para nada esclarecedoras, no debe de sorprendernos, al respecto, las diferentes posturas de la crítica. Para Close (1999), con lo enunciado por los personajes en II, 3 “Cervantes da a entender que fueron las objeciones de los lectores las que le impulsaron a cambiar de rumbo” (s.p.)<sup>49</sup>. Todo lo contrario a la lectura de Rey Hazas (2013), para quien, si tenemos en cuenta los usos del Barroco, sobre todo la idea de la variedad (“tratar el universo todo”) y la unánime aceptación del recurso metaficcional de la metadiégesis, este pasaje se trata de una: “autocensura cervantina, de una autocrítica puramente personal [...] no ya en contra

<sup>47</sup> Para un estudio amplio de la unidad del *Q.* véase Martín (2003).

<sup>48</sup> Ver *supra* p. 25.

<sup>49</sup> De todas maneras, Close se separa de la mayoría de los cervantistas al matizar esta afirmación: “en II, 44, en cambio, donde ya queda asociada al *Curioso impertinente* la historia del capitán cautivo, pretende que él [el narrador] se anticipó deliberadamente a estas críticas, de acuerdo con nuevos principios de estructuración” (1999, s.p.).

de las tendencias dominantes en su época, sino incluso en contra de sus propias inclinaciones personales, que le llevaban a «tratar del universo todo» (Rey Hazas, 2013, p. 187).

Aunque nos inclinamos por la lectura de Rey Hazas, pues, como hemos visto, la afirmación de la mala recepción del *Curioso* no se sostiene tan fácil como continuamente se ha repetido, también resulta bastante difícil sustentar que los motivos de Cervantes para los cambios que presenta en la Segunda parte son el fruto exclusivo del ejercicio autocrítico<sup>50</sup>. Sea como fuere, lo que en verdad resulta relevante es la actitud esquivada del narrador para aclarar la cuestión. Ante una situación de este tipo —en la que, como hemos visto, encontramos opiniones favorables y desfavorables por parte de los personajes y, sobre todo, la falta de una explicación concreta— Flores ve con algo de escepticismo este pasaje:

Esta humildad autorial es sorprendente en Cervantes, quien de haber tenido en mente una estructura temática entre estas dos narraciones y el resto del *Quijote* se habría defendido abiertamente, explayándose en la conexión estética o temática que hacía de estas dos fábulas intercaladas y del cuerpo principal de la narración un sistema coherente (2000, p. 88).

Pero, para nosotros, el hecho de que “Cervantes” no haya ahondado en explicaciones no es razón suficiente para descartar la posibilidad de una “estructura temática”; sobre todo, si tenemos en cuenta las trampas y dificultades interpretativas que ocasiona la ironía del narrador; quien, con cierta frecuencia, dice una cosa y termina por hacer otra, por ejemplo, al crear un prólogo renitente. Y, además, hay que recordar que la falta de preceptiva es parte fundamental del libro, en efecto, como arguye Asuncce, esta es la “razón de la dimensión cómica del personaje y fundamento del sentido irónico de la narración” (1991, p. 399).

Por otra parte, el cura, como creación cervantina, sí parece ser consciente —al menos en un grado prudente— de los problemas generales sobre la estructura de una obra literaria. Como señala Zimic (1998) el propósito de parodiar los libros de caballerías indica que la composición de las intercalaciones tiene una clara intención paródica. De esta manera, en el que quizá sea el pasaje metaficcional más importante de la Primera parte, el cura reflexiona sobre los requerimientos de la variedad y la verosimilitud, en donde critica abiertamente la estructura de los libros de caballerías:

---

<sup>50</sup> Con seguridad, la publicación de las *Novelas ejemplares* (1613) y del *Quijote* de Avellaneda (1614) tuvieron un gran efecto en la concepción del segundo *Q*. Si tenemos presente que Cervantes a lo largo de toda su obra intercaló narraciones —un total de treinta y según nos cuenta Muñoz (2013)—, con las novelas ejemplares es en donde Cervantes finalmente “[da] rienda suelta a su deseo de «novelar», pero ya sin la necesidad de insertar sus novelas dentro de otros géneros más extensos” (Botero, 2018, p. xviii). Todo lo cual bien pudieron ser razones para la modificación de las narraciones intercaladas en el *Q* de 1615.



No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada (I, 47, 601).

Resulta bastante significativo el lugar en el que se hace esta observación: “pronto después de haber concluido con la narración de varias ‘novelas y cuentos’ e inmediatamente antes de empezar a narrar otras<sup>51</sup>, por lo cual es razonable creer que [Cervantes] tenía muy presente también la estructura de su propia obra” (Zimic, 1998, p. 21)<sup>52</sup>.

Por todas estas dudas e interpretaciones contradictorias, preferimos reafirmar las dificultades que nos presenta el texto mismo —teniendo en cuenta, claro está, los matices por los que nos hemos inclinado—. Las numerosas polémicas de la crítica cervantina, si algo nos enseñan, es que en el *Quijote* encontramos más problemas y discusiones que preceptiva o contundentes afirmaciones. Es por esto por lo que el lector del *Quijote* tiene la necesidad de encontrar sus propias conclusiones, pues los juegos metaficcionales obligan al lector a tomar un papel activo en la lectura. De esta manera, siguiendo a Blasco (1993), el gesto de un narrador que esboza una situación, pero, no la desarrolla, sino que deja que sean los personajes los que tomen partido, no es fruto del azar, por lo contrario, es una característica propia del estilo de Cervantes —la cual, en últimas, posibilita múltiples interpretaciones para un mismo tópico—. En suma, en el *Quijote* hay

una visión problematizada (y no dogmática) de la realidad, de tal suerte que la narración no se encuentra exclusivamente en la mirada del narrador, lo que crea en el lector la necesidad de interpretar entre lo dicho por el narrador, y los hechos y pensamientos de los personajes (1993, p. 24).

Dicho esto, la interpretación con base en la cual sustentamos nuestra hipótesis de la función y pertinencia del *Curioso* será desarrollada en los próximos capítulos.

---

<sup>51</sup> En realidad, solo resta una narración intercalada: la relatada por Eugenio.

<sup>52</sup> Sin embargo, tampoco debemos caer en el extremo de pensar en el *Q.* como un libro minuciosamente premeditado. Cosa que iría en contra de la unidad paradigmática que hemos propuesto.

### Capítulo 3. El lugar del *Curioso impertinente*

Desde la defensa de los románticos alemanes al adecuado lugar del *Curioso* y su replanteamiento por Castro (1925), y a partir de las investigaciones de Marías (1955) y Wardropper (1957), la bibliografía sobre la pertinencia de la novelita —como ya hemos mencionado— se ha vuelto casi que inabarcable. De ninguna manera se nos haría posible presentar de forma exhaustiva los aportes de la crítica al adecuado lugar del *Curioso*. Sin embargo, creemos que es posible exponer algunas de las tesis más relevantes, y si bien con cada generación de estudiosos nuevas e importantes ideas han surgido y otras se han revisado, todavía se preservan vigentes muchos de los aportes del siglo pasado. De modo pues, que aquí recogemos un espectro amplio, con base en el cual es posible extraer conclusiones.

A grandes rasgos, los enfoques a partir de los cuales los críticos han defendido la inclusión del *Curioso* fueron expuestos, someramente, por Castro (la pertinencia temática) y por Wardropper y Marías (la pertinencia funcional). Según Castro, los personajes de las narraciones intercaladas presentan un desarrollo moral y psicológico que hace juego con los protagonistas de la historia principal, de manera que existe “una similitud en la disposición psicológica y vital de los personajes principales y secundarios” (1925, pp. 123-124). En pocas palabras, la pertinencia de las “historias secundarias” se encontraría en que estas desarrollan los temas de la historia principal en una suerte de amplificación de tópicos en común<sup>53</sup>.

Por su parte, Wardropper arguye que existe un grado de complejidad en la novela según el cual las narraciones intercaladas, al ser composiciones “artificiales”, contrastan frente a la composición “natural” de la historia principal: “The short stories, then, are artificial compositions in contrast to the natural main plot” (1957, p. 593). Así, la función del *Curioso* se encontraría en que esta guarda una verdad “artificial” frente a la historia de don Quijote que representa una verdad “natural”<sup>54</sup>.

Marías (1955) expone una idea similar, pero sin necesidad de diferenciar los planos de “verdades”, por lo que su tesis es más esclarecedora. Marías observa cómo la función del *Curioso* está en dotar de realidad la historia principal, así, cuando nos imaginamos al cura leyendo en el

---

<sup>53</sup> En el próximo capítulo nos referiremos a esto con detalle.

<sup>54</sup> Güntert objeta las ideas de Wardropper ya que complica excesivamente la tesis funcional: “al optar por una estructura tan tensa y compleja, quiso oponer a la «naturalidad» del relato principal el «artificio» literario de las novelas intercaladas [...] pero no acaba de convencernos, en vista de que tanto en los cuentos insertos como en el relato principal existe un solo tipo de verdad, la que es creída, y eso se verifica independientemente del hecho de que su afirmación tenga no fundamento en la realidad” (1986, p. 269).

contexto de la venta, él estaría haciendo, en ese instante, lo mismo que el lector real: leer una ficción: “en este ambiente, puesta sobre el tapete la cuestión de lo ficticio y lo real, que es la sustancia misma del *Quijote*, el Cura realiza uno de los actos más reales que puede ejercer una persona real y efectiva: ponerse a leer una novela” (Marías, 1955, p. 309). En este sentido, su función consiste en “darle realidad al mundo ficticio de don Quijote” (p. 308).

Pese a lo anterior, y aunque dicha postura constituye un excelente punto de partida para hablar de la función del *Curioso*, para Marías no existe pertinencia temática entre el *Curioso* y el *Quijote*: “no hay conexión directa ni indirecta [...] aparte de la material inclusión en el libro” (1955, p. 307). A nuestro modo de ver, difícilmente se podría ser del todo convincentes con un argumento de este tipo. Así las cosas, cualquier otra historia podría ocupar el lugar del *Curioso*, y una vez logrado el efecto metaficcional, todo lo demás conservarse igual, con lo cual se privilegia el efecto conseguido, pero se descarta toda posible significación<sup>55</sup>. En consecuencia, si cualquier otra lectura de un manuscrito puede dotar de realidad el *Quijote* ¿realmente sería pertinente el *Curioso*? A nosotros, pues, “no nos parece posible que la temática de la novelita resulte del todo gratuita” (Güntert, 1986, p. 269).

En este sentido, aunque la tesis de Marías constituye un punto de partida fundamental para hablar de la función del *Curioso*, todavía haría falta la otra mitad del argumento, o sea, la pertinencia temática. Dicho esto, en este capítulo nos ocupamos por ampliar la primera parte del argumento (del que Marías sí nos da pistas): la pertinencia funcional.

### 3.1. La tesis funcional del *Curioso*

En resumidas cuentas, lo que Marías resalta del *Curioso* es su característica metaficcional: lograr un efecto de realismo en la diégesis al llamar la atención del lector por medio de la inserción de una ficción dentro de otra ficción. Pero esta técnica literaria, muy al uso del Barroco (Orozco, 1992, p. 68), por lo menos a primera vista, nada tiene de original; lo que tiene una peor

---

<sup>55</sup> Para el investigador que admite la metaficcionalidad del *Q*. esta tesis podría bastar para aceptar la pertinencia del *Curioso*. Sin embargo, como la cuestión es el fruto de una polémica, nuestro esfuerzo está en ser todavía más convincentes. Sea como fuere, García (2004) demuestra, suficientemente, la efectividad del argumento de Marías: “But while the author is ironically impertinent as he mocks and teases some predictable readers, his irony is greater as he simultaneously winks an eye at many other readers who do not consider the tale and its resultant «pause» rude or impertinent, but instead appreciate them, perhaps not just for their thematic, structural, or rhetorical value within the *Quijote*, but also because they create a singular reading experience in a narrative highlighting readers. Indeed, in a work emphasizing the effects of reading literature, the characters’ reading of the *Curioso* is the sole portrayal of the act of reading fiction and the only instance when characters and the reader in effect read the same narrative simultaneously” (p. 435).

consecuencia si tenemos en cuenta que las metadiégesis al parecer no eran extrañas en los libros de caballerías<sup>56</sup>, según lo cual, la inserción del *Curioso* obedecería a una simple imitación. Creemos que ese no es el resultado al que Marías pretendía llegar. En cualquier caso, más allá de las observaciones de dicho autor, si algo debemos valorar es “lo que Cervantes «agrega por su cuenta»” (Blasco, 1993, p. 33).

El *Curioso* no es una metadiégesis estándar, su inserción cuenta con distintas técnicas narrativas y, por consiguiente, sus efectos son igualmente variados: además de los intrínsecos a las metaficciones de (1) realismo y de (2) variedad, de los que ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior, también construye (3) simetrías y antítesis dialécticas (Immerwahr, 1958), (4) es la caída en abismo (*mise en abyme*)<sup>57</sup> más significativa en la medida en que logra un efecto de “realidad” aún mayor que las demás metadiégesis, y (5) tiene un papel central en la narración, tanto desde la perspectiva de las aventuras de don Quijote como desde la de los personajes en la venta. Detengámonos en las tres últimas características, las cuales, a diferencia de las dos primeras, no son intrínsecas a toda metadiégesis, de modo que distancia a la novelita de otras narraciones intercaladas y explica su pertinencia funcional más allá del hecho de “pertenecer” al *Quijote*.

El *Curioso* no solo está dentro del marco ficcional de la venta sino que, a diferencia de las demás narraciones intercaladas, también se encuentra inserto en otro pequeño marco ficcional<sup>58</sup>; compuesto por un preámbulo, que se abre sobre una discusión sobre la verdad y mentira de los libros de caballerías, en la que el cura intenta explicarle al ventero, vanamente, que estos son “ficción de ingenios ociosos” (I, 32, 408), y un epílogo en el que, al hilo de la anterior discusión metaficcional, el cura hace un comentario crítico sobre la falta de verosimilitud del *Curioso* (I, 35, 463). Bajo un marco de este tipo, en donde se discute sobre el entretenimiento que causan los libros<sup>59</sup>, se entiende cómo el cura, motivado por “la curiosidad” y el ánimo de entretenimiento, lea el *Curioso*.

---

<sup>56</sup> Véase la nota 46.

<sup>57</sup> Entendemos la caída en abismo como una metadiégesis que presenta una relación temática de contraste o semejanza con la diégesis. Para los investigadores que no están de acuerdo con la pertinencia del *Curioso*, la caída en abismo que la novelita representa estaría “únicamente en virtud del propio acto narrativo” (Genette, 1998, p. 63).

<sup>58</sup> Los dos famosos discursos de DQ, el “de la edad dorada” (I, 11, 133-135) y el “de las armas y las letras” (I, 37, 484-486), si bien funcionan, respectivamente, como preámbulo de la narración intercalada de la pastora Marcela y la del *Cautivo*, no tratan sobre asuntos metaficcionales, de manera que no cumplen una función metaficcional como sí lo hace el marco del *Curioso*.

<sup>59</sup> En este capítulo está retratado una especie de “galería de lectores” sumamente relevante para una comprensión de los hábitos de lectura en los semianalfabetos; al respecto cfr. Aguilar (2005). Frente a la discusión entre el cura y el canónigo, personajes letrados, aquí encontramos motivos de lectura de los libros de caballerías muy diversos, no

En efecto, justo después de darse por vencido en el intento de persuadir al ventero sobre la “mentira” de los libros de caballerías, el cura se interesa por unos manuscritos que alguien había dejado olvidados en la venta. Tras ojear el comienzo del titulado *Novela del Curioso impertinente*, Cardenio y Dorotea le piden que lo lea en voz alta para sosiego de todos, a lo que el cura responde “quiero leerla, por *curiosidad* siquiera” (I, 32, 411, énfasis nuestro). Pero esta no es la primera vez que el lector del *Quijote* conoce una historia por medio del recurso de un manuscrito hallado. Una situación similar se había presentado unos capítulos atrás cuando don Quijote y Sancho encuentran el cuaderno de Cardenio en Sierra Morena (I, 23, 275) —y, cómo no, hasta en el mismo descubrimiento del manuscrito que contiene la continuación de la historia de don Quijote (I, 9)—. Sin embargo, a diferencia de estos dos manuscritos, el *Curioso* es presentado como una ficción, tanto el cura como Cardenio y Dorotea son conscientes de que el contenido de la novelita es ficticio.

Con base en lo anterior, el *Curioso* presenta una caída en abismo bastante singular respecto a las demás narraciones intercaladas. Mientras que las otras, en la medida en que contienen sucesos autobiográficos de los personajes, son “verdaderas” en el plano de la diégesis, nosotros (lectores de carne y hueso), junto con el cura, Cardenio y Dorotea, por primera vez estaremos en el mismo plano como lectores al leer una narración intercalada cuya ficcionalidad no es cuestionada. El “desocupado lector” real, se ve, así, reflejado en la curiosidad y el ánimo de entretenimiento de los personajes por leer en esta metadiégesis “the most striking *mise en abyme*” (García, 2004, p. 430).

En otras palabras, lo que pone en marcha la lectura del *Curioso* es lo mismo que el lector real está realizando en el momento, y algo bastante similar a lo acontecido en Sierra Morena: la lectura del cuaderno de Cardenio por parte de don Quijote en busca de aventuras. Y, por otro lado, lo anterior también nos recuerda a la búsqueda del manuscrito de la historia de don Quijote por parte del “segundo autor”; así, como observa El Saffar: “The character who was called the Second Author was nothing more than an intense reader whose *curiosity* and imagination had re-opened the story of *Don Quixote* at the beginning of Chapter 9” (1975, p. 70, énfasis nuestro).

Pero también existe otro punto en común relacionado con lo anterior. Aunque don Quijote está ausente en la lectura del *Curioso*, también interrumpirá esta historia, lo mismo que había hecho

---

obstante, todos sustentados en el entretenimiento y ocio. El ventero se regocija en las batallas de los caballeros, a Maritones le agradan las escenas románticas y la hija del ventero encuentra gusto en las penas de amor de los caballeros (I, 32, 405). Con lo anterior, también vemos cómo se retrata cierta familiaridad de la lectura de los libros de caballerías por parte de las mujeres de la época, según Aguilar (2005, p. 61), algo bastante posible.

con la de Cardenio<sup>60</sup>. Recordemos que cuando don Quijote se encuentra con Cardenio, este último accede a contar su historia con la condición de no ser interrumpido; no obstante, cuando Cardenio menciona que Luscinda es aficionada al *Amadís de Gaula*, don Quijote no es capaz de contenerse e interrumpe la narración: “Con que me dijera vuestra merced al principio de su historia que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento” (I, 24, 293). Y en medio de la lectura del *Curioso*, Sancho, que probablemente agotado de la lectura se había ido a descansar, regresa para pedir ayuda tras ver el espectáculo que su amo había montado: “Acudid, señores, presto y socorred a mi señor, que anda envuelto en la más reñida y trabada batalla que mis ojos han visto” (I, 35, 454).

Esta última interrupción, al estar justo después del clímax de la novelita, es decir, en el momento de mayor tensión dramática, consigue dar todavía una mayor profundidad a la caída en abismo: “Camila’s little drama is a fiction-within-a-fiction-within-a-fiction, what John J. Allen calls «the last and smallest [of the Quijote’s] series of Chinese boxes»” (Armas, 1987, s.p.). Recordemos que Camila, uno de los personajes del *Curioso*, había protagonizado un estupendo montaje en el que finge suicidarse para persuadir a su esposo Anselmo de que ella no sostenía una relación con Lotario, mejor amigo de Anselmo<sup>61</sup>. Si tenemos en cuenta que los personajes que leen y escuchan el *Curioso* probablemente se encontraban absortos en la lectura, la llegada de Sancho dando las nuevas de su amo tuvo que ser un fuerte golpe de inserción en “la realidad”. Lo anterior es comparable, tal y como nos ha sucedido a nosotros (lectores reales), a cuando nos interrumpen en medio de una apasionada lectura y tenemos la sensación de que “volvemos a la realidad”. Así visto, el efecto de realidad y caída en abismo cala todavía más por medio de esta interrupción: “el brusco cambio de escenario envuelve esta vez a los lectores, quienes tienen la sensación de volver de la literatura a la «vida», esto es, de la lectura de un cuento bastante abstracto al entorno familiar

---

<sup>60</sup> Cosa que también hace eco, nuevamente, en la interrupción en el capítulo IX. Para estos recursos narrativos véase El Saffar (1975).

<sup>61</sup> Lo que realiza Camila puede describirse como un montaje teatral por medio de la cual llega a sorprender a todos los presentes —y, probablemente, también al lector real—. Diferentes autores han comparado el clímax del *Curioso* con una obra teatral, por ejemplo, Hutchinson habla de *performance* (2010, p. 202) y El Saffar de *play* (1975, p. 73). Teniendo en cuenta esto, estamos de acuerdo con Percas (1975) en su descripción de la interrupción de DQ como un entremés: “La batalla con los cueros de vino interrumpiendo la tercera parte del *Curioso* podría servir de entremés (veremos que la novela está concebida como teatro), algo así como un descanso mediante una variación sobre el mismo tema: Anselmo lucha con sus imaginaciones fantasmagóricas como lucha Don Quijote con sus gigantes imaginarios” (p. 158).

de la venta” (Güntert, 2015, 199). Dicho de otro modo, por medio de estas interrupciones se vuelve “más real” la historia de don Quijote.

Adicionalmente, el cambio entre niveles narrativos no solo demuestra el dominio del autor sobre su universo literario como ha señalado El Saffar (1975), sino que también, en esta interrupción “se insiste en la reciprocidad e interdependencia de los dos niveles narrativos” (Neuschäfer, 1999, p. 53). Podemos suponer, sin temor de ir muy lejos, que “Cervantes” no buscaba que el *Curioso* se viera totalmente separado, pues quien se aventurase a saltarse su lectura, también se estaría perdiendo la gran batalla de don Quijote frente al enemigo de la princesa Micomicona, el gigante Pandafilando de la Fosca Vista. En resumen, estas semejanzas, la curiosidad lectora y las interrupciones de don Quijote, nos ayudan a comprender la función del *Curioso* en la medida en que demuestran cómo las narraciones intercaladas están inmersas en una estructura con diferentes niveles de entrelazamiento.

Ahora bien, para explicarlo más a fondo, nos basamos en el concepto de *simetrías estructurales* propuesto por Immerwhar (1958)<sup>62</sup>. Las semejanzas y oposiciones que algunas narraciones intercaladas presentan (ya sean entre ellas o frente a la historia principal) son generadas por un juego de espejos simétricamente colocados, en el que se develan diferentes relaciones — que bien pueden estar en un nivel estructural (función) o temático (pertinencia)—. Así entendido, cada narración (tanto las intercaladas como la principal) sería un espejo y, según la posición en la que se encuentre frente a las demás, se puede obtener diferentes reflejos. En caso de una correspondencia tendríamos una semejanza simétrica, pero de presentarse una contraposición, tendríamos una antítesis dialéctica, o una oposición en términos de Avalor-Arce (1975, p. 147). Las oposiciones, por su parte, tienen la misma importancia que las semejanzas simétricas ya que también reflejan relaciones de pertinencia; aunque se trate de un reflejo antagónico, no deja de ser, al fin y al cabo, el reflejo de una relación. Empero, hay que tener en cuenta que los reflejos suscitados no son, necesariamente, exactos:

The mirror-correspondence is, of course, far from being complete or exact; but it is present in a sufficient degree to suggest that the potentialities for symmetry in the stories —each, no doubt, independently conceived with its own unique literary personality— influenced their selection, arrangement, development, and connection by Cervantes (Immerwahr, 1958, p. 130).

---

<sup>62</sup> Según Immerwhar: “The seven intercalated narratives are thus like a series of mirrors, symmetrically placed at different angles around the main action, so as to reflect from different facets the general relation of literature to life” (1958, p. 129). Para nosotros, hay diferentes relaciones simétricas más allá de la relación entre la literatura y la vida.

En consecuencia, las relaciones de simetría y oposición presentes en el conjunto de narraciones no deben entenderse en un sentido estático<sup>63</sup>; las equivalencias, al tratarse de creaciones literarias individuales, seden a un principio de “progreso dinámico” (Immerwhar, 1958, p. 132), sin el cual nos encontraríamos ante un libro bastante monótono y repetitivo.

Las dos relaciones simétricas referidas las podemos representar de la siguiente manera:

Simetrías / Metadiégesis	Motivo por el que se llega a la metadiégesis	Pausa de la metadiégesis
Historia de Cardenio	<i>Curiosidad</i> de DQ	<i>Interrupción</i> de DQ para loar a Lucinda, lectora del <i>Amadís de Gaula</i> , su libro favorito.
<i>Novela del Curioso impertinente</i>	<i>Curiosidad</i> del Cura, Cardenio y Dorotea	<i>Interrupción</i> de DQ en medio de la batalla contra el gigante Pandafilando de la Fosca Vista.

Tabla 1. *Dos relaciones funcionales de simetría*

Con todo, si bien estas dos simetrías explican bastante bien el lugar del *Curioso*, su función, también hay otras simetrías y oposiciones que amplían esta idea. Por medio de ellas se vuelve sobre diferentes temas tratados en la novela; así, al retomar un tópico, pero desde la perspectiva de las narraciones intercaladas, el *Quijote* alcanza una unidad particular por medio de la obtención de diferentes reflejos que se complementan. Veamos los ejemplos más ilustrativos.

En el caso del *Cautivo*, don Fernando tendrá el mismo papel que el cura tuvo para con el *Curioso*, será él quien le pida contar la historia de su vida al cautivo para el entretenimiento de todos: “rogó al cautivo les contase el discurso de su vida, porque no podría ser sino que fuese peregrino y gustoso” (I, 38, 492); y también emitirá un juicio sobre la verosimilitud del relato: “el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y estrañeza del mismo caso: todo es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye” (I, 52, 540). Así, resulta significativo que don Fernando emita un juicio tan particular sobre el *Cautivo* (historia “verdadera”), ya que la está comparando con historias “falsas”. Significativo, sobre todo, cuando atendemos a que el cura, pese a haber leído el *Curioso* bajo el presupuesto de que era una historia “falsa”, termina emitiendo, como hemos visto, un juicio crítico

<sup>63</sup> Podemos comparar estos juegos de simetrías con la *Venus del espejo* (c. 1647-1651) de Velázquez. En esta pintura el reflejo no parece corresponder con la hermosa mujer que da la espalda al espectador, cosa que, además de dotar la obra de un halo misterioso, posibilita diferentes interpretaciones.



como si fuese una historia “verdadera”. En suma, como arguye Rey Hazas: “lo histórico termina siendo enjuiciado como ficción, y lo ficticio como histórico, o, si se quiere, la vida como literatura y la literatura como vida” (2013, p. 205).

Todo esto termina siendo bastante importante en el desarrollo de la novela ya que uno de sus temas centrales es, precisamente, la literatura y la vida. Así las cosas, podemos ver cómo las narraciones intercaladas y las discusiones que por medio de estas surgen entre los personajes no están tan separadas de los temas centrales del *Quijote*. Lo que ha llevado a investigadores como El Saffar, a darles un papel principal a las narraciones intercaladas:

In this collection of stories the intertwining of “fiction” and “reality”, the joining of literature and life, and the intimate linking of the “historic” and the “poetic” reaches an intensity and variety only partially exploited in the series of literary fragments leading to the “miraculous” appearance of Marcela in Chapter 14. Far from being extraneous to the first part of *Don Quixote*, this series of interpolated stories is exemplary in the most profound sense of the word, for it exposes, on a level where the reader can see all the machinery, the very problematic of *Don Quixote* and of the whole novel (1975, p. 54).

Del mismo modo, esta clase de función también la podemos observar en las oposiciones. Continuando con el ejemplo del *Cautivo*, ante la invitación de don Fernando de contar la historia de su vida, el capitán enfatiza, significativamente, en la veracidad de los hechos que va a relatar: “Y, así, estén vuestras mercedes atentos y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con *curioso* y pensado artificio suelen componerse” (I, 38, 492, énfasis nuestro)<sup>64</sup>. Parece, cuando menos sugerente, que el capitán utilice la palabra “curioso” la misma que, en últimas, justificó la lectura del *Curioso* unos capítulos atrás. Y, a la postre, ¿en qué está pensando el capitán cuando habla de discursos mentirosos? ¿En los libros de caballerías? ¿En la novelita?

Como bien sabemos, el capitán no tuvo noticias de la lectura del *Curioso*, no obstante, estas palabras son escuchadas por los personajes que sí atendieron a ella. De esta manera, el guiño sobre la lectura de libros mentirosos termina por hacer énfasis en la oposición que en el plano de la diégesis presenta el *Cautivo* frente al *Curioso*: mientras el primero es presentado como un “discurso verdadero”, el segundo lo es como un “discurso mentiroso y artificial”. Una vez más, aquí se problematiza el tópico de la verdad y falsedad de la literatura.

---

<sup>64</sup> A nuestro modo de ver, que a lo largo de la narración el cautivo realice constantes alusiones a personas y hechos reales, se entiende desde la oposición entre lo “real” y lo “mentiroso” que “Cervantes” pretende lograr poniendo el *Cautivo* tan cerca del *Curioso*.

Sin embargo, y como ya hemos visto que es usual en el *Quijote*, todavía hay un nivel más profundo en esta oposición funcional entre el *Curioso* y el *Cautivo*<sup>65</sup>. El *Curioso* contiene una pequeña vuelta de tuerca que problematiza, nuevamente, sobre su “verdad” o “falsedad”. Gordon (2020) nos recuerda que la novelita está en una maleta con otros manuscritos, entre ellos, la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba*<sup>66</sup>, “historia verdadera” según el cura (I, 32, 407); y, justo al final del *Curioso*, se vuelve a hacer mención del Gran Capitán: “Lotario había muerto en una batalla que en aquel tiempo dio monsiur de Lautrec al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba en el reino de Nápoles” (I, 35, 463). Según lo anterior, la división del cura del *Curioso* como “historia falsa” y la del “Gran Capitán” como “historia verdadera”, no termina siendo tan sencilla. Y para ajustar, también debemos tener en cuenta el carácter escrito de la novelita frente al carácter oral del *Cautivo*<sup>67</sup>, pues en el Siglo de Oro lo leído tenía una mayor credibilidad que lo contado.

El énfasis que supuestamente tiene el *Cautivo* como “historia verdadera”, las numerosas referencias a hechos reales con las que el capitán empieza la narración intercalada, y el contexto histórico de la batalla de Argel, se van difuminado frente al *Curioso* “historia falsa”, pero que presenta un juego metaliterario en la que está presente otro capitán, este sí real. Todo este entramado metaliterario, reflejado a través de ambas novelitas, no hace otra cosa que seguir ahondando, más y más, en los temas centrales del *Quijote*:

la muerte heroica [...] 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 (Gordon, 2020, p. 198).

Por otro lado, separándonos de las simetrías y oposiciones, el *Curioso* presenta una función estructural muy importante en la novela. Según Immerwahr “[el *Curioso*] is the center around which the other stories are paired, and it can itself be paired only with the career of Quijote” (1958, p. 127). Así, más allá de que el *Curioso* esté ubicado justo en el medio de las narraciones

---

<sup>65</sup> Rey Hazas (2013, p. 205-206) y Avalor-Arce (1975) señalan un paralelo entre la interrupción del *Cautivo* y la del *Curioso*: “Al igual que la novella de Anselmo, el relato de Ruy Pérez de Viedma también se ve interrumpido. Al contar la pérdida de La Goleta recuerda cómo un tal don Pedro de Aguilar había escrito dos sonetos al efecto. Uno de los circunstancias no se puede contener y revela que este don Pedro es su hermano, y recita, de inmediato, los dos sonetos” (p. 151). A nuestro modo de ver, aunque sí es importante dicha interrupción, va por un lado diferente a las mencionadas. La interrupción ocurrida en el *Cautivo*, según la vemos, cumple la función de seguir dotando de “realidad” el relato del cautivo. En este sentido, aunque allí pueda ver otra simetría, esta sería algo débil en comparación a las ya referidas.

<sup>66</sup> Crónica española sobre Gonzalo Fernández de Córdoba.

<sup>67</sup> Sobre este aspecto volveremos en el siguiente capítulo.

intercaladas ocurridas en la venta, interrumpa la narración intercalada de Cardenio-Dorotea (a la que se le sumará Luscinda y don Fernando)<sup>68</sup>, y que por medio de algunas simetrías y oposiciones se reflejan funciones en común, si atendemos a su lugar específico, podemos observar cómo también cumple una función paródica en la estructura del *Quijote*. Veamos.

En la nota ciento seis de la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes, leemos lo siguiente:

Todo el episodio de los batanes es reelaboración burlesca de un motivo habitual en la literatura caballeresca: la aventura nocturna, tan tipificada y convencional como el paso de armas, el voto, la liberación de la dama, el descenso a la sima o la lucha contra el gigante (I, 20, 243).

En efecto, el clímax de las andaduras caballeresca del Caballero de la Triste Figura (la convencional batalla con el gigante en singular duelo<sup>69</sup>), tiene ocasión en medio de la lectura del *Curioso*. De esta manera, por el lugar en el que está, esto es, en un plano diegético inferior, la historia de don Quijote se encontraría apenas en un tercer plano<sup>70</sup>. En consecuencia, no es de extrañar que la aventura central de don Quijote sea finamente parodiada por medio de este entramado narrativo facilitado por el *Curioso*. En este orden de ideas, la función paródica del *Curioso* la podemos ver en que la más grande aventura de don Quijote (además de ocurrir en un sueño), funciona como una digresión a otra historia ficticia.

Con base en las funciones del *Curioso* y otras narraciones intercaladas que hemos visto en este capítulo, podemos pensar que, por medio de estas, diferentes tópicos del *Quijote*, pero en especial la cuestión metaficcional de la literatura y la vida, se desarrolla de una manera en que la historia de don Quijote —tal vez en este aspecto sí “seca y limitada”— por sí sola no hubiese logrado. No podemos ignorar que el *Quijote* no es exclusivamente las aventuras del Caballero de la Triste Figura, la serie de narraciones intercaladas cumple diferentes funciones; de aquí que, como afirma Close:

el *Quijote* se parezca a un vertiginoso juego de perspectivas practicado en una sala de espejos, donde se multiplican variaciones reversibles de este tipo de dicotomía [Literatura/Vida]. No se trata de meros trucos y juegos inspirados por el capricho, sino que están relacionados con dos preocupaciones centrales en la teoría literaria de Cervantes: la relación de la ficción con la historia, y el efecto de la literatura de imaginación sobre el lector (2005, p. 295).

Por último, si hemos sugerido que el *Curioso* ocupa un lugar central en la novela, no podemos caer en el extremo de sobrevalorar su importancia, pues su función estructural —facilitar

<sup>68</sup> De hecho, como ha observado García (2004, p. 430-431), en todas las narraciones intercaladas hay alguna interrupción.

<sup>69</sup> “the climax of the no less important imaginary career of the valiant caballero Don Quijote de la Mancha is the slaying of the giant in the enchanted castle” (Immerwahr, 1958, p. 127).

<sup>70</sup> El primer plano sería la narración intercalada de Cardenio y compañía, y el segundo plano sería la narración intercalada del *Curioso*, pausa de la primera.

un aspecto paródico de la historia principal (la gran batalla de don Quijote)— es auxiliar. Si ya hemos dado argumentos suficientes sobre su pertinencia funcional, no caeremos en el extremo de sobrevalorarla de manera tal que su importancia riña con la de la narración principal.

#### Capítulo 4. El *Curioso impertinente*, novela ejemplar dentro del *Quijote*

Aunque nuestro objetivo no es realizar una interpretación a fondo del *Curioso*, conviene empezar el presente capítulo preguntándonos por diferentes aspectos de sus temas y personajes<sup>71</sup>, por ejemplo: ¿qué clase de personaje es Anselmo?, ¿su locura, si es que la tiene, es comparable a la de don Quijote?; ¿Camila es una mujer “virtuosa” o una esposa infiel?; ¿es el *Curioso* una novela ejemplar?, y si lo es, ¿en qué sentido es ejemplar? Comencemos, pues, por recordar la trama del *Curioso*:

Su ambiente es italiano. La historia se desarrolla en Florencia, la Florencia de Boccaccio. La constelación de los personajes —el triángulo marido/esposa/amante— es asimismo boccacesca. El eje estructural de la novelita, el tema de la prueba de la virtud, tiene también antecedentes italianos [...]. Anselmo, el curioso impertinente, tiene dudas sobre si la virtud de su mujer es, en realidad, “tan buena y tan perfecta” como parece. La somete a una prueba de tentación, como el alquimista somete la pureza del oro a la prueba del fuego. Lotario, su entrañable amigo, es usado como instrumento en esta «investigación», que termina en un fracaso total: Camila, que parecía la esposa modelo, sucumbe; Lotario, el fiel y respetuoso compañero del matrimonio, mancilla la honra de todos, y Anselmo, el experimentador impertinente, se da por contento cuando los adúlteros hacen delante de él la comedia de la moral triunfante, hasta el momento en que Leonela, la criada corrompida por el mal ejemplo de los amos, publica todo y origina así el desenlace fatal (Neuschäfer, 2004, pp. 77-78).

En efecto, a los pocos días, Anselmo fallece por la pena y el arrepentimiento, y Camila, que se había enclaustrado, muere de tristeza y melancolía tras enterarse de que Lotario falleció en una batalla.

En lo que respecta a estos personajes, cabe resaltar los siguientes aspectos: el narrador nos cuenta que “el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario, al cual llevaban tras sí los de la caza” (I, 33, 411). Lotario, ante la petición de Anselmo de probar la fidelidad de Camila, demuestra una gran habilidad retórica. De distintas maneras le explica a su amigo lo “imposible” de su petición, en especial, argumentando que lo que busca es una prueba infinita: ¿cuándo finalmente se daría por satisfecho de la fidelidad de su esposa?<sup>72</sup>; y evidenciando

---

<sup>71</sup> Esto resulta necesario si tenemos en cuenta las disímiles interpretaciones sobre los temas y personajes del *Curioso*, lo cual dificulta las relaciones de pertinencia que se puedan entablar. De hecho, que el *Curioso* es una obra típicamente cervantina lo podemos ver en la gran disparidad de interpretaciones que hay sobre ella. Aunque por sí misma no contenga los amplios niveles de dificultad de la novela, no hay un acuerdo sobre su interpretación. Sea como fuere, en términos generales, seguimos a Fernández en que los ejes temáticos de esta narración son el amor y los celos (2016, p. 70).

<sup>72</sup> Como indica Fernández: “Lo que pide Anselmo es, en rigor, una prueba infinita —al igual que don Quijote, se mueve en un mundo de *absolutos*—y, por tanto, imposible de realizar, pues que ha de ser siempre inacabada, ya que no está delimitada. Pide Anselmo, en efecto, una prueba de que Camila *no cayó*, no sucumbió a las solicitudes. Mas por dura que fuera la prueba, solamente resultaría, en el mejor de los casos, que no cayó en esta prueba, la última en el tiempo o hasta entonces. Pero no es eso lo que busca Anselmo. Anselmo quiere saber en realidad que Camila *no puede caer*. Pero esto no se puede probar, ni experimentalmente, ni de forma alguna” (1998, p. 232).

su desmesura —*hibris* en términos de Immerwahr (1958, p. 134)— al querer probar en una situación límite la naturaleza humana de Camila. Anselmo, por su parte, sabe que la prueba a la que quiere someter a Camila, muy a su pesar, es producto de la locura<sup>73</sup>: “al grado que ha llegado mi descontento por mi locura” (I, 33, 415)<sup>74</sup>; por esto, que los razonamientos de su amigo no lo logren convencer se entiende ya que, en el fondo, él los comparte. Con todo, Anselmo no será capaz de sacarse de la cabeza su impertinencia, de ahí el signo de su locura y el perdón, hacia el final de la tragedia, que concede a Camila. Por su parte, Camila es una mujer virtuosa: únicamente cede al amor de Lotario cuando se ve abandonada, tiene un claro dominio de sí misma —ante las pretensiones de Lotario reaccionó siguiendo el decoro y pidiendo ayuda a su esposo—, y una vez iniciado el romance con Lotario, le demuestra a este lo equivocada que había estado en su opinión de que: “la mujer es animal imperfecto” (I, 33, 421). Detengámonos en este último aspecto de Camila, pues nos ayuda a comprender su virtud y nos muestra que es mucho más que un personaje secundario en la historia de dos amigos.

Lotario, que parecía el más racional de los amigos, pensó que Camila también lo estaba engañado tras juzgar equivocadamente una situación en la que vio salir de la casa de Anselmo al “galán” de la criada Leonela. Para vengarse, le cuenta precipitadamente a Anselmo que Camila ya ha cedido a sus requerimientos: “no parece sino que le faltó a Lotario en este punto todo su buen entendimiento y se le fueron de la memoria todos sus advertidos discursos” (I, 34, 442). Caído en la cuenta de lo apresurado que había actuado, se arrepiente: “Maldecía su entendimiento, afeaba su ligera determinación y no sabía qué medio tomarse para deshacer lo hecho o para darme alguna razonable salida” (I, 34, 443); y en un gran giro irónico<sup>75</sup>, resuelve pedirle ayuda a Camila:

pero como naturalmente tiene la mujer ingenio presto para el bien y para el mal, más que el varón, puesto que le va faltando cuando de propósito se pone a hacer discursos, luego al instante halló Camila el modo de remediar tan al parecer inremediable negocio (I, 34, 444).

A fin de remediar la situación, Camila prepara un “montaje teatral”<sup>76</sup> para engañar a Anselmo; de manera que, después de cerciorarse de que él presenciara secretamente su encuentro con Lotario, finge estar dispuesta a asesinar a Lotario y a quitarse la vida:

---

<sup>73</sup> ¿Provocada por la inseguridad que dejó sus antiguos amoríos con otras mujeres, tal vez algunas casadas? El móvil de Anselmo, a nuestro modo de ver, permanecerá como un misterio sobre el cual solo es posible sugerir interpretaciones. Al respecto puede verse Barbagallo (1994, p. 216).

<sup>74</sup> Anselmo también habla de sí mismo como una persona enferma: “has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad [...]” (I, 33, 425).

<sup>75</sup> La ironía sobre Lotario —un hombre que construye excelentes discursos, ve flaquezas en el género femenino, pero no sabe comportarse ante el mínimo revés y se ve obligado a pedir ayuda— no puede resultar mayor.

<sup>76</sup> Sobre la lectura de este pasaje como un montaje teatral véase la nota 61.

Mas ¿para qué hago yo ahora estos discursos? ¿Tiene por ventura una resolución gallarda necesidad de consejo alguno? No, por cierto. ¡Fuera, pues, traidores! ¡Aquí, venganzas! ¡Entre el falso, venga, llegue, muera y acabe, y suceda lo que sucediere! Limpia entré en poder del que el cielo me dio por mío, limpia he de salir dél; y, cuando mucho, saldré bañada en mi casta sangre y en la impura del más falso amigo que vio la amistad en el mundo (I, 34, 448 y ss.).

Anselmo, finalmente, juzga por verdadera la representación, quedando como “el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo” (I, 34, 453)<sup>77</sup>.

Pues bien, sin pretender ir muy lejos, por más problemática que haya sido la conducta de Camila, no nos parece digna de reproche. Camila se encuentra, por el artificio mismo de su esposo, en una situación límite y sin salida, y es por esto por lo que, como señala Fernández (2016), la infidelidad no es condenada ni por Anselmo ni por el narrador: “Camila y Lotario no cometen adulterio por malicia, sino por su debilidad natural frente a una tentación contra la que resisten con valentía, pero que no pueden sobrellevar porque Anselmo no lo permite” (p. 108). De esta manera, hay que tener en cuenta que frente al abandono y a la desatención de Anselmo a sus llamadas de auxilio, Camila encuentra en Lotario un amor incondicional. Dicho de otro modo, mientras que Anselmo solo se interesaba en probarla, Lotario le ofrecía el amor que Anselmo le negaba. Por todo esto, no es tanto que Camila se haya rendido: “Rindióse Camila, Camila se rindió...” (I, 34, 434), sino que fue obligada a rendirse; de ahí el perdón que Anselmo concede a Camila al final de la historia.

Teniendo claro que en esta historia el único hacedor de la tragedia y, por lo tanto, el único digno de reproche es Anselmo, veamos, ahora, por qué el *Curioso* puede considerarse como una novela ejemplar.

En primer lugar, debemos recordar el aspecto distintivo del *Curioso* frente a las demás narraciones intercaladas: su carácter de manuscrito hallado, de historia completa en sí misma. Que los personajes de la historia del *Curioso* no estén en la diégesis y que la historia se desarrolle en un tiempo y espacio diferente a la de don Quijote, resalta su primera cercanía frente a las *Novelas ejemplares*; es una ficción independiente, pero colocada junto a otras, de modo que se pueden juzgar “todas juntas, como de cada una de por sí” (Cervantes, 2016, p. 32). De este modo, la

---

<sup>77</sup> Por otro lado, desde un punto de vista narrativo, esta representación de Camila resulta sumamente significativa: cuando Camila se encuentra al límite, ya la historia no tratará únicamente de la visión que Lotario y Anselmo tienen de ella, ahora ella cobra protagonismo, rompiendo, así, el esquema del “cuento de los dos amigos”. Sobre el *Curioso* y la tradición del “cuento de los dos amigos”, puede verse Avall-Arce (1975) y Barbagallo (1994).

novelita bastante bien podría extraerse del *Quijote* e insertarse en el conjunto de las *Novelas ejemplares* sin perder coherencia y sin resultar materia extraña<sup>78</sup>.

En segundo lugar, siguiendo a Fernández (2016), el *Curioso* se encuentra inserto en la misma tradición de historias cortas a la que pertenecen las *Novelas ejemplares*. En su estudio sobre las historias cortas de amor y celos en el Barroco, Fernández (2016) escoge el *Curioso* y *El celoso extremeño* como “piedras de toque” (p. 68) y a las *Novelas ejemplares* en su totalidad junto con el *Curioso* como la “vara de medir” (p. 70) de las novelitas. Con esto la autora no solo resalta la base común del *Curioso* con las *Novelas ejemplares*, sino también su equivalente valor literario. Esta base común se remonta, si bien no de manera exclusiva, a los *novellieri* italianos, entre estos Boccaccio —autor con el cual Cervantes tiene una fuerte deuda<sup>79</sup>—. De hecho, cuando Cervantes afirma: “yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras” (Cervantes, 2016, p. 33), es bastante probable que se esté refiriendo a Boccaccio; y, con “primero en novelar”, a la que probablemente sea su primera novela ejemplar: el *Curioso*, novela “italianizante” como el mismo vocablo de “novelas” (Márquez, 2005, p. 83).

Con todo, hay que señalar que entre la novelística corta de Cervantes y la tradición de los *novellieri* hay un espacio temporal bastante significativo —además de la tradición de la península ibérica de la que Cervantes también bebe<sup>80</sup>—. Teniendo en cuenta esto, Neuschäfer (2004) resume la tradición de la novelita y su diferencia (que es precisamente su carácter ejemplar en sentido cervantino) de la siguiente manera:

Todo parece indicar, pues, que C. sigue la rica tradición del cuento de adulterio que, narrado casi siempre en tono jocosos, hizo las delicias de lectores y oyentes en la Romania del Medioevo y del Renacimiento. En seguida, empero, nos damos cuenta de que no es así, que C. da la vuelta al antiguo paradigma y construye uno nuevo, muy cerca ya del de sus *Novelas ejemplares*. Pues «ejemplar» lo es *El curioso impertinente* en sentido doble: en primer lugar por la problemática moral que encierra y que requiere un tratamiento y un estilo serio y trágico en contraposición al estilo festivo de Boccaccio. Y en segundo lugar por el carácter experimental que tiene el desarrollo de la intriga (p. 77).

<sup>78</sup> De hecho, nos aventuramos a afirmar que el *Curioso* tiene muchas más bondades que varias de las *Novelas ejemplares* de temprana datación como *La española inglesa*. Y aún más desarrollo literario y carga estética que *El celoso extremeño*, de tema similar al del *Curioso*.

<sup>79</sup> Entre la gran variedad de artículos sobre Cervantes y Boccaccio, puede consultarse a Muñoz (2013), en cuyo texto se abarca tangencialmente al *Curioso*.

<sup>80</sup> Profundizar sobre este aspecto escapa al alcance de esta investigación. Para una visión panorámica de la fuente de las novelas cortas en el Siglo de Oro, en la que no solo se tiene en cuenta a los *novellieri*, puede verse González (2017).



Pues bien, respecto a la ejemplaridad, esta no debe entenderse como un claro propósito moral a la manera del *exemplum* medieval. Como observa Márquez: “Cierto que sus novelas rebosan ejemplaridad provechosa, pero esta se muestra por esencia ambigua y problematizada, a mucha distancia de la píldora edificante o pedagógica que su época entendía por tal” (2005, p. 85)<sup>81</sup>. Como bien sabemos, si bien Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, habla de la ejemplaridad en términos de provecho, no lo hace sin cierto grado de ambigüedad:

Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí (Cervantes, 2016, p. 32).

De manera que se trata de una ejemplaridad construida en “un equilibrio entre entretenimiento y enseñanza” (Neuschäfer, 1999, p. 17). Así, aunque no pueda señalarse que existe un claro suelo moral en el *Curioso*, tampoco puede decirse, como si se tratara de una obra moderna, que allí no existe ninguna postura ejemplar. Con base en lo anterior, consideramos al *Curioso* como una novela ejemplar en los mismos términos de las *Novelas ejemplares*, empero con la significativa particularidad de estar inserto dentro del *Quijote*. Dicho esto, veamos la ejemplaridad particular del *Curioso* a través de su narrador:

1. El narrador hace apóstrofes con un marcado contenido moral:

¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, trazando tu deshonra y ordenando tu perdición. Buena es tu esposa Camila [...] ¿para qué quieres ahondar la tierra y buscar nuevas vetas de nuevo y nunca visto tesoro, poniéndote a peligro que toda venga abajo, pues en fin se sustenta sobre los débiles arrimos de su flaca naturaleza? Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue (I, 33, 430).

2. Sigue la doctrina del *utile et dulce*<sup>82</sup> al ejemplificar, por medio de un poema, el apóstrofe anterior —es más, podría decirse que el narrador está utilizando la literatura para moralizar una obra ya de por sí literaria—:

como lo dijo mejor un poeta, diciendo:  
Busco en la muerte la vida,  
salud en la enfermedad,  
en la prisión libertad,

---

<sup>81</sup> Cfr. Blasco, quien también precisa la ejemplaridad cervantina: “En tiempos de Cervantes la definición de «exemplum» que tiene vigencia ya no es la de «exemplum est quod sequamur, aut vitemus; exemplar esse quo simile fadamus». El valor de prueba es el exemplum, por lo que está separado completamente de la noción de moralidad. El exemplum no es moral ni inmoral, como no son morales ni inmorales los relatos de que se sirve un abogado en la argumentación de su defensa o de su acusación” (Blasco, 1993, p. 39).

<sup>82</sup> Doctrina horaciana que el canónigo explica de la siguiente manera: “Y según a mí me parece, este género de escritura y composición [el de los libros de caballerías] cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente” (I, 47, p. 599). Más adelante volveremos sobre esto.

en lo cerrado salida  
y en el traidor lealtad.

Pero mi suerte, de quien  
jamás espero algún bien,  
con el cielo ha estatuido  
que, pues lo imposible pido,  
lo posible aun no me den (I, 33, 430).

3. Incluso llega a utilizar, en una de sus intervenciones, la palabra “ejemplo”:

Rindióse Camila, Camila se rindió... Pero ¿qué mucho, si la amistad de Lotario no quedó en pie? Ejemplo claro que nos muestra que solo 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, 434).

4. Y nos saca de toda posible duda del sentido trágico<sup>83</sup> del *Curioso* al insertar, a manera de epílogo, la muerte de los protagonistas y el arrepentimiento de Anselmo en sus últimos instantes de vida:

*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, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese; y pues yo fui el fabricante de mi deshonra, no hay para qué... (I, 35, 462).*

Por lo demás, si con lo dicho no es suficiente, debemos recordar que la ejemplaridad del *Curioso* se ve reforzada porque, a finales del siglo XV y principios del XVI, justamente era común incluir narraciones intercaladas en libros extensos, pues “ésta era la práctica acostumbrada cuando la narración pretendía tener algo de ejemplar” (Arbesú, 2005, p. 27). Así, si tenemos en cuenta la mayor solemnidad del relato escrito sobre el oral (recordemos que el *Curioso* es la única narración intercalada que se lee y no se cuenta), el carácter trágico y el cuidado con el que está escrito<sup>84</sup> (completamente ajustado a la concepción neoclásica<sup>85</sup>), no resulta tan arriesgado afirmar que, en relación con su contexto, la posibilidad de esta novelita de ser ejemplar es mucho mayor que la de las demás narraciones del libro.

---

<sup>83</sup> Immerwahr (1958) explica el sentido trágico del *Curioso* de la siguiente manera: “Anselmo's obsession to seek theoretical perfection in a real human being, and from the Renaissance point of view he is all the more obsessed to seek such perfection in a woman. This quest for a metaphysical absolute—as different from the poetically idealized humanity of the four romances as it is from the purely aesthetic poetic ideal of Quijote—leads to the progressive destruction of his wife's faithfulness and his own happiness” (p. 134).

<sup>84</sup> Como observa Neuschäfer, con el carácter escrito y sus personajes “principales”, se está haciendo énfasis en su elemento “serio” y trágico: “en tiempos de Cervantes, lo cotidiano no admitía un tratamiento serio, mientras que lo serio estaba limitado a un ambiente elevado” (1999, p. 14).

<sup>85</sup> Si, como hemos dicho en el capítulo 2, el *Quijote* tiene una unidad paradigmática, el *Curioso* tiene una unidad sintagmática que se desarrolla a través del núcleo de la prueba de la virtud.

Como consecuencia de lo anterior, para demostrar la pertinencia temática del *Curioso* frente al *Quijote* y frente a las narraciones intercaladas sucedidas en la venta, debemos tener en cuenta su notoria ejemplaridad, su rasgo distintivo. En otras palabras, las particularidades que separan al *Curioso* de las demás narraciones constituyen nuestro medio para encontrar las relaciones de simetría y oposición de la novelita con la novela en general y con la narración intercalada de Cardenio y Dorotea, oyentes de la novelita.

#### **4.1 La pertinencia del *Curioso impertinente* frente a la historia de don Quijote**

##### *4.1.1. Los vacíos temáticos en la “historia tan seca y tan limitada” del Caballero de la Triste Figura*

Antes de adentrarnos en las relaciones de simetría y oposición, conviene resaltar los aspectos auxiliares del *Curioso* frente a la historia de don Quijote. Como bien sabemos, Dulcinea del Toboso vive únicamente en la imaginación de don Quijote, por esto, y porque a Dulcinea no la podía encontrar nuestro caballero ni los desdichados que vencidos por él debían rendirle tributo, el amor —por lo menos en su sentido tradicional físico— es uno de los temas más ausentes en las aventuras de don Quijote. En suma, como buen caballero enamorado, don Quijote no necesita encontrar a Dulcinea para amarla, para esto le basta su imaginación.

No obstante, como ya hemos señalado, más de un tercio de la Primera parte del *Quijote* está constituida por las narraciones intercaladas, y si hay un tema común a cada una de estas es el amor de carne y hueso. En este orden de ideas, Segre (1980) señala que son las narraciones intercaladas las que “colman el vacío de sentimientos dejado abierto por el culto totalmente fantástico, cerebral, de don Quijote por Dulcinea” (p. 682). Pero, además, se trata particularmente de “un amor complicado: el amor acompañado de locura” (Neuschäfer, 1999, p. 62). En efecto, sobre el tema del amor el *Curioso* tiene un lugar privilegiado. Además de su carácter ejemplar y el lugar central que ocupa en la narración<sup>86</sup>, también es la única narración intercalada sobre la cual conocemos tanto el inicio como el desenlace, pues a los protagonistas de las demás los perdemos de vista una vez separados de la diégesis.

En la historia del *Curioso* leemos un complicado triángulo amoroso con un desenlace trágico. Anselmo, buscando encontrar la perfección de su esposa Camila, termina por facilitar que ella y Lotario (su mejor amigo) se enamoren. De este modo, en Lotario y en Camila vemos el tema

---

<sup>86</sup> Al respecto puede consultarse el capítulo anterior.

amoroso en un ambiente físico del que carece la historia de don Quijote. Por ejemplo, frente a la mera lista de requisitos de la caballería andante con la que don Quijote inventa a Dulcinea, en la novelita podemos observar las complicadas fibras que inician el amor entre Camila y Lotario: cartas, poemas, juegos entre cómplices, miradas cruzadas, largos momentos a solas de intrigados pensamientos y las desesperadas súplicas amorosas: “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, 34, 434). Pero, sobre todo, podemos ver en los personajes, víctimas del signo de amor, un desarrollo; algo que don Quijote nunca se permitiría en su condición de ideal amante (y por esto invariable en su amor). Al principio de la narración, Lotario parece un hombre con un claro dominio de sí mismo, sin embargo, cuando se enamora de Camila, queda completamente subordinado a ella —como hemos visto cuando le pide ayuda—. Y Camila, por su parte, al encontrar el verdadero amor en Lotario, no es capaz de seguir con su vida tras enterarse de que él murió en una batalla. Todos estos aspectos propios del tópico de la enfermedad de amor —sobre el cual la totalidad de las narraciones intercaladas versan— son los que no se desarrollan —y no se pueden desarrollar— en la historia del Caballero de la Triste Figura.

Por otra parte, la venta y las narraciones intercaladas que allí tienen ocasión también completan otro aspecto que en la historia de don Quijote no se apreciaría sin estas. Para Neuschäfer (1999, p. 87) la venta cumple el papel *de theatrum mundi*, es decir, constituye el escenario en el que se representan los diferentes caracteres humanos. De esta manera, si tenemos en cuenta que a lo largo de sus aventuras don Quijote se encuentra, sobre todo, con personajes de clase social baja, es en las narraciones intercaladas en donde los personajes de la clase social más alta, sus conflictos y deseos, finalmente entran con pleno derecho en la novela. Pero no se trata únicamente de los “principales” de la sociedad española contemporánea, sino que el marco ficcional de la venta le permite al narrador —paradójicamente en el espacio más reducido de la novela— demostrar la “habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo” (II, 44, 1070):

el inmenso espacio andante de toda La Mancha, marco imprescindible de los primeros capítulos quijotescos, se va poco a poco comprimiendo (a partir de I-22), primero a Sierra Morena y después al miniespacio de una pequeña venta del camino. Significativa y paradójicamente, esa reducción del espacio novelesco implica, al contrario, una extraordinaria ampliación de la realidad, pues toda la sociedad española contemporánea entra ahora en él (Rey Hazas, 2013, p. 195).

Adicionalmente, las narraciones intercaladas cumplen otras dos funciones complementarias en la novela. Por un lado, estas señalan lo diferente que es la narración principal

frente a lo que se producía en la época; es decir, por medio de las narraciones intercaladas, que obedecían a historias mucho más convencionales, se logra un efecto de contraste con el *Quijote*, narración sumamente original. En este sentido, el primer lector tenía lo necesario para admirar la novedad que representaba la singular creación cervantina. Y por el otro, con lo anterior se evidencia un equilibrio entre los géneros tradicionales (representados en las novelitas) y el género nuevo (representado en el *Quijote*); equilibrio que sustenta la repetida afirmación de que “todas las formas posibles del relato se hallan presentes en el *Quijote* de 1605” (Rey Hazas, 2013, p. 184).

Así lo argumenta Segre:

Pero la realidad de las interpolaciones tiene además otra función. El *Quijote* es una especie de galería de los géneros literarios de su tiempo: el libro de caballerías, aunque en acepción paródica, consistente, en parte, en el recurso a los esquemas de la novela picaresca; y después el género pastoril, la novela de aventuras, el cuento, el diálogo literario; y no debe olvidarse la poesía amorosa, elemento común en las interpolaciones y en las aventuras de don Quijote (mientras sólo estas últimas documentan el género popular de los romances) (1980, pp. 683-684).

Sin embargo, y pese a estos aspectos complementarios que bastante bien logra el *Curioso*, al ser un manuscrito hallado, no puede tener una pertinencia de pleno derecho narrativo como, por ejemplo, sí lo tiene la intercalación de Cardenio, que desencadena el motivo de la penitencia de don Quijote en Sierra Morena; o como la tiene la intercalación de Dorotea, quien entra a formar parte de la historia principal al ser una de los participantes en la treta de la princesa Micomicona, desencadenante del “enjaulamiento” de don Quijote y su regreso a la aldea (Segre, 1980, p. 683). En últimas, estos aspectos del *Curioso* tienen un fuerte carácter auxiliar. En consecuencia, para ahondar en su pertinencia, hace falta exponer las relaciones de simetría y oposición que presenta frente a los personajes y frente a los temas principales de la novela.

#### 4.1.2. *Las relaciones entre don Quijote y Anselmo*

Como la locura es la característica principal tanto en Anselmo como en don Quijote, no es extraño que diferentes investigadores, entre ellos Neuschäfer (1999), hayan observado simetrías entre ambos personajes. No obstante, resulta necesario precisar que dichas locuras son muy diferentes. Anselmo, por así decirlo, quiere una Dulcinea de carne y hueso, o sea, busca que Camila pruebe ser tan buena como su imaginación pretende; este es un estado de locura superior al de don Quijote —y con consecuencias mucho peores—, quien, por lo contrario, no necesita más prueba de Dulcinea que la que su imaginación ya le permite. En otras palabras, mientras que Anselmo quiere hacer de Camila una especie de Dulcinea, don Quijote hace de Aldonza Lorenzo una Dulcinea (lo que, como únicamente está en su imaginación, es apenas una travesura al lado de la soberbia de

Anselmo). En consecuencia, sus locuras apuntan a algo muy distinto, por esto, el reflejo resultante entre ambos personajes responde más a una oposición (o antítesis) que a una simetría: “Anselmo’s obsession is a metaphysical variant of jealousy, a jealousy motivated neither by delusion, but by abstract speculation. This metaphysical jealousy is an antithesis of Quijote’s aesthetically absolute faith in Dulcinea” (Immerwahr, 1958, p. 134).

Con todo, recordemos que las oposiciones, al igual que las simetrías, sostienen diferentes tipos de relaciones. En efecto, por más que dichas locuras sean diferentes, la oposición generada entre ellas responde, en esencia, al mismo problema<sup>87</sup>: Anselmo y don Quijote “someten sus ideas a la realidad” (Neuschäfer, 1999, p. 66). Aunque en el caso de don Quijote con Dulcinea se trata de algo inofensivo, Neuschäfer nos recuerda que, por ejemplo, la supuesta ayuda que nuestro caballero le brindó al labrador Andrés (I, 4) tuvo un resultado completamente opuesto a lo que él esperaba. Así, cuando Andrés vuelve a aparecer en la historia (I, 31), nos enteramos de que su amo no solo terminó por darle una paliza, sino que: “así como vuestra merced traspuso del bosque y quedamos solos, me volvió a atar a la misma encina y me dio de nuevo tantos azotes, que quedé hecho un Sambartolomé desollado” (I, 31, 400)<sup>88</sup>. En este orden de ideas, sí podemos ver una clara relación entre el hidalgo que intenta el imposible de enderezar el mundo sin otra cosa que el valor de su propio brazo, pero concluye por hacer más mal que bien a los desdichados que ofrece su ayuda; y el esposo ingenuo que, en busca del imposible de saber la certeza absoluta, destruye la vida de su esposa. Por consiguiente, es en el *Curioso*, su tema trágico y tono “grave” en donde encontramos el “fondo ético” (Neuschäfer, 1999) de toda la novela: “Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue” (I, 33, 430). Lo anterior es sintetizado por Neuschäfer de la siguiente manera:

el episodio intercalado es como un espejo en el que se refleja la problemática moral de la acción principal. Y no solamente se refleja sino que, en él, adquiere todo su realce. Pues mientras que en la comicidad de la acción principal se pierde fácilmente de vista el *sensus moralis* de la historia, en el episodio se concentra todo él (1999, p. 58).

Por lo demás, debemos advertir que este tipo de lecturas (en las que se aboca por un trasfondo ejemplar del *Curioso*), como era de esperar, no son ajenas a las críticas. Una de las

---

<sup>87</sup> Gordon (2020) señala que “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 también el de éste y Grisóstomo y Cardenio” (p. 191).

<sup>88</sup> Otro ejemplo paradigmático lo encontramos en la liberación de los galeotes (I, 22).

críticas más contundente la encontramos en Hutchison (2006); para este autor, la complejidad de Anselmo como personaje impide cualquier interpretación de carácter ejemplar sobre la novelita: “su conducta y maneras de pensar [la de Anselmo] llaman tanto la atención que no tiene ningún sentido ver esta novela como una mera «búsqueda de la verdad» o un *exemplum* referente a la ética del matrimonio” (p. 120). Es decir, como no podemos saber categóricamente qué ha originado la locura de Anselmo, ni tampoco tenemos un final feliz que confirme “una adecuada conducta a seguir”, realmente no podemos tener certeza sobre el sentido ejemplar del *Curioso*. También encontramos otros juicios que, si bien no están de acuerdo con la lectura de Neuschäfer sobre la cual nos hemos basado, contrario a invalidar dicha interpretación, a nuestro modo de ver, la complementan. En esta línea se encuentra Güntert (2015), quien no está del todo de acuerdo con el trasfondo ético descrito por Neuschäfer, y señala que, por las marcadas diferencias que hay entre Anselmo y don Quijote: “más que de analogía, se trata de una relación antitética o, para utilizar otra terminología, de una analogía irónica, en cuanto se comparan dos formas de «locura», eso sí, y dos actitudes frente a la vida radicalmente opuestas” (Güntert, 2015, p. 196).

Respecto a la postura de Güntert, ya hemos mencionado que no se trata de una simetría (o analogía en sus términos) sino de una oposición. A nuestro modo de ver, Güntert (2015) está siguiendo la interpretación de Immerwahr (1958) con base en la cual hemos explicado, precisamente, que la relación entre don Quijote y Anselmo encuentra un sentido más claro entendiendo sus locuras como opuestas (no como análogas). Así, teniendo en cuenta este matiz, y que las relaciones de oposición no impiden encontrar puntos en común, hemos descrito el reflejo resultante como una oposición. Y en lo tocante a la crítica de Hutchison, también argumentamos que el ejemplo del *Curioso* se diferencia del *exemplum*, pues como bien precisa Neuschäfer —tal vez imaginándose anticipadamente este tipo de críticas—: “el ejemplo no es sinónimo de absolutos. No ética fundamentalista sino casuística” (1999, p. 20). De ahí que tenga sentido decir que el resultado de la locura de don Quijote se relaciona antitéticamente con la de Anselmo: no podríamos afirmar que don Quijote consigue lo que tanto busca, el mundo no es un lugar mejor desde que se hizo caballero; y Anselmo constituye un claro ejemplo de las nefastas consecuencias de la desmesura (también compartida por don Quijote). Anselmo, menos que don Quijote, no pudo conseguir lo que tanto buscaba, el resultado (lo mismo que en la aventura con Andrés) fue todo lo contrario a lo que su imaginación le dictaba.

Por otra parte, aunque nos limitamos a las relaciones en el *Quijote* de 1605, no está de más mencionar el paralelo entre el último capítulo del *Quijote* de 1615 y el final del *Curioso*: no solo el tono de los narradores se asemeja, sino que, tanto don Quijote —Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía (II, 74, 1333)— como Anselmo —y pues yo fui el fabricante de mi deshonra, no hay para qué... (I, 35, 462)— se preocupan por reconocer sus desmesuras en sus últimos instantes.

#### 4.1.3. Vida y literatura, la pertinencia del *Curioso* frente al *Quijote*

Pero para autores como Blasco (1993), aún con la relevancia de las simetrías y oposiciones existentes entre los personajes, la relación más interesante es la que “resulta [d]el juego que, en el *Quijote*, surge de la conversión de la escritura en el escenario de la confrontación de teoría literaria y práctica de la escritura” (p. 19). Con lo cual el autor se refiere a que la relación más significativa y, en consecuencia, la que explica la pertinencia en un mayor grado es la que se puede encontrar en el tratamiento del tema de la vida y la literatura. Pues bien, si nos valemos de este criterio, parece ser que en este apartado estaremos más cerca de demostrar la pertinencia de la novelita.

En efecto, el *Curioso* contiene tres momentos en los que se discute vivamente el problema de la verdad de la literatura —tema que a su vez está reforzado por el marco ficcional que hemos explicado en el capítulo anterior—. Veamos pues, estos momentos. En primer lugar, tenemos la doctrina del *utile et dulce*: en el cierre del marco ficcional del *Curioso* el cura y el canónigo sostienen una viva discusión metaliteraria, en donde se resalta la literatura que es capaz tanto de deleitar como de enseñar. Dicha concepción literaria únicamente la vemos desarrollada en el *Curioso*, primero por Lotario y después por el narrador<sup>89</sup>. Detengámonos, ahora, en Lotario, quien, tomando el ejemplo de lo sucedido en *Orlando furioso*, intenta disuadir a su amigo de su locura:

[Tú, Anselmo,] antes tendrás que llorar contino, si no lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón, como las lloraba aquel simple doctor que nuestro poeta nos cuenta que hizo la prueba del vaso, que con mejor discurso se escusó de hacerla el prudente Reinaldos; que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados (I, 33, 420).

Aquí Lotario muestra una espléndida comprensión del poema de Ariosto. En efecto, en el *Orlando furioso* un huésped había invitado a Rinaldo a realizar la prueba del vaso: si tras beber

---

<sup>89</sup> En el poema del *Curioso*, citado anteriormente, se observa esta concepción en el narrador.



del vaso no se le derramaba el líquido sobre el pecho, esto confirmaba que su esposa le era fiel, pero si se le derramaba, se confirmaba la infidelidad. El prudente Rinaldo opta por no realizar la prueba, ante lo cual el huésped confiesa cómo, tras él haber realizado la prueba y haber derramado el vino, perdió a su mujer. Al traer este ejemplo, Lotario resalta la acertada conducta de Rinaldo, pues en los temas del amor no existen absolutos que se puedan poner a prueba; y, por el contrario, las situaciones límites solo evidenciarán las imperfecciones inherentes al ser humano; querer probar la esencia humana es un acto de crueldad que atenta contra el otro. Con todo y la incertidumbre que necesariamente implica no realizar la prueba del vaso, o la prueba a la que Anselmo somete a Camila, Lotario sabe que esta es la única vía posible para el bienestar de su amigo y, de paso, el de Camila.

En segundo lugar, tenemos una interacción entre Camila y Lotario en la que se discute directamente sobre “la verdad de los poetas”: Anselmo le había pedido a Lotario componer algunos sonetos a Camila bajo el nombre de Clori, y estando los tres personajes reunidos, después de Lotario leer uno de estos, Camila le pregunta: “—Luego ¿todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad? —En cuanto poetas, no la dicen —respondió Lotario—; mas en cuanto enamorados, siempre quedan tan cortos como verdaderos” (I, 34, 438). Así, Lotario, quien al principio de la narración parecía tener una visión simple de la literatura (más acorde con la del *utile et dulce*), ahora habla sobre la difícil cuestión de la “verdad” de los poetas, y le explica a Camila que la verdad referencial no es tal en la poesía —si lo fuera, Clori tendría que ser la amante de Lotario y personaje real en el plano de la metadiégesis—. No obstante, tras esa ficción poética, como le da a entender a Camila, sí se esconde una verdad no referencial, la de su amor por ella. En este sentido, Güntert explica el pasaje de la siguiente manera:

Los poetas pueden estar apasionados, y algo de esto pasará a sus textos, pero la lírica amorosa no es verdadera en el sentido referencial. (Quien interpreta los sonetos así, de modo referencial, es Anselmo, porque imagina, lleno de orgullo, que la “bella ingrata” es su esposa) (2015, p. 203).

Y, en tercer lugar, tenemos el montaje teatral de Camila sobre el cual ya nos hemos referido. El engaño que Camila logra con su montaje es completamente equivalente al engaño de Lotario con el poema anterior: ambos engañan por medio de la ficción a Anselmo “el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo” (I, 34, 453). De igual manera, Güntert (2015) observa cómo, en este otro caso, la verdad tampoco ha sido utilizada en su sentido referencial:

Huelga insistir en que tampoco la representación teatral de Camila es verdadera en el sentido referencial: todo lo contrario. Camila miente al mismo tiempo que urde su artificio, pero dice verdad en lo referente a sus sentimientos de mujer humillada, herida (Güntert, 2015, p. 203).

Con todo, cabe añadir que el efecto logrado por Camila es muy superior al de Lotario. La plasmación de sus “verdaderos” sentimientos en el montaje llega a ser tal que, hasta el mismo narrador del *Curioso* —sumamente mesurado, por lo demás— dice: “pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían” (I, 34, 453). De este modo, en palabras de Güntert:

Camila se convierte en figura de la “verdad de la literatura”. La insistente presencia del tema literario en la narración de “El curioso impertinente” condice con su carácter “escrito”, necesitado de una lectura. Podemos concluir, por tanto, que de entre los cuentos intercalados en el primer *Quijote* el único “cuento leído”, con características llamativamente literarias, constituye a la vez el núcleo teórico de la obra: se nos presenta como un lugar privilegiado de la reflexión ética y estética, que permite a Cervantes meditar sobre el lenguaje y sus posibilidades de ser verídico en un mundo de apariencias disociadas del ser (2015, p. 204).

Lotario como poeta, y Camila como hábil improvisadora, estaban viviendo la verdad de la literatura, mientras Anselmo, en solitario, vivía la falsedad de la literatura. Pero esto mismo podríamos decir de la narración principal: nuestro caballero vivía la falsedad representada por la princesa Micomicona (Dorotea), y Dorotea y los acompañantes la verdad de la ficción.

En este sentido, en el tema de la vida y la literatura encontramos una importante simetría entre el *Quijote* y el *Curioso*. Y si bien esta última narración no llega a los profundos niveles metaficcionales que consigue el *Quijote*, por “la gravedad de lo tratado”, se puede ver el mismo tema amplificado desde una perspectiva mucho más solemne.

#### **4.2 La pertinencia del *Curioso impertinente* frente a los episodios en la venta**

Por último, aun cuando hemos mencionado la locura como un elemento en común entre Anselmo y don Quijote, no podemos olvidar que, como nuestro caballero en el momento de la lectura del *Curioso* se encontraba soñando con la batalla con el gigante, por más que el ejemplo de Anselmo valiese para él, en definitiva, nunca se dio por enterado. Por este motivo, a nuestro parecer, la pertinencia del *Curioso* tiene su aspecto más auténtico en Cardenio y Dorotea, personajes que sí atienden a la lectura del *Curioso*.

Pues bien, Cardenio, Dorotea (y Luscinda), al igual que Camila y Lotario, son víctimas de las acciones de soberbios personajes: don Fernando y Anselmo, respectivamente (Neuschäfer, 1999, p. 88). Y Cardenio, al igual que Anselmo, pecan de cierta ingenuidad al creer que sus amadas no podrían sufrir malas consecuencias de cuenta de las cercanías con sus amigos, y también de una

completa pasividad en los momentos más críticos de sus historias (Hutchison, 2006): Anselmo en ningún momento trata de impedir las amenazas de Camila en su monólogo —ni siquiera cuando se hiere intenta detenerla—; y Cardenio, ante el atrevimiento de su amigo don Fernando de pedirle la mano a Luscinda, en vez de hacer los reclamos correspondientes, prefiere escapar y volverse loco en Sierra Morena. Este tipo de personalidad contrasta fuertemente con la de Dorotea y Camila, quienes se muestran como mujeres astutas y capaces de actuar con soltura en medio de las situaciones más difíciles. Así, Dorotea, se vio obligada a dejarse desposar de don Fernando cuando su criada la traicionó y permitió que este entrara secretamente a su cuarto. Ella comprendió que solo tenía dos opciones: o ser violada u obligar a don Fernando a que le diera su palabra de hacerla su esposa. Esta astucia (por más cruel que sea) tiene un claro eco en Camila —otra mujer sometida al límite de cuenta de un hombre— de la que ya hemos hablado. En este sentido, podemos apreciar una simetría en las virtudes de los dos personajes y, comparándolas con los pusilánimes Anselmo y Cardenio, obtenemos una clara oposición entre los modos activos y pasivos de enfrentar la vida.

Y, todavía más relevante, debemos recordar que la infelicidad causada por los celos es el tema principal del *Curioso*, situación de la que son víctimas Cardenio y Dorotea. En el momento en el que escuchan el *Curioso*, ninguno de ellos sabe cuál será el desenlace de sus penas de amor. De modo que mientras Dorotea está resuelta a encontrar a don Fernando, Cardenio parece que todavía no ha tomado una resolución definitiva —si bien ya ha recobrado la cordura—. En este orden de acontecimientos, resulta significativo que, justo después de terminada la lectura del *Curioso*, en la venta tenga ocasión el encuentro y la anagnórisis de esta narración intercalada. Cuando Fernando llega con Luscinda y se conoce que ella por medio de un artilugio —ecos de Camila— ha evitado el matrimonio con don Fernando, la determinación de Dorotea por hacer cumplir la palabra de don Fernando reluce, consiguiendo, de esta manera, que deje en paz a Luscinda. Después de esto, el final de la narración intercalada de Dorotea y Cardenio, quienes hace apenas unos momentos estaban escuchando el *Curioso* —“novela ejemplar” en la cual se lee la tragedia de tres personajes enamorados— concluye en un final feliz (Gordon, 2020, p. 201). No podríamos decir, en consecuencia, que ningún lector del *Curioso* haya visto su pertinencia, pues por lo menos dos de sus oyentes y, para colmo, personajes del *Quijote*, han disfrutado de su lectura y se han beneficiado de su ejemplaridad.

Con este último ejemplo, vemos cómo las simetrías y oposiciones que presenta el *Curioso* frente a la narración intercalada de Cardenio-Luscinda-don Fernando-Dorotea, añaden otro

significado a los juegos metaficcionales en el *Quijote*. No se trata únicamente de las relaciones existentes entre estas y la narración principal, sino que, entre ellas mismas, también se encuentran puntos de contacto que posibilitan otros niveles de lectura. No es de extrañar, por todo esto, que Immerwahr (1958) no haya sido el único en comparar el *Quijote* con un juego de espejos; no solo Close (2005, p. 295) se suma en esta opinión, también lo hace Riley:

El *Quijote* es una novela de múltiples perspectivas. Cervantes observa el mundo por él creado desde los puntos de vista de los personajes y del lector en igual medida que desde el punto de vista del autor. Es como si estuviera jugando con espejos o con prismas. Mediante una especie de proceso de refracción, añade a la novela —o crea la ilusión de añadirle— una dimensión más (1980, p. 670).

En las narraciones intercaladas se desarrollan cuestiones que no podemos ver en la novela, y, quizá más importante, estas también le suman una perspectiva distinta a los temas y personajes del *Quijote*, generando un juego de espejos que dota de un mayor nivel de profundidad las posibles interpretaciones de la novela.

## Conclusiones

La polémica sobre la pertinencia del *Curioso* en el *Quijote*, para el momento actual de la cuestión, parece un tema superado. Previendo esto, hemos intentado darle orden a una parte del “caos de estudios cervantinos” que han apuntado a resolver dicha polémica. Sin embargo, la libertad interpretativa nos sigue pareciendo la base fundamental para todo acercamiento del *Quijote*. Si hemos dicho que el primer lector tenía todo lo necesario para apreciar la obra que tenía en manos —pues podía servirse de las narraciones intercaladas (auténtica muestra de los géneros literarios cultivados en los tiempos de Cervantes) como punto de contraste para apreciar la gran innovación cervantina—, nunca estaremos lo suficientemente seguros de que, en efecto, ellos hayan encontrado deleite en las narraciones intercaladas.

Pero ¿son este tipo de inquietudes realmente relevantes? Respondamos con otra pregunta: ¿los expertos en literatura caballeresca encuentran mayor placer en el *Quijote* que el lector de a pie? Probablemente no. Aunque tal vez los contemporáneos cerraron la vista a todo lo que no estaba directamente relacionado con la genial pareja de don Quijote y Sancho, nosotros, como estudiosos de la literatura, bien sabemos que no podemos limitar nuestro juicio y dejar de ver el libro entero —por más que también encontremos un admirable encanto en el genial dúo—. En este sentido, y más allá de que algunos hayan visto en el problema de la pertinencia del *Curioso* un asunto ligero, además de irónico<sup>90</sup>, nos hemos ocupado por responder a esta cuestión exponiendo los argumentos más relevantes y, quizá más valioso, dándoles un orden. A través de esto mostramos cómo la narración intercalada del *Curioso* —a la postre la que más polémica ha causado— ocupa un lugar importante en el primer *Quijote*.

Con respecto al punto de vista funcional, la novelita ayuda a satisfacer tópicos generales como el de “la variedad en la unidad” —de bastante gusto en la literatura de la época—. Pero también necesidades particulares de la obra: por medio del lugar central que “Cervantes” le otorga al *Curioso*, la gran aventura de don Quijote (la batalla con el gigante), termina por ser apenas una interrupción. Visto por sí mismo, el *Curioso* también resalta diferentes técnicas narrativas frente a las demás narraciones; por ejemplo, la curiosidad como desencadenante de las distintas narraciones intercaladas (la de don Quijote por leer los papeles de Cardenio, y la del Cura, Dorotea y Cardenio

---

<sup>90</sup> Así lo observa Güntert: “la cuestión de la «pertinencia» del *Curioso* es un problema, en último término, irónico, como parecen indicar las ambigüedades y juegos verbales —con «impertinente/perteneciente»— incluidos *a posteriori* en la segunda parte del *Quijote*” (1986, p. 265).

por leer el manuscrito que contiene la novelita) e incluso de la misma narración de don Quijote con la búsqueda del manuscrito en el capítulo VIII. Además, por el ambiente metaficcional del *Quijote*, el *Curioso* es la narración intercalada más sobresaliente al profundizar, como ninguna otra, en la técnica narrativa de caída en abismo (*mise en abyme*). Pero también ayuda a dotar de una perspectiva diferente los temas metaficcionales, en especial el inherente al juego de la verdad y la falsedad de la literatura, lo que observamos en la oposición existente entre la narración del *Cautivo* como “verdadera” y la del *Curioso* como ficcional. Todo lo anterior, amplificado por los marcos ficcionales que encuadran a la novelita.

Y desde el punto de vista de su pertinencia, también desde variadas perspectivas podemos observar relaciones en lo tocante a los temas y personajes del *Quijote*. De este modo, el tema de la vida y la literatura (para muchos cervantistas el más importante en la obra) encuentra en el *Curioso* implicaciones que, pese a ser mencionadas en la novela, únicamente se desarrollan en la novelita. También, respecto a las demás narraciones intercaladas, encontramos que el *Curioso* ocupa un lugar central al ser la novela ejemplar en la que se desarrolla, de principio a fin, una historia de amor y su desenlace trágico —tópico del que nuestro caballero, como bien sabemos, tan solo tiene penas metafísicas—. Y aún con todas las diferencias entre don Quijote y el personaje principal del *Curioso*, ambos comparten el importante ejemplo, contado de manera solemne en la novelita, de los peligros de la búsqueda de lo imposible; de modo que, en esta cuestión metafísica del problema de la búsqueda de absolutos —si bien de manera opuesta— don Quijote no se encuentra tan solo como usualmente pensamos.

Con todo, más allá de que el *Curioso* ocupe un papel privilegiado en el problema de la función y pertinencia de las narraciones intercaladas, todavía queda un buen camino por recorrer. Si en este trabajo hemos demostrado los puntos más importantes que justifican su pertinencia, también dejamos de lado que la cuestión no se limita al caso del *Curioso*. El estudio de esta cuestión en nuestra investigación, si bien proyecta una respuesta general a la pertinencia de las narraciones intercaladas, deja en evidencia que aún falta por comprender los casos particulares, igualmente interesantes, de las demás.

Finalmente, es el momento de decir, con nuestras propias palabras, la conclusión que a lo largo del texto hemos invocado en la voz de relevantes cervantistas. Por medio de las narraciones intercaladas observamos relaciones de simetría o de oposición que amplifican los temas tratados en la novela, nuevas posibilidades interpretativas y una mayor ambición literaria en el narrador

cervantino: tanto en el despliegue de las habilidades narrativas, como en los sutiles reflejos que llenan de perspectiva a la obra y le dan cohesión. Vistas así, las narraciones intercaladas funcionan como espejos en los que, según el ángulo en el que las situemos, podemos ver reflejados los grandes temas de la novela y, también, la ausencia de otros tan importantes como el amor, pero que es tratado con suficiencia en las novelitas. Por todo esto, sin una adecuada lectura de las narraciones intercaladas, difícilmente podríamos hablar del sentido general del *Quijote* de 1605, su unidad y sus temas, pues las relaciones suscitadas entre ellas y entre la novela, el lugar estructural que ocupan, y las cuestiones sobre las que versan, pertenecen a la gran obra cervantina.

## Bibliografía

- Aguilar, M. (2005). “La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: A propósito de los lectores en el Quijote”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, pp. 45-67.
- Álvarez, M. (2007). *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*. Universidad de Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza.
- Anderson, E. y Pontón, G. (2004). “La composición del *Quijote*”. En *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., F. Rico (dir.). Madrid: Instituto Cervantes, I, pp. CXCII-CCXX.
- Arbesú, F. (2005). “*Auctoritas* y experiencia en “El curioso impertinente””. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.1, pp. 23-43.
- Arellano, I. (1998). “Del relato al teatro: la reescritura de El curioso impertinente cervantino por Guillén de Castro”. *Criticón* 72, 73-92.
- Armas, W. (1987). “‘Passing the Love of Women’: The Intertextuality of El Curioso Impertinente”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7(2), 9–28.
- Ascunce, J. (1991). “Los discursos en el *Quijote*: el hallazgo de una búsqueda narrativa”. *Actas II*, pp. 397-410.
- Avalle-Arce, J. (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*. Ariel, Barcelona.
- Barbagallo, A. (1994). “Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana”. *Anales Cervantinos*, 32, pp. 207-219.
- Barbagallo, A. (2004). “Las ventas del Quijote: un microcosmos encantado y encantador”. *Anales Cervantinos*, 36, pp. 187–196.
- Bautista, E. (2017). “El *Quijote*, Las Meninas y la idea Barroca de metaarte”. *Estudios románicos*, 26, pp. 131-143.
- Berruezo-Sánchez, D. (2017). “Novelas sin marco y marco con novelas. De las *Novelas ejemplares* a la primera parte del *Quijote*”. *eHumanista/Cervantes*, 6, pp. 15-28.
- Blasco, J. (1993). “... «Y los demás que contiene son episodios» (La fábula y los episodios del *Quijote*)”. En *Castilla. Estudios de Literatura*, 18, pp. 19-40.
- Borges, J. (2014). “Magias parciales del «Quijote»”. En *Obras completas*, III vol. Colombia: Emecé.
- Botero, M. [Ed.] (2018). *Cuatro novelas ejemplares*. Colombia, Editorial Universidad de Antioquia.



- Canavaggio, J. (1987). *Cervantès*. Mazarine, París; trad. esp. Espasa-Calpe, Madrid, 1987; nueva ed. revisada 1997.
- Carreter, L. (2004). “Estudio preliminar”. En *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., F. Rico (dir.). Madrid: Instituto Cervantes, I, pp. XXIII-XL.
- Castro, A. (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Revista de Filología Hispánica, Madrid; 2.<sup>a</sup> ed. Noguer, Barcelona, 1972; 3.<sup>a</sup> ed. 1973; ed. facs. de la 1.<sup>a</sup> ed. Crítica, Barcelona, 1987.
- Castro, G. (1991). *El curioso impertinente*. Ed. crítica de Faliu-Lacourt, C. y Lobato, M. Kassel Reichenberger.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Madrid: Instituto Cervantes, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de (2013). *Novelas ejemplares*. Madrid, Real Academia Española.
- Cervantes, Miguel de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Florencio Sevilla (ed). España: Penguin Random House.
- Close, A. (1999). “Los episodios del Quijote”, en Melchora Romanos (coord.), Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), *Para leer a Cervantes. Estudios de Literatura Española. Siglo de Oro*, vol. I, Buenos Aires: Eudeba, 1999, pp. 25-47.
- Close, A. (2005). *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona, Crítica.
- Close, A. (2008). *A Companion to Don Quixote*. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Boydell & Brewer.
- Dotras, A. (1994). *La novela española de metaficción*. Madrid, Júcar.
- Dorrego, J. (2018). Genre Shifting in Restoration Adaptations of Cervantes’s “El curioso impertinente”. *Atlantis*, 40(1), 59-76.
- Eisenberg, D. (1982). *Romances o f Chivalry in the Spanish Golden Age*. Juan de la Cuesta, Newark.
- Eisenberg, D. (1987). *A Study of “DQ”*. Juan de la Cuesta, Newark; trad. esp. *La interpretación cervantina del “Q.”*, Compañía Literaria, Madrid, 1995.
- El Saffar, R. (1975). “Interpolated Stories in part I”. En *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*: University of North Carolina Press, pp. 45-81.
- Fernández, F. (1998). “Sentido trágico de El curioso impertinente”. *Anales Cervantinos*, 34, pp. 213–242.

- Fernández, P. (2016). *Historias de amor y celos en la novela corta del Barroco* [Tesis doctoral]. Universidad de Córdoba.
- Fine, R. (2006). *Una lectura semiótico-narratológica del “Quijote” en el contexto del Siglo de Oro español*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Flores, R. (2000). “El curioso impertinente” y “El capitán cautivo”, novelas ni sueltas ni pegadizas. *Bulletin of the Cervantes Society of America*. XX(1), pp.79-98.
- García, A. (2004). “El curioso impertinente”, the “Pause”, and verdadera historia. *Hispania*, 87(3), pp. 429-438.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.
- González R. (2018). “La novela corta del Siglo de Oro en tela de juicio: la ejemplaridad y su función retórica (a propósito de la tradición medieval, los *novellieri* y las *Novelas ejemplares de Cervantes*)”. *eHumanista/Cervantes*, 6, pp. 56-92.
- Gordon, M. (2020). Este es gallo. ¿Esta es novela?: Un desafío a la clasificación tradicional de “El curioso impertinente”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 33, pp. 186-206.
- Güntert, G. (1986). “El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*”, *Romanistisches Jahrbuch*, XXXVII, p. 264-281.
- Güntert, G. (2007). “El Quijote, El curioso impertinente y la verdad de la literatura”. En *Cervantes. Narrador de un mundo desintegrado*. Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 103-117
- Güntert, G. (2015). “El curioso impertinente”: Nuevas perspectivas críticas. *Anales Cervantinos*, 47, 183–208.
- Hahn, J. (1972). “*El curioso impertinente* and Don Quijote's symbolic struggle against *curiositas*”. *BHS* 49(2), pp. 128-40.
- Hope, A. (2011). Into the dark triangle of desire: rivalry, resistance, and repression in “el curioso impertinente”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31(1), pp. 83-107.
- Hutchinson, S. (2006). “Anselmo y sus adicciones”. En Gustavo Illanes y James Iffland (coords.), *El Quijote desde América*. Puebla y México: Universidad Autónoma y El Colegio de México, pp. 119-138.
- Hutchinson, S. (2010). Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes. *Anales Cervantinos*, 42, 193–207.

- Iglesias, L. (2004). "Lecturas del *Quijote*", cap. 9, en *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., F. Rico (dir.). Madrid: Instituto Cervantes, II, pp. 36-38.
- Immerwahr, R. (1958). "Structural Symmetry in the Episodic Narratives of Don Quijote, Part One". *Comparative Literature*, 10(2), pp. 121-135. doi:10.2307/1769082
- 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*, 18(2), 26-52.
- López, E. (1968). "La evolución del arte cervantino y las ventas de "El Quijote"". *Revista Hispánica Moderna*, 34(1/2), 302-312.
- López Pinciano, A. (1998). *Philosophía antigua poética*. José Rico Verdú (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Madariaga, S. (1926). *Guía del lector del «Quijote»*. *Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*. Espasa-Calpe, Madrid, 1926; 4ª ed. Hermes, México D.F., 1953; 6ª ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1967.
- Marías, J. (1955). "La pertinencia del *Curioso impertinente*". En *Ensayos de convivencia*, Sudamericana, Buenos Aires, 1955, pp. 233-239; reimpr. en sus *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1959, III, pp. 306-311.
- Marías, J. (1990). *Cervantes clave española*. Madrid, Alianza.
- Márquez, F. (2005). *Cervantes en letra viva*. Madrid, Reverso Ediciones.
- Martín, J. (1993). "Los descuidos de Cervantes en la venta de Palomeque". *Actas III*, pp. 403-430.
- Martín, J. (2003). "La coherencia textual del *Quijote*". *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 2.
- Martínez, B. (1995). *Don Quixote and the Poetics of the Novel*. Cornell University Press, Ithaca, 1992; trad. esp. *El Quijote y la poética de la novela*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.
- Montero, J. (1996). "Miguel de Cervantes: el Ovidio español". *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. I. Arellano et al., Universidad de Pamplona-Université de Toulouse, 1996, III, pp. 327-334.
- Moreno, S. (2012). "Nota sobre el Tiempo en el "Quijote": La acción de la primera parte de 1605 transcurre En 1588". *Studia Aurea: Revista De Literatura española Y teoría Literaria Del Renacimiento Y Siglo De Oro*, octubre 6, pp. 179-185.

- Muñoz, J. (2013). “«Le quali cosa ciascuno per sé e tutte insieme»/«Así de todas juntas como de cada una de por sí»: del *Decamerón* de Boccaccio a las *Novelas Ejemplares* de Cervantes”. *Anales cervantinos*, 45, pp. 175-216.
- Neuschäfer, H. (1999). *La ética del Quijote: función de las novelas intercaladas*. Madrid, Gredos.
- Neuschäfer, H. (2004). “Lecturas del *Quijote*”, cap. 33-35, en *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., F. Rico (dir.). Madrid: Instituto Cervantes, II, pp. 77-81.
- Oleza, J. (2007). De venta en venta hasta El *Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de Mesón. *Anales cervantinos*, 39, pp. 17-51.
- Orozco, E. (1992). *Cervantes y la novela del Barroco*. Universidad de Granada.
- Percas, H. (1975). *Cervantes y su concepto del arte*. 2 vols. Madrid, Gredos.
- Pérez, N. (2008). “Cervantes en las galerías dramáticas decimonónicas: imitaciones y adaptaciones del «curioso impertinente»”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 33, pp. 267-280.
- Porqueras, M. (1991). “Cervantes y la teoría poética”. *Actas II*, pp. 83-98.
- Rey Hazas, A. (2013). “Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto”, en V. Núñez Rivera (ed.) *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvi)*, pp. 181-214.
- Rico, F. (2012). *Tiempo del “Quijote”*. Barcelona: Acantilado.
- Riley, E. (1981). *Cervantes’s Theory of the Novel*. Clarendon Press, Oxford, 1962; trad. esp. *Teoría de la novela en Cervantes*. Taurus, Madrid, 1966; 3.ª ed. 1981.
- Riley, E. (2000). *Don Quixote*. Allen & Unwin, Londres, 1986; trad. esp. *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona, 1990; 1.ª ed. biblioteca de bolsillo, 2000.
- Riquer, M. (2010). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: España. Acantilado.
- Salazar, J. (1995-1997). “De ventas y venteros: tradición literaria, ideología y mimesis en la obra de Cervantes”. *Anales Cervantinos*, XXXIII, pp. 85-116.
- Segre, C. (1980). “Líneas estructurales del *Quijote*”. En Rico, F. (Dir.), *historia y crítica de la literatura española, II, Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, pp. 679-686.
- Sellers, M. (1998). “Cervantes y Portugal: de El curioso impertinente a El yerro del entendido de Joao de Matos Fragoso”. En Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.) *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 533-543.

- Serrano, R. (2017). "Cervantes's interpolated novels in The Comical History of Don Quixote". *Cuadernos de Investigación Filológica*, 43, pp. 139-166.
- Socrate, M. (2004). "Lecturas del *Quijote*", Prólogo, en *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., F. Rico (dir.). Madrid: Instituto Cervantes, II, pp. 12-13.
- Stefano, G. (2004). "Lecturas del *Quijote*", cap. 5, en *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., F. Rico (dir.). Madrid: Instituto Cervantes, II, pp. 26-28.
- Thomas, M. (1953). "Extraneous Episodes in Don Quijote". *Hispania* 36(3), pp. 305-309.
- Tomé, Á. (2010). "Behn's and Guillén de Castro's adaptations of Miguel de Cervantes's «El curioso impertinente»". *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30, pp. 149-169.
- Unamuno, M. (1938). *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wardropper, B. (1957). "The Pertinence of *El curioso impertinente*". *PMLA*, 62, pp. 587-600.
- Weiger, J. G. (1981). "The Curious Pertinence of Eugenio's Tale in Don Quijote". *MLN*, 96(2), pp. 261-285.
- Wilson, D. (1987). "«Passing the Love of Women»: The Intertextuality of *El curioso impertinente*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7(2), pp. 9-28.
- Zimic, S. (1998). *Los cuentos y las novelas del Quijote*. Universidad de Navarra.