

El guitarrista y El curioso impertinente. Luis Landero a la luz de Cervantes

IRENE SÁNCHEZ SEMPERE*

Resumen

Partiendo de la hipótesis de la actualidad de las ficciones cervantinas en la literatura del siglo XXI, llevamos a cabo un análisis intertextual entre *El curioso impertinente* y *El guitarrista*, de Luis Landero. El tema de la burla nos permite trazar un recorrido histórico a través de la tradición literaria europea, en el que abordamos motivos como *los dos amigos*, *el viejo y la niña* o *la prueba de la virtud*. Ambos autores asimilan y renuevan con insólita originalidad la herencia literaria. El estudio de las influencias desde una perspectiva bidireccional ilumina el significado de la obra landeriana y descubre resonancias nuevas en la cervantina. La comparación de motivos y técnicas literarias en los dos autores justifica la reputación de Landero como uno de los escritores actuales más cervantinos.

Palabras clave: Cervantes; *El curioso impertinente*; Luis Landero; *El guitarrista*; burla; intertextualidad.

Title: *El guitarrista and El curioso impertinente. A New Read of Cervantes's Novel through Luis Landero*

Abstract

Starting from the hypothesis of the presence of Cervantes's fictions in twenty first-century literature, we carry out an intertextual analysis between *El curioso impertinente* and *El guitarrista* by Luis Landero. The subject of mockery allows us to trace a historical journey throughout European literary tradition in which literary motifs such as *the two friends*, *the old man and the girl* or *the proof of virtue* appear. Both writers assimilate and renew their literary inheritance with unusual originality. The study of influences from a bidirectional perspective illuminates the meaning of Landero's masterpiece and discovers new resonances in Cervante's one. The comparison of motifs and literary techniques between the two authors justifies the reputation of Landero as one of the most Cervantian current writers.

* Universidad de Murcia. irene.sanchez11@um.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4634-1172>

Keywords: Cervantes; *El curioso impertinente*; Luis Landero; *El guitarrista*; Mockery; Intertextuality.

Cómo citar este artículo / Citation

Sánchez Sempere, Irene. 2022. «*El guitarrista y El curioso impertinente*. Luis Landero a la luz de Cervantes». *Anales Cervantinos* 54: 249-271. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.009>

1. INTRODUCCIÓN

Cervantes es, a todas luces, el clásico más contemporáneo de nuestras letras, de suerte que los escritores actuales continúan abordando los temas y las técnicas narrativas por él empleados, y los lectores de hoy, como los de antaño, disfrutan reconociéndose en las criaturas literarias y los conflictos vitales planteados en sus obras. Eduardo Mendoza, Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina o Luis Landero son algunos de los protagonistas del escenario novelesco actual que han destacado por su personal recepción de la herencia cervantina. En cuanto a este último, son abundantísimos los estudios dedicados a resaltar las relaciones intertextuales entre el *Quijote* y *Juegos de la edad tardía*¹. Sin embargo, la novela que hemos elegido en esta ocasión ha pasado bastante desapercibida para la crítica hasta la actualidad, un olvido que resulta verdaderamente sorprendente a la luz de los numerosos vínculos que *El guitarrista* mantiene con Cervantes, en general, y con *El curioso impertinente*, en particular.

El objetivo del presente análisis será demostrar las significativas interrelaciones entre ambos textos. Para ello, hemos adoptado el tema de la burla como eje sobre el que trazaremos un recorrido histórico desde las obras que sirvieron de inspiración a Cervantes hasta la original reelaboración landeriana. En esa tradición, nos encontramos con motivos literarios como el de *los dos amigos*, *la prueba de la virtud* o *el viejo y la niña*, que adquieren distintas formulaciones en función del género y la intención de cada obra. Comprobaremos que tanto el autor del *Persiles* como el de *El mágico aprendiz* demuestran un ingenio fértil a la hora de fundir y reinventar el caudal heredado, a la par que hábil en su ejecución literaria.

Dedicaremos un primer apartado al esbozo de una serie de precisiones terminológicas sobre la burla y a la contextualización histórica del tema, de la mano de Monique Joly (1982 y 1989). A continuación, analizaremos la personal asimilación de las fuentes literarias por parte de Cervantes en su

1. Uno de los primeros estudios pertenece a Basanta (1990). Le siguen los estudios de Roca Mussons (1997).

elaboración del *Curioso* y extraeremos una serie de conclusiones que más adelante aplicaremos al análisis comparado. Las aportaciones de Frenzel (1980), Avalue-Arce (1957), Baquero Escudero (2013), Zimic (1998) o Lozano Mijares (2007) nos servirán de guía en este proceso, que revelará el grado en que Cervantes ilumina a Landero, y viceversa. *El guitarrista* constituye un perfecto ejemplo de la hipótesis de partida anunciada al inicio de este trabajo, que no es otra que la inagotable actualidad de la literatura cervantina como referente de los novelistas actuales.

2. LA BURLA EN CERVANTES

Tal y como afirma Monique Joly, no se entiende el auge de la literatura áurea española (al menos en su vertiente cómica) sin el tema de la burla (1989, 67)². En su monumental estudio lexicográfico del vocabulario de la burla en el Siglo de Oro, *La bourle et son interprétation*, la estudiosa concibe el término como una sinapsis semántica entre dos campos léxicos: el del engaño (*tromperie*) y el de la mofa (*moquerie*) (1982, 43). Las mismas dos grandes acepciones recoge Rufino José Cuervo en su *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana* (1998). No hará falta insistir en la importancia de tener presentes estos dos sentidos y sus derivados en la lectura de los textos áureos. Así, comprendemos fácilmente que en oraciones del *Quijote* como «Leonela respondía que ella ni aun *burlando* no sabía mentir» (I, 34), *burlar* significa hablar de chanza o en broma; en «tengo por cosa cierta y más que averiguada que aquella imaginación que Sancho tuvo de *burlar* a su señor y darle a entender que la labradora era Dulcinea [...] toda fue invención» (II, 33), el sentido es *engañar*, al igual que en «más quiero ser mujer legítima de un lacayo que no amiga y *burlada* de un caballero» (II, 56), aunque aquí, aplicado a una dama, el contenido del engaño se concreta. También cuando en el *Persiles* se dice «fácil cosa será dar la vuelta a esta isla, donde, *burlando* sus esperanzas, veamos el fin de las nuestras» (II, 7), en donde *burlar* significa frustrar o acabar con dichas esperanzas.

La elección que hemos realizado de estas citas textuales, que Cuervo utiliza –junto con las de otros autores– para ejemplificar las definiciones, no es en absoluto gratuita, pues viene a ilustrar la fértil variedad de usos que Cervantes da al tema de la burla en su producción literaria y, muy especialmente, en el *Quijote*. Joly ha estudiado este asunto y considera que el uso de la burla en la obra del alcalaíno resulta poco convencional (1989). En su argumentación, recurre a dos textos del autor. El primero de ellos es el entremés *El Vizcaíno fingido*, en el que Solórzano y su cómplice burlan a dos damas de dudosa honestidad mediante el trueque de joyas. En el

2. Para profundizar en el tema de la burla en el Siglo de Oro español, véanse los estudios de Arellano Ayuso (2018, 2019a, 2019b y 2020); también Egido (1996).

preámbulo, el personaje pronuncia el siguiente parlamento: «Cuando las mujeres son como éstas, es gusto el burlallas; cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba; quiero decir, que ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada; que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno» (2012, 101)³.

Si tenemos en cuenta la gravedad de la burla hecha por Solórzano, sus palabras podrían resultar hasta provocadoras, pero lo cierto es que este termina por descubrir el engaño y se reconcilia con las mujeres, procurando así un final feliz a la historia. De este modo, Cervantes subvierte el modelo literario del fraude de las joyas (aparece en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y en *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda) con argumentos como el anterior, con el que establece una distinción entre las burlas ‘buenas’, sin perjuicio del burlado, y las ‘malas’, que ofenden (Joly 1989, 67-68).

En *La bourle et son interprétation* (1982), la autora ya había explicado que tanto el engaño como la mofa oscilan entre las connotaciones positivas y las negativas. Así, existen mofas buenas y malas (dualidad que se inserta en el debate sobre las formas lícitas e ilícitas de juego), del mismo modo que el engaño, connotado *a priori* negativamente (con la excepción de aquellos ambientes regidos por una moral a la inversa, como ocurre en la comunidad hampesca regida por Monipodio), también posee connotaciones positivas cuando quien lo recibe ha engañado previamente (*tromper le trompeur*). En su *Filosofía*, Pinciano ya hablaba de la ‘risa pasiva’ en alusión a quienes pensaban tener un papel activo en la risa (‘risa activa’) y acababan siendo, por el contrario, objeto de ella (IX, 410-411). Según Joly, este segundo tipo de engaño es objeto de la «sacralización aprobadora de la sabiduría popular», por la cual es loable burlar al burlador (1982, 44). Así, vemos una suerte de justicia poética cuando Sancho, hecho gobernador, demuestra con creces su capacidad de mando, de suerte que, como afirma su mayordomo, «las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados» (II, 49). El prototipo de burlador burlado en la literatura española es el don Juan de Tirso de Molina. Es burlado por Dios porque, como se dice en *Gálatas* (6,7), «Nolite errare. Deus non irridetur» («No os engaños. Dios no puede ser burlado»), tal y como advertía Solórzano.

Después del ejemplo del entremés, Joly recurre en su artículo al texto del *Quijote*. Compara allí la reprobable actitud de los duques, obstinados en forzar la locura del hidalgo con toda clase de disfraces, tramoyas, máscaras y efectos, con la de don Antonio Moreno, que acoge a don Quijote durante su estancia en Barcelona. De los primeros dirá el narrador: «Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y

3. En su *Filosofía antigua poética*, López Pinciano, siguiendo a Aristóteles, había expuesto a propósito de la sátira la importancia de no ofender atacando a personas particulares; antes bien, se debían reprender vicios generales si se buscaba aleccionar en el ejercicio de la virtud (XII, 501), una idea que Cervantes repite en varias de sus obras.

que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (I, 70).

En cambio, don Antonio es descrito como un

caballero rico y discreto, y amigo de burlarse a lo honesto y afable, el cual, viendo en su casa a Don Quijote, andaba buscando modos como, sin perjuicio, sacarse a plaza sus locuras, porque no son burlas las que duelen, ni hay pasatiempos que valgan si son con daño de terceros (II, 62).

El caballero catalán no se sirve de la burla con ánimo de perjudicar al hidalgo, sino que busca una diversión sin malicia, pues en el fondo respeta a su huésped. De hecho, saldrá en su defensa cuando un castellano lo acomete por la calle para reprenderle por sus locuras. Don Antonio sacará a su invitado al balcón y luego lo acompañará a dar un paseo por las calles, le presentará a sus amigos y organizará un convite en su honor, pero no se servirá de estrategias para provocarle. Incluso el truco de la cabeza encantada forma parte de los hábitos del anfitrión, que disfruta mostrándola a cuantos acuden a su casa. Las de don Antonio son, por tanto, un ejemplo de buenas burlas que no humillan ni ofenden a quien las recibe (1989, 68-69).

A la vista de lo expuesto, parece claro que el uso de la burla entraña una serie de problemas de tipo moral en tanto que la literatura de la época, además de entretener, ilustra sobre comportamientos y actitudes socialmente convenientes. Acerca del provecho moral de las ficciones advierte Lotario a su amigo Anselmo, protagonistas de *El curioso impertinente*, recurriendo a un episodio del *Orlando furioso* que presenta grandes similitudes con su situación particular:

... que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos, y entendidos e imitados. Cuanto más que con lo que ahora pienso decirte acabarás de venir en conocimiento del grande error que quieres cometer (I, 33).

Según Américo Castro, dos son los tipos fundamentales de errores que los personajes del *Quijote* cometen: aquellos que afectan a la percepción de la realidad física, cuyas consecuencias suelen ser de orden cómico (golpes y riñas, la mayor parte de las veces), y aquellos que trascienden al ámbito moral, que suelen tener consecuencias trágicas (2002, 124). Ejemplo de esto último es la intervención de don Quijote para liberar al mozo Andrés del maltrato de su amo Juan Hualdo, que no sirve para modificar la conducta del labrador, sino para agravarla más tarde. El declive físico y anímico del caballero por el sufrimiento que le causa el encantamiento de Dulcinea y, de forma evidente, el desenlace de Anselmo, Lotario y Camila, los personajes de la novela intercalada, son otras de las consecuencias fatídicas derivadas de este tipo de errores morales. El *Curioso* es un perfecto ejemplo de los efectos que las «malas burlas» o las «burlas impertinentes» pueden provocar en quienes se exceden en su uso.

3. *EL CURIOSO IMPERTINENTE*

Esta novelita de corte idealizante es una muestra de la asimilación cervantina de modelos y tradiciones literarias que después son sometidos a la imaginación desbordante y la voluntad experimentadora⁴. Por un lado, nos encontramos con el motivo de la prueba de la virtud y el cuento de adulterio que, narrado generalmente en tono festivo, gozó de gran éxito en la Romania del Medioevo y del Renacimiento. Las primeras fuentes apuntan a la leyenda del rey Candaules contenida en la *Historia* de Heródoto, pero sobre todo al episodio de la copa de oro en los cantos XLII y XLIII del *Orlando furioso*, que Lotario nombra. Esta copa tendría la propiedad mágica de derramarse cuando el que la bebe es un marido burlado. Rinaldo es el único que rehúsa beber con el argumento de que «bien necio sería el que buscase lo que hallar no quiere» (2010, 913). Cervantes combina esta historia con la que más tarde le cuenta un barquero a Rinaldo sobre un doctor Anselmo (la homonimia no ha pasado desapercibida a los estudiosos), que salió desengañado de la prueba del vaso.

Por otro lado, Cervantes se nutre de la tradición del cuento de «Los dos amigos». Avalle-Arce (1957), que ha estudiado el tema, apunta a la *Disciplina clericalis*, una recopilación de *exempla* o cuentos moralizantes del siglo XII, como su primera expresión literaria, y, en concreto, al *Ejemplo de un amigo íntegro* (*Exemplum II: De integro amico*). En él hallamos un esquema narrativo lineal, con personajes tipo que obedecen a una caracterización meramente designativa en función de su oficio, además de motivos como el del amor como enfermedad. Lo que nos interesa aquí es el papel marginal que desempeña el elemento amoroso, que no genera conflicto entre los dos amigos (como después sucederá), pues el primero cede con gusto a su prometida como una muestra más de fidelidad al amigo, quien más tarde le recompensará por ello. Por el contrario, Boccaccio, en su *Decamerón*, pondrá al amor como motor de la narración, que adquiere, frente al ejemplo medieval, una entidad propia desligada de la función ejemplarizante. Observamos en la novela italiana una caracterización profunda de los personajes, principalmente los masculinos, de los que se realiza una biografía o semblanza que explica el extremo al que llega su amistad: la entrega de la prometida al amigo, enamorado locamente de ella. Para llevar a efecto su acuerdo, idean la siguiente burla: el amigo deberá consumir el matrimonio en la noche de bodas ocultando su identidad en la oscuridad nocturna, y así obligará a la mujer y a su familia a aceptarlo como esposo. Los abundantes diálogos y monólogos de la primera parte del relato son una demostración del tono oratorio que domina la narración y sirven para argumentar en torno a la naturaleza del amor y la amistad. La segunda parte de la novela re-

4. Destacan por su abundancia los estudios dedicados a las fuentes, entre los que se encuentran los ya clásicos de Avalle-Arce (1957), Ayala (1965) o Percas de Ponseti (1975), a los que se suman otros nuevos como el de Bravo Ramón (2013). Para obtener una revisión crítica de las fuentes y la recepción de *El curioso impertinente* en los últimos veinte años, acúdase a Güntert (2015).

produce el *exemplo* medieval con cambios mínimos y desemboca en un final feliz con doble boda⁵. La amistad resulta, finalmente, vencedora, y la fidelidad a que esta obliga justifica cualquier engaño.

Pasemos ahora a las recreaciones cervantinas de estos motivos literarios. Avalle-Arce (1957) llama la atención sobre la ironía con que Cervantes asimila el inicio de *El curioso impertinente* al de la historia de Timbrio y Silerio, contenida en *La Galatea*, que se mantiene dentro de la tradición. Así, se fija en las resonancias satíricas que adquiere la presentación de los dos personajes: «En la provincia que llaman Toscana vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían los dos amigos eran llamados» (I, 327). Como explica el estudioso, Cervantes quiere generar en el lector unas expectativas situándolo frente a una tradición conocida. El resultado será, sin embargo, la sorpresa, pues el autor explora una posibilidad ciertamente novedosa, que se concreta en la imprudente curiosidad del marido como motor de la burla y la traición del amigo fiel. Con asombrosa maestría, Cervantes inventa una historia de gran complejidad moral, con personajes muy humanizados que se debaten constantemente entre la razón y sus pulsiones internas, y que llevan al lector a preguntarse por los límites de la fidelidad conyugal, la virtud de la mujer y la amistad fraternal. ¿Es Camila una mujer honrada?, ¿debió Lotario rechazar la petición desesperada de su amigo?, y, sobre todo, ¿quiénes son las víctimas y quiénes los culpables de esta desdicha?

Anselmo, felizmente casado con Camila, quiere probar si la honestidad de su mujer es tan cierta como parece, y para ello pide a su amigo Lotario que trate de seducirla. La insistencia en la unión entre los dos hombres, su crecimiento juntos y algunos detalles reveladores, como por ejemplo que Anselmo fuese «más inclinado a los pasatiempos amorosos», son recursos con los que Cervantes, como Boccaccio, dota de coherencia poética a su narración. El diálogo inicial entre los dos amigos, en el que se imprimen razones relativas al amor y la amistad (que también aparecía en el *Decamerón*), también contribuye a vencer los posibles reparos iniciales a la verosimilitud de la historia (aunque el cura no dejará de mencionarlos una vez termine la lectura).

Lotario trata de declinar la oferta de su amigo, pero cuando Anselmo amenaza con solicitar ayuda a un tercero, accede para impedir un mal mayor. Intentará, sin embargo, fingir la prueba, pero al darse cuenta Anselmo, no tendrá más remedio que afrontarla con sinceridad. Comienza entonces el proceso de seducción y el rechazo de Camila, el enamoramiento de Lotario al comprobar la firmeza de la mujer, la desesperación de esta al verse abandonada por Anselmo y, finalmente, la entrega mutua, marcada por las dudas y el sentimiento de culpa. Lo progresivo y dificultoso del proceso demuestra la extrema modernidad de Cervantes en el tratamiento del amor y en la caracterización de sus criaturas literarias. Dentro de esta tradición que venimos

5. El *Decamerón* presenta un final feliz con doble boda en el que todos acaban viviendo juntos, mientras que en la *Disciplina* el amigo regresa solo a su patria.

trazando, es en el *Curioso* donde el motivo de la mujer escindida entre la moral y el deseo es abordado por primera vez con verdadera profundidad. Camila es, además, quien idea y ejecuta una representación ante Anselmo con la que consigue asegurar su virtud y desterrar toda duda acerca de sus intenciones con Lotario. La humanización de los personajes masculinos también se hace evidente en el remordimiento que este siente al engañar a su amigo, que quedará ingenuamente satisfecho de la prueba.

Si tenemos en cuenta las matizaciones terminológicas sobre la burla expuestas por Joly, comprobaremos que Cervantes, en el caso de la novela intercalada, se mueve por el terreno del engaño más que por el de la mofa, lo que explica el tono trágico adoptado. Así, Anselmo se convierte en el prototipo del burlador burlado (o *engañador engañado*), personaje que no aparecía en los dos textos señalados como precedentes. La connotación positiva del engaño sufrido por Anselmo está sancionada en el castigo que este recibe, que no es otro que la muerte deshonorado y en soledad. El desenlace será fatídico para los tres actores del triángulo amoroso⁶, pues Lotario y Camila, como Anselmo, también participan alternativamente como agentes activos y pasivos de la burla. Si Lotario primero finge ante Camila, más tarde fingirá ante Anselmo. Sin embargo, llega a dudar de la autenticidad de la representación de ella —a pesar de estar prevenido— debido al realismo de la escena, por lo que también se convertirá por momentos en víctima. Camila, que con su actuación demuestra poseer un fino ingenio para el engaño, es la primera engañada, pues no está al tanto de las intenciones de su marido. Más tarde también creerá que Lotario dedica unos poemas de amor a otra mujer, y sufrirá de celos. Como en el drama de honor, todo serán fingimientos, disimulos, sospechas, lágrimas y desengaños. La tragedia se desata cuando Leonela, corrompida por el mal ejemplo de sus señores, amenaza con descubrir el adulterio. Camila y Lotario huirán: ella a un monasterio y él a la guerra, donde perecerá. En su lecho de muerte, Anselmo se arrepentirá de su imprudencia y asumirá toda la culpa. Después de perdonar a los amantes, morirá de pena convencido de que consiguieron fugarse juntos.

4. LUIS LANDERO, LECTOR DEL *QUIJOTE*

Pasemos ahora a abordar el último eslabón de la tradición literaria hasta aquí trazada, que se plantea como un abierto homenaje a *El curioso impertinente*. Ya con algunas de sus primeras novelas, como *Juegos de la edad tardía* (1989) o *El mágico aprendiz* (1999), Landero se consagró como uno de los escritores más cervantinos en lengua castellana. En una entrevista con María A. Roca Mussons, al ser interrogado por la influencia del *Quijote* en

6. Por el contrario, la comedia de Guillén de Castro (también llamada *El curioso impertinente*) tendrá necesariamente un final feliz con doble boda.

su novelística, comparaba la fertilidad de la obra cervantina con la del río Nilo: «El *Quijote* es como el Nilo: se desborda y anega y fertiliza toda la novela que viene después. El *Quijote* está en todas partes» (1997, 130). Esto, que puede parecer un intento de restar importancia a los ecos cervantinos en su obra, da sin embargo meridiana explicación de la génesis creativa de novelas como la que nos ocupa. Como veremos, *El guitarrista* es heredera de las narraciones cervantinas tanto en los temas y los personajes (es, por tanto, una ficción quijotesca o *quixotic fiction*) como en las técnicas novelescas (es, asimismo, una novela cervantina o *cervantean novel*), según la clasificación establecida por Garrido Ardila (2014).

En 2004, dos años después de la publicación de *El guitarrista*, Pozuelo Yvancos sostenía que se trataba de la mejor de las novelas del autor aparecidas hasta la fecha, pues en ella demostraba haber conquistado plenamente todos los resortes de la escritura. Continuaba el crítico murciano:

Landero vuelve a ser cervantino, él siempre lo ha sido, pero aquí lo es de otro modo a como solía. No es ya un cervantismo temático (la pugna entre sueños quiméricos y grises realidades de sus *Juegos* o de su *Mágico aprendizaje*), sino un cervantismo detectable ya en cada párrafo, en eso que Cervantes tiene de inimitable, ir creando la gracia del lenguaje, ir aparejando las historias como si las dijera en una conversación inspirada, con esa naturalidad que solamente consiguen quienes escriben desde la vida (2004, 295-296)⁷.

En concreto, Pozuelo destacaba como herencia cervantina el uso de un registro irónico con el que conjuga la seriedad y la comicidad, haciendo que los lectores nos movamos entre la emoción y el distanciamiento, la admiración y la risa. Este tono también permite que el homenaje metaliterario fluctúe entre el respeto y la parodia. La espontaneidad del lenguaje oral, expresada por Claudio Burguillos⁸ o el primo Raimundo (cuya particular forma de expresión compara Pozuelo con la del perro Berganza), es otro de los logros de Landero que también tiene su última referencia en el autor del *Quijote* (2004, 297)⁹.

El género de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, la novela picaresca y la novela de educación sentimental figuran entre las otras influencias literarias que recibe *El guitarrista*. También es notable la presencia de materiales autobiográficos, aunque conviene matizar que estos están elaborados

7. Un juicio muy parecido enuncia Basanta (2011, 100).

8. El nombre y el apellido podrían evocar dos obras de Lope de Vega pertenecientes al ciclo de *senectute*: las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) y la *Égloga a Claudio* (1632).

9. A propósito del estilo cervantino, el mismo Landero afirmaba en una entrevista lo siguiente: «El idioma se ha encarnado en él [Cervantes], es el arcángel del idioma español. En la época de Cervantes se escribe muy bien: es una época en que el lenguaje oral y el escrito alcanzan un equilibrio asombroso. El “escribo como hablo” de Juan de Valdés se cumple perfectamente en Cervantes. Es el equilibrio perfecto entre la espontaneidad del lenguaje hablado y la sofisticación del escrito. Cosa que hoy en día no ocurre, pues el lenguaje hablado de hoy es penoso» (Velázquez Jordán 2002).

ficcionalmente. De hecho, en las primeras líneas, el personaje-narrador afirma: «Hace mucho tiempo (cuando yo ni siquiera sospechaba que algún día llegaría a ser escritor) fui guitarrista» (13)¹⁰. Lo que sigue es la historia de Emilio¹¹, un adolescente aficionado a la literatura y al cine que por las mañanas trabaja como aprendiz en un taller de mecánica y por las tardes acude a una academia nocturna cerca de la Gran Vía de Madrid. Vive con su madre, costurera, constantemente preocupada por el futuro de su hijo. La obligación de levantarse temprano y atravesar una ciudad helada y profundamente hostil para acudir al taller, en donde el olor penetrante a grasa parece aferrarse a la piel como una marca de clase, nos habla de la ausencia de horizontes vitales en el joven y le vaticina un infeliz destino. Emilio toma consciencia por vez primera del absurdo de la existencia en una clase de filosofía: «La vida es un negocio que no cubre gastos, porque nunca la recompensa obtenida está acorde con el ahínco y el desvelo que el hombre invierte en su existencia» (25). El tratamiento existencialista del mundo es simbolizado en la trampa de la hormiga león, que excava unos conos de arena por cuya pendiente resbalan sin remedio sus víctimas. La imagen, de reminiscencias platónicas y schopenhauerianas¹², entronca así con el eterno tema cervantino del hiato entre las ilusiones humanas y las estrecheces de la realidad, lo que constituye, además, un *leitmotiv* en la producción novelística del autor extremeño.

Un acontecimiento inesperado vendrá a romper el círculo vicioso en el que Emilio vive instalado: el regreso de París de su primo Raimundo, que despliega ante él un colorido y no menos fantástico panorama de la vida bohemia del artista emigrado, y que lo iniciará en el ejercicio de la guitarra. Emilio comienza a dejar de lado los estudios y a dedicar el tiempo a perseguir su sueño de convertirse en guitarrista. Pronto don Osorio, jefe del taller, lo convence para que le dé clases de guitarra a su esposa Adriana, que desde el comienzo despliega una actitud abiertamente seductora ante el joven e inexperto profesor. Al mismo tiempo, la mujer se presenta como una víctima de los celos enfermizos de su esposo. Según ella, las clases son un pretexto concebido por su marido para poner a prueba su fidelidad por medio del aprendiz. Sensible a la situación abusiva que sufre la joven y a la hipótesis de un posible romance entre los dos, Emilio se lanza a explorar el hasta entonces desconocido *ars amatoria*. Las escenas amorosas, que actúan como una parodia de la novela rosa y sentimental, son de un erotismo y una morbosidad extremados, y en ellas la mujer combina una abierta lascivia, sugiriendo todo tipo de proposiciones sexuales e incluso sadomasoquistas, con otra faceta pudorosa e infantil. La actitud de Adriana se mueve en el terreno de la ambigüedad, jugando con la ingenuidad y el deseo del muchacho al posponer una y otra vez su entrega total.

10. Citaremos por la edición recogida en las Fuentes.

11. El nombre apunta hacia otro de los intertextos esenciales en la novela: el *Emilio, o De la educación* de Rousseau.

12. Sobre el tema, véanse los estudios de Morgado (2006, 2009).

5. INTERTEXTOS CERVANTINOS

A la vista de lo expuesto, parece claro que Landero retoma el motivo de la prueba de la virtud como elemento de cohesión entre los tres personajes del triángulo amoroso. Sin embargo, sustituye la horizontalidad de la relación amistosa entre los dos hombres por la verticalidad de la relación jefe-empleado y recoge el clásico tema de los celos como motor desencadenante de la acción. Estos cambios tienen varias consecuencias en el desarrollo de la trama y la interpretación del texto. En primer lugar, se introduce una jerarquía de poder, dinero y edad en la que Emilio ocupará la posición inferior. Del acuerdo entre amigos con final feliz de los relatos precedentes se pasó, como hemos visto, a la conflictiva dialéctica entre amor y amistad, para llegar ahora a una pasión de intenso impulso erótico que abre nuevas –y simbólicas– instancias de confrontación. La infidelidad amorosa queda inscrita en un entorno de rivalidad entre jefe y subordinado, entre adulto y adolescente, entre adinerado y soñador, entorno en el que no puede existir escrúpulo alguno de amistad. En segundo lugar, el autor extremeño recurre a los celos para justificar el interés del marido en probar la virtud conyugal. Puede que esta elección esté motivada por las razones que expone el cura una vez concluida la lectura de la novelita de Cervantes, a saber: que la curiosidad del marido es el punto más débil de la narración en términos de verosimilitud¹³. De cualquier modo, nos enfrentamos al caso de un *celoso impertinente*, que manipula a su empleado y a su mujer con el fin de probar la fidelidad femenina.

Además, el personaje de don Osorio puede ser interpretado como una revisión muy sui géneris del prototipo del viejo enamorado. Como explica Frenzel en su *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980), el perfil del viejo enamorado contiene resonancias cómicas debido a que, en el imaginario popular, la pasión y el enamoramiento atentan contra la sabiduría y la dignidad que se presuponen deseables en el hombre anciano. El motivo del *senex amator*, que se remonta a la comedia antigua y llega hasta la modernidad¹⁴, cobra especial relevancia en la pintura y la literatura europeas del Medievo y el Barroco. Entre las distintas formulaciones que encontramos en este periodo, destaca, por su éxito, la versión del anciano marido loco de celos casado con una niña que comete adulterio (Gómez Moreno 2014, 206). En efecto, Frenzel señala que la comicidad es reforzada cuando la mujer deseada es, por contraste, muy joven. En estos casos, la literatura viene a justificar el adulterio y el engaño como «una especie de malicia del destino [...] al fijar este su burlona mirada precisamente en el hombre por otra parte

13. Dice así el personaje: «No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quisiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible» (I, XXXVI).

14. El *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Francisco Ayala (reelaboración, a su vez, del poema de Rodrigo Cota) o *La zapatera prodigiosa*, de Lorca, son algunos ejemplos.

superior y experimentado, que cae desde la altura de su conocimiento de la vida y queda expuesto a la burla» (1980, 385).

Aunque no es una de las fuentes del *Curioso*, el motivo del *viejo y la niña* está presente en varios textos cervantinos ligado al tema de los celos, como en la novela ejemplar *El celoso extremeño* y en el entremés *El viejo celoso*. En ambos, el aislamiento total en que el viejo guarda a su joven esposa suscita la curiosidad y aviva el ingenio del joven pretendiente. Recordemos cómo en la novela, este último (Loaysa) consigue acceder al interior de la casa sirviéndose de sus aptitudes musicales con la guitarra, un esquema que inmediatamente nos recuerda al de la novela landeriana. La reclusión de la joven mujer en un entorno doméstico lujoso es otro de los paralelismos entre los dos textos. Ahora bien, como sabemos, en el texto de Landero es el marido quien introduce a Emilio en el hogar conyugal, y la intención inicial del joven no es la de seducir a la mujer con sus dotes musicales, sino ejecutar la tarea encomendada por su superior, lo cual constituye gran diferencia. De hecho, el perfil del joven astuto proveniente de un ámbito hampesco y/o marginal que corteja a mujeres adineradas con su música se corresponde más con el del primo Raimundo. También la relación de magisterio entre este y Emilio guarda cierta semejanza con la de Loaysa y el negro Luis (guardián de la casa del viejo Carrizales), que es seducido por aquel con la promesa de convertirlo en un gran músico. Así, tanto Raimundo como Loaysa representan el papel del burlador, pues explotan el poder seductor de la música y se aprovechan de la ingenuidad de sus discípulos para persuadirlos con sus fantasías y embeleclos.

Como Anselmo, Carrizales termina por entonar el *mea culpa* en el lecho de muerte y perdonar a los jóvenes, gesto que conmueve a la mujer, Leonora, y con el que, según Hempel, Cervantes matiza la visión negativa típica del personaje (1986, 694-695). Nos hallamos, pues, ante una formulación distinta de la tradicional, en la que se muestra una actitud indulgente con el viejo y, en consecuencia, su engaño y muerte adquieren un tono trágico. Esta variante del motivo del viejo enamorado será revertida de cara a su reelaboración en el entremés *El viejo celoso*¹⁵, pues, en este caso, Cañizares queda jocosamente engañado y escarmentado. Es evidente que los diferentes tratamientos del tema obedecen a la adscripción genérica de cada obra. Sin embargo, en los dos textos la burla está justificada por la insana obsesión del esposo y la gran diferencia de edad con su mujer, tal y como explicaba Frenzel. No ocurre así en el *Curioso*, entre otros motivos, porque la culpa recae tanto en Anselmo, que rompe una situación inicial de equilibrio (la cual no existe en los otros dos textos), como en Camila, casada voluntariamente por amor y con edad suficiente como para responsabilizarse de sus actos, y en Lotario,

15. Según Canavaggio, el alcaíno concibe la creación del entremés a partir de una reescritura de la novela (en su versión del manuscrito de Porras de la Cámara) mediante un proceso de estilización burlesca. A pesar de la hilaridad de la trama, el cervantista resalta la complejidad de la secuencia de la burla, así como la riqueza semántica desplegada a propósito de ella, que genera en el entremés un perspectivismo irreductible al esquematismo de la farsa (2005, 597).

que traiciona una amistad supuestamente inquebrantable. No nos adentraremos, sin embargo, en la comparación de los textos cervantinos, lo cual obligaría a detenernos más de lo adecuado, y pasaremos a analizar la novela de Landero. Baste lo recientemente apuntado para insistir en la marcada presencia y la diversidad de valoraciones y reinterpretaciones que el motivo del viejo y el amor recibe en las obras de Cervantes, tal y como han estudiado Gómez Moreno y Hempel.

Si anteriormente hemos destacado la formulación sui géneris de este arquetipo literario en *El guitarrista*, esto obedece a su particular encarnación en un ser tan extraño y difícil de describir (así lo dice el narrador) como don Osorio. Emilio es incapaz de adivinar su edad, pues su rostro lampiño, piel tersa y voz aguda hacen que aparente «una juventud anómala y hasta un poco inquietante» (105), agudizada por la inexpresividad de su rostro y su actitud beatífica. Además, se dice que los rasgos de su cara «estaban mal definidos, como desdibujados», lo que hacía difícil obtener una imagen exacta de su fisonomía. «Uno acababa de verlo, y aun así no conseguía visualizarlo bien en la memoria. Era como intentar evocar algo entrevisto en la bruma de un sueño» (105-106). Es importante resaltar que, desde el inicio de la narración, Emilio se encuentra en un estado de perenne duermevela debido, como el caballero manchego, a los muchos desvelos y el poco dormir:

Y no sé cómo, pero el caso es que, de tanto madrugar y trasnochar y de no parar nunca, llegó el momento en que aprendí a quedarme medio dormido a cualquier hora y en cualquier sitio y a vivir así, al borde mismo de la realidad. Aprendí por ejemplo a cerrar un ojo o a tapármelo con una mano, en trance de gran pensador, y me dormía con ese ojo y con toda esa parte del cuerpo, mientras que el otro ojo y la otra parte quedaban despiertos y al acecho. A veces no sabía bien si veía de verdad las cosas con un ojo o las entresñoaba o me las figuraba con el otro. Y lo mismo me pasaba con el oído y con la mente (17).

Más adelante profundizaremos en la importancia del sueño en la novela. De Adriana, el narrador dice que «tenía algo de niña» por la expresión de su cara y lo menudo de su estatura, a pesar de que en ocasiones daba la impresión de tener más edad, aunque esto se explica «quizá porque yo la miraba como doña Adriana, señora de su casa y esposa de un hombre que era mi jefe y que a mí me parecía poco menos que un viejo» (129). Con esta advertencia, el narrador sugiere al lector la posibilidad de que se encuentre ante las impresiones parciales de un adolescente incauto, además de sensible a las ficciones literarias y cinematográficas. Se trata, por tanto, de un narrador poco fiable. La influencia de estas ficciones es evidente cuando Emilio evoca las novelas de caballerías y los cuentos populares, y compara a don Osorio con un ogro o un vampiro y a Adriana con la princesa atrapada que espera a ser rescatada. Como le ocurría a don Quijote, el poder de la literatura empujará al adolescente a representar su propio papel en la historia para salvar a la mujer desvalida.

Tras haber señalado los dos cambios temáticos anteriores, podemos detenernos ahora en el que marca una diferencia técnica con el modelo cervantino: la focalización del narrador. Cervantes emplea una omnisciencia selectiva con la que desplaza el foco de unos personajes a otros para permitir que el lector se forme una visión panorámica de todo el conjunto. Es, además, un narrador que toma partido en su relato al incluir todo tipo de consideraciones de orden moral, tal y como ha señalado Baquero Escudero (2013, 82). Estas razones, junto con la problemática verosimilitud del relato, le sirven a la especialista para justificar la peculiar imbricación de la novela en la historia principal: la naturaleza excepcional de los hechos inclina al autor a hacerlos depender de un narrador anónimo no comprometido con ellos, y no de un personaje de la historia principal, elección que, además, le permite ofrecer simultáneamente las diversas perspectivas de los que aparecen en la novela intercalada. Por el contrario, «En las historias dependientes de un *yo* narrativo, éste puede *empañar* de alguna forma la supuesta verdad de los hechos; y en todas ellas, asimismo, estamos forzosamente condicionados al conocimiento y visión de un único punto de vista» (Baquero Escudero 2013, 81). Pues bien, desde el momento en que Landero adopta el punto de vista del protagonista, todos los acontecimientos están filtrados por la subjetividad del narrador, lo que dota a la narración de una ambigüedad sustancial y explica, por ejemplo, los cambios paulatinos en la percepción de la realidad. Es el caso de la esposa de don Osorio, cuya belleza parece aumentar ocasionalmente a ojos del protagonista sin que este sepa a qué achacarlo: «Yo no sabía aún si ese cambio era real o se trataba sólo de un espejismo del amor» (198). Una subjetividad potenciada no solo por el talante imaginativo y soñoliento del joven inexperto, sino por la fragilidad de la memoria del narrador adulto. Ejemplo de ello es la vacilación en el nombre del profesor de filosofía, que el autor aprovecha hábilmente para incluir una referencia cervantina:

Eso ocurrió hace unos treinta y cinco años, y aunque recuerdo muchas cosas de aquella época, de lo que nunca he conseguido acordarme es del nombre exacto del profesor. Se llamaba algo así como Guerrero, Quintero o Escudero (29).

Con todo, la subjetividad y el enamoramiento de Emilio no le impiden percibir ciertas actitudes extravagantes o impostadas en Adriana, que actúa como si estuviera representando un papel. En varias ocasiones Emilio describe los encuentros con la mujer como teatrales e irreales. La sensación de irrealidad se agudiza por la impresión de que todos los objetos de la casa están enmarcados, y de que la apariencia de Adriana, su belleza e incluso su edad, varía en función de las circunstancias.

Era algo maravillosamente teatral, y más que nunca me pareció que todo en aquella casa estaba enmarcado y que también nosotros teníamos por marco el escenario del salón (203).

–Vamos, ¿a qué esperas? –dijo como en un aparte teatral– (290).

–¡No! ¡No! –susurró Adriana, con un acento muy teatral– (289).

A mí aquello volvió a parecerme teatral, y por un momento la vi otra vez enmarcada por la ventana y los visillos como en un escenario. Pero yo ya estaba acostumbrado a sus énfasis dramáticos, y hasta sentí no tener vocación ni aptitudes para secundarla en aquellos transportes (275).

La presencia constante del marco y la representación teatral tiene unas claras reminiscencias barrocas en la novela, así como el motivo del sueño. Recogíamos en una cita anterior que Emilio «vivía al borde mismo de la realidad», sin saber muy bien si veía *de verdad* las cosas con un ojo o las entresonaba con el otro. Nos hallamos, entonces, en la médula del problema quijotesco, donde se plantean tradicionales cuestiones acerca de los límites de la realidad, las posibilidades de su transformación, el poder de la fantasía para perfeccionar la vida... y también sus trampas. Las derivaciones del problema tienen rica casuística en *El guitarrista*, como veremos a la luz de algunos ejemplos. Dominado por el letargo, el adolescente escucha en la academia a su profesor de filosofía, el cual peroraba sentado en el alféizar de la ventana (según era su costumbre) acerca del riesgo de pensar. En su discurso, afirmaba que «el mejor lugar para filosofar está precisamente en la frontera entre la luz y las tinieblas, en ese claroscuro donde todo es incierto, y al lado mismo del vacío» (23). A pesar de las reconvenciones del caricaturizado profesor «a los que duermen», inermes y presos «de un destino que, siendo traza de los dioses, por fuerza será aciago» (24), Emilio se deja llevar por su transpuesto ojo izquierdo y acaba viendo la caída al vacío de su educador. Despierta rápidamente y sabe que se ha tratado de una ensoñación. Ahora bien, ¿prenderá en el adolescente, ahora aburrido, la pasión por el conocimiento y la conciencia de sus riesgos?

En otro episodio, el ingenuo protagonista eleva sus plegarias a Dios para que ponga remedio a sus lacerantes madrugones para acudir al odio-sor taller de mecánica en donde trabaja. Y, por unos instantes, es capaz de presenciar el milagro del sucio y maloliente taller convertido en bienaventurada lechería, aunque su regocijo dura lo que tarda en ‘despabilar’ su vertiginoso ojo izquierdo, cuando comprende que se ha equivocado de calle. Emilio es entonces consciente de que esa equivocación ha disparado una vez más su natural propensión al ensueño, aunque reconoce sus evidentes beneficios: «Pero por un momento me sentí eufórico y absuelto en un mundo definitivamente absurdo, donde nadie iba a pedirme cuentas de mis actos, y donde yo podía dedicarme únicamente a ser feliz, sin fatiga ni culpa» (21).

En otras ocasiones, sin embargo, no le resultará tan fácil –y tampoco al lector– discernir la realidad. Así ocurre con el relato del primer encuentro

sexual de Emilio en la nocturnidad de una habitación¹⁶, que comienza con estas palabras:

Todos dormían plácidamente, con una lisura maravillosa, y yo cerré los ojos y no sé si llegué o no a dormirme porque en cualquier caso soñé que estaba allí, en aquel lugar y en la misma actitud que tenía en la vigilia, y por tanto era igual estar despierto que dormido (90).

No hará falta recordar cómo Cervantes emplea el recurso del sueño en varias ocasiones para justificar la inverosimilitud de sus narraciones, como es el caso de *El coloquio de los perros* y, en el *Quijote* de 1615, el episodio de la cueva de Montesinos¹⁷. Es evidente que Landero se mueve con soltura dentro de una tradición bien conocida, no solo en cuanto a sus motivos literarios, sino también en el uso de las técnicas narrativas, y a la cual homenajea sin perder el pulso irónico.

Pilar Lozano Mijares explica cómo la ciudad posmoderna y la ciudad barroca comparten el dominio de «la ficción y el disfraz, lo posible (el espectáculo o representación urbanos) sobre lo real», de ahí que hoy se llegue a hablar de «neobarroco o nuevo manierismo» (2007, 18). Esta hipótesis, trasladada del ámbito urbano a un contexto epistemológico general, nos sirve para comprender algunas similitudes entre ambos periodos históricos y sus manifestaciones literarias, como es el caso del *Curioso* y *El guitarrista*. Georges Güntert, en una exégesis verdaderamente posmoderna de la novela intercalada, señala la ruptura de la correspondencia entre *ser* y *parecer* que lleva a cabo Camila con la representación hiperrealista de su autoinmolación, una argumentación que podríamos aplicar de forma justificada al análisis de personajes como Adriana, don Osorio, Raimundo o Claudio Burguillos, cuya verdadera identidad ignoramos, pues solo accedemos a su apariencia, que además es cambiante. Para el estudioso, el *Curioso* tematiza «la pérdida de la correspondencia entre el lenguaje y el ser» (un tema programático de la posmodernidad, puesto de manifiesto por primera vez por Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966)), lo que le lleva a afirmar que Cervantes concibe su genial obra de acuerdo a una verdad del lenguaje (y de la literatura) concebida no como una verdad referencial, sino como una construcción significativa que necesita ser interpretada (2007, 208).

Ahora bien, Lozano Mijares advierte sobre una diferencia esencial entre ambos escenarios históricos, y es que en la actualidad «se ha perdido la distinción entre actores y público, entre representación y realidad. La persona, el yo, se desvanece, al igual que desaparece el concepto histórico de ciudad, para dar paso al disfraz y a la escena respectivamente» (2007, 18).

16. Ángel Basanta ha visto en ese episodio una alusión al encuentro nocturno entre don Quijote y Maritornes del capítulo XVI de la Primera parte, uno de los episodios más burlescos de la novela. En ambos casos, la oscuridad y la improvisación producen una hilarante confusión de identidades (2011, 100).

17. Sobre esto, véase Baquero Escudero (2017).

En efecto, los lectores del *Curioso* en ningún momento dudamos acerca de la sinceridad o el fingimiento del comportamiento de Camila, pues el narrador cumple un papel verificador. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de la novela contemporánea. Consideramos que la obra de Landero es un fiel reflejo de esta desestabilización ontológica, expresada en los distintos niveles de la narración, tanto en los temas (la dualidad vida y literatura, memoria y olvido, vigilia y sueño) como en los recursos técnicos empleados (la ironía, la ambigüedad y la focalización narrativa) y, cómo no, en los personajes, pues no solo Adriana, sino todos ellos –desde el profesor de filosofía¹⁸, al primo Raimundo, el empresario Rives o el señor Rodó– son personajes dramáticos afanados por representar un papel que no les corresponde en el gran teatro del mundo, simbolizado por el convento-sanatorio que Emilio observa desde lo alto de su ventana, y por cuya puertecita lateral sacan secretamente a los muertos sin que los de dentro, que saltan y cantan despreocupados, se percaten de ello. De igual forma, todos los personajes son grandes burladores y embaucadores, pues mienten a los demás y a sí mismos al no poder realizar las fantasías que anhelan, que, además, tienen un origen literario o artístico, como en el caso de don Quijote. Esto explica la ternura y también el humor que desprenden los personajes de Landero y su cierta semejanza con las criaturas cervantinas.

En Landero, como en Cervantes, el idealismo del que persigue una vida mejor y más justa va asociado a la locura, la burla y la representación teatral. Ya nos hemos referido a esta a propósito de Adriana y su hogar. Recordemos ahora cómo Emilio y su primo se unen a una estrambótica compañía de artistas y se embarcan en una gira en la que aspiran a actuar en los mejores teatros del país, aunque, al final, esta se revelará un fraude. También el *Quijote* es abundante en episodios donde aparecen compañías teatrales, funciones de títeres, trucos ingeniosos y engaños efectistas, tal y como hemos mencionado al principio¹⁹, lo que asimismo explica que la obra fuera llevada muy pronto a las tablas y, en concreto, la novela intercalada, adaptada por Guillén de Castro hacia 1606.

6. UNA ÚLTIMA VUELTA DE TUERCA

La ilusión quijotesca de Emilio llegará al punto de planear su huida a París junto a Adriana. La víspera de la fuga, sin embargo, la mujer se quita la máscara y le confiesa el engaño: «Todo ha sido experimento y teatro» (313),

18. El tratamiento valleinclanesco del personaje se muestra evidente en citas como la siguiente: «Dio una zapateta en el aire y se precipitó al vacío [...] sus carcajadas decrecientes y cónicas, de ángel rebelde de opereta, mientras iba cayendo en el patio interior. Luego se oyó muy claro contra el suelo el golpetazo de pelele» (28).

19. Sobre la importancia de lo teatral en el *Quijote*, véase Díaz-Plaja (1977), Baras (1989), Arboleda (1991), Reed (1993 y 1994), Azcue Castellón (2002), Madroñal (2008) o Florit Durán (2009).

proclama. Procede entonces a contarle cómo todo fue una burla orquestada por los dos esposos para que don Osorio se convenciese de su honestidad. Con crueldad inusitada, le detalla la forma en que prepararon la representación, cómo se complacían de ver su ingenuidad y con cuánto deleite se declaraban después fidelidad eterna. Lo extremo de la burla muestra cómo ambos alcanzan una perversión que roza la insania. La locura de Anselmo es compartida, por tanto, por los dos esposos, y se manifiesta especialmente en ella, quien orquesta la retorcida farsa y la lleva a cabo. Emilio encarnaría, pues, al personaje del burlador injusta y cruelmente burlado. Es indudable, pues, que la recreación de todos los elementos mencionados hasta el momento resulta de una originalidad admirable.

Ahora bien, a pesar del carácter concluyente de las palabras de Adriana, la asaetada mente de Emilio no se doblega. Con la inocencia irreductible de los personajes de linaje quijotesco —entre los que recordaremos siempre al dostoyevskiano príncipe Myshkin— se da a sí mismo una angélica explicación: es ahora cuando Adriana no dice la verdad, para protegerlo y no arrastrarlo a una peligrosa aventura que, además, ella no se atreve a afrontar. Pero entonces, ¿cuál será la interpretación del lector, tan mediatizado por el protagonista narrador, tan impregnado por la ambigüedad del relato, recordando incluso con sonrisa la mentira de especie semejante que encontramos en *La dama de las Camelias* y *La traviata*? ¿Se engaña Emilio, como don Quijote, para no ver la cruda realidad o acierta a adivinar los verdaderos motivos que mueven a la esposa a actuar así? ¿Contra qué modo de realismo ha chocado el soñador? ¿Contra una crueldad maléfica o un simple *principio de realidad*?

En varias ocasiones ella confiesa su, por lo demás, evidente inclinación por el lujo, como también se enorgullece de su sometimiento al marido: «Él me ha enseñado todo lo que sé. Me ha enseñado incluso a sufrir y a ser feliz sufriendo. [...] Él es mi dueño y mi señor, y por nada del mundo le traicionaría» (310). En ese caso, estaríamos ante una versión radicalmente novedosa en la tradición literaria, en la que la mujer del viejo marido celoso acepta su reclusión a cambio del poder y el dinero. No en vano, cuando Emilio compara a Adriana con una princesa cautiva, añade que su prisión es también mental, apreciación que ella corrobora: «—Sí, es cierto —susurró, seducida también con la idea—, ahora que lo dices empiezo a verlo claro. Don Osorio me raptó cuando yo era casi una niña y me encerró aquí para siempre» (214). No sabemos hasta qué punto esta confesión es sincera, ni si la seducción de Emilio fue simple divertimento o si le inspiró alguna clase de sentimiento, como tampoco si el marido participó del engaño, pero lo que sí resulta incontrovertible es el desengaño amoroso de Emilio y la derrota del romanticismo frente al mundo real. Adriana llegará incluso a reprocharle que aún crea en los cuentos de hadas. Al desengaño vital se añade, por tanto, un desengaño literario, con el que Emilio aprende a distinguir la realidad de la ficción. Las enseñanzas de Gustavo Rodó, que cumplen una función metaliteraria esencial en la novela, van en la misma dirección.

Este personaje, funcionario de la Biblioteca Nacional y escritor, había puesto de manifiesto la analogía entre el *Curioso* y la aventura de Emilio después de que este le contara de qué modo comenzó su relación con Adriana y las sospechas de esta hacia su marido. Intrigado por esta semejanza, el joven le pregunta entonces por el desenlace de la novelita, a lo que el señor Rodó responde que acababa con la fuga de los amantes y que no recordaba lo que les sucedía después, un olvido no sabemos si piadoso pero que destila ironía, pues el final de Anselmo, Lotario y Camila, como es conocido, no puede ser más trágico. Sin duda, el silencio del señor Rodó invoca un final funesto en la mente de los lectores, pero Landero, asimilada la lección cervantina, es capaz de romper nuestras expectativas una vez más.

Según Zimic, uno de los propósitos principales del *Curioso* es mostrar las fatales consecuencias de la aplicación de la literatura a la vida, y es también la razón de su pertinente inclusión en el *Quijote*, en el que, como sabemos, abundan los personajes que confunden ficción y realidad. La narración estaría, pues, guiada por una ejemplaridad moral (además de literaria) que exigiría un final desdichado (1998, 91)²⁰. Sin embargo, el desenlace de la novela de Landero no es trágico. A pesar de todas las preguntas que quedan sin responder (¿finalmente se marchará a París?, ¿cómo llegará a convertirse en escritor? o ¿qué hubo de verdad en el relato bohemio de Raimundo?, entre muchas otras que se añaden a la principal: la verdad sobre su relación con Adriana), la esperanza es la que prevalece, pues Emilio decide abandonar el taller y comenzar una nueva vida. La originalidad de la versión landeriana a partir de la mezcla de materiales novelescos previos, es, sin duda, remarcable, y explica las diferencias de tono e interpretación que esta mantiene con el texto cervantino, de acuerdo con los contextos culturales en que cada obra se gesta. Con todo, la existencia de numerosas analogías entre ambas –y entre sus respectivos escenarios de creación– resulta innegable, además de verdaderamente fructífera para el análisis crítico.

7. CONCLUSIONES

Consideramos que los abundantes paralelismos entre *El guitarrista* y *El curioso impertinente* justifican un análisis comparado entre ellas (y también con otros textos del alcaláino), tal y como hemos procurado demostrar, y que estos vienen a asegurar la exactitud del juicio emitido por Pozuelo Yvancos, a saber: que Landero se ha investido como uno de los grandes prosistas cervantinos de la actualidad al reproducir con gracia y acento propio aquello que la pluma del alcaláino tiene de inimitable. El autor de *Juegos de la edad tardía* reelabora los motivos del burlador burlado, la

20. La tendencia mayoritaria entre la crítica reciente trata de justificar la intercalación de la historia con argumentos como la coherencia temática y la función persuasiva o ejemplar, más allá de la amabilidad asociada al criterio de la variedad en la unidad, tal y como apunta Baquero Escudero (2013, 80).

prueba de la virtud, el marido celoso y el viejo enamorado a partir de una gran tradición que demuestra conocer en profundidad, como también una serie de recursos con que dota de verosimilitud a su narración, entendida esta no solo como ilusión de realidad, sino como un principio compositivo con el que generar coherencia literaria. El uso de la voz narrativa, sumado a otros elementos como el sueño, la memoria, el poder de la imaginación o la teatralización de las acciones y los personajes, son técnicas empleadas por Cervantes que Landero maneja con asombrosa habilidad, y que le permiten crear mundos autónomos en los que queda reflejada su propia experiencia personal (de ahí la importancia del elemento autobiográfico en sus obras). En el ámbito del conflicto quijotesco, Landero aborda el carácter tragicómico de aquellos personajes que, siguiendo sus afanes, se remontan por encima de las miserias cotidianas. El autor ancla la tradición en nuestra más rabiosa actualidad, sustituyendo así la amistad de Lotario y Anselmo por las aristas de una relación empresarial, y el problema de los casamientos infantiles por el de las mujeres que asumen en el matrimonio una condición meramente ornamental a cambio del estatus social, todo ello envuelto en un ambiente aparentemente farsesco que, no obstante, encubre una gran complejidad técnica y conceptual. La ambigüedad que propicia la forma memorialística del texto y la subjetividad del narrador es una de las diferencias principales que muestran los dos textos, y que se explica por las intenciones de cada autor, pues si Cervantes quiere clarificar en todo momento las acciones y los pensamientos de sus personajes para sacar a la luz lo negativo de su ejemplo, Landero busca jugar con el lector y destruir sus certidumbres con una novela de apariencia autobiográfica cargada de ironía²¹. El tono de cada historia, así como sus desenlaces, son, por tanto, claramente disímiles.

El tema de la burla, expresada como mofa o como engaño, ha demostrado su utilidad en la comparación, no solo de distintas obras de nuestra tradición literaria, sino de la época barroca y la contemporánea, al resaltar, como explicaba Lozano Mijares, el predominio en ambas de lo aparente sobre lo real. La confusión que puede derivarse de ello tiene unas consecuencias trágicas para don Quijote y Anselmo, pero no para Emilio, que extrae de la experiencia un aprendizaje provechoso:

Y cuando subí la rampa [del taller], me pareció que escapaba al fin de la trampa de la hormiga león y que, según ascendía, el pasado iba quedando cada vez más atrás, y que el ojo izquierdo se me despabilaba por completo para ver en toda su luz aquel día de verano, y que allí arriba me esperaban otras vidas con las que entrelazar la mía para formar de nuevo un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin (322).

21. Pozuelo Yvancos define genéricamente *El guitarrista* como «novela de aprendizaje» y no como autobiografía aduciendo que le falta el memorialismo y que, en cambio, adopta el registro irónico «en el sentido de la mejor tradición cervantina» (2004, 296).

Al joven se le concede, por tanto, una segunda oportunidad que, con el tiempo, le permitirá convertirse en escritor o, lo que es lo mismo, en un hábil manipulador de *burlas y veras*, en ese claroscuro del espacio literario propicio al pensamiento, al lado mismo del vacío, en donde se puede soñar sin despeñarse por el precipicio, víctima de un destino aciago. En el caso de Emilio, podríamos personificar ese destino asignándole el papel de burlador justa y felizmente burlado.

FUENTES

- Ariosto, Ludovico. 2010. *Orlando furioso*, editado por José María Micó. Madrid: Espasa.
- Casciaro, José María, dir. 1984. *Sagrada Biblia. N. T. Epístolas*, VI. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Cervantes, Miguel de. 1984. *Novelas ejemplares*, editado por Harry Sieber. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de. 1997. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, editado por Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 2012. *Entremeses*, editado por Andrés Amorós. Barcelona: Castalia.
- Cervantes, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*, ed. conmemorativa IV centenario Cervantes, 2.^a ed. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara.
- Landero, Luis. 1989. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets.
- Landero, Luis. 1999. *El mágico aprendiz*. Barcelona: Tusquets.
- Landero, Luis. 2002. *El guitarrista*. Barcelona: Tusquets.
- López Pinciano, Alonso. 1998. *Philosophia antigua poética*, editado por José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arboleda, Carlos Arturo. 1991. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad.
- Arellano Ayuso, Ignacio. 2018. «Risa y burlas en la comedia nueva». *Cuadernos de teatro clásico* 33 (número monográfico: ¡Linda burla! La risa en el teatro clásico): 141-172.
- Arellano Ayuso, Ignacio. 2019a. «¿Burlas patriarcales o burlas de Cupido? Poder patriarcal y rebelión feminista en *No hay burlas con el amor* de Calderón». *Hispanófila: Literatura - Ensayos* 185: 11-22.
- Arellano Ayuso, Ignacio. 2019b. «Burlas y veras en el Siglo de Oro. Teorías y prácticas. Introducción». *Hispanófila: Literatura - Ensayos* 185: 5-9.
- Arellano Ayuso, Ignacio. 2020. «Toros y cañas en la poesía de Quevedo: entre burlas y veras». *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 45: 51-66.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. 1957. «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1): 1-35. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v11i1.1354>
- Ayala, Francisco. 1965. «Los dos amigos». *Revista de Occidente* 10: 287-306.
- Azcue Castellón, Verónica. 2002. «La disputa del baciuelmo y “El retablo de las maravillas”»: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *Don*

- Quijote*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 22(1): 71-81. Accesible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=943484>>.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. 2013. *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. 2017. «El motivo del “sueño” en la narrativa de Cervantes». En *Cervantes-Shakespeare 1616-2016. Contexto, influencia, relación. Context, influence, relation*, coordinado por José Manuel González, José María Ferri Coll y María del Carmen Irles Vicente, 178-198. Kassel: Reichenberger.
- Baras, Alfredo. 1989. «Teatralidad del *Quijote*». *Anthropos* 98-99: 98-101.
- Basanta, Ángel. 1990. «Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo». En *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 29 de noviembre - 2 diciembre 1988*, 35-51. Barcelona: Anthropos. Accesible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1209139>>.
- Basanta, Ángel. 2011. «Cervantes y la novela española actual». En *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, coordinado por Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras y Fernando Valls, 91-106. Zaragoza: Prensas Universidad.
- Bravo Ramón, Francisco Javier. 2013. *El curioso impertinente: periplo mediterráneo de un mito clásico*. Vigo: Editorial Academia de Hispanismo.
- Canavaggio, Jean. 2005. «Del *Celoso extremeño* al *Viejo celoso*: aproximación a una reescritura». *Bulletin of Hispanic Studies* 82(5): 587-598. <https://doi.org/10.3828/bhs.82.5.3>
- Castro, Américo. 2002. *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Cuervo, Rufino José. 1998. *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, continuado y editado por el Instituto Caro y Cuervo. Barcelona: Herder.
- Díaz-Plaja, Guillermo. 1977. «El *Quijote* como situación teatral». En *En torno a Cervantes*, 81-162. Pamplona: EUNSA.
- Egido, Aurora. 1996. «Linajes de burlas en el Siglo de Oro». En *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coordinado por Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, 19-50. Navarra: Universidad, GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro).
- Florit Durán, Francisco. 2009. «En torno a la teatralización de la acción narrativa en el *Quijote*». En *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia, 287-298. Madrid: CSIC.
- Foucault, Michel. 2018. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, editado por Elsa Cecilia Frost, 2.ª ed. México: Siglo XXI.
- Frenzel, Elisabeth. 1980. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. 2014. *Cervantes en Inglaterra: el «Quijote» y la novela inglesa del siglo XVIII*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos - Universidad.
- Gómez Moreno, Ángel. 2014. «“Turpe senex miles, turpe senilis amor” (*Amores*, 1, 9, 4): Ovidio, Cranach y Cervantes». *Anales Cervantinos* 46: 203-224. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2014.012>
- Güntert, Georges. 2007. «El *Quijote*, *El curioso impertinente* y la verdad de la literatura». En *Cervantes. Narrador de un mundo desintegrado*, 103-117. Vigo: Academia del Hispanismo. <http://doi.org/10.5169/seals-269894>
- Güntert, Georges. 2015. «“El Curioso impertinente”». *Nuevas Perspectivas críticas*. *Anales Cervantinos* 47: 183-208. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2015.007>
- Hempel, Wido. 1986. «El viejo y el amor. Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca». En *Actas del VIII Congreso de la AIH*, coordinado por

- A. David Kosoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, 693-702. Madrid: Istmo. Accesible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viejo-y-el-amor-apuntos-sobre-un-motivo-en-la-literatura-espanola-de-cervantes-a-garcia-lorca/>>.
- Joly, Monique. 1982. *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIème- XVIIème siècles)*. Lille: Atelier National Reproduction des Thèses, Université de Lille III.
- Joly, Monique. 1989. «Cervantes y la burla». *Anthropos. Boletín de información y documentación* 98-99: 67-69.
- Lozano Mijares, Pilar. 2007. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- Madroñal, Abraham. 2008. «Entremeses intercalados en el *Quijote*». En *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid del 20 al 24 de junio de 2005*, coordinado por Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García, 265-278. Madrid: CSIC.
- Morgado, Nuria. 2006. «La presencia de Schopenhauer y el *Bildungsroman* en *Juegos de la edad tardía* y *El guitarrista* de Luis Landero». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 4: 183-200. Accesible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2307528>>.
- Morgado, Nuria. 2009. «Captar una intuición: Schopenhauer en la teoría estética de Luis Landero». En *El español, baluarte del humanismo: literatura, lengua y cultura*, editado por Jorge H. Valdivieso y L. Teresa Valdivieso, 39-48. Turlock: Orbis Press.
- Percas de Ponseti, Helena. 1975. *Cervantes y su concepto de arte*. Madrid: Gredos, 2 vols.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2004. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Ediciones Península.
- Reed, Cory. 1993. *The Novelist as Playwright*. Nueva York: Peter Lang.
- Reed, Cory. 1994. «Entremés and Novel: Comic Theatricality in *Don Quijote*». En *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, I, coordinado por José Ángel Ascunce, 197-214. Kassel: Reichenberger, 2 vols.
- Roca Mussons, María A. 1997. «“El *Quijote* es como el Nilo...”». Ecos quijotescos en *Juegos de la edad tardía* de L. Landero (I Parte)». En *Contrapuntos cervantinos*, 129-142. Florencia: Alinea Editrici.
- Velázquez Jordán, Santiago. 2002. «Luis Landero: “Cervantes es el arcángel del idioma español”». *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* 20. Madrid: Universidad Complutense. Accesible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/landero.html>>.
- Zimic, Stanislav. 1998. *Los cuentos y las novelas del Quijote*. Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert.

Recibido: 16 de febrero de 2021

Aceptado: 9 de mayo de 2021

