ANALES CERVANTINOS, VOL. XLII,
PP. 147-162, 2010
ISSN: 0569-9878

El mito de Dánae en *El curioso impertinente:* Terencio, Tiziano y Cervantes

FREDERICK A. DE ARMAS*

La novela de *El curioso impertinente,* intercalada en la primera parte del *Quijote,* ha sido objeto de una gran atención y curiosidad críticas, hecho irónico si se tiene en cuenta que precisamente el tema de la *curiositas* es esencial para su interpretación. Como es bien sabido, el *Quijote* de 1615 pone en boca de Sansón Carrasco uno de los problemas al que podría enfrentarse el lector de la época: «una de las tachas que ponen a la tal historia... no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (II, 3, p. 652). Mientras que Sansón Carrasco aviva la curiosidad del lector al preguntarse por qué la novela se encuentra en tal lugar, ya el cura, que había leído la historia a sus compañeros en la venta, había admitido que «quiero leerla, por curiosidad siquiera: quizá tendrá alguna de gusto» (I, 32, p. 375). El cura entonces muestra una doble curiosidad, una por lo que se narra y otra por encontrar en la novela algo que alimente su curiosidad, o sea algo de interés. A todas estas curiosidades hay que añadir la impertinente curiosidad del personaje de Anselmo, dentro de la novela, el cual quiere saber si su esposa le puede ser infiel, y además, demostrando aún mayor curiosidad, quiere que sea su mejor amigo, Lotario, el que haga tal prueba de fidelidad.

Con tantos elementos apuntanto al tema de la curiosidad, no debe sorprendernos que *El curioso impertinente* se haya convertido en uno de los episodios más debatidos de la novela cervantina y que la novelita en cuestión pasara casi inmediatamente al tablado[1]. Entre los muchos aspectos discutidos se en-

* University of Chicago.

1. Guillén de Castro, por ejemplo, transforma la obra en una tragicomedia. Ver a Faliu-Lacuourt.

cuentran: la unidad temática y formal entre la intercalación y el *Quijote,* los posibles modelos para la novela intercalada, las causas del extraño deseo de Anselmo, y las implicaciones de la *curiositas* para la interpretación general de la historia.

Este estudio no examinará la relación entre el *Quijote* y *El curioso impertinente,* tema que ya ha sido ampliamente estudiado, comenzando por Augusto Guillermo Schlegel e incluyendo críticos como Bruce Wardropper, Raymond Immerwahr, Juergen Hahn, y Georges Guntert, entre otros[2]. No obstante, sí quisiera proponer un nuevo modelo y una nueva motivación para la genial pieza cervantina. Según Diana de Armas Wilson, existen en realidad cuatro modelos principales para *El curioso impertinente:* (1) La historia de los «dos amigos», ampliamente comentada por Juan Bautista Avalle-Arce y retomada desde una nueva perspectiva por Juan Pablo Gil-Oslé; (2) la leyenda de Candaules quien escondió a su guardaespaldas Giges para que admirase la belleza de la reina, tal y como se narra en la *Historia* de Herodoto[3]; (3) la prueba del vaso incluida en el *Orlando Furioso* de Ariosto, que consiste en que si un marido ha sido engañado por su esposa, inevitablemente tendrá que verter gotas de vino de un vaso encantado antes de beber de él[4]; y por último (4) la prueba de la mujer por parte de su esposo Cupido, el dios del amor, en la novela intercalada de Cupido y Psique incluida en *El asno de oro* de Apuleyo[5].

2. E. C. Riley no acepta las relaciones temáticas entre las intercalaciones y la acción principal: «Su teoría literaria no manifiesta preocupación alguna por las más recónditas especies de unidad (las unidades temática y simbólica, como opuestas a la mera unidad formal) pese a que ha estado de moda querer encontrarlas a lo largo de sus obras o adscribirlas a éstas» (p. 208). Pero ya desde el artículo de Raymond Immerwahr se vienen proponiendo conexiones temáticas. Este crítico cita a Tieck, quien asevera: «Anselmo too wants to hold visibly, bodily in his hands the invisible» (p. 125). Utilizando esta noción, Immerwahr explica el paralelo entre Quijote y Anselmo de la siguiente manera: «Anselmo's obsession is a metaphysical variant of jealousy, a jealousy motivated neither by reality nor by delusion, but by abstract speculation. This metaphysical jealousy is an antithesis of Quijote's aesthetically absolute faith in Dulcinea» (p. 134). Juergen Hahn, por su parte, explica: «the extreme opposite of Anselmo is don Quijote. Far from any intent to administer a test of Anselmo's kind, he is unshakably faithful to a lady he has hardly seen» (p. 138). Georges Guntert nos recuerda, al igual que lo había hecho Immerwhar, que Schlegel fue el primero en notar la pertinencia de *El curioso impertinente* (p. 264).

3. A la historia de Candaules y Giges en Herodoto debe añadirse la versión de esta leyenda que se encuentra en *La República de Platón.* Ver a De Armas «Interpolation».

4. En el poema italiano tal prueba es rechazada por el prudente Reinaldos de Montalbán. David Quint explica cómo Cervantes subraya la importancia de Ariosto: «Cervantes signals his debt by giving his overly curious husband Anselmo the same name as the jealous husband in Ariosto's second tale» (p. 6). Comparando la prueba del vaso con la novela cervantina, Barry W. Ife asegura que: «the overall impression is one of difference» (p. 674). Por otra parte, ver el detallado y bien pensado análisis de la relación entre Cervantes y Ariosto en Marina Scordilis Brownlee (pp. 220-237). Estudiando las diferentes pruebas del vaso, Diana de Armas Wilson concluye: «it's best not to test, since women traditionally fail the cup-test - no matter who's drinking. That there is no similar drink to expose the men they have lain with, seems to have concerned neither the Lord nor Lotario» (p. 17).

5. Para la relación entre *El curioso impertinente* y *El asno de oro* de Apuleyo véanse a Scobie, pp. 75-76; De Armas, *Quixotic Frescoes,* pp. 191-204; y Graf, pp. 65-73.

A todo esto hay que añadir la importancia de la obra de Giovanni Boccaccio, como ha explicado bien Antonio Barbagallo, y los elementos que provienen de la literatura grecolatina, estudiados por Antonio Barnés Vázquez[6]. Para este estudioso, mientras que las alusiones a los tres arquetipos de fidelidad conyugal, Penélope, Lucrecia y Porcia, son de índole irónica[7], la referencia a Dánae en cambio «ilustra la fuerza del impulso amoroso sin el tinte burlesco que suele poseer lo mítico en el ámbito netamente quijotesco» (p. 229). No obstante, aparte de esta breve explicación por parte de Barnés Vázquez, la importancia del mito de Dánae en la novela ha pasado casi desapercibida por la crítica. Y esto a pesar de la gran popularidad y de las controversias que provocó la historia de Dánae y sus representaciones pictóricas durante el Siglo de Oro. Este estudio por tanto se centrará en dicho mito, con el fin de descifrar el impacto de lo visual, de lo pagano y de lo prohibido en *El curioso impertinente.*

Como es sabido, Lotario, para disuadir a su amigo Anselmo de que deje esa «vana e impertinente curiosidad» (I, 33, p. 388), primero lo acusa de tener «ingenio moro» ya que éstos no pueden llegar a comprender el error de su religión y para que lo vislumbren: «háseles de mostrar con las manos y ponérselo delante de los ojos» (I, 33, p. 382). En segundo lugar, Lotario le explica a su amigo que las «cosas dificultosas» se intentan por Dios o por el mundo, o sea, para ser o santos o soldados famosos. Pero lo que Anselmo está planeando, la prueba de su esposa, no llevaría a ningún tipo de fama. Y para mejor persuadir y apremiar a su amigo, Lotario apela a autoridades literarias, comenzando con *Las lágrimas de San Pedro* de Luis Tansilo (Luigi Transillo) y continuando con la prueba del vaso que aparece en el *Orlando Furioso* de Ariosto, prueba de la que, según Cervantes, «con mejor discurso se excusó de hacerla el prudente Reinaldos» (I, 33, p. 384). Hoy día puede parecernos extraño que Cervantes citara la famosa obra de Ariosto junto a la de un poeta de poco renombre. Sin embargo, como ha explicado Marcella Trambaioli, «en sus días [Luis Tansilo] gozó de una popularidad y de una fama hiperbólicas», teniendo trato con Ariosto, Sannazaro y Garcilaso de la Vega (p. 56). Tras estas dos citas, Lotario emplea seis analogías que indican que la virtud de la mujer no debe de ponerse a prueba: la mujer es así finísimo diamante, animal imperfecto, blanco armiño, «espejo de cristal luciente» (I, 33, p. 385), reliquia y jardín. Para crear un argumento perfectamente equilibrado Lotario incluye una cita poética tras los seis ejemplos, cita que se hace eco de los versos que se incluyen antes de los ejemplos. Los versos iniciales y finales demuestran la proeza mental de Lotario, quien parece tener todo un arsenal retórico en su mente, tal y como lo recomendaban los teóricos de la oratoria tales como Cicerón, Quintiliano y Della Porta. En realidad, ambas, la retórica y la pintura,

6. Este crítico analiza una anécdota de Pericles donde se establecen los límites de la amistad y que proviene de Plutarco. Barnés Vázquez también detecta un razonamiento aristotélico en la novela.

7. Para un estudio de la importancia de Lucrecia en este y otros episodios cervantinos ver a De Armas, «Pinturas de Lucrecia».

requieren tal enriquecimiento mnemónico. En su *Arte de la pintura,* Francisco Pacheco explica: «Enriquecida la memoria y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha creado, camina adelante el ingenio del pintor» (p. 42). Lotario, con su mente enriquecida, procede a demostrar su ingenio creando un discurso perfectamente equilibrado y utilizando las necesarias citas y autoridades para «pintar» de manera más convincente su argumento. Su ingenio tiene que vencer la voluntariosa ceguera de Anselmo quien parece tener «ingenio de moro».

Puesto que Tansillo y Ariosto mostraban dos facetas diferentes de los argumentos propuestos por Lotario, los versos citados al final se hacen eco de esta dualidad dedicándose a dos temas. Primero recurren al muy común tópico de la mujer como cristal, y luego pasan a la mujer guardada, en alusión a Dánae. Mientras que sabemos la procedencia de los dos poemas que se encuentran antes de los seis ejemplos, desconocemos la de este último. El amigo de Anselmo sólo nos dice que estos versos «que se me han venido a la memoria, que los oí en una comedia moderna, que me parece que hacen al propósito de lo que vamos tratando. Aconsejaba un prudente viejo a otro, padre de una doncella, que la recogiese, guardase y encerrase» (I, 33, p. 386). Trasladando esto a la novela cervantina, Lotario desempeña el papel del prudente viejo que aconseja al padre (en este caso al marido de Camila) a que guarde y encierre a su esposa. La primera parte de los versos citados solamente repite lo que ya había dicho Lotario en su discurso, que la mujer es un vidrio que no debe probarse, pues una vez roto, no hay quien lo arregle. El final de la cita pasa a un nuevo ejemplo:

> Y en esta opinión estén
> todos, y en razón la fundo:
> que si hay Dánaes en el mundo,
> hay pluvias de oro también (I, 33, p. 386).

La historia de Dánae es bien conocida. Hija del rey Acrisio de Argos, pasa una juventud placentera hasta que su padre decide consultar un oráculo, el cual afirma que el hijo de Dánae lo matará. Para evitar este funesto horóscopo, Acrisio encierra a su hija en una torre. El padre piensa que si ella está sola y sin admiradores, no debería haber manera de que se quedara embarazada[8]. Cervantes conocía muy bien el tema de la precaución inútil, que utilizaría en su novela *El celoso extremeño* y en su entremés de *El viejo celoso.* En *El curioso impertinente,* Ambrosio actúa de manera opuesta a la de Acrisio. En vez de guardar a su esposa, como lo deseaba el rey del mito, se la ofrece a su mejor

8. De modo similar se comportaban multitudes de padres y esposos de comedias del Siglo de Oro, no porque temieran la muerte, sino porque querían protegerse y proteger a la doncella contra la deshonra resultante de un galán que se dejara llevar por el deseo. Toda una serie de obras de teatro se escribirían sobre lo que se ha llamado el tema de la precaución inútil. Estas obras muestran que si la dama no quiere guardarse, ni torres, ni cárceles, ni guardianes impedirán su escape y su aventura erótica. Y es muy posible que toda esta serie de obras se hagan eco del mito de Dánae. Pues, aunque su padre la ha encerrado en una torre, el dios supremo, Júpiter, penetra la torre metamorfoseado en lluvia de oro y la rapta.

amigo Lotario. Es éste el que aconseja que guarde a su esposa. Mas Anselmo le da a Lotario justo lo que necesita para que su esposa devenga cómplice de un engaño: «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» (I, 33, p. 391). No es que Camila se rinda por dinero o joyas, sino que la lluvia de oro, o sea dineros y joyas, son claves en las interpretaciones moralizantes del mito. Los mitógrafos que luego interpretarán la historia de Dánae insistirán en este elemento alegórico. El mito es un aviso de que la mujer puede ser persuadida y seducida por el dinero y las joyas. Aunque esta motivación se rechaza en la novela, se incluye para apuntar su origen mítico. Lotario se ha convertido así en un nuevo Júpiter, aunque, como veremos, su «disfraz» no es el de lluvia de oro sino que es algo bien distinto. La novela cervantina, entonces, recoge varios motivos del mito, pero los invierte y reescribe, dejando trazas de éste a través de la novela intercalada. Y, mientras que el mito tiene final feliz (pues Dánae tendrá un hijo que tendrá atributos de héroe, como corresponde al arquetipo de la descendencia divina), en esta novela todo terminará de modo trágico[9].

El texto cervantino prepara al lector para que comprenda el impacto del mito de Dánae, el cual esconde toda una serie de lecturas y elementos visuales que enriquecen el texto. Lo visual se esconde tras alusiones fugaces a pinturas y estatuas, pero está siempre presente en las miradas, en cómo cada uno de los tres personajes observa a los otros. Lo visual, que culminará con el mito de Dánae, está claramente presente en los argumentos de Lotario. El amigo había comenzado acusándolo de tener ingenio moro, por lo cual tendría que ponerle «delante de los ojos» la demostración de su error. El poema de Luigi Tansillo también recalca lo visual. Lotario le recuerda a su amigo que él va a arrepentirse de su error y que llorará como lo había hecho San Pedro. Su dolor será tan genuino que no surgirá sólo de la vergüenza: «no sólo ha de moverle el ser mirado» (I, 33, p. 384). Tal mirada le traería a la mente a Anselmo el qué dirán si se divulgase la noticia de la infidelidad de su esposa. No obstante, Lotario afirma que esa mirada no es lo peor, lo peor es el dolor interno. A esto le sigue la referencia al vaso mágico del *Orlando Furioso.* Aunque Cervantes no lo describe, Ariosto realiza una detallada y brillante descripción de este objeto, el cual, a través del poder de la alusión literaria, aparece en *El curioso impertinente* como una écfrasis metadescriptiva[10]. Sabemos que el «prudente» Reynaldos no se deja llevar por la belleza del objeto. Por esta razón, decide no probar el vino, es decir, rechaza la prueba de la mujer. De aquí, pasamos a cinco imágenes que son comparables a la mujer y muestran como no se debe llevar a cabo la prueba de la fidelidad. Muchas de estas analogías aparecen en libros de emblemas y todas tratan de un objeto visual específico[11]. Por lo

9. Para los elementos tragedizantes de esta novela ver, por ejemplo, a Fernández Turienzo.

10. Este tipo de écfrasis se basa en: «a textual description of a work of art which may or may not exist» (De Armas, *Quixotic Frescoes,* p. 22).

11. El armiño emblemático aparece más de una vez en el *Quijote.* Ver a De Armas, *Quixotic Frescoes,* p. 126.

tanto, la vista es de nuevo esencial. Llegamos, pues, a la doble imagen de la mujer en la comedia citada por Lotario. La mujer como vidrio o cristal es lugar común en la época, pero tal cristal mostraría la belleza de la dama y sus más deseadas partes anatómicas, tal y como se representaba frecuentemente en la pintura de la época, desde Tiziano a Velázquez.

A través de lo visual, llegamos, en el discurso de Lotario, a la figura de Dánae. Lo visual y lo escrito están estrechamente vinculados en el desarrollo del mito, lo que es sutilmente subrayado en el texto de la novela. Lotario recuerda la historia de Dánae habiendo visto o leído una comedia. Tal obra no ha sido hallada y puede muy bien que Cervantes se esté refiriendo a una comedia suya que se ha perdido. De todos modos, Cervantes sabría muy bien que el mito, aunque presente en Ovidio, posiblemente debe su mayor difusión a su extraordinaria manifestación en una comedia de Terencio, la cual causó además gran controversia desde la antigüedad hasta el Siglo de Oro. Gonzalo Fontana Elboj, traductor y editor español de la obra, muestra que la Inquisición «adoptó la opinión del Maestro Alvar Gómez a favor de no prohibir indiscriminadamente los clásicos latinos, sino simplemente dejar de leer en la escuela ciertas obras de determinados autores». Para Terencio la obra «censurada» fue el *Eunnuchus* (2008, 127). Y es justamente el *Eunuco* la obra en la que se difunde el mito de Dánae. Fontana Elboj va más allá y nos dice que los jesuitas pronto dejaron de representar a Terencio: «Este triunfo del teatro jesuítico tuvo como consecuencia el descrédito del teatro palatino y terenciano y el nacimiento del teatro nacional» (p. 127). Entre otros, este crítico cita a Lope de Vega, quien ataca a Terencio en *El arte nuevo de hacer comedias* y en la *Égloga a Claudio*. Mi interpretación de lo ocurrido con Terencio es muy diferente, pues la considero obra clave en el Siglo de Oro.

En el *Eunuco,* Quéreas, enamorado de Pánfila, le pide a Parmenón, esclavo de su padre, que busque a una hermosa mujer que se le ha escapado por la calle sin poder averiguar su nombre ni su domicilio —se trata de Pánfila. Parmenón se da cuenta de que Quéreas habla de una esclava joven que le acaban de regalar a la cortesana Taide (p. 335), y le sugiere a Quéreas que se disfrace de eunuco para entrar en casa de Taide, ya que ella está esperando a tal figura. De este modo, allí con las esclavas, Quéreas podría estar con la mujer que desea: «como ninguna de ellas te conoce ni sabe quién eres, comerías con ella, te sentarías con ella, la tocarías, jugarías con ella, dormirías a su lado» (pp. 337-338). Mas lo que ocurre cuando Quéreas se encuentra con Pánfila en casa de Taide es narrado por el joven disfrazado de eunuco a su amigo Antifón: «la muchacha se quedó en su alcoba contemplando un cuadro en el que estaba pintada la historia de cuando Júpiter se dejó caer en el regazo de Dánae como lluvia de oro. Yo también empecé a mirarlo. Y, como Júpiter ya había hecho en otro tiempo una burla semejante, tanto más se me alegraba el alma de que un dios se hubiera transformado en hombre y hubiese venido a escondidas a un tejado ajeno para deslizarse por el impluvio y engañar a una mujer... Pues sí, lo hice y muy a gusto» (pp. 352-353).

Una representación visual del mito de Dánae, entonces, ha impulsado al joven a pasar de simple admirador y amante de Pánfila a convertirse en alguien que usa su disfraz para engañarla y raptarla. Hay que señalar que esta violencia erótica de la cultura pagana fue rotundamente censurada por pensadores cristianos, desde años tempranos. San Agustín utilizaba este pasaje terenciano «to demonstrate the evil effects of lascivious pictures» (Ginzburg, p. 77)[12]. A pesar de todo, el Renacimiento italiano se deleitaba en la elaboración del rapto de Dánae. El *Eunuco* de Terencio se representó tres veces en Ferrara en 1499; tres años antes Baldassare Taccone representó su *Dánae* con gran éxito. La obra incluía diseños de Leonardo da Vinci. Y la pintura de la época, a la cual regresaremos, se deleitaba en mostrar a la desnuda Dánae. Al igual que en la Italia renacentista, la España aurisecular exhibía dos puntos de vista diametralmente opuestos en torno al mito de Diana y de la comedia de Terencio. Toda una serie de pensadores y moralistas se dedicaron a condenar la pintura de Dánae en la comedia de Terencio. En 1589, por ejemplo, Juan de Pineda publica sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana:* Aquí se repiten algunas de las autoridades y de los razonamientos que habían sido ya usados con profusión: «...y Sant Agustín pondera mucho el daño que lloramos con el ejemplo que de Terencio alegaste, y concluye maravillosamente cuánto más pueda un mal ejemplo para llevar las almas tras los pecados que la buena doctrina de los sabios y sanctos para las inclinar a lo bueno» (Diálogo XXII, Capítulo 34, pp. 65-66). Juan de Mariana, en su *Tratado contra los juegos públicos,* se hace eco de lo expuesto por Pineda pero dirige su crítica en particular al teatro, condenando así de nuevo a Terencio y con él al teatro del Siglo de Oro: «pues con sola la mirada de una imagen deshonesta, vemos que los hombres se encienden y mueven á semejantes delictos desta manera... Ciertamente como con enseñanza del cielo, como dice San Agustin, lib. i de las *Confesiones,* cap. 16, donde trae este lugar de Terencio, lo cual es necesario que acontezca con mayor vehemencia cuando estas cosas y semejantes en las comedias se representan» (p. 434). Es significativo que cuanto más se oponen los moralistas a las imágenes y representaciones de Dánae, mucho más se incluye a este personaje en la poesía y en el teatro. De igual manera, los coleccionistas de arte cortesano aprecian su imagen y exhiben pinturas del mito. El teatro, como arte visual, realza el erotismo citando el mito y sus representaciones pictóricas. No hay más que ojear obras de teatro de Calderón de la Barca, Claramonte, Lope de Vega y Moreto para descubrir frecuentes alusiones a las transformaciones de Júpiter y a la figura de Dánae[13].

12. «Hence the young profligate in Terence... accepts this as authoritative precedent for his own licentiousness, and boasts that he is an imitator of God» (Augustine p. 46). Siguiendo a San Agustín, escritores del Renacimiento también criticaron imágenes como ésta que llevaban a la lascivia, desde el dominico Catarino Politi hasta Johannes Molanus. Ginzburg explica cómo Molanus en su *De Pictoris et imaginibus sacris* usó el ejemplo de Dánae en 1570 para aconsejar que los cristianos se apartaran de las pinturas lascivas. En 1542, Politi se interesaba en la eficacidad de las imágenes, ya que ellas podían incitar fervor religioso o bajas pasiones (p. 77).

13. Lope de Vega alude a Dánae, por ejemplo, en *La Arcadia, La bella Aurora* y *El amor enamorado.* La comedia mitológica de Lope, *El Perseo,* incluye una écfrasis de la pintura de la Dánae de

Hasta podemos encontrar su presencia en comedias de hondo contenido filosófico como *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño*[14].

Esta oposición entre la tradición moralista y la erótica se inscribe claramente en la novela cervantina. *El curioso impertiente,* por tanto, incluye todo un juego de perspectivas, aludiendo al texto de Terencio con su écfrasis del mito, descripción que trae a la mente las muchas pinturas renacentistas que tienen a Dánae como tema. Mientras que los pintores españoles se dedicaban a pintar cuadros devotos para su clientela eclesiástica, los reyes de España y los cortesanos preferían adquirir obras de grandes figuras italianas que recreaban el erotismo pagano. Este tipo de arte era muy respetable pues encubría lo erótico tras la autoridad de los clásicos y la alegorización de la mitología. Como explica López Torrijos: «La inmoralidad se obviaba, en parte, utilizando la alegoría» (p. 19). Bette Talvacchia va aún más lejos. Dicha estudiosa ha demostrado cómo lo erótico se disimulaba muy ligeramente con lo mitológico. Muestra, por ejemplo, que una de las versiones de la *Dánae* de Tiziano fue comisionada por el Cardenal Alejandro Farnese en Roma, quien le pidió al pintor que la obra incluyese la faz de su amante: «The nude image with the features of a recognizable courtesan would have been more than unseemly in the prelate's residence, but with the sanctioning cover of Danae's story, the existente of the figure was justified on a moral level by a literay reference, even if its visual impact remained the same» (p. 46). Parece verdaderamente irónico que Tiziano escondiera lo erótico tras la figura de Dánae, pues el mito, a través de la obra de Terencio, ya había sido censurado. El pintor veneciano, muy consciente de la controversia que existía sobre este mito, pintó, entre 1544 y 1556, otras cinco versiones. Puesto que Júpiter se transforma en una lluvia de oro, Tiziano representó a Dánae con el cuerpo de una cortesana ideal, un desnudo en postura erótica, esperando a su galán, quien le regalará joyas y oro. Esta visión de la Dánae cortesana se hizo también muy popular en la literatura de la época[15].

Asimismo, al citar a Dánae, el texto cervantino es aún más audaz de lo que parece. Uno de estos cinco cuadros de Tiziano pasó a manos de Felipe II quien lo adquirió en 1554 cuando todavía era príncipe. Toda una serie de mitos eróticos pintados por Tiziano fueron enviados al rey para que los incluyera, supuestamente, en un camerino erótico[16].

Tiziano. Moreto alude al mito de Dánae en *No puede ser. La Estrella de Sevilla,* hoy día atribuida a Claramonte, elabora el mito de Júpiter y Dánae cuando el rey Sancho IV trata de penetrar el aposento de Estrella. Sobre esta escena ver a Jack Weiner.

14. El mito de Dánae en *El mágico prodigioso* también incluye ecos de Terencio y de las controversias sobre la écfrasis en su *Eunuco.* Ver a De Armas, «Dánae».

15. Para versiones eróticas del mito en la literatura, incluyendo *La vieille courtisanne* de Du Bellay (1558), y *The Famous Whore or Noble Curtizan* de Markham (1609), junto con un estudio de las pinturas de Tiziano y Teniers ver a Santore.

16. «But it seems that Philip's 'camerino,' the reconstruction of which has been much discussed... was never realized, since when they arrived in Spain the canvases were placed in different locations, to be brought together only early in the seventeenth century» (Pedrocco p. 222).

Como ha demostrado bien Pierre Civil, las pinturas de este tipo, aunque se exhibían en los palacios de los Habsburgos, se escondían tras una pequeña cortina. En la novela de Cervantes, aunque Anselmo expresa su deseo de ver cómo su mujer defiende su honor tras una batalla amorosa, en realidad es casi como si él quisiera deleitarse observando a su propia esposa en un momento erótico y adúltero o, por lo menos, en un momento en el que se llegara al límite de lo aceptable. Su mejor amigo, por su parte, también usa la vista para disuadirle de que siga adelante con esta prueba. Al aludir a Dánae, Lotario está imaginando una de las pinturas eróticas sobre esta figura y al mismo tiempo está mostrando la dificultad en conservar a la mujer. Mas, si es difícil guardarla ¿por qué quiere Anselmo liberarla? Lo cierto es que Cervantes muestra claramente lo mucho que se encierra a la mujer en la sociedad de la época. Mientras las pinturas renacentistas exhiben mujeres en todo tipo de sitios y poses, esta obra, publicada durante la Contrarreforma, muestra a una Camila encerrada en un hogar que parece oscuro y solitario y en donde sólo parece poder conversar con su esposo y su criada. Esto recuerda a Felipe II, encerrado en su monasterio de El Escorial, reposando en un recinto desde el cual podía ver la iglesia de San Lorenzo y oír la misa; y si este monarca podía poseer también un camerino erótico, entonces Anselmo, que tenía encerrada a Camila en su casa, podría también deleitarse con imágenes lascivas en las que un dios (su mejor amigo) penetraba su hogar y se deleitaba con su esposa. A pesar de sus excusas moralizantes, Anselmo es un *voyeur* que quiere ver lo que no debe. La novela cervantina trata de la curiosidad que induce a ver lo que no se debe. Esta curiosidad es cuanto menos ambigua en la pintura de Tiziano. Allí observamos el *raptus* de Dánae al ser poseída por una divinidad; pero también se representa claramente lo erótico del momento[17]; además, el lienzo nos deja vislumbrar algo de la violencia del robo. Dánae, entonces, se encuentra en un espacio a medio camino entre lo místico y lo erótico, entre el deleite y la violencia[18]. Y para complicar aún más el significado del lienzo, la versión española muestra a una vieja criada que lleva un saco y trata de llevarse parte del oro que baja de los cielos. Así se representa el oro como el dinero que reciben cortesanas y damas como elemento seductor. En la obra de Cervantes, estos tres elementos también pueden hallarse. Por un lado, tenemos una contemplación de la belleza de las virtudes de Camila; pero también tenemos una seducción por parte de Lotario que se describe en términos violentos: el penetrar en inaccesibles torres, el minar la roca de su entereza, el cerco de una fortaleza, la rendición de una ciudad. Y como ya se ha mostrado, el oro y las joyas también son utilizados. En la novela, la vieja criada se transforma en la joven Leonela, quien, en vez de aceptar el oro de las dádivas, prefiere el oro del deleite amoroso, introduciendo así a

17. Leonard Barkan explica: «the bulk of the golden shower directs itself toward Danaë's sexual organs» (p. 190).

18. Barkan se pregunta: «The golden shower must be an incarnation of love: but is it the Holy Spirit, semen, or a prostitute's pay?» (p. 191).

su propio amante en la casa. Todos estos paralelos con el cuadro de Tiziano, que se exhibía en palacio y también en las casas de los nobles y las calles de Madrid a través de la circulación de copias y de estampas, muestran que la complejidad del cuadro se re-escribe en el texto, el cual se convierte en una écfrasis aún más difícil de descifrar que el cuadro veneciano. Al citar el mito de Dánae, la obra esta atrayendo a una serie de *voyeurs:* los varios personajes que en la novela reflejan los caracteres de la pintura y que al mismo tiempo observan y contemplan obras de arte; y el lector curioso que se deleita con los muchos elementos visuales de la novela intercalada, incluyendo la pintura de Tiziano. De esta manera, el conflicto entre moralistas y artistas pasa a ser juzgado por el lector.

Cervantes también desata un segundo problema. Como ha demostrado bien David Arbesú, *curiositas* siempre se contrapone con *studiositas,* el vicio que se opone a un afán de estudio (p. 26). Lo curioso de la novela cervantina es que la *curiositas* se rodea de toda una serie de tradiciones literarias, citas y alusiones de autoridades clásicas y de mitos grecolatinos. En su importante aporte al estudio de *El curioso impertinente,* Arbesú contrasta las muchas citas autoritarias de Lotario con el deseo vicioso y curioso de Anselmo. Así, Lotario representa el apego a la *auctoritas* medieval, mientras que Anselmo se convierte en el curioso renacentista (p. 31). Aunque estoy en total acuerdo con Arbesú, yo añadiría que Lotario, ya desde el principio de la obra, está complementando la autoridad con un nivel visual. Lo ecfrástico del debate de Lotario demuestra que en realidad su ejemplaridad está ya entrelazada con elementos renacentistas que culminan con su alusión a Dánae. Hay que matizar el debate, entonces, ya que la *auctoritas* esconde sobre todo a una figura pagana. Aunque sea Anselmo el curioso, Lotario revela su escondido y desordenado deseo a través de la mirada renacentista. La motivación de los dos amigos, entonces, aunque parezca opuesta, en realidad es la misma: deleitarse con un conocimiento prohibido, un conocimiento que se relaciona con el cuerpo. Es así que la novelita se convierte en obra de teatro en la que cada uno de los dos amigos quiere ver lo que está escondido tras el telón que cubre la pintura mitológica. Este telón también nos dirige hacia la comedia de Terencio.

El hecho de que la alusión a Dánae provenga de una comedia, apunta inmediatamente al *Eunuco* de Terencio. Es allí donde Quéreas observa una pintura de Dánae, y, como repiten los moralistas, se deja llevar por la emoción causada por la imagen. En el texto cervantino, debido a los muchos días que tenía que estar a solas con Camila, Lotario «tenía lugar de contemplar parte por parte todos los extremos de bondad y de hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar una estatua de mármol» (I, 33, p. 394). Lotario quiere convertirse en estatua de mármol; no quiere sentir emociones, pero se deja llevar por dos modos de contemplación. Por un lado, él es conciente de la belleza de Camila, de su atractivo erótico, y por otro tenemos el casi deseo místico de contemplar la bondad, cualidad divina. Es decir, que de nuevo tenemos en Lotario una tensión entre dos tipos de deseo, el virtuoso y el desordenado. La misma Camila también se encuentra en un momento de contemplación, pues

percibe cómo Lotario no puede mantener su rígida indiferencia. Después de tratar de contenerse una y otra vez, Lotario la requiebra de tal manera «que aunque Camila fuera toda de bronce viniera al suelo» (I, 34, p. 396). Los dos, Lotario y Camila, caen, se dejan llevar por el deseo, tras la contemplación o visualización del objeto que poco a poco los atrae. El arte se hace realidad; la estatua de mármol comienza a sentir y la figura de bronce se convierte en mujer de carne y hueso. No hay aquí ascenso platónico alguno. Al contrario, la contemplación lleva al erotismo. Ahora bien, la alusión al mito y el uso de lo visual es sólo el comienzo de la incorporación de la obra terenciana. Cervantes imita de manera muy sutil y original la comedia y el mito. Aunque Lotario no tiene derecho a seducir a una mujer casada, él se la presenta a Anselmo como si fuera una nueva Dánae. Es decir, que si seguimos la analogía, Lotario sería un nuevo Júpiter y un Quéreas disfrazado. Estas dos figuras de la obra de Terencio llegan a disfrutar a la amada utilizando dos métodos muy diferentes. Mientras que el dios simplemente usa su poder, Quéreas utiliza su debilidad. En la descripción ecfrástica de la pintura, Júpiter se convierte en el oro deseado por Dánae; mientras que en la acción de la obra Quéreas se disfraza de eunuco para poder entrar en la casa de Pánfila. O sea que Anselmo, como ya se ha dicho, impele a Lotario a que actúe como Júpiter: le proporciona miles de escudos para que pueda ser esa lluvia de oro en que se transforma el dios. Al mismo tiempo, Lotario entra en casa de Anselmo como un nuevo Quéreas, debilitado como figura erótica al ser el mejor amigo del marido. Pero es un Lotario que ya lleva en su mente la imagen de Camila como Dánae.

La importancia de Terencio en la obra cervantina también puede percibirse a través de la teatralidad de la novela intercalada, algo no privativo a *El curioso impertinente,* sino que es elemento que se encuentra con asiduidad en el *Quijote*[19]. Como en toda comedia, hay disfraces y engaños. Sin embargo, lo que más llama la atención es el empleo del metateatro. Hay por lo menos tres «comedias» dentro del texto, escritas y dirigidas por un personaje. La primera se escenifica cuando Anselmo, llevado de su desordenada curiosidad y queriendo probar a su esposa, dirige una comedia en la que Lotario pondrá a prueba a Camila. La segunda tiene como poeta a Lotario, quien, después de haber seducido a Camila, comienza a mentirle a su mejor amigo, afirmando que Camila le es fiel. Lotario, Camila y su criada Leonela participan en esta obra. La tercera es escrita y dirigida por Camila. Cuando el secreto parece descubrirse, ella se hace cargo de volver a engañar a su esposo, creando toda una obra de teatro donde ella es poeta, autora y actriz. Sabiendo que Anselmo se va a esconder tras una cortina para observarla, Camila ya le ha explicado a Lotario y a Leonela lo que deben hacer en lo que podríamos concebir como una pequeña comedia en tres actos. En el primer acto, conversando con su criada, Camila demuestra su presunta fidelidad. Le explica a Leonela que será

19. Sobre la teatralidad del Quijote ver a Syverson-Stirk. Y, sobre el metateatro dentro de la novela ver a Olid Guerrero, quien describe «una manera de hablar y representar el teatro dentro de una novela eminentemente dramática» (p. 71).

más ejemplar que Lucrecia, pues se vengará de Lotario antes de suicidarse: «Yo moriré, si muero, pero he de ser vengada y satisfecha del que me ha dado la ocasión de venir a este lugar a llorar sus atrevimientos, nacidos tan sin culpa mía» (I, 34, p. 408). Anselmo, que constituye el auditorio de la obra, está del todo convencido. No obstante, en vez de descubrirse: «detúvole el deseo de ver en qué paraba tanta gallardía y honesta resolución» (I, 34, p. 407). De nuevo, lo visual junto con lo teatral sirve como motor de la obra. El segundo acto lo constituye un impactante monólogo de esta nueva Lucrecia o Penélope que lleva la daga desenvainada. En el tercer acto Camila, tratando de convencer a su auditorio, Anselmo, con hechos en vez de palabras, asalta a Lotario con la daga y luego se la clava a sí misma en un sitio de poco peligro. Es así como convence a su esposo: «Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el mundo» (I, 34, p. 414).

Mientras que el tercer metadrama en *El curioso impertinente* se basa en una mendaz recreación de la casta Lucrecia y de la perfecta casada, Porcia, ambas utilizadas por Camila para engañar a su esposo, el metadrama de Terencio también incluye una famosa mujer de la antigüedad clásica, aunque no comienza de esta manera. Es el esclavo Pármeno, quien, como broma, le sugiere a Quéreas que se disfrace de eunuco. Según Frangoulidis Stavros, Pármeno ha creado un «theatrical script meant for comic performance» (p. 147). Pero Quéreas lo toma en serio y se disfraza. Es así como «Thais' house becomes a stage on which Chaerea enacts the slave's trick construid as 'comedy'» (Stavros, p. 147). Quéreas no se adhiere estrictamente al guión de su esclavo. En lugar de esto, lo transforma al ver la pintura, y ésta, como también explica Stavros, adquiere elementos teatrales en la mente de Quéreas[20]. La pintura entonces adquiere una doble función. Cuando Pánfila la observa, viene a representar el destino que la acecha. Pero cuando Quéreas la examina le lleva a transformar el drama de Pármeno. Es de este modo como Quéreas, como ya se ha mencionado, se transforma mentalmente en un nuevo Júpiter disfrazado de eunuco para así raptar a su deseada Pánfila. Cervantes transforma la comedia en tres actos escrita por Camila en una obra teatral que se construye en tres niveles: burla de Pármeno, representación de Júpiter, y transformación por Quéreas del guión de Pármeno. En las dos obras metateatrales, los protagonistas logran su intento. Quéreas puede considerarse un nuevo Júpiter ya que ha violado a su Dánae, mientras que Camila puede seguir siendo una nueva Dánae puesto que su esposo está «sabrosamente engañado».

La teatralidad de la obra de Terencio es uno de los elementos que llevan a una conclusión alegre, de comedia. El rapto de Quéreas puede perdonarse pues Pánfila es supuestamente una esclava[21]. La obra invita a que se establezca una analogía entre un dios raptando a un ser humano y un ciudadano de Atenas raptando a una esclava. Cuando al fin se descubre que Pánfila es ciudadana,

20. «The theatrical dimension of Jupiter's act is made clear by the ambiguity of the word *ludus* (v. 587) which as well as meaning "game" can also mean "theatrical performance"» (Stavros, p. 148).

21. Debe recordarse que en la época esto era permisible.

Quéreas puede casarse con ella. Cervantes, aunque se centra también en el metateatro y en el mito de Dánae, transforma el problema y la conclusión. Aquí Lotario, aunque también puede pensar que es un nuevo Júpiter, no tiene ningún derecho al amor ni al cuerpo de Camila. A pesar de que su mejor amigo le invite a seducir a su esposa, tal prueba proviene de una curiosidad desordenada. Aunque Anselmo con su oro, Lotario con su imaginación y su disfraz y Camila en sus espacios reducidos de esposa, deseen en algún momento representar un mito pagano, era bien sabido que ese mito había sido condenado por toda una serie de moralistas.

En *El curioso impertinente,* Lotario muere en una batalla luchando contra aquellos que perpetraron el saco de Roma en 1527[22]. Durante el saqueo, como ha demostrado André Chastel, las tropas imperiales de Carlos V no sólo habían raptado mujeres y destruido sitios sagrados, sino que también habían robado una gran cantidad de obras de arte, incluyendo pinturas mitológicas y estatuas clásicas[23]. De Roma pasaron a Nápoles, donde se enfrentaron contra los franceses comandados por Lautrec. Por tanto, Lotario moriría en una batalla que se perdería contra las fuerzas de Carlos V, pero en una batalla en la que los franceses enarbolaban una justa causa. Lotario muere batallando contra el rapto y contra el robo artístico. Podríamos verlo como defensor de un arte erótico basado en mitos paganos, fenómeno común en la Roma renacentista. Él ha perdido a su Camila/Dánae, pero afirma con sus acciones el deseo de preservar la belleza del mito en el mundo. En cambio, Anselmo muere justificándose, escribiendo su historia. Este personaje que con su curiosidad impertinente había dado comienzo a esta trágica historia, quiere completarla, transformando la comedia de Terencio en texto ejemplar. Camila, al final de la novela está otra vez encerrada, ahora en un convento. Pero aquí no espera que Júpiter llegue a donde está guardada. Ella no busca ni el *raptus* pagano ni el momento místico cristiano. Sólo quiere dejarse morir al escuchar las noticias de la muerte de Lotario. De esta manera afirma que ella sigue siendo la Dánae de Lotario. Cervantes, por tanto, parece haber transformado una comedia de Terencio, censurada por los moralistas, en una historia ejemplar donde los personajes, que circulan tras la pintura de Dánae y representan los papeles de los personajes del mito, ya no consiguen el deleite en una acción cómica. En lugar de esto, la novela cervantina se transforma en tragedia, donde el arte, la escritura y el cuerpo sirven para mostrar los resultados de una curiosidad desordenada. Cervantes parece haber transformado la comedia terenciana en

22. Para algunos críticos se trata de la batalla de Ceriñola en 1503. Pero otros, ya desde tiempos de Diego Clemencín, creen que se trata del momento en que Lautrec ya era comandante y luchaba contra las tropas imperiales (Clemencín, vol. 2, p. 89). En febrero de 1528, este ejército, «laden with gold and loot, descended on Naples» (Chastel, p. 35).

23. Chastel explica: «The most astonishing piece of fraudulence was the theft of the papal tapastries. Woven ten years before from Raphael's cartoons, they were intended to be used on state occasions in the Sistine Chapel» (p. 97). Las esculturas parecen haber sido difíciles de transportar por su peso: «Ancient sculptures, far too heavy to move, created problems of transportation. But fragments and heads, small bronzes and medallions, were easily managed» (p. 99).

tragedia que se hace eco de los valores de la Contrarreforma. Mas la tragedia no limita el voluntarismo de los personajes que se enfrentan contra la moral de la época. Camila y Lotario en sus últimos momentos, defienden el arte y el amor erótico. En la novela, Cervantes también ha transformado una pintura que se exhibe en los palacios madrileños para mostrar visualmente que los oscuros tintes del mito y sus elementos moralizantes, se esconden tras el *raptus* pagano. La novela intercalada, entonces, refleja la doble vertiente de la recepción del mito: la censura cristiana y el deleite erótico. Si esto es así, ¿por qué el cura, después de leída la novela en la venta, la critica en términos de la caracterización de Anselmo? (I, 35, p. 423). Puede que su reacción tenga que ver con el hecho de que la novela en sí es un objeto artístico. Es una écfrasis dramática del mito de Dánae y es una obra que demuestra el afán coleccionista de la época. Toda una serie de objetos visuales deleitan la vista. Lo que hace el cura es rechazar la motivación de Anselmo, su curiosidad. Pero es el mismo cura quien lee la novela por curiosidad. Todos los oyentes, incluso los lectores modernos de la obra cervantina, están implicados en la contemplación de objetos de arte prohibidos y en situaciones criticadas por los moralistas del diecisiete. El debate entre *curiositas* y *studiositas* se desmorona a través del arte, pues tanto Anselmo como Lotario se dejan llevar por la vista. Y es este sentido el que también mina la voluntad de Camila. Los tres personajes principales están implicados en un coleccionismo artístico, y en un deleite de belleza, que sirven de base a la novela cervantina. Si es cierto que un final trágico condena la desordenada curiosidad, la novela sigue siendo un lienzo o unos papeles donde se contemplan pinturas y acciones prohibidas. La tragedia final, donde Lotario y Camila todavía afirman su amor por el cuerpo y por el arte, puede ser la mera cortina con la que se esconden las pinturas paganizantes y eróticas en los palacios de los príncipes cristianos.

OBRAS CITADAS

ARBESÚ FERNÁNDEZ, David, «Auctoritas y experiencia en *El curioso impertinente*», *Cervantes,* 25 (2005), pp. 23-43.

BARBAGALLO, Antonio, «"Los dos amigos", "El curioso impertinente" y la literatura italiana», *Anales Cervantinos,* 32 (1994), 207-219.

BARKAN, Leonard, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism,* New Haven, Yale University Press, 1986.

BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio, *«Yo he leído en Virgilio» La tradición clásica en el Quijote,* Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

BROWNLEE, Marina Scordilis, «Cervantes as Reader of Ariosto», en Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (eds.), *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes,* Hanover y London, University Press of New England, 1985, pp. 220-237.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* Francisco Rico (ed.), Barcelona, Crítica, 1999.

CHASTEL, André, *The Sack of Rome, 1527,* Beth Archer (trad.). Princeton, Princeton University Press, 1983.

CIVIL, Pierre, «Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro,* 9 (1990), pp. 39-49.

CLEMENCÍN, Diego (ed.), *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, Madrid, E. Aguado, 1833, 3 vols.

DE ARMAS, Frederick A., «Interpolation and Invisibility: From Herodotus to Cervantes's *Don Quixote*», *Journal of the Fantastic in the Arts,* 4 (1982), pp. 8-28.

DE ARMAS, Frederick A., «Pinturas de Lucrecia en el *Quijote:* Tiziano, Rafael y Lope de Vega», *Anuario de Estudios Cervantinos,* 1 (2004), pp. 109-120.

DE ARMAS, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art,* Toronto, University of Toronto Press, 2006.

DE ARMAS, Frederick A., «La imagen de Dánae en *El mágico prodigioso* de Calderón: Terencio, San Agustín y Fray Manuel de Guerra y Ribera», *Anuario Calderoniano,* 1 (2008), pp. 87-104.

DE ARMAS WILSON, Diana, «"Passing the Love of Women": The Intertextuality of *El curioso impertinente*», *Cervantes,* 7 (1987), pp. 9-28.

FALIU-LACOURT, Christiane, «Formas vicariantes de un tema recurrente: *El curioso impertinente* (Cervantes y Guillén de Castro)», *Criticón,* 30 (1985), pp. 169-181.

FERNÁNDEZ TURIENZO, Francisco, «Sentido trágico de *El curioso impertinente*», *Anales cervantinos,* 34 (1998), pp. 213-223.

GIL OSLÉ, Juan Pablo, «Early Modern illusions of Perfect Male Friendship: The Case of Cervantes's *El curioso impertinente*», *Cervantes,* 29.1 (2009), pp. 85-115.

GINGSBURG, Carlo, *Clues, Myths and the Historical Method,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

GRAF, Eric C., *Cervantes and Modernity. Four Essays on Don Quijote,* Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.

GUNTERT, Georges, «El lector defraudado: conocer y creer en *El curioso impertinente*», *Romanistisches Jahrbuch,* 37 (1986), pp. 264-281.

IFE, B. W., «Cervantes, Herodotus and the Eternal Triangle: Another Look at the Sources of *El curioso impertinente*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 82 (2005), pp. 671-681.

IMMERWAHR, Raymond, «Structural Symmetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote* Part I», *Comparative Literature,* 10 (1958), pp. 121-135.

HAHN, Juergen y HAHN, Jürgen, «*El curioso impertinente* and Don Quijote's Symbolic Struggle against *Curiositas*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 49 (1972), pp. 128-140.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra, 1995.

MARIANA, Juan de, *Tratado contra los juegos públicos, Obras del padre Juan de Mariana,* Biblioteca de Autores Españoles, Vol. 31, Madrid, Rivadeneyra, 1854.

OLID GUERRERO, Eduardo, «Donde lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchara leer: sobre el lenguaje metadramático de los títeres de maese Pedro», *Anales cervantinos,* 49 (2009), pp. 63-81.

PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura,* Barcelona, Las ediciones del arte, 1982.

PEDROCCO, Filippo, *Titian,* New York, Rizzoli, 2000.

PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana,* Biblioteca de Autores Españoles, Vol. 169, Madrid, Atlas, 1964.

QUINT, David, *Cervantes' Novel of Modern Times,* Princeton, Princeton University Press, 2003.

RILEY, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes,* Carlos Sahún (trad.), Madrid, Taurus, 1989.

SANTORE, Cathy, «Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego», *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 54 Bd., H. 3 (1991), pp. 412-427.

SCOBIE, Alex, «*El curioso impertinente* and Apuleius», *Romanische Forschungen,* 88 (1976), pp. 75-76.

SEDWICK, Frank, *A History of the Useless Precaution Plot in Spanish and French literature,* University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Vol. 49, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1964.

STAVROS, Frangoulidis, «Modes of Metatheatre: Theatricalisation and Detheatricalisation in Terence, *Eunuchus*», *Liverpool Classical Monthly* 18 (1993), pp. 146-151.

TALVACCHIA, Bette, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture,* Princeton, Princeton University Press, 1999.

TERENCIO, *Obras,* Gonzalo Fontana Elboj (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2008.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Ecos de la lírica de Luigi Transillo en los versos gongorinos», *Criticón,* 77 (1999), pp. 53-70.

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

WEINER, Jack, «Zeus y las metamorfosis de Sancho IV en *La Estrella de Sevilla*», *Explicación de Textos,* 10 (1981), pp. 63-67.

Recibido: 22 de septiembre de 2010
Aceptado: 6 de octubre de 2010

Resumen

Uno de los mitos clásicos que aparecen en la novela intercalada cervantina, *El curioso impertinente,* el del rapto de Dánae, no ha recibido mucha atención crítica. Las muchas imágenes visuales de la novela cervantina recuerdan la écfrasis de este mito en el *Eunuco* de Terencio, donde la pintura es una de las causas del rapto de Pánfila. La novela cervantina se hace eco de la controversia que había suscitado el *Eunuco,* comenzando con San Agustín; controversia que continuó hasta el Siglo de Oro con escritores tales como Juan de Mariana y Juan de Pineda. El estudio de la comedia de Terencio y de la pintura de Dánae enviada por Tiziano a Felipe II ayudan a comprender la importancia del mito como elemento temático y estructural en la novela. La historia de Dánae en Cervantes forma parte del debate sobre el impacto de las artes visuales en la época de la Contrarreforma.

Palabras clave: Curiosidad. Dánae. *Don Quijote.* Écfrasis. *Eunuco.* Mariana. Pintura. Pineda. Terencio. Tiziano.

Title: The Myth of Danaë in *El curioso impertinente:* Cervantes, Terence and Titian

Abstract

One of the classical myths that are present in Cervantes' interpolated tale of *El curioso impertinente,* the rape of Danaë, has not receive much critical attention.. The many visual images in the cervantine tale recall the use of ekphrasis to portray the myth in Terence's Eunuch, where the painting is one of the causes of Pánfila's rape. The cervantine tale evokes the controversy triggered by the ancient play, starting with Saint Augustine and continuing into the Spanish Golden Age, with writers such as Juan de Mariana and Juan de Pineda. This study of Terence's comedy along with the painting of Danae, sent by Titian to Philip II, serves to the underline the structural and thematic importance of the myth in Cervantes' tale. Through the story of Danaë, Cervantes enters into the debate on the impact of the visual arts at the time of the Counterreformation.

Key words: Curiosity. Danaë. *Don Quijote.* Ekphrasis. *Eunuch.* Mariana. Painting. Pineda. Terence. Titian.