

Antonio de Padua Andino Sánchez

IES “Alba Longa” Armilla, Granada

***El Curioso Impertinente* o cómo escribir novelas según Cervantes**

Recibido: 07.04.2017

Aceptado: 23.11.2017

Resumen: El artículo pretende descubrir y describir tanto la guía doctrinal como el significado último de la novela de *El curioso Impertinente*, intercalada en la Primera Parte del Quijote: cómo entendía Cervantes el modo de escribir novelas. El sentido preceptista de la primera entrega de la obra, centrada en la tesis de los aspectos teóricos y literarios, típico del clasicismo manierista y en sintonía con las obras exegeticas de Francisco de Herrera y el Brocense, se manifiesta sin duda en el papel que ocupan en este relato la autoridad de Aristóteles y la obra amatoria de Ovidio. Todo, ideas directoras y acción literaria, es creación libresca, libro nacido también de otros libros. El fundador de la novela, al que admiraron los escritores decimonónicos del realismo, se inspiraba y cimentaba sus creaciones a partir de la lectura de otros libros. También así exponía al mundo su receta, sus reglas del arte narrativo, porque el “arte” o “*techné*”, heredado de la Antigüedad, no se entiende posible sin ellas.

Palabras clave: Cervantes, Aristóteles, Ovidio, novela, dialéctica, poesía amatoria, fuentes literarias grecolatinas

Abstract: The purpose of this paper is to find out and describe both the doctrinal guidance and the ultimate meaning of the novel of *El curioso Impertinente*, interspersed in the First Part of Quixote: how Cervantes understood the way of writing novels. The preceptistic sense of the first delivery of the work, centered on the thesis of theoretical and literary aspects typical of Mannerist classicism and in syntony with the exegetical works of Francisco de Herrera and El Brocense, is undoubtedly shown throughout this work in the role played by the authority of Aristotle and Ovid’s amatory work of. Everything, leading ideas and literary action, is a bookish creation, book also born from other books. The founder of the novel, who was admired by the 19th century realist writers, inspired himself and based his creations from the reading of different books. He also exposed his recipe to the world, his rules of narrative art, because “art” or “*techné*”, inherited from Antiquity, could not be wholly understood without them in his age.

Keywords: Cervantes, Aristotle, Ovid, novel, dialectic, amatory poetry, Greco-Latin literary sources

Don Quijote, como afirma Cervantes, es “hijo del entendimiento”¹. Ser hijo del entendimiento es ser fruto del pensamiento y de la lectura, que en su tiempo constituía la base y formación del propio entendimiento. Cervantes no engaña en su aserto. Su realización, si merece colocarse al nivel que pretende, es porque transita por los márgenes de una realidad virtual escrita, espejo o simulacro de la realidad física o sensible, en la que nos introduce desde el mismo umbral de su obra. Lo que el autor

¹ *Don Quijote de la Mancha*, I, Prólogo, ed. F. Rico (2004: 9). En lo sucesivo la alusión y cita de textos del *Quijote* que aparezcan en el presente artículo, remitirán a esta edición, especificando entre paréntesis sólo el número de página.

reivindica desde el Prólogo de la Primera Parte es el reencuentro de la inspiración con la “mimesis” aristotélica, el triunfo de “lo verosímil” (*to eikós*) en la creación literaria².

Fue a partir del descubrimiento de Giuseppe Toffanin en su *Historia del humanismo desde el siglo XIII hasta nuestros días* (1953) cuando comenzó a resaltarse la importancia de las teorías aristotélicas en la génesis del *Quijote* (Alban K. Forcione 1970: 3). En efecto, la presencia directa del Estagirita —citado hasta en cinco ocasiones— en la Primera Parte, y su clamorosa ausencia —ninguna referencia a su nombre— en la Segunda, nos permite desvelar de manera objetiva, frente a la ejecución mucho más personal y compleja, es decir, “barroca” de la segunda ejecución, el sentido prescriptivo de la primera entrega de la obra, “centrada fundamentalmente en la tesis de los aspectos teóricos y literarios”, propio del clasicismo manierista (E. Orozco 1992: 253).

Tal guía de autoridad suprema tiene precedentes para el alcaláino en las observaciones de Fernando de Herrera y del Brocense, que a su vez se hacen eco de textos como el *Dialogus Ciceronianus* de Erasmo (1528) y las *Prose nella volgare lingua* de Pietro Bembo (1525), que insisten en la importancia de la imitación de modelos ejemplares para cualquiera que desee escribir bien en latín o romance. Esta solicitud hacia la buena literatura bien hecha la reflejan bien las palabras del Brocense en su breve introducción a la edición anotada de Garcilaso:

*No tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos.*³ Y si me preguntan, por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo, que no ay otra razón, sino *porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrinas para saber imitar.* (citado en Gallego Morell 1966: 25)

Así pues, intentaremos mostrar cómo este canon artístico se aplica a la creación cervantina como una muestra más de ese continuo hablar de literatura haciendo literatura, característico de la primera entrega del *Quijote*. Concretamente, podemos reconocer y analizar su labor y factura en un pasaje extenso de tres capítulos que ejemplifica el sentido metaliterario que impregna toda la obra en su conjunto: nos referimos a la novela del *Curioso impertinente*.

Es cierto que el alcaláino, a semejanza del autor de *El Asno de Oro*, ya había introducido otras historias secundarias. Incluso quedan por aparecer las del Cautivo y el

² “En el *Quijote* de 1605 Cervantes echa los cimientos del nuevo tipo de mimesis que inaugura” (A. Close 2009: 90).

³ Toda letra en *cursiva* sobre texto ajeno es mía.

Mozo de mulas. Pero todas estaban y estarán relacionadas con los personajes que intervienen en las aventuras del caballero de la Triste Figura. Sólo ésta, que se ofrece precisamente con el nombre de “novela”, es una aventura puramente literaria, sacada de un texto escrito. De hecho resulta ser la lectura de un libro dentro de otro libro, mientras que las demás narraciones pertenecen a la biografía o relación de sucesos de los nuevos actores que se van incorporando al núcleo narrativo. Dada la importancia que en la trama del hilo central tienen el análisis, reflexión y doctrina sobre el arte de la escritura de ficción, su carácter de ejemplo práctico debe tenerse muy en cuenta.

Desde luego, resulta innegable que *El curioso impertinente* es una imitación o reelaboración de historias (cfr. S. E. Trachman 1932: 86), sitas en la literatura italiana, especialmente en la obra de Boccaccio y en el *Orlando Furioso* (cfr. A. Barbagallo 1994: 207-210). Hasta el nombre de Anselmo es el mismo que el del marido celoso del cuento segundo de Ariosto (cfr. D. Quint 2003: 6). Pero en el presente trabajo nos centramos exclusivamente en las fuentes grecolatinas, representadas fundamentalmente por Aristóteles y Ovidio⁴, como posibles hilos conductores tanto de la estructura formal como del contenido particular, del sentido que tiene en el argumento global del *Quijote* y de su significado narrativo propio. Pretendemos desvelar cómo Cervantes utiliza para la ambientación, trama y diálogos de *El curioso impertinente* al poeta de Sulmona, y es capaz de adaptar al relato las formulaciones tanto de la *Retórica* aristotélica como de los preceptos de su *Poética*, haciendo arte con los engranajes ciertamente ásperos y adustos de la filosofía del Estagirita. No estamos lejos de lo que se ha escrito ya respecto a Cervantes:

El descubrimiento de Aristóteles, aunque fuera por fuentes de segunda o tercera mano, con la revelación de que la literatura tenía sus propios preceptos, sus normas, fue la gran experiencia estética de su vida. (William C. Atkinson 1948: 198)

Así que lo que nos interesa en nuestra aportación es cómo Cervantes genera el relato tomándolo de la propia literatura, con los materiales y recursos que la tradición escrita le brinda como creador. Y en este punto será Aristóteles quien va a justificar, simultáneamente junto con Ovidio, tanto el modelo teórico de escritura (*tesis*) como el ejercicio mismo de lo escrito (*praxis*).

⁴ En el poema de “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote” Cervantes manifiesta sin paliativos su vocación de identificarse literariamente con el poeta latino, autodenominándose “nuestro español Ovidio”. 6 alusiones directas a su nombre y 141 indirectas a pasajes específicos avalan un conocimiento profundo de su obra por parte del autor del *Quijote* (cfr. A. Andino 2008: 275-95).

En efecto, en el episodio trigésimo segundo, *Que trata de lo que sucedió en la venta a toda la cuadrilla de don Quijote*, es cuando el cura, animado por Cardenio y Dorotea, decide leer “los papeles de tan buena letra” (406), que guardaba en una maleta el ventero bajo el título de “novela del *Curioso impertinente*”.

El argumento central, la impertinencia de Anselmo, curioso de querer saber si su joven esposa lo amaba de verdad, arriesgando en ello la amistad de su amigo Lotario, versa sobre sentimientos humanos y descaminados, apartados de la *recta razón*, pero verbalizados, afrontados de manera lógica y retórica. Nada sale del mundo real. Toda suerte de recursos sacados de múltiples lecturas se pone al servicio de la creación literaria. La narración cervantina en su conjunto es racionalista, apolínea. Abundando en el carácter filosófico que respira, Avalor Arce ha destacado “el interés absorbente que tenía para el novelista [Cervantes] *el tema de la verdad, y las formas de conocimiento para alcanzarla*” (1975: 17).

El amor, la felicidad, la fidelidad conyugal, la amistad, el deseo carnal se presentan con toda clase de reflexiones, explicaciones, deliberaciones de un tono más didáctico y pedagógico que espontáneo, fresco y natural. De hecho, da la impresión de que el conocimiento sobre el fenómeno amoroso hace que, igual que dos más dos sumen cuatro, lo que pretende Anselmo no tenga otro derrotero en los acontecimientos que el que se anuncia de antemano: Lotario terminará enamorándose de la esposa de su amigo porque, como una ciencia exacta de la que se puede anticipar perfectamente los resultados, están en juego la debilidad de la mujer y los efectos de la belleza femenina sobre el varón. Pero ese veredicto, como toda la historia, no es una opinión aislada ni privada de Cervantes: es el fruto del conocimiento al respecto transmitido por la autoridad de Aristóteles y de Ovidio, y que actúa sobre los personajes como una ley inexorable, extraída de la lectura de sus textos, no del tejido real de la vida.

Frente a la impertinente y desequilibrada solicitud de Anselmo, poniendo a prueba la fidelidad de su mujer y de su amigo, la respuesta de Lotario rebosa no sólo racionalidad, sino razonamiento filosófico. Su modo argumentativo es de clara ascendencia aristotélica.

La retórica de Aristóteles, fundida con la dialéctica, se asentaba sobre lo meramente posible: lo posible se presenta en un juego de oposiciones entre lo que puede ser o no ser, o ser de dos o más maneras. De ahí se extrae verosimilitudes más aceptables que sus contrarias. Ello permite “desarrollar la sensatez (*phrónesis*) para resolver y *convertir*

lo potencial en decisiones juiciosas sobre los mismos hechos” (Q. Racionero 2000: 11-12).

Lotario pretende con silogismos disolver la idea de Anselmo⁵. Primero, distingue entre razonamiento teórico-especulativo y experiencia empírica⁶, poniendo a ésta en segundo lugar; pero después, como suele ocurrir siempre con Cervantes hace un *totum revolutum* con los conceptos, anexando al conocimiento sensible, sin solución de continuidad, ejemplos “inteligibles, demostrativos, indubitables y demostraciones matemáticas que no se pueden negar” (418).

Luego, siguiendo el mismo modelo de razonamiento aristotélico, toda proposición de partida se desarrolla en otras tantas posibilidades bimembres que al final llevan a una conclusión igualmente doble:

Y porque claro lo veas, dime, Anselmo: ¿tú no me has dicho que tengo de solicitar a una retirada, persuadir a una honesta, ofrecer a una desinteresada, servir una prudente? [PROPOSICIÓN AFIRMATIVA de partida:] Sí, que me lo has dicho; [CONSECUENCIA POSIBLE DOBLE:] pues [a] si tú sabes que tienes mujer retirada, honesta, desinteresada y prudente, ¿qué buscas? [b] Y si piensas que de todos mis asaltos ha de salir vencedora, como saldrá sin duda, ¿qué mejores títulos piensas darle después que los que ahora tiene, o qué será más después de lo que es ahora? [CONCLUSIÓN PARCIAL POSIBLE DOBLE:] O [a] es que tú no la tienes por lo que dices, o [b] tú no sabes lo que pides. [EXPLICACIÓN POSIBLE DOBLE:] [a] Si no la tienes por lo que dices, ¿para qué quieres probarla, sino, como a mala, hacer della lo que más te viniere en gusto? [b] Mas si es tan buena como crees, impertinente cosa será hacer experiencia de la misma verdad, pues, después de hecha, se ha de quedar con la estimación que primero tenía. [CONCLUSIÓN FINAL POSIBLE DOBLE:] Así que [a] es razón concluyente que el intentar las cosas de las cuales antes nos puede suceder daño que provecho es de juicios sin un discurso y temerarios, y más cuando quieren intentar aquellas a que no son forzados ni compelidos; y [b] que de muy lejos traen descubierto que el intentarlas es *manifiesta locura*. (418)

En efecto, Aristóteles unifica dialéctica y retórica entendiéndolas no como conocimientos sobre algo específico, sino como ciencias instrumentales que suministran razones a cualquier asunto. El fin de la retórica es “convencer” al prójimo; justo lo que han intentado mutuamente Anselmo y Lotario: “Entendamos por *retórica* la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso *para convencer*” (Q. Racionero 2000: 39)⁷.

En cuanto a las pruebas que pueden aportarse para la persuasión del oyente, Aristóteles señala dos clases:

⁵ Un modelo de razonamiento aristotélico, similar al que sigue Lotario, sobre tal estructura bimembre de posibilidades se da en Arist. *de An.* 402a20-402b.

⁶ Arist. *Metaph.* 981a25-981b20.

⁷ Arist. *Rh.* 1355a25.

En cuanto a las *pruebas por persuasión* unas son ajenas al arte y otras son propias del arte. Llamo *ajenas al arte* a cuantas no se obtienen por nosotros, como los testigos, las confesiones bajo suplicio, los documentos y otras semejantes; y *propias del arte, las que pueden prepararse con método y por nosotros mismos*, de modo que las primeras hay que utilizarlas y las segundas *hay que inventarlas*. (Q. Racionero 2000: 40)⁸

Ése es el caso de nuestros dos amigos, Anselmo y Lotario. Arguyen demostraciones de su cosecha para apuntalar sus decisiones. Las inventan pero siguiendo un método. Recurren al silogismo retórico o *entimema* y a la inducción retórica o *ejemplo*:

Llamo, pues, *entimema* al silogismo retórico y *ejemplo* a la inducción retórica. Y, ciertamente en orden a demostrar, *todos proporcionan pruebas por persuasión aduciendo ejemplos o entimemas*, <de modo que> fuera de éstos no hay ninguna otra. (Q. Racionero 2000: 46)⁹

Respecto a la presentación de lo posible en la deliberación, ya vimos arriba cómo Lotario la llevaba a efecto. Aristóteles no ofrece dudas:

De cualquier forma, *deliberamos sobre lo que parece que puede resolverse de dos modos*, ya que nadie da consejos sobre lo que él mismo considera que es imposible que haya sido o vaya a ser o sea de un modo indiferente, pues nada cabe decir en esos casos. (Q. Racionero 2000: 48-49)¹⁰

El discurso del que hacen uso ambos protagonistas es, por tanto, el deliberativo, tanto por la materia que versa (consejo y disuasión de la impertinente o discreta voluntad del otro, respectivamente) como por el fin que persigue (hacer lo conveniente y evitar lo perjudicial en el obrar como marido o como amigo).

La deliberación se realiza sobre algo que está en nuestras manos, para que se cumpla o no. Ése es precisamente el reproche mutuo que se hacen Anselmo (porque su amigo no se presta a sus proyectos) y Lotario (porque el otro pretende destruir su honra y la de su propio matrimonio):

Resulta evidente, en cambio, *sobre qué cosas es posible deliberar. Estas son las que se relacionan propiamente con nosotros y cuyo principio de producción está en nuestras manos*. Y por eso especulamos con cierta reserva hasta el instante en que descubrimos *si <tales cosas> son posibles o imposibles de hacer por nosotros*. (Q. Racionero, 2000: 64-65)¹¹

⁸ Arist. *Rh.* 1355b35-40.

⁹ Arist. *Rh.* 1356b5.

¹⁰ Arist. *Rh.* 1357a5.

¹¹ Arist. *Rh.* 1359a35-1359b.

Tras las sensatas reflexiones de Lotario, Anselmo reconoce que son justas y racionales. Sin embargo, lo que él tiene es una enfermedad que sólo puede curar su amigo, y que compara con la atribuida por Aristóteles a las mujeres. Dice que “padece ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores” (425).

El testimonio del texto clásico no deja lugar a dudas como fuente. Cervantes, como es peculiar en él, mezcla deliberadamente sin ton ni son los tipos de enfermedades con las mujeres, sólo por hallarse en el mismo párrafo, como si Anselmo hubiera leído a la ligera sin comprender nada:

Otros *hábitos malos hay que proceden de enfermedades* o de mala costumbre, como el arrancarse los cabellos o comerse las uñas, o *comer carbones o tierra*; asimismo el ajuntamiento de machos con machos. Porque estos tales vicios a unos les suceden por naturaleza, y a otros por costumbre, por haberse mal acostumbrado desde niños. Aquellos, pues, que tales cosas hacen por su mala naturaleza, ninguno cierto dirá que son incontinentes; de la misma manera que a *las mujeres* nadie las llamará continentales, porque en el carnal ajuntamiento no obren, pues es su naturaleza recibir. (P. Simón Abril 2001: 148)¹²

A continuación, pretendemos revelar cómo toda la trama de sentimientos desatados producto de la impertinencia de Anselmo se llevará a la acción dramática siguiendo a Ovidio: en primer lugar, se nombran los posibles escenarios para cometer cualquier infidelidad; es decir, en palabras del poeta latino, *frequens quo sit puella loco* (“en qué lugar se encuentra habitualmente la muchacha”)¹³. Lotario, el protagonista de Cervantes, los ubica en los propios de la época:

Decía él, y decía bien, que el casado a quien el cielo había concedido mujer hermosa, tanto cuidado había de tener qué amigos llevaba a su casa como en mirar con qué amigas su mujer conversaba; porque lo que no se hace ni concierta *en las plazas, ni en los templos, ni en las fiestas públicas, ni estaciones* (cosas que no todas veces las han de negar los maridos a sus mujeres), se concierta y facilita *en casa de la amiga o la parienta* de quien más satisfacción se tiene. (413)

Ovidio también da cuenta de los lugares que son adecuados para los amoríos en la Roma de Octavio Augusto: el pórtico de Pompeyo y el de Livia¹⁴, las plazas o “foros” “al lado del templo de Venus”¹⁵, el circo¹⁶ y en los banquetes¹⁷.

¹² Arist. *EN*. 1148B15.

¹³ Ov. *ars* 1, 49-50.

¹⁴ Ov. *ars* 1, 67-72.

¹⁵ Ov. *ars* 1, 79-86.

¹⁶ Ov. *ars* 1, 135-136.

¹⁷ Ov. *ars* 1, 229-230.

En cuanto a la susceptibilidad de la mujer a ser cautivada y las fórmulas y recursos que los amantes suelen emplear para conseguirlo, Anselmo hace un completo repaso de las artimañas del seductor en la solicitud de amor: *promesas, dádivas, lágrimas, importunidades y perseverancia*:

Porque yo tengo para mí, ¡oh amigo!, que *no es una mujer más buena de cuanto es o no es solicitada*, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las *promesas*, a las *dádivas*, a las *lágrimas* y a las *continuas importunidades* de los *solicitos* amantes. (415)

Todo lo que alude tiene un referente en la obra amatoria del vate latino. Cervantes los repite en boca de Anselmo sin discusión ni añadidura, como quien aplica una tabla matemática:

a) TODA MUJER PUEDE SER SEDUCIDA, dependiendo sólo de que sea solicitada:

En primer lugar, métete en la cabeza la confianza de que *todas pueden ser conquistadas*: las conquistarás con sólo que tiendas las redes [...]; *también querrá la que hubieras podido creer que no quiere*. (J. L. Arcaz 2003: 76-77)¹⁸

b) PROMESAS:

Procura hacerle promesas. (J. L. Arcaz 2003: 86)¹⁹

Y no prometas con timidez, *las promesas arrastran a las muchachas*: de lo que prometas pon por testigos a todos los dioses que quieras. (J. L. Arcaz 2003: 95)²⁰

c) DÁDIVAS:

No te ordeno que *complazcas a tu dueña con un caro presente*; dale cosas pequeñas, pero de entre las pequeñas, *taimado tú, dale las apropiadas*. (J. L. Arcaz 2003: 115)²¹

d) LÁGRIMAS:

También *vienen bien las lágrimas*; con lágrimas conmovrás al diamante; haz que ella vea, si puedes, húmedas tus mejillas. Si te faltaran lágrimas, pues no siempre salen a tiempo, toca tus ojos con la mano mojada. (J. L. Arcaz 2003: 96)²²

e) IMPORTUNIDADES:

Al igual que la verdadera *embriaguez* es perjudicial, así *la fingida te servirá de ayuda*: haz que tu lengua mentirosa titubee con sonido entrecortado *para que cualquier cosa que hagas*

¹⁸ Ov. ars 1, 269-274.

¹⁹ Ov. ars 1, 443-444.

²⁰ Ov. ars 1, 631-632.

²¹ Ov. ars 2, 261-262.

²² Ov. ars 1, 659-662.

o digas más allá de su justa medida dé la impresión de que se debe al exceso de vino (J. L. Arcaz 2003: 93)²³

f) PERSEVERANCIA:

A la misma —insiste solamente— la vencerás con el tiempo: ya ves que Pérgamo fue capturada tarde, mas sin embargo lo fue. Si lo hubiera leído y no quiere contestarte, no la atosigues: tú sólo procura que lea sin cesar tus lisonjas. Lo que ha querido leer, querrá contestar a lo leído: eso llega matemáticamente y a su propio paso. Tal vez también al principio te llegará una carta aciaga y que te ruegue que no la requieras; lo que te ruega lo teme, lo que no ruega lo desea: que insistas; *persevera y serás después ejecutor de tus deseos*. (J. L. Arcaz 2003: 87-88)²⁴

Una vez aceptada la tarea de cortejar a Camila para evitar llegar a males mayores (como que Anselmo diera “cuenta de su desatino a otra persona”), se vuelve a tomar de guía e inspiración de lances amorosos al poeta latino: facilitar el acceso (*accessus*) y ocasión (*tempus*), disponer de dineros y joyas y utilizar “músicas” y “versos” se emplean exhaustivamente como recursos certeros para llevar a cabo la seducción proyectada:

Abrazóle Anselmo tierna y amorosamente, y agradecióle su ofrecimiento como si alguna grande merced le hubiera hecho; y quedaron de acuerdo entre los dos que desde otro día siguiente se comenzase la obra; que él le daría *lugar y tiempo como a sus solas* pudiese hablar a Camila, y asimismo le daría *dineros y joyas* que darla y que ofrecerla. Aconsejóle que le diese *músicas*, que *escribiese versos en su alabanza*, y que, cuando él no quisiese tomar trabajo de hacerlos, él mesmo los haría. (426)

En efecto, a renglón seguido de referir que la mujer más deseada está siempre en brazos de otro, Ovidio aconseja servirse de la criada para que se encargue de organizar los lugares de encuentro. De momento, en la versión cervantina es el propio Anselmo quien se presta a facilitarlos; más tarde aparecerá Leonela.

a) FACILITAR EL LUGAR (*mollire accessus*):

Pero ten la precaución de conocer antes a la criada de la muchacha que vas a seducir: *ella te allanará el camino*. (L. Arcaz 2003: 82)²⁵

b) PROPORCIONAR EL MOMENTO ADECUADO (*legere tempus*):

Ella elegirá el momento (también los médicos aguardan los momentos) en que el ánimo de su dueña esté accesible y dispuesto a ser cautivado. (J. L. Arcaz 2003: 82)²⁶

²³ Ov. *ars* 1, 597-600.

²⁴ Ov. *ars* 1, 477-486.

²⁵ Ov. *ars* 1, 351-352.

c) DISPONER DE DINEROS Y JOYAS para hacer frente a los gastos de cortejo (algo incluso contradictorio e impropio, dado que se supone que no habría de faltarle a Camila, pero que repite ajustándose a la fuente de origen):

La mujer encuentra la manera con la que *diezmar los bienes* de su ardoroso amante. [...] Si te excusas diciendo que no tienes *dinero en efectivo para darlo*, se te pedirá un pagaré que te hará lamentar haber aprendido a escribir. (J. L. Arcaz 2003: 85)²⁷

d) Seducir con la MÚSICA:

Si tienes voz, *canta*; si son ágiles tus brazos, *baila*; y *agrada* con cualquier destreza con la que puedas agradar. (J. L. Arcaz 2003: 93)²⁸

e) ESCRIBIR VERSOS DE ALABANZA.

Que la cera fundida sobre en alisadas tablillas tiente el vado, *que la cera vaya en primer lugar como aliada de tu propósito*. Sea ella portadora de tus lisonjas y de palabras semejantes a las de los enamorados y añade, seas quien seas, no pocas súplicas. (J. L. Arcaz 2003: 86)²⁹

Así pues, séale enviada una carta y *escribase con tiernas palabras, que explore su estado de ánimo*, y tantea ella primero el camino. (J. L. Arcaz, 2003: 86)³⁰

Los que escribimos poemas, enviemos tan sólo poemas: lo de este coro estamos, antes que otros, capacitados para amar. Nosotros hacemos por todos sitios *pregón de la hermosura que nos agrada* (J. L. Arcaz 2003: 163)³¹

Efectivamente, cuando Lotario explica a su amigo el desarrollo de su primera entrevista a solas con Camila, le miente diciéndole que, por ser la primera vez, sólo le ha contado que “su hermosura y discreción” *se pregona* por toda la ciudad (428).

Anselmo queda contento y se ofrece para cada día dar “el mismo lugar” para el encuentro (*mollire accessus*) de su amigo y su esposa (428), tal como recomienda el pasaje ovidiano mencionado arriba. Luego, ante la supuesta respuesta esquiva de Camila, el curioso impertinente propone a su amigo tantearla con dineros y la compra de joyas, entendiendo como ley general que todas las mujeres, y más si son hermosas, son susceptibles de sucumbir a este modo de seducción. Evidentemente, el tipo de mujer

²⁶ Ov. *ars* 1, 356-357.

²⁷ Ov. *ars* 1, 419-434, *passim*.

²⁸ Ov. *ars* 1, 595-596.

²⁹ Ov. *ars* 1, 437-440.

³⁰ Ov. *ars* 1, 455-456.

³¹ Ov. *ars* 3, 533-535.

de la que habla es la que se desprende de la lectura del autor latino de referencia, no la Camila tal cual descrita:

Bien está —dijo Anselmo—. Hasta aquí ha resistido Camila a las palabras; es menester ver cómo resiste a las obras: yo os daré mañana *dos mil escudos de oro para que se los ofrezcáis, y aun se los deis*, y otros tantos para que *compréis joyas con que cebarla*; que las mujeres suelen ser aficionadas, y más si son hermosas, *por más castas que sean, a esto de traerse bien y andar galanas*; y si ella resiste a esta tentación, yo quedaré satisfecho y no os daré más pesadumbre. (428)

Como puede verse, Cervantes parece trasladar íntegramente el texto de Ovidio cuando hace decir a su personaje que “las mujeres, por más castas que sean, suelen ser aficionadas (*virginibus curae grataque est*) a esto de traerse bien y andar galanas (*forma sua*)”: “Incluso *a las castas* les agrada que se airee su hermosura; y *les es grata y motivo de preocupación su hermosura* a las doncellas” (J. L. Arcaz 2003: 94)³².

Al fin, Lotario cae enamorado de Camila y la importuna con requiebros (432). Y, como prescribe el autor del *Arte de Amar*, un amor que en principio es fingido se torna auténtico: “Sin embargo, *muchas veces el que disimulaba ha empezado a amar de verdad*; muchas veces sucedió lo que al empezarlo había fingido que era” (J. L. Arcaz 2003: 94)³³.

Una vez reemprendido el ataque a la firmeza y honestidad de Camila, los recursos aludidos en el capítulo anterior, las lágrimas y las razones de Lotario (434), vuelven a utilizarse con el éxito que cabía esperar. Las imágenes para la seducción son las del ejército que “pone cerco a la fortaleza femenina”. El amante es un “soldado”,³⁴ que se apresta a pasar fatigas y combatir contra la adversidad y el rechazo primero de la mujer. Al final la mujer, cual ciudadela asediada, termina rindiéndose:

Finalmente, a él le pareció que era menester, en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, *apretar el cerco de aquella fortaleza*; y así, acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la misma vanidad, puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él, con toda diligencia, minó la roca de su entereza, con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. *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. *Rindióse Camila; Camila se rindió...* (434).

Ovidio lo describe así:

³² Ov. *ars* 1, 623- 624.

³³ Ov. *ars* 1, 615-618.

³⁴ Ov. *am.* 1, 9.

Primero procura buscarte aquello que quieres amar, *soldado tú que ahora de nuevas te adentras en insólita guerra*. La siguiente tarea es conquistar a una muchacha que te guste. (J. L. Arcaz 2003: 63-64)³⁵

El amor es un reflejo de la milicia: apartaos los cobardes. (J. L. Arcaz 2003: 113-14)³⁶

Aquél [*el soldado*] *asedia* poderosas ciudades, éste [*el amante*] el umbral del amada. (A. Ramírez de Verger 2001: 52)³⁷

No *muros* bajos, no *ciudades rodeadas de fosos* pequeños, sino que se ha conquistado a *una amada bajo mi mando personal*. (A. Ramírez de Verger 2001: 80)³⁸

No obstante, ante el inexorable fatalismo que dictan los sucesos sobrevenidos, como si cayera sobre Camila y Lotario todo el peso de una Ley Divina, ineluctable, se ofrece un remedio, muy humano, aunque también suena a receta sacada del cálamo generoso del vate de Sulmona, y que en la pluma de Cervantes adopta un cierto tono moralizante:

Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas. (434)

Es el mismo consejo preventivo de Ovidio para eludir el amor: “Aunque te veas retenido por sólidas cadenas, *vete especialmente lejos y disponte a emprender un largo viaje*” (J. L. Arcaz 2003: 188)³⁹.

Las referencias a la cultura grecolatina son tan constantes como naturales en la narración. Por eso, a pesar de reflejar una época y condición plenamente cristiana, Anselmo se creyó las razones de Lotario “como si fueran dichas por algún *oráculo*” (435). Con la misma normalidad, a la hora de componer versos, se nombra a las *Musas* como deidades benévolas u hostiles que visitan o abandonan al poeta en el trance de realizar su creación literaria (436). Pues las *Musas* son aliadas del amante y provocan la condescendencia y el favor de la mujer cortejada:

Existen, sin embargo, también jóvenes cultivadas, muchedumbre escasísima; y hay otra multitud de las que no son cultivadas, pero que quieren serlo. Que unas y otras sean elogiadas mediante poemas; que el lector ensalce tus poemas, sean como fueren, con dulce

³⁵ Ov. *ars* 1, 35-38.

³⁶ Ov. *ars* 2, 233.

³⁷ Ov. *am.* 2, 9, 19.

³⁸ Ov. *am.* 2, 12, 7-8.

³⁹ Ov. *rem.* 213-214.

sonido. Así pues, para éstas y aquéllas *un poema escrito de noche en honor suyo hará las veces de un pequeño regalo*. (J. L. Arcaz 2003:116)⁴⁰

De modo que se recurre al modo clásico de dedicar los versos a la amada bajo un nombre impostado, “debajo del nombre de Clori”⁴¹ (436). Precisamente Cervantes sigue al pie de la letra el recurso que Ovidio aconseja, poniendo a continuación distintos ejemplos de pseudónimos de amadas famosas:

Fama tiene Némesis, Cintia tiene fama, Véspero y las tierras de oriente han conocido a Licóride y muchos preguntan quién es nuestra Corina. Añade que las insidias están bien aparte de los sagrados vates y que también nuestra arte nos modela a su propia forma de ser. (J. L. Arcaz 2003: 163-164)⁴²

La inclusión en la trama de la criada confidente (439-441) es otro tópico del género amoroso, como hemos dicho, que desarrolla el poeta latino: “Pero ten la precaución de conocer antes a *la criada* de la muchacha que vas a seducir: ella *te allanará el camino*. Mira que sea *partícipe de los planes de su dueña* y que no sea una *confidente* poco fiel *de sus secretos escarceos*” (J. L. Arcaz 2003: 82)⁴³.

La doncella había aparecido con Camila citada de paso en el último asalto ya de veras por parte de Lotario a la honestidad de la esposa de su amigo (431). Pero alcanza el primer plano de la acción después de que su dueña ha caído enamorada de Lotario: “Sólo supo Leonela la flaqueza de su señora, porque no se la pudieron encubrir *los dos malos amigos y nuevos amantes*” (434).

Porque, efectivamente, la transición de los sentimientos de Lotario y Camila es de amistad a amor: “entre *el amor camuflado bajo el nombre de la amistad*. Acercándose de este modo, he visto yo engañar a una arisca muchacha: *el que fuera su amigo se convirtió en amante*” (J. L. Arcaz 2003: 99)⁴⁴.

La criada Leonela se introduce en las cuitas de su ama. Ésta le confía sus temores de no haberse dado a valer suficientemente por haber puesto escasa resistencia a las pretensiones de su amante dentro de las reglas del cortejo:

⁴⁰ Ov. *ars* 2, 281-286.

⁴¹ Clori, el pseudónimo elegido para los versos dedicados a Camila, tiene dos homónimos en la literatura clásica: en Homero (*Od.* 11, 281-297) es una bellísima esposa; en Horacio aparece a) como muchacha muy hermosa y cortejada (*Hor. carm.* 2, 5, 18-20); b) y como anciana esposa de Íbico, que persiste ridículamente en mezclarse con jóvenes y afanes amorosos impropios de su edad (*Hor. carm.* 3, 15, 1-8). Nos inclinamos, por el contexto, a pensar que la fuente de inspiración pueda ser la bella muchacha cortejada descrita en Horacio.

⁴² Ov. *ars* 3, 536-540.

⁴³ Ov. *ars* 1, 351-356.

⁴⁴ Ov. *ars* 1, 720-722.

—Corrida estoy, amiga Leonela, de ver en cuán poco he sabido estimarme, pues *siquiera no hice que con el tiempo comprara Lotario la entera posesión que le di tan presto de mi voluntad. Temo que ha de desestimar mi presteza o ligereza, sin que eche de ver la fuerza que él me hizo para no poder resistirle.* (439)

Así entra en juego una serie de tópicos recogidos también por Ovidio:

1º) Lo propio de las mujeres es oponer resistencia, aunque les agrada ser cortejadas.

Por tanto, venga, no dudes en poder conseguir a todas las muchachas; *apenas habrá una de entre muchas que se te niegue. Tanto las que niegan se alegran, con todo, de que se las suplique.* Aunque seas despreciado, tu rechazo no tiene riesgos. (J. L. Arcaz 2003: 81)⁴⁵

2º) Lo que se ofrece con facilidad es tenido a menos.

Lo que se da fácilmente no bien alimenta un amor duradero: deberán mezclarse rechazos con los alegres juegos. Que se tumbe (tu amante) ante tus puertas, que diga “puerta cruel” y arrostre muchas cosas con resignación y otras muchas a regañadientes. *No aguantamos lo dulce; recuperémonos con jugo amargo.* (J. L. Arcaz 2003: 165)⁴⁶

3) El amor furtivo en verdad agrada tanto a hombres como a mujeres.

Tanto como para un hombre, el amor furtivo es grato para una muchacha: el hombre lo disimula mal, pero ella lo desea más encubiertamente. (J. L. Arcaz 2003: 77)⁴⁷

4) Sin embargo, la mujer parece sufrir más los efectos del enamoramiento.

La mujer no reniega de las antorchas ni los crueles arcos; veo que *estos dardos hieren con más moderación a los varones.* (J. L. Arcaz 2003: 139)⁴⁸

Después, Leonela hace una descripción completa del Amor “desde la voz de la experiencia”:

—No corre por ti esa razón —respondió Leonela—, porque *el amor*, según he oído decir, unas veces *vuela* y otras *anda*; con éste *corre*, y con aquél *va despacio*; *a unos entibia*, y *a otros abrasa*; *a unos hiere*, y *a otros mata*; en un mismo punto comienza la carrera de sus deseos, y en aquel mismo punto la acaba y concluye; *por la mañana suele poner el cerco a una fortaleza*, y *a la noche la tiene rendida*, porque *no hay fuerza que le resista* [...]; porque *el amor no tiene otro mejor ministro para ejecutar lo que desea, que es la ocasión*: de la ocasión se sirve en todos sus hechos, principalmente en los principios. Todo esto *sé yo muy bien, más de experiencia que de oídas*, y algún día te lo diré, señora; que yo también soy de carne y de sangre moza. (439-440)

1) En Ovidio, también, “el amor vuela”.

⁴⁵ Ov. *ars* 1, 343-346.

⁴⁶ Ov. *ars* 3, 579-585.

⁴⁷ Ov. *ars* 1, 275-276.

⁴⁸ Ov. *ars* 3, 29-30.

Me preparo a decir grandes cosas, por medio de qué artes puede conservarse *Amor*, niño él que vaga sin cesar por el vasto mundo. Además, es ligero y *tiene dos alas con que volar*: difícil es imponerles a ellas un orden. (J. L. Arcaz 2003: 103)⁴⁹

Marchad a la guerra iguales; venzan aquellos a quienes favorezcan Dione nutricia y el *niño que revolotea por todo el orbe*. (J. L. Arcaz 2003: 137)⁵⁰

2) En Ovidio, también, “el amor anda, corre, va despacio”.

Si con pies ociosos pisa ella el pórtico abierto, también aquí une tú al suyo semejante remolonear, y haz unas veces por ir delante y, otras, síguela por detrás; *acelera unas veces el paso y, otras, camina con lentitud*. (J. L. Arcaz 2003: 88)⁵¹

3) En Ovidio, también, “el amor abrasa, hiere y mata”.

[T]ambién ante mí cederá, *aunque hiera con su arco mi pecho y agite las antorchas que blande*. Cuanto más fieramente *el Amor me traspase con flechas y me haya abrasado*, tanto mejor vengador seré de la herida que me haya infligido. (J. L. Arcaz 2003: 62)⁵²

4) En Ovidio, también, “el ministro del amor es la ocasión”⁵³.

En nada peca Helena, ninguna falta comete este adúltero: lo que tú, lo que cualquiera haría, él lo hace. *Obligas a un adulterio facilitando el momento y el lugar*. (J. L. Arcaz 2003: 120)⁵⁴

5) Como Ovidio, Leonela habla del Amor “por experiencia, no de oídas”.

No diré yo en falso que estas artes, Febo, me han sido entregadas por ti, ni que nos inspira el graznido de un ave del cielo, ni que se me han aparecido Clío y las hermanas de Clío mientras guardaba en tus valles, Ascra, rebaños. *La experiencia mueve esta obra*; atendida a un poeta instruido: asiste, madre de Amor, mi propósito. (J. L. Arcaz 2003: 62-63)⁵⁵

Un mal sueño, que es también la causa de que la anciana principie el cuento de Amor y Psique en *El Asno de Oro*, de Apuleyo⁵⁶, interrumpe la lectura de *El curioso impertinente*. Tiene lugar entonces para don Quijote el episodio alucinatorio de los odres de vino⁵⁷, que él confunde con el descomunal cuerpo del gigante enemigo de la

⁴⁹ Ov. *ars* 2, 17-20.

⁵⁰ Ov. *ars* 3, 3-4.

⁵¹ Ov. *ars* 1, 491-494.

⁵² Ov. *ars* 1, 21-24.

⁵³ Ov. *ars* 1, 399-412; Ov. *ars* 1, 605-608; Ov. *ars* 2, 261-262.

⁵⁴ Ov. *ars* 2, 365-367.

⁵⁵ Ov. *ars* 1, 25-30.

⁵⁶ Apvl. *met.* 4, 27.

⁵⁷ No cabe duda de que la referencia creativa de este capítulo es la batalla que libra Lucio, el protagonista de *El asno de oro*, con tres supuestos ladrones junto a la puerta de la posada de Milón (*cf.* M. Bambeck 1974: 241-252)

princesa Micomicona (455). Luego que es calmado, el cura vuelve a las páginas de la novela: se cumplen fatídicamente las máximas ovidianas respecto a los amores ilícitos al amparo de la amistad (458): *Seguro y transitado es el camino de engañar bajo el nombre de amigo*, aunque sea un camino seguro y transitado, tiene su delito” (J. L. Arcaz 2003: 92)⁵⁸.

Preso Anselmo en la trampa que él mismo había tejido, convirtiendo al amigo entrañable en miserable traidor y a la esposa morigerada en astuta amante, “quedó el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo” (453). Incluso su deseo se torna a dedicarse con entera exclusividad a hacer versos en alabanza de Camila que la depositasen en la memoria eterna de los tiempos futuros. Su desvarío, que en su impertinente experiencia adquiere un eco torvo, en clave de sarcasmo, es también el objetivo final de los versos de Ovidio, llamados a ocupar el más alto puesto de la gloria inmortal: “y quería que no fuesen otros sus entretenimientos que el hacer *versos en alabanza de Camila*, que la hiciesen *eterna en la memoria de los siglos venideros*” (453).

Así quedaría Camila en la pluma de Anselmo, igual que otros nombres como Némesis, como Delia, cual renovada Penélope, colocada su argucia precisamente por el vate de Sulmona junto a los avatares de Troya como modelo de fama imperecedera bajo el poder inmarcesible de la poesía:

[...] *sólo los versos escapan de la pira voraz;*
perduran, obra de poetas, *la fama* de la empresa de Troya
y la tela lenta que era destejida en nocturno engaño.
Así Némesis, así Delia gozarán de renombre. (A. Ramírez de Verger 2001: 109)⁵⁹

Cervantes aplica a Anselmo el orgullo y la soberbia de quien se cree feliz y capaz de dejar huella literaria, cuando todo lo que vive es apenas una ilusión. Lo mismo que la locura de don Quijote considera la realidad virtual de los libros más auténtica que la cotidiana, el curioso impertinente pretende elevar a categoría poética, inmortal, justamente la mentira que su torpe voluntad ha forjado en medio de una triste verdad, que lo burla y lo deshonra. Por eso, de nuevo es la literatura la que falsea la vida doliente, pretendiendo construir en versos una tenaz Penélope o una casta Lucrecia, a partir de los retales de una u otra de tantas maliciosas *puellae* ovidianas⁶⁰. De nuevo,

⁵⁸ Ov. *ars* 1, 585-586.

⁵⁹ Ov. *am.* 3, 9, 28-31.

⁶⁰ Ov. *am.* 1, 10, 59-62.

“Cervantes identifies literary creation with lie: characters in *Don Quixote* repeatedly assert that books of fiction —chivalric or pastoral novels— are lies” (Wadropper 1957: 596).

El final trágico de cada uno de los protagonistas cumple los requisitos de ejemplaridad moral que Cervantes, hombre de su tiempo, no olvida. Pero es la valoración última del cura, censor y crítico literario permanente a lo largo de la Primera Parte de la obra, la que merece más nuestra atención. Es importante cómo el personaje aprueba la forma, lo que es el vestido literario del relato: “lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (463). Es decir, la “lección” o lectura auténtica que proporciona la novela, lo que ha llevado verdaderamente al autor a insertarla, es el modelo narrativo que propone, el *ars scribendi*, que se ajusta como un guante a los cánones aristotélicos, tanto en la teoría que desarrolla como en la práctica de su ejecución. No es, en absoluto, una “mala ficción artística” criticada por los personajes del *Quijote* (D. Arbesú 2006: 41). En esta línea existen estudios que han sabido ver la oposición Anselmo/don Quijote (*cf.* G. Güntert 1986: 267), entre el deseo de conocimiento empírico de Anselmo y la fe a toda prueba ante cualquier circunstancia de Don Quijote (*cf.* Jürgen Hahn 1972: 138).

El punto de vista de Cervantes se descubre en este preciso enfoque que adopta el personaje: el debate literario gira en torno a la verosimilitud, centrándose (y salvándose de cualquier otro juicio de valor) en la belleza y eficacia estética. Ello es así porque se ajusta en todo a la *Poética* de Aristóteles. A saber:

1º) El arte literario (la novela) ha de representar el comportamiento moral de virtud o defecto de los protagonistas:

Ahora bien, puesto que los que imitan representan a seres que actúan, y dado que es fuerza que éstos sean buenos o malos, —ya que los caracteres casi siempre son reductibles a una de estas dos categorías, habida cuenta que se diferencian por su virtud o por sus vicios— *imitan o bien a personas moralmente superiores a nosotros, o a inferiores, o, incluso, iguales*, como hacen los pintores. (J. Alsina 1985: 225)⁶¹

2º) Toda imitación de algo ha de entrañar un aprendizaje, cierta “ejemplaridad” en pluma de Cervantes; de ahí que el deleite que provoca en el lector los sucesos y avatares de los personajes representados se debe a su coherencia con la realidad. He ahí lo que apunta el cura y por qué fija su atención en que la historia tenga sentido cabal. Por eso,

⁶¹ Arist. *Po.* 1448a.

dejado a un lado su rol de censor eclesiástico, como crítico literario encaja favorablemente el relato de ficción:

aprender es muy agradable, y no sólo para los científicos, sino igualmente para los demás hombres —sólo que éstos participan únicamente en una mínima parte— y es que nos complacemos en la contemplación de las imágenes porque al mirarlas, se aprende en ellas y de ellas se deduce lo que cada cosa representa: por ejemplo, que esta figura es tal cosa. Y si uno no ha visto previamente el objeto representado, la obra de arte causará deleite no en la medida en que sea una imitación, sino por la mera ejecución por el color o por alguna otra razón de este tipo”. (J. Alsina 1985: 229)⁶²

3º) El tema representado ha de ser una *acción* en la que se desarrolla el *carácter* y *pensamiento* de sus actores hasta el final trágico de sus vidas: “por naturaleza hay dos causas de *acciones*, *el pensamiento* y *el carácter*, y según estas acciones *alcanzan todos el éxito o el fracaso*” (J. Alsina 1985: 239)⁶³.

En eso *El Curioso impertinente* cumple punto por punto lo que prescribe Aristóteles: se compone un argumento, los protagonistas aparecen dotados de ciertas cualidades de conducta y en sus diálogos explican su pensamiento.

La imitación de la acción es, por consiguiente, el *argumento*, pues llamo argumento a la composición misma de las acciones y, llamo, en cambio *carácter* aquello conforme a lo cual decimos que los personajes son de una determinada calidad, y *pensamiento* aquellas expresiones por medio de las cuales los personajes demuestran o explican algo. (J. Alsina 1985: 239)⁶⁴

4º El argumento ha de tener *un principio, un medio y un fin*. Así puede observarse en el comienzo, con los dos amigos, su boda y la curiosa pretensión de Anselmo; el desarrollo, en la estrategia de Lotario y artes de Camila y Leonela, y el final infausto de todos los protagonistas: “Hemos dejado sentado que la tragedia es la imitación de una acción acabada y completa que tiene una adecuada extensión, ya que puede existir algo que, siendo entero, carezca de extensión. *Completo es lo que tiene principio, medio y fin*” (J. Alsina 1985: 245)⁶⁵.

Precisamente, la última frase del narrador de la historia de Anselmo, Lotario y Camila, evidenciando su deuda directa con Aristóteles, nos dice: “Éste fue el *fin* que tuvieron todos, nacido de un tal desatinado *principio*” (463). El filósofo griego lo especifica así:

⁶² Arist. *Po.* 1448b15.

⁶³ Arist. *Po.* 1449b35-1450a .

⁶⁴ Arist. *Po.* 1450a-5.

⁶⁵ Arist. *Po.* 1450b20-25.

Principio es aquello que, de por sí, no sigue necesariamente a otra cosa, pero después de ello hay o se produce algo de un modo natural; *fin*, por el contrario, es aquello que, de por sí, sigue naturalmente a otra cosa, de modo necesario o por lo general, y a lo cual no sigue nada más; *medio*, aquello, aquello que, de por sí, viene después de algo y es seguido por otra cosa. Aquellos que construyen bien los argumentos no deben comenzarlos ni terminarlos al azar, sino que *deben atenerse a las formulas indicadas*. (J. Alsina 1985: 245)⁶⁶

5º) La extensión temporal de la narración ha de estar ajustada a la propia trama; en el caso de Anselmo y del resto de los protagonistas, en el paso de la felicidad a la desdicha:

[*Respecto a los límites de tiempo de la obra*] diremos que, en lo que a la extensión concierne, la obra debe tener una extensión que permita que *el paso de la desgracia a dicha o de la dicha a desgracia se produzca según la verosimilitud o la necesidad de los acontecimientos*. (J. Alsina 1985: 247)⁶⁷

6º) Todos los acontecimientos e incidentes de la trama han de estar trenzados de tal manera, que se viera defectuoso el conjunto si alguno de ellos faltara. Es lo que sucede con el papel de Leonela y su amante nocturno (441), presentado aparentemente de modo marginal, pero que consigue precipitar el desenlace de todos los implicados: “Asimismo *las partes de toda acción deben estar ordenadas de tal manera que, si se suprime alguna de ellas, el conjunto resulte modificado y trastornado*; pues aquello cuya presencia o ausencia no produce efecto alguno no es parte esencial del todo” (J. Alsina 1985: 249)⁶⁸.

7º) Por último, y reforzando las palabras finales del cura, la narración no ha de contar las cosas que han sucedido, sino cómo pudieron haber ocurrido. No ha lugar su veracidad, sino su *verosimilitud*. En tales coordenadas entra tanto la posibilidad como la probabilidad de que pudiera ocurrir, si bien en el interior de la trama, el desenlace se presenta ineluctablemente como necesario. El cura, en primer lugar, descarta la autenticidad de reflejar algo sucedido; luego aparta la posibilidad de que ocurriera en un matrimonio, y sólo deja expedita la probabilidad en caso de tratarse de relaciones entre un galán y una dama. A las claras, en sus palabras está aplicando la formulación aristotélica una por una: “De lo dicho resulta evidente también que no es función del

⁶⁶ Arist. *Po.* 1450b25-30.

⁶⁷ Arist. *Po.* 1451a10.

⁶⁸ Arist. *Po.* 1451a30.

poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, *aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad*” (J. Alsina 1985: 249)⁶⁹.

8º) El efecto trágico de la historia ha de provocar piedad (“un marido es engañado por su propio amigo”) y temor (“cualquier marido puede verse en ese trance”). Por ello el cambio de la situación del protagonista ha de ser de la felicidad a la desdicha, y la causa de tal transformación ha de residir en un error de juicio. En el caso de Anselmo, hombre de familia ilustre y de gran prestigio y prosperidad, es su impertinente curiosidad la que desencadena su propia desgracia:

Puesto que la trama de la tragedia ideal no debe ser simple, sino compleja, e imitar *acciones temibles y dignas de compasión* –ya que esto es lo propio de este tipo de imitación– es, por lo pronto, evidente que no deben exhibirse personajes virtuosos que pasan de la felicidad a la desdicha –pues esto no inspira temor ni despierta la compasión, sino que es repugnante–, ni tampoco malvados que pasan de la desdicha a la felicidad –pues esto es lo menos trágico del mundo– ya que no cumple la condición requerida, pues no provoca *sentimientos humanitarios* ni dignos *de compasión* ni *de temor*. (J. Alsina 1985: 259-260)⁷⁰

En conclusión, Cervantes es de los autores que escribe libros sirviéndose de los propios libros. Con esta historia inserta en *Don Quijote* nos ofrece una demostración práctica del arte de novelar de acuerdo con los cánones de la *Poética* de Aristóteles; los cuales sigue puntualmente. La novela o “libro de entretenimiento”, el nuevo género que defiende y articula teóricamente en la Primera Parte de su obra, se nutre, entre otras tantas, de muchas piezas del mundo clásico que el naufragio medieval había llevado hasta la orilla de la Modernidad. Demuestra, por ejemplo, en el caso concreto de *El curioso impertinente* que su talento narrativo va de la mano de la reflexión crítica, de modo que construye tanto argumento como personajes con los mimbres poéticos de la obra de Ovidio y con un control total y ejercicio de la teoría literaria aristotélica. La intención y concepción de la literatura de Cervantes (1547-1616) coincide con la vertida y seguida igualmente por sus coetáneos, el sevillano Fernando de Herrera (1534-1597) y el extremeño Francisco Sánchez “el Brocense”(1523-1600). Fundamenta así todos los argumentos que emplea sobre las grandes autoridades ya consagradas, eternas, porque ambiciona igualmente ser un autor eterno y consagrado. En el Renacimiento tardío que vive el alcalaíno la imitación a los clásicos significa simultáneamente la identificación con ellos; es decir, el convencimiento de que utilizándolos en lengua vernácula uno se

⁶⁹ Arist. *Po.* 1451a35.

⁷⁰ Arist. *Po.* 1452b30-1453a .

alza a la misma altura que sus referentes en latín o griego. Así era el espíritu humanista. Así era, según nuestra opinión, Cervantes.

Bibliografía

- ALSINA CLOTA, José (trad.). Aristóteles: *Poética*. Barcelona: Bosch, 1985.
- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*, 2008.
<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2056/1/17662163.pdf> [01/02/2017]
- ARBESÚ FERNÁNDEZ, David. “Auctoritas y experiencia en *El curioso impertinente*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 25.1 (2006): 23-43.
- ARCAZ POZO, J. L. (trad.). Ovidio: *Arte de Amar · Remedios de Amor*. Madrid: Alianza Editorial, 2003 (2000).
- ATKINSON, William C. “Cervantes, El Pinciano, and the *Novelas Ejemplares*”. *Hispanic Review* 26 (1948): 189-208.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. “Conocimiento y vida en Cervantes”. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975. 15-72.
- BAMBECK, M. “Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino”. *Prohemio V*, 1974. 241-252.
- BARBAGALLO, Antonio. “*Los dos amigos, El curioso impertinente* y la literatura italiana”. *Anales Cervantinos* 32 (1994): 207-219.
- CALVO, J. L. (trad.). Homero: *Odisea*. Madrid: Ed. Cátedra, 1990.
- CALVO Martínez, T. (trad.). Aristóteles: *Metafísica*. Madrid: Gredos, 2000.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2 vols., 2004.
- CLOSE, Anthony. “La imitación de la literatura y de la realidad en el Quijote”. *Castilla. Estudios de Literatura* 0 (2009): 87-110.
- FORCIONE, Alban K. *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- GALLEGO MORELL, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Granada: Universidad de Granada, 1966.
- GÜNTERT, Georges. “El lector defraudado: Conocer y creer en *El curioso impertinente*”. *Romanistisches Jahrbuch* 37 (1986): 264-281.
- HAHN, Jürgen. “*El curioso impertinente* and Don Quijote’s Symbolic Struggle against Curiositas”. *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 128-140.

OROZCO DÍAZ, Enrique. *Cervantes y la novela del Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1992.

QUINT, David. *Cervantes' Novel of Modern Times*. Princeton: Princeton UP, 2003.

PALLÍ BONET, J. (trad.). *Aristóteles: Investigación sobre los animales*. Madrid: Gredos, 1992.

RAMÍREZ DE VERGER, A. (trad.). *Ovidio: Amores*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

RACIONERO, Q. (trad.). *Aristóteles: Retórica*. Madrid: Gredos, 2000.

SIMÓN ABRIL, Pedro. *La Ética de Aristóteles*. Albacete: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Albacete, 2001.

<http://www.dipualba.es/publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/EticaAris.pdf> [20/02/2017]

TOFFANIN, Giuseppe. *Historia del humanismo desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nova, 1953.

TRACHMAN, Sadie Edith. *Cervantes' Women of Literary Tradition*. New York: Instituto de las Españas, 1932.

WARDROPPER, Bruce W. "The Pertinence of *El curioso impertinente*". *PMLA* 72 (1957): 587-600.

Abreviaturas de autores y obras grecolatinas citados a pie de página, según el índice alfabético del ThIL (*Thesaurus linguae Latinae editus auctoritate et consilio Academiarum quinque Germanicarum Berolinensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindobonensis*), Leipzig 1900:

Apvl. *met.* = Apuleyo, *La Metamorfosis* (o *El Asno de Oro*).

Arist. *de An.* = Aristóteles, *Historias de los animales*.

Arist. *EN.* = Aristóteles, *Ética a Nicómaco*.

Arist. *Metaph.* = Aristóteles, *Metafísica*.

Arist. *Po.* = Aristóteles, *Poética*.

Arist. *Pol.* = Aristóteles, *Política*.

Arist. *Rh.* = Aristóteles, *Retórica*.

Hom. *Od.* = Homero, *Odisea*.

Hor. *carm.* = Horacio, *Odas*.

Ov. *am.* = Ovidio, *Amores*.

Ov. *ars* = Ovidio, *Arte de amar*.

Ov. *rem.* = Ovidio, *Remedios de amor*.