

## REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

### TRANSICIONES MÚLTIPLES: CERVANTES, DON QUIJOTE Y LA NOVELA MODERNA<sup>[1]</sup>

*Carlos García-Bedoya*

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima)

---

Quisiera discutir en este trabajo el problema de la ubicación de Cervantes en la historia literaria y cultural, su situación como escritor situado en la franja fronteriza entre renacimiento y barroco. En relación con esta problemática, intentaré examinar también la contribución de Cervantes al desarrollo de la novela moderna. Ambos problemas son por supuesto enormemente complejos y han dado lugar a numerosos estudios. Me propongo simplemente señalar algunas pistas que puedan ayudar a precisar los términos del debate.

#### 1. Renacimiento y barroco

Gran parte de los especialistas han percibido acertadamente a Cervantes como un escritor de transición, difícil de encasillar en las periodizaciones más corrientes en la historia literaria. Su obra ha sido ubicada por algunos en las postrimerías del renacimiento o en los albores del barroco. Para otros, la obra cervantina tiene necesariamente que ser segmentada, incluyéndose parte de ella en el renacimiento, y parte en el barroco. Finalmente, hay quienes insertan todo un periodo entre renacimiento y barroco, al que denominan manierismo, siendo Cervantes uno de sus representantes más característicos.

Gran parte de la confusión que oscurece el debate surge de los intentos de definir los periodos literarios a partir de rasgos estilísticos. En particular, en el caso del renacimiento y el barroco, con frecuencia se les intenta oponer trasponiendo mecánicamente a la literatura las características estilísticas que Wölfflin estableció para el caso de la pintura. Con razón señala Hauser que

Las dos parejas de conceptos más importantes en Wölfflin, el de la superficie y la profundidad espacial, de un lado, y el de la representación pictórica y lineal, de otro, no son aplicables en absoluto a las demás artes... Estas parejas de conceptos tienen que ser sustituidos para el análisis estilístico por otros conceptos que hundan sus raíces en el lenguaje formal específico del arte de que se trate.<sup>[2]</sup>

A pesar de ser consciente de que un análisis estilístico requeriría trabajar con criterios específicos, Hauser incurre en un error de similar naturaleza en su definición del manierismo y en su contraposición al barroco, ya que la caracterización estilística del manierismo que él maneja está construida sobre la experiencia de las artes plásticas, donde, a diferencia de la literatura, el concepto de manierismo ha arraigado fuertemente. Hauser plantea la contraposición manierismo/barroco de la siguiente manera: "De ordinario, se tiene como rasgo esencial del barroco su carácter subjetivo, entusiástico y excesivo, dando en cambio, de lado a algo decisivo: al hecho de que el barroco es una dirección emocional que apela a amplios estratos del público, mientras que el manierismo es un movimiento intelectualista y socialmente exclusivo".<sup>[3]</sup>

En consecuencia con tales definiciones, Hauser procede a incluir en el manierismo español no

sólo a Cervantes, sino también a Góngora y hasta a Calderón, manierista tardío. No queda más que preguntarse entonces ¿quiénes serían los representantes del barroco español? Inconsecuentemente con su propia definición del barroco (y revelando estar más familiarizado con las artes plásticas que con la literatura), Hauser sí incluye en el barroco (según él) popularizante, a pintores como Rembrandt o Velázquez, cuyos complejos juegos formales difícilmente pueden incluirse en esa "dirección emocional que apela a amplios estratos del público".

El ejemplo de Hauser me sirve para evidenciar que el análisis meramente estilístico suele resultar estéril para la periodización de la historia literaria o de las prácticas artísticas en general. Más productivo resulta establecer los cortes periodológicos relacionando procesos sociohistóricos y procesos culturales. Esta opción es la que asumen, con matices diversos, Agnes Heller y José Antonio Maravall, en sus respectivos estudios sobre el renacimiento y el barroco.

Para Agnes Heller,

El concepto "Renacimiento" significa un proceso social total, que se extiende desde la esfera social y económica que afecta a la estructura básica de la sociedad, hasta el ámbito de la cultura, abarcando la vida cotidiana y las formas cotidianas de pensamiento, las prácticas morales y los ideales éticos, las formas de conciencia religiosa, el arte y la ciencia.[\[4\]](#)

Entendido de este modo, es indudable que el renacimiento nunca llegó a consolidarse en plenitud en tierras españolas. Le asiste sin duda la razón a Agnes Heller cuando habla del "*fracaso de la vía española de desarrollo burgués*",[\[5\]](#) pero no es menos cierto que fuerzas como el pensamiento humanista, el resurgimiento de la vida urbana o la proliferación de la economía dineraria fueron factores activos en la escena ibérica.

Para Maravall no es el barroco un estilo, sino una época histórica, que fecha aproximadamente entre 1600 y 1680.[\[6\]](#) Maravall examina específicamente el caso del barroco español, pero cree que el rótulo de cultura barroca es igualmente aplicable en toda Europa occidental. La época del barroco es para Maravall una época de crisis, inicialmente económica, pero, sobre todo, social y también de valores, crisis que además es percibida como tal, de modo que caracteriza a la época una conciencia de crisis, una sensación de vivir el inicio de una decadencia. De otra parte, se caracteriza el barroco por ser una época de reacción señorial, de ofensiva de los intereses aristocrático-terratenientes en pos de rigidizar la estructura social, cortando los que juzgaban efectos disolventes del individualismo del XVI. En España, donde el fenómeno de la reacción señorial alcanzó su mayor ímpetu, el absolutismo monárquico se sustentó en y favoreció a esos intereses señoriales. Para Maravall, la cultura barroca es una cultura dirigida, orientada a la legitimación del poder y a la sujeción de las masas, sobre todo urbanas.

Se ha destacado ampliamente el carácter contradictorio del barroco literario español. John Beverley figurativiza su ambivalencia mediante la imagen de Jano, el dios bifronte.[\[7\]](#) Desde esta perspectiva, el barroco es un fenómeno lo suficientemente complejo como para englobar tanto una vertiente "popularista" (el teatro de Lope por ejemplo) como una vertiente "hermética" (los poemas de Góngora).

Las propuestas de periodización de base sociocultural nos permiten superar las limitaciones de las periodizaciones estrechamente estilísticas. Si reformulamos estas propuestas con ayuda de categorías provenientes de Raymond Williams,[\[8\]](#) podríamos conceptualizar al renacimiento y al barroco como dominantes culturales de un periodo determinado. Desde esta perspectiva, no tendría mucho sentido hablar de manierismo, o, en todo caso, se lo podría entender simplemente como el momento de transición, más o menos inestable, entre un periodo y otro. En el caso de España el tránsito del renacimiento al barroco es particularmente traumático, porque implica el paso de una

época expansiva, de hegemonía mundial, a una época de decadencia, de crisis e inmovilismo social.

La vida de Cervantes se sitúa objetivamente en ese momento de tránsito, habiendo participado en la etapa final del periodo de hegemonía y en el momento inicial de la decadencia. La formación intelectual de Cervantes es básicamente la de un humanista: valoración de los clásicos, influencia italiana, impacto del erasmismo. Por otra parte, la Contrarreforma y la reacción señorial de comienzos del XVII han marcado su trayectoria. Resulta pues Cervantes un artista extremadamente representativo de ese tránsito tan doloroso en la historia española. Pero la peculiar posición de Cervantes se evidenciará mejor examinando su contribución al desarrollo de la novela moderna.

## 2. Cervantes y la novela moderna

Una de las aspiraciones mayores de la novela moderna es la ambición de unidad, la busca de una forma narrativa o composición cerrada, es decir en la cual haya una relación de necesidad entre las partes y el todo, de tal manera que cada episodio adquiera su sentido en relación al todo novelesco, y que a éste no se le puedan ni añadir ni quitar partes sin atentar contra su equilibrio organizativo. Este fue el modelo ideal de la novela decimonónica, que alcanzó tal vez su expresión más acabada, por lo menos en este aspecto de la unidad de composición, en *Madame Bovary*, de Flaubert. ¿Qué papel cumplió la obra cervantina en el desarrollo de este modelo?

La edad media tardía desarrolló dos modelos narrativos principales: la novela de caballería y la *novella* boccacciana. La primera forma era un ejemplo característico de composición abierta o aditiva: se organizaba mediante la sucesión de aventuras y peripecias, susceptibles de alargarse indefinidamente mediante la inserción de episodios y personajes secundarios; el tenue hilo de unidad lo proporcionaba el recorrido biográfico del protagonista principal. Tal vez el ejemplo más acabado de este modelo fue el *Lancelot* en prosa, larguísima novela cabaleresca (casi tan larga como *A la recherche du temps perdu*, de Proust) que fue quizá la más popular de la baja edad media europea. En España, y en un periodo más tardío, el ejemplo clásico es el respetablemente largo *Amadís de Gaula*, con las complejas aventuras del héroe epónimo, de su hermano Galaor, y luego de su hijo Esplandián en toda una serie de continuaciones.

La otra forma narrativa era la *novella*, llevada a su perfección por Boccaccio en base a los modelos del cuento popular, el cuento oriental y el apólogo greco-latino. En tanto forma narrativa breve, la *novella* presentaba la ventaja de una fuerte unidad, pero estaba limitada en su capacidad de abarcar universos narrativos más complejos. Mediante la incorporación de un conjunto de *novellas* en un marco narrativo más vasto, Boccaccio intentó en su *Decameron* superar esa limitación.

El renacimiento heredó estos dos modelos narrativos y en general trabajó en base a ellos sin introducir demasiadas modificaciones. La *novella* fue un género predilecto de la época, desde el *Heptameron* de Marguerite de Navarre, hasta las *Novelas ejemplares* del propio Cervantes. Las formas narrativas largas prefirieron la composición de tipo aditiva, tal como es visible en obras tan características como el *Orlando furioso* de Ariosto o en *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais. La única forma narrativa nueva creada por el renacimiento italiano fue la novela pastoril, en la que se fundía la tradición clásica de la poesía eglógica con una variante especialmente idealizante y artificial del amor cortés. Sin embargo, se desarrollaron algunos experimentos iniciales de estructura cerrada, y tales desarrollos tuvieron lugar justamente en España. *La Celestina* puede verse en términos generales como una obra de composición más bien cerrada, aunque algunos episodios resulten algo marginales a la estructura central, organizada en torno a dos ejes: la

relación amorosa Calisto/Melibea, y el conflicto amos/criados. *La Celestina*, lamentablemente, no tuvo en este aspecto como en otros muchos, un impacto inmediato sobre la narrativa posterior.<sup>[9]</sup> Más repercusiones tuvo la novela picaresca, cuyo paradigma, el *Lazarillo de Tormes*, parece a primera vista una sucesión aditiva de peripecias, pero que, tal como lo ha destacado la crítica (Claudio Guillén, Francisco Rico, Lázaro Carreter, entre otros), adquiere una unidad superior por el punto de vista desde el cual se relatan los acontecimientos, de tal modo que la vida del pícaro cobra su sentido cabal en función de su situación final.

Tal era la variedad de formas narrativas de las que disponía Cervantes para desarrollar su creatividad, y es posible afirmar que las exploró todas. Su carrera como narrador comienza en 1585 con la publicación de *La Galatea*, expresión de la narrativa pastoril que gozaba entonces de todo su prestigio. La composición de la obra es bastante laxa, con un hilo narrativo central en torno a los protagonistas Elicio y Galatea, interrumpido constantemente por las peripecias de los demás pastores, pareciendo casi que el autor quiso trazar un cuadro de las diversas posibilidades de relación amorosa. Es interesante constatar que la obra permaneció inconclusa y que Cervantes siempre acarició (incluso en su patética dedicatoria del *Persiles y Segismunda*) la esperanza de concluirla en una segunda parte. En las *Novelas ejemplares*, Cervantes se propone explícitamente aclimatar ese género italiano a la tradición española. Sin embargo, prescinde del marco narrativo externo como modo de agrupar al conjunto de historias, consciente de la superficialidad de ese procedimiento. En cambio, tal como lo señala Emilio Orozco Díaz, intenta darles una unidad de intención, de carácter moral.<sup>[10]</sup>

Pero es evidentemente en el *Quijote* donde podemos ver los aportes más interesantes de Cervantes. El contraste entre la primera y la segunda parte es en este sentido esclarecedor. La primera parte se mueve todavía dentro del tipo de composición aditiva o abierta. Gran parte de la crítica admite actualmente además que la primera salida debió constituir originalmente una *novella* autónoma, que probablemente hubiera encontrado luego su lugar entre las *Novelas ejemplares* (allí don Quijote le habría hecho muy buena compañía al Licenciado Vidriera). En torno al eje narrativo conformado por la pareja protagónica de Sancho y don Quijote, la primera parte de la novela se organiza en una sucesión de episodios, bastantes de los cuales tienen una relación más bien tenue con la trama principal. La segunda parte en cambio tiene una composición algo más cerrada, tanto por la presencia de un desenlace final, la recuperación del juicio y la muerte de don Quijote, que iluminan a nueva luz el conjunto de la obra, como por el hecho de que en esta parte los episodios intercalados tienen todos una relación directa y orgánica con la pareja protagónica.<sup>[11]</sup> La segunda parte del *Quijote* representa pues a este nivel un paso importante en el desarrollo de la novela moderna, paso del cual el propio Cervantes parece no haber tenido plena conciencia, pues en el *Persiles y Segismunda* retorna a una forma básicamente aditiva, con la sucesión de aventuras de los protagonistas y los numerosos personajes secundarios, aunque en el caso de su última novela, a diferencia de *La Galatea*, hay un final que permite cerrar narrativamente la novela.

Durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII, los desarrollos más interesantes de la narrativa de Occidente se dieron en España. Sin embargo, la reacción señorial que paralizó las fuerzas socioeconómicas activas en el XVI ejerció un efecto homólogo en el campo cultural.<sup>[12]</sup> Vale la pena notar que en España más que en ninguna otra parte de Europa se desarrolló una versión incipiente de la industria cultural de masas, con la vasta popularidad de formas narrativas como las novelas de caballería y la picaresca, y la aún más amplia de la comedia, y que también esta faceta sufre un colapso hacia mediados del XVII, paralizándose la cultura española en un estéril ritualismo cortesano. En consecuencia, los desarrollos posteriores en el campo de la novela no pasarán por España, sino por Francia e Inglaterra. En Francia se irá desarrollando en el XVIII el modelo de la novela psicológica sentimental con *Manon Lescaut* de Prévost y sobre todo con el característico género de la novela epistolar, como en *La nouvelle Héloïse* de Rousseau o *Les liaisons dangereuses* de

Laclos, que luego aprovechará Goethe en su *Werther*. La industria del libro alcanzará su mayor desarrollo en Inglaterra, que dará con la *Pamela* (también de tipo epistolar) de Richardson el primer best-seller moderno. En el siglo XIX, en Francia principalmente, pero también en Inglaterra y Rusia, la novela de composición cerrada se constituirá en la forma narrativa característica de la burguesía triunfante.

En su discusión del *Quijote*, Félix Martínez Bonati<sup>[13]</sup> insiste mucho en que esta obra no puede considerarse en sentido estricto una novela moderna. Novela moderna es para él sinónimo de novela realista decimonónica: lo que se pone en cuestión entonces es el realismo del *Quijote*. Para Martínez Bonati, la presencia constante del elemento cómico relativiza el realismo, presente en la obra, sobre todo, en los aspectos vinculados a la vida cotidiana. El *Quijote* es ante todo una obra metaficcional, en la cual todos los modelos literarios están puestos en cuestión, en la que los procedimientos narrativos son puestos en evidencia, de manera que ni los códigos de la novela caballeresca, ni los de la pastoril, la picaresca o la *novella* resultan validados. Novela autoirónica, al poner en tela de juicio los géneros aceptados en su época, en opinión de Martínez Bonati despeja el camino a la novela moderna, pero no la crea propiamente, puesto que no es una obra organizada en torno a los rígidos principios de verosimilitud del realismo del XIX.

En cambio, muy distinta es la opinión de Stephen Gilman,<sup>[14]</sup> quien dedicó todo un libro a demostrar que el *Quijote* es la obra iniciadora de la novela, en el sentido moderno del término. Gilman sustenta su planteamiento en la distinción ya clásica en la crítica anglosajona entre *romance* y *novel*. Northrop Frye la resume del siguiente modo: "La diferencia esencial entre novela y romance reside en la creación de la caracterización. El romancista no intenta crear "gente de verdad" sino figuras estilizadas que se expanden como arquetipos psicológicos".<sup>[15]</sup> Y agrega luego, intentando vincular cada forma con un universo social: "Las afinidades sociales del romance, con su grave idealización del heroísmo y la pureza, se dan con la aristocracia... No es sorprendente, por tanto, que un importante tema en la novela, más burguesa, sea la parodia del romance y sus ideales".<sup>[16]</sup> Partiendo de esta perspectiva (y empleando la misma dicotomía terminológica), la conclusión final de Gilman es la siguiente: "Al igual que Colón, sin saber con exactitud dónde, Cervantes había llegado a un nuevo continente que después se denominaría novela".<sup>[17]</sup>

Sin dejar de reconocer la pertinencia de muchos de los planteamientos de Martínez Bonati, me inclino más a compartir el punto de vista de Stephen Gilman. Con la ayuda de algunos de los teóricos mayores de la novela, podremos deslindar mejor de qué manera el *Quijote* abre el camino a la novela moderna. En su clásico *Teoría de la novela*, Georg Lukács define el género novelístico, en oposición a la epopeya, como la historia de un héroe problemático en un mundo problemático. Mundo problemático, pues las inamovibles barreras sociales de las sociedades tradicionales entran en ebullición, porque sus valores ya no son incuestionables y porque los individuos ya no tienen asignado un lugar en el cosmos social, sino que tienen que apoderarse de alguno en el caos humano:

La forma interna de la novela ha sido entendida como el proceso del individuo problemático en búsqueda de sí mismo, el camino desde un pesado cautiverio en una realidad meramente presente -una realidad que es heterogénea en sí misma y carente de significación para el individuo- hacia un claro auto-reconocimiento.<sup>[18]</sup>

El protagonista de la novela es pues un héroe problemático en busca de su lugar en el mundo. Esta condición implica que el héroe sufre transformaciones decisivas a lo largo de la diégesis: transformaciones en su condición social, transformaciones en su escala de valores (en sus convicciones) y transformaciones en su propia identidad síquica. Lukács postula dos modalidades de inadecuación del héroe al mundo exterior: el idealismo abstracto y el romanticismo de la desilusión. En el primer caso, el alma del héroe, dominada por un ideal excesivamente obsesivo, resulta

demasiado estrecha para enfrentar un mundo complejo. El héroe, sin embargo, no se halla internamente desgarrado, sino que, poseído por su ideal, se enfrenta a un mundo exterior degradado. El paradigma de este tipo de héroe problemático es para Lukács don Quijote, cuyas obsesiones caballerescas se estrellan contra un mundo exterior prosaico. La segunda modalidad es el romanticismo de la desilusión, en la que el alma del héroe resulta más amplia y rica que el mundo exterior degradado. Como ejemplo supremo de esta modalidad propone Lukács a la *Education sentimentale* de Flaubert. Resulta indudable que en el *Quijote* asistimos a un conflicto de valores que enfrenta a héroe y mundo, e incluso pienso que los personajes principales, don Quijote y Sancho, sufren una transformación mayor de la que cree Lukács. En todo caso, ya no nos hallamos ante personajes meramente planos como los de la novela de caballería, la pastoril, o incluso la novela bizantina (el *Persiles* del propio Cervantes), sino ante personajes cuya dinámica interior resulta mucho más compleja, aún si está mediatizada por la ironía y la comicidad.

El otro teórico cuyos aportes pueden ayudarnos a examinar la contribución de Cervantes al desarrollo de la novela moderna es indudablemente Bajtin.<sup>[19]</sup> Bajtin nos habla de la existencia de dos líneas en el desarrollo de la novela europea. En una primera, a la que se podría denominar homofónica, las potencialidades dialógicas del género están atrofiadas: percibimos fundamentalmente una voz (la del narrador) y un universo axiológico, aunque nunca es posible hablar en términos estrictos de monologismo, pues todo discurso, aun el más homogéneo, lleva en su interior los ecos de otros discursos (de la intertextualidad). En la segunda, las posibilidades dialógicas del género se magnifican hasta alcanzar la vasta riqueza de la polifonía, en la que multiplicidad de voces y valores encontrados dialogan en el texto, relativizándose mutuamente. La primera línea, inicialmente dominante, estaría representada por la novela de aventuras de la Grecia antigua, la novela caballeresca, la novela barroca de la prueba del héroe, la novela sentimental del XVIII (Richardson, Rousseau) o el folletín decimonónico. La segunda tendría su antecedente primitivo más claro en un género como la Sátira Menipea, y daría sus primeros frutos solitarios en el *Satiricón* de Petronio y en el *Asno de oro* de Apuleyo; se nutriría de ciertos elementos de la tradición narrativa popular medieval; alcanzaría un primer esplendor con Rabelais, la picaresca española, el *Quijote* y la novela cómica inglesa (Fielding, Sterne), para finalmente constituirse en la manifestación novelesca dominante con el realismo decimonónico, cuya más alta expresión es, para Bajtin, Dostoyevski.

En el *Quijote*, la manifestación más evidente del dialogismo son las continuas conversaciones entre don Quijote y Sancho, en las cuales ninguna de las dos voces recibe una sanción autorial que le dé un peso mayor, sino que ambas merecen ser evaluadas críticamente por el lector: la voz de la verdad parece hablar a veces por intermedio de la sabiduría popular de Sancho, a veces por intermedio de los conocimientos libresco de don Quijote, aunque más frecuentemente ambas voces se ven relativizadas por una distanciamiento cómica. Las jerarquías sociales tradicionales quedan así cuestionadas, pero no simplemente invertidas a la manera de la liberación fugaz del carnaval, que implica un pronto retorno al orden jerárquico: ambas voces narrativas ocupan lugares fluctuantes en relación con la organización semántica de la obra.

Otro mecanismo que incrementa la polifonía textual es el juego de los múltiples narradores/"autores", que da lugar a lo que muchos críticos han denominado perspectivismo. El supuesto "autor", Cide Hamete Benengeli, los diversos narradores de las historias intercaladas, introducen una multiplicidad de puntos de vista en el desarrollo discursivo del texto, frecuentemente remitiéndose irónicamente los unos a los otros. Son clásicos los juegos autoirónicos, como las referencias a la pérdida de los papeles de Cide Hamete, o al posible carácter apócrifo de ciertos capítulos. Finalmente señalo un tercer mecanismo polifónico, la constante reflexión metaficcional, la puesta en evidencia del carácter literario del texto, desde los simples procedimientos de la discusión de tópicos literarios en distintos episodios (la quema de libros, las discusiones con el caballero del

Verde Gabán y su hijo, etc.), hasta formas mucho más complejas, sobre todo, en la segunda parte, en la que los dos protagonistas son tratados por todas las personas que encuentran en su peregrinar como personajes de novela, conocidos a través de la lectura de la primera parte.

Es sin duda a este nivel, al transgredir las barreras tradicionales de los decoros genéricos, al construir una forma narrativa que aprovecha todos los géneros narrativos propios de la época, pero que escapa completamente a sus marcos, construyendo un texto totalmente acanónico, que el Quijote cumple una labor cuestionadora que abre el camino a la novela moderna. Pero es también evidente que su autoironía metaficcional resultará más afín con la novela del siglo XX, empeñada en escapar a los estrechos códigos de verosimilitud y a las formas estructuralmente cerradas predominantes en el realismo decimonónico.

### Bibliografía

Auerbach, Erich. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1987.

Beverley, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

García-Bedoya, Carlos. "La Celestina en la encrucijada". *Alma Mater*, 17 (1999): 5-17.

Gilman, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Hauser, Arnold. *Literatura y manierismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.

Heller, Agnes. *Renaissance Man*. New York: Schocken Books, 1981.

Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1971.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.

----- *Estudios de historia del pensamiento español. Serie segunda: la época del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1984.

Martínez-Bonati, Félix. *Don Quixote and the Poetics of the Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Orozco Díaz, Emilio. *Cervantes y la novela del barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1992.

Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.

Segre, Cesare. "Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirali nel *Don Chisciotte*". *Le strutture e il tempo*. Turín: Einaudi, 1974, 183-219.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1992.



- [1] Una versión inicial de este texto se publicó en la revista *Tipshe*, 3 (2003): 247-258.
- [2] *Literatura y manierismo*, 23.
- [3] *Literatura y manierismo*, 17.
- [4] *Renaissance Man*, 2 (mi traducción).
- [5] *Renaissance Man*, 30 (mi traducción).
- [6] Véase su fundamental libro *La cultura del Barroco*.
- [7] *Against Literature*, 47.
- [8] Véase su libro *Marxism and Literature*.
- [9] Sobre *La Celestina* y su impacto sobre el desarrollo de la novela moderna, puede consultarse mi artículo (publicado en ocasión de cumplirse los quinientos años de la primera edición de esa obra clásica) "La Celestina en la encrucijada".
- [10] *Cervantes y la novela del barroco*, 50-51.
- [11] Sobre estos aspectos, resulta ilustrativo el análisis de Segre en "Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirali nel *Don Chisciotte*".
- [12] Este fenómeno se estudia ampliamente en el libro de Maravall *La cultura del Barroco*.
- [13] Véase su libro *Don Quixote and the Poetics of the Novel*. Este importante libro, a pesar de haber sido escrito en castellano, se publicó primero en inglés.
- [14] *La novela según Cervantes*. A diferencia de la obra de Martínez Bonati, este libro se escribió originalmente en inglés y se publicó primero en esa lengua en 1989.
- [15] *Anatomy of Criticism*, 304 (mi traducción).
- [16] *Anatomy of Criticism*, 306 (mi traducción).
- [17] *La novela según Cervantes*, 182.
- [18] *The Theory of the Novel*, 80 (mi traducción).
- [19] Consúltense los trabajos incluidos en su libro *Esthétique et théorie du roman*.