

Cervantes en el centro del canon

María de los Ángeles González Briz

María de los Ángeles González

Profesora de Literatura (IPA) y Licenciada en Letras (FHCE). Doctora en Letras Españolas e Hispanoamericanas en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Dictó clases de Literatura Española en el IPA entre 2006 y 2011. Desde 2001 dicta clases de Literatura Española en la FHCE y colabora en el suplemento Cultural del diario El País, con artículos sobre literatura y cultura. Es autora de los siguientes libros sobre temas de su especialidad: *Onetti: las vidas breves del deseo* (2015), *Poesía, exilio y contactos de la generación del 27* (2011), *De España al Río de la Plata: Escritores migrantes en el siglo XX* (2009), *Tradición hispánica en el siglo XX: Vigencia y polémica* (2008). Ha publicado trabajos académicos en revistas arbitradas y en libros colectivos, especialmente sobre Góngora, Cervantes y las relaciones entre la Generación de 1927 y Uruguay.

Resumen: Antes que nada por su proximidad al nacimiento del género, el *Quijote* se ha consolidado como la madre de todas las novelas modernas. Cervantes se aprovechó, para su factura, de la popularidad de los voluminosos libros de caballería y de las posibilidades que abría –con su éxito– el *Guzmán de Alfarache*. Sopesando la fuerza que suponía la multiplicación de públicos, concibió un personaje lector que se excede en la identificación de la autoridad de lo escrito con la *verdad de la vida*. Esa indistinción, tan atractiva para el desarrollo de la fábula, compromete el estatus del propio libro, que queda suspendido en un lugar equívoco: es leído como tal dentro de la ficción y sus personajes trascienden los términos de la letra. Esa tendencia promovida por Cervantes contaminó la recepción posterior del *Quijote* por siglos, y la historia crítica lo leyó tan obedientemente, que impulsó reescrituras y reapropiaciones apartadas o al margen del texto. La historia del cervantismo es casi tan alocada como Don Quijote, haciéndole decir a gusto al libro, autor y personajes según las circunstancias y, paradójicamente, redoblando su presencia y su valía mediante esas prácticas.

Palabras clave: Quijote-Cervantismo-dispositivos de lectura-recepción-crítica romántica

Cervantes in the center of the canon

Abstract: Above all due to its proximity to the birth of the genre, the *Quijote* has become consolidated as the mother of all modern novels. Cervantes took advantage of the popularity of the voluminous books of chivalry and the possibilities opened up – with its success – of *Guzmán de Alfarache*. Pondering the strength afforded by the multiplication of publics, he conceived a reader character that exceeds in identifying the authority of the written word with the *truth of life*. This indistinctness, which is so attractive for the development of the fable, commits the status of the book itself, which is left in suspension in an equivocal location; it is read as such within the fiction and its characters are left in suspension in an equivocal location and its characters transcend the terms of the letter. This trend promoted by Cervantes contaminated

later reception of the *Quijote* for centuries, and critical history read it so obediently that it fostered re-writing and re-appropriation distant or marginal to the text. The history of Cervantism is almost as madcap as Don Quijote, making the book, author and characters speak according to their will according to the circumstances and, paradoxically, redoubling its presence and worth by means of these practices.

Key Words: Quijote-Cervantism-reading devices-reception-romantic-critique

“La obra de arte, como los bienes o los servicios religiosos, amuletos o sacramentos varios, sólo recibe valor de una creencia colectiva en tanto que desconocimiento colectivo, colectivamente producido y reproducido”.

(Bourdieu, 1995: 259)

El tema –la hipótesis- propuesto en el título requeriría varios pre-textos que discriminaran qué es un autor o qué es un canon, o qué es un clásico. No voy a tratar de despejarlos, sino de dar cuenta de algunas impotencias, para rodearlos, luego de varios excursos. Por ejemplo, que, además de muchas otras cosas, los clásicos también son esos libros que, aunque siempre tienen algo para decir, parece que sobre ellos casi todo ya ha sido dicho.

Al deslumbramiento y el envión de la renovada lectura personal y generacional subsigue, sin embargo, a menudo, el desaliento de la repetición, “que -como dice Atahualpa Yupanqui- lo que a muchos les pasa/ también me ha pasado a mí”.¹ El temor de decir de nuevo lo que, siendo viejo, es para nosotros novedad, lucha contra la fuerte imantación del texto clásico –de cualquier buen texto- que, además de conectarnos con formas insospechadas de la vida, interpela, y casi inevitablemente, convoca a decir, opinar y escribir. La lectura, contra lo mucho que se cree, genera actividad, ya sea el salir a “buscar las aventuras y ejercitarse en todo aquello que [se leyó] en los libros”, como el “tomar la pluma y darle fin al pie de la letra”.²

En esta presentación, por precauciones propias de la edad y del excesivo respeto (a Cervantes y a este público conecedor de su obra), conjuraré esos demonios con una buena dosis de citas, a sabiendas de que casi todo lo que uno quisiera decir, alguien lo ha dicho antes mejor, y que la repetición no es exactamente ignorancia.

Sobreescribiendo un texto previo puede fluir un intento de conocimiento que no resulte inhibitor si, como advirtió Deleuze, sólo se puede escribir “sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal” (Deleuze, 2006:

18). Felisberto había visto antes el problema, cuando planteaba: “No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (1981: 23). Eso otro que seguimos buscando en la escritura. También en la escritura crítica o exegética. Visto de este modo, el camino para poder decir algo sobre un texto clásico no sería la página en blanco –ideal tan soberbio como impotente-, la creencia que deviene desconocimiento –retomando el epígrafe-, sino la paciente y laboriosa glosa de la glosa y cita de la cita.

Podemos empezar por Calvino, quien bromeaba y también hablaba en serio cuando decía que los clásicos son esos escritores a quienes todos dicen estar relejendo y nadie admite leer por primera vez (2009). Se llega por azar o por designio a un libro ya ungido con esa distinción³ y hasta por eso se arriesga alguien a leerlo o se impone la obligación de hacerlo. El descubrimiento del clásico en el aula de secundaria ocurre por lo general gracias a esa *humildad*, y a menudo la tarea docente no es otra que acompañar el primer encuentro que, aun sin intermediarios, puede ser pasmoso e inolvidable, casi nunca inocuo, tratándose de Shakespeare, de Homero, de Cervantes, pero también de Baudelaire, de Pessoa, de Onetti.

El polémico Harold Bloom argumenta por qué seguir enseñando la obra de Shakespeare en cada curso mediante una pregunta: “¿Es qué hay algún otro?” (2002: 23). En el caso de Bloom, el amor y el deslumbramiento por Shakespeare impiden siquiera ver al resto. No menos emocional resultó la respuesta de Martín de Riquer, cuando un periodista le preguntó qué diría a alguien que no hubiera leído el *Quijote*: “Envíarlo y felicitarlo, ya que todavía tiene por delante el placer de leer el *Quijote* por primera vez” (Manrique, 2004: s/p). La envidia por la inocencia lectora es también el duelo por una pérdida, de una experiencia quizás inventada *a posteriori*: la de la lectura cándida, transparente y total, y que se supone que el estudio contaminaría, distorsionaría, retorcería o incluso angostarí.

La respuesta de Riquer –quien leyó el *Quijote* de niño, como muchos de sus contemporáneos, en un volumen ilustrado de enormes páginas- remite al impacto de esa primera lectura cándida –*en blanco*- y encandilada, y que es extensible o sustituible en cada caso por las primeras lecturas *personales*, que también por eso construyen la *persona*, es decir, la intimidad: los primeros accesos a un mundo novelesco-ficcional denso y duradero, verosímil y cercano a la vez que brillante y admirable y lejano, una lectura sostenida en varios, quizás muchos días del tiempo extendido de la niñez o la adolescencia, que habilitó el acceso a un mundo otro, el viaje, la idealización y la identificación, que puede llamarse *Don Quijote* como *Los tres mosqueteros*, *El prisionero de Senda*, *Ivanhoe*, e incluso *Fantômas*, ¿por qué no?

Claro que hay una diferencia notoria entre estos últimos mencionados y el *Quijote*, y ahí está una de las claves de su ingreso al canon moderno: el brillo de Don Quijote –lo sabemos– no está en los logros o la altura del héroe, que no es admirable en el mismo sentido en que lo es Ivanhoe⁴ y que tiene su puntillo ridículo y sus no pocos fracasos, sino que la ganancia está en la creación verbal misma *que saca partido de esa diferencia*: lo que nos lleva tras sí es la palabra de Cervantes.

Pero, en cualquier caso, esa forma de leer la novela buscándolo todo, llevados de la *trama*, en su sentido de *hilo*, en su sentido de *disposición* y en su sentido de *artificio*, ése es el modo lector que a lo largo de la vida, durante el resto de la vida, buscamos reproducir. Básicamente como lectores de novelas –aunque como experiencia en cierto modo análoga a la que vivimos en el cine o en el teatro, en sus duraciones más intensas y acotadas–, tendemos a buscar repetir esa experiencia alucinatoria y compensadora en cada nuevo encuentro, con más o menos éxito pero con la misma expectativa y la misma renovación e insaciabilidad del deseo.

Ese punto ciego de la fascinación en la lectura –su delirio implícito– es el que aprovechó Cervantes en la construcción de su modernísimo protagonista: el primer gran protagonista de la literatura que se define antes que nada por una cándida y confiada condición lectora. Los libros de caballerías, surgidos en fechas tan próximas a la invención de la imprenta produjeron una nueva clase de experiencia, como lo documenta esta anécdota del siglo XVII que recoge Francisco de Portugal:

Un gentilhombre, entrando en su casa, encuentra a su mujer, a sus hijas y a sus sirvientas en un mar de lágrimas. Sorprendido, pregunta con angustia si algún niño o pariente suyo ha muerto. Responden que no, en medio de suspiros. La confusión del hombre aumenta y exclama: ¿pero por qué lloráis? Le responden: señor, Amadís ha muerto⁵ (Casou, 1943:79).

La invención cervantina de crear una historia basada en alguien chiflado por los libros es de cuño moderno, estadísticamente mucho más probable después de la imprenta y como consecuencia del más de un siglo de su invención y la progresiva democratización de la letra escrita: aun a pesar del aumento del control y la censura que trajo consigo, la imprenta permitió la llegada lenta pero progresiva del impreso a públicos más amplios. El *Quijote* también es producto del impacto de las obras impresas de ficción en receptores todavía con herramientas muy provisionales como para discriminar la idea de ‘verdad’ asociada secularmente a la autoridad del libro,⁶ de la fantasía, la ‘patraña’, el ‘cuento’, ya

aleccionante, ya de entretenimiento, más anclado en la tradición oral.⁷

Sancho, por ejemplo, vacila con respecto a la ‘verdad’ de los libros de caballería, pero capta claramente e incluso explica el tipo de recepción que demanda la historia de la pastora Torralba que cuenta a Don Quijote la noche de los batanes –un cuento popular ‘de nunca acabar’: “De la misma manera que yo la cuento se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que v.m. me pida que haga *usos nuevos*”.⁸

Por su parte, el letrado autodidacta Alonso Quijano, perdido en la maraña confusa de las fuentes históricas citadas en sus libros, pierde la razón intentando desentrañarlas.

Ese problema omnipresente en la novela se retoma una vez más al comienzo de la Segunda Parte, cuando el cura advierte a Don Quijote que en materia de caballeros andantes “todo es ficción, fábula y mentira, y sueños contados por hombres despiertos o, por mejor decir, medio dormidos”.⁹ Pero la fe de Don Quijote en la verdad de la historia *que cuentan los libros* va más allá del pacto de ficción que acepta ‘naturalmente’ Sancho. En apariencia se trata de lo mismo; frente al caso de la Torralba, Sancho ha dicho:

Era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo.

–Luego, ¿conocíste la tú? –dijo Don Quijote.

–No la conocí yo –prosiguió Sancho– pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo.¹⁰

De un modo apenas semejante, Don Quijote alega al cura que la verdad de Amadís es

tan cierta, que estoy por decir que [lo vi] con mis propios ojos, que era hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, tardo en airarse y presto a deponer la ira; y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y descubrir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias en el orbe, que por la aprehensión que tengo de que fueron como sus historias cuentan, y por las hazañas que hicieron y condiciones que tuvieron se pueden sacar por buena filosofía sus facciones, sus colores y estaturas.¹¹

La validación parte, en este caso, de la presunción de verdad, por lo que el argumento queda encerrado en la relación entre el sujeto y el texto. Debe notarse,



Miguel de Cervantes Saavedra, William Shakespeare, el Inca Garcilaso de la Vega

además, que las condiciones de Amadís son transponibles a todos los caballeros, convirtiéndose, entonces, de hecho, en una tipología ideal, y antitética, por cierto, de la que sostiene a la rolliza Torralba. Como en la épica, el héroe caballeresco pertenece –al decir de Bajtín– al “tesoro colectivo de las imágenes” (Bajtín, 1989: 305).

Ahora bien, frente a la pregunta maliciosa del barbero sobre el tamaño de los gigantes, entonces está dispuesto Don Quijote a recurrir a formas externas de validación de la verdad (entre otras cosas porque, en este episodio –II, capítulo 1–, el barbero funciona claramente como antagonista y denunciante de la locura). Por un lado, si bien Don Quijote acepta que “en esto de gigantes hay diferentes opiniones si los ha habido o no en el mundo; pero la Santa Escritura, que no puede faltar un átomo de la verdad, nos muestra que los hubo, contándonos la historia de aquel filisteazo de Goliat”.¹²

Esta forma de legitimación caía en terreno bien espinoso en su época, cuando empezaba a discutirse con más fuerza la literalidad bíblica como verdad revelada y la posibilidad de constatación empírica de los fenómenos naturales. La célebre carta de Galileo a Cristina de Lorena, Duquesa de Toscana, es de 1615, el mismo año de publicación de la Segunda Parte del *Quijote*. Galileo habla más de astronomía que de gigantes, pero valen sus razones para esclarecer no pocos debates implícitos en el *Quijote*:

Los efectos naturales y la experiencia de los sentidos que delante de los ojos tenemos, así como las demostraciones necesarias que de ella deducimos, no deben en modo alguno ser puestas en duda ni, *a fortiori*, condenadas en nombre de los pasajes de las Escrituras, aun cuando en su sentido natural

pareciera contradecirlas. Pues las palabras de la Escritura no están constreñidas a obligaciones tan severas como los efectos de la naturaleza, y Dios no se revela de modo menos excelente en los efectos de la naturaleza que en las palabras sagradas de las Escrituras (1986: 31).

Dispuesto a no dejarse vencer en esto de los gigantes, Don Quijote apela también a argumentos más ‘paganos’, fundados en manifestaciones naturales, en experiencias de los sentidos y en la autoridad “indubitante” de las demostraciones matemáticas cuando argumenta,¹³ además, que en Sicilia se han hallado restos óseos desproporcionadamente grandes –“tan grandes como torres” (y quien dice torres puede decir molinos)- y “que la geometría saca esta verdad de duda”.¹⁴

En cualquier caso, si tanto Don Quijote como Sancho están dispuestos a hacer alguna trampa para eludir objeciones, es más claro que Sancho lo hace desde la conciencia de que lo importante en el caso de la Torralba es la forma, el *modo del relato*, que no sólo requiere de ese alargamiento del tiempo, esa espera controlada –el contar cabras, y el contarlas una a una- sino que, además, el éxito del relato descansa precisamente en eso, ya que de otro modo “se acabó el cuento, que no hay pasar adelante”. Ante la impaciencia de Don Quijote en ese caso, quien pretende ahorro de detalles y marcha ansioso por conocer el desenlace, Sancho es contundente respecto del sentido de la conseja, que “yo sé que en lo de mi cuento no hay más que decir: que allí se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de las cabras”.¹⁵

Una cosa es contar historias para llenar un tiempo muerto entre los afanes de la vida y otra es sustituir la vida y echarse a andar por el tiempo lleno de las aven-

turas, regido por el “de repente” y las irrupciones de lo maravilloso,¹⁶ propias de los libros de caballerías.¹⁷

Un libro que orienta su recepción

El hecho de que Don Quijote pretenda escuchar el caso de la pastora Torralba como si se tratase de un sucedido estropea el dispositivo, que prevé un determinado tipo de recepción. Y si bien estos malentendidos, así como las alteraciones interpretativas que conllevan, atraviesan todo el *Quijote* en sus dos partes, del mismo modo el libro va a pautar en su transcurso y sobre todo al comienzo de la Segunda y mediante distintas estrategias, las expectativas de su propia recepción. Además de muchos otros logros y respecto de la posteridad, Cervantes ha sido exitoso en la aceptación de las claves dadas en la propia obra para orientar la recepción de la misma y la construcción de su figura autorial.

De hecho, el propio texto alienta la confusión y hasta la indistinción, aun hoy harto frecuente, entre Don Quijote y el *Quijote*, puesto que sugiere (en el Prólogo de la Primera Parte), la identificación entre libro y personaje, luego asumida y analizada con variantes por los críticos,¹⁸ cuando presenta a ese “hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”.¹⁹ En la Dedicatoria al Conde de Lemos de la Segunda Parte, la ironía cervantina funciona, sin embargo, como anticipación e impulso de la consagración del libro, cuando “el autor” fanfarronea acerca del pedido de la continuación enviado por el “grande Emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio pidiéndome, o por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote”.²⁰

La Primera Parte había sido un éxito masivo que, si no igualaba al del *Guzmán* en España, tuvo una sostenida repercusión europea: a la tirada inicial de fines de 1604 siguió otra a las pocas semanas y otra más en Madrid, sumadas a dos publicadas en Lisboa, en el mismo año de 1605.²¹ En 1607 se editó en Bruselas, en 1608 salió la tercera española.

En 1611 el primer *Quijote* ya había alcanzado diez ediciones.²² Para 1615 habían aparecido tres en Madrid, dos en Lisboa, una en Valencia, una en Milán y una en Bruselas,²³ aparte de las traducciones inglesa y francesa (de 1612 y 1614, respectivamente).²⁴ Para otros indicios de su repercusión inmediata basta mencionar la dramatización de la historia de Cardenio en Inglaterra en 1613,²⁵ las adaptaciones al francés de la “Novela del Curioso Impertinente” (1608) y de la historia

de Marcela y Grisóstomo (1609),²⁶ la aparición de dos disfrazados de Quijote y Sancho en una fiesta en Perú, en el carnaval de Pausa, en 1607 (Icaza, 1918: 115). De modo que no exageraría tanto el bachiller Carrasco contándole a Don Quijote “que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impresos: y aun hay fama de que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber ni lengua donde no se traduzga”.²⁸

Además, el primer diálogo entre Don Quijote, Sancho y el burlador bachiller Carrasco sirve para reconstruir algunas cuestiones relativas a la recepción de la primera parte y lo usa el autor para contestar reparos o críticas ya conocidas por él. La estrategia irónica es visibilizar agudamente esas críticas, en la que alternan los tres personajes. La inclusión inapropiada de las historias intercaladas, especialmente de ‘La novela del Curioso Impertinente’ que, se dice, “nada tiene que ver” con la historia principal, da lugar a que Sancho llame “hideperro” al autor y don Quijote lo trate de “ignorante hablador, que a tienta y sin ningún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere”.²⁹

Pero en el seno de las críticas se encuentra también una punta del hilo de su defensa. Una de las claves está en los ritmos de creación que demanda lo escrito y en las distintas capas y tiempos que posibilita su lectura e interpretación. Si el autor fuera como Orbaneja, el pintor de Úbeda que menciona Don Quijote, “al cual preguntándole qué pintaba respondió: ‘Lo que saliere’. Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: ‘Éste es el gallo’. Y así debe de ser mi historia [-dice Don Quijote-], que tendrá necesidad de comento para entenderla”.³⁰

El diálogo que sigue también habilita volver sobre esta clase de obra que admite distintos niveles de recepción e incluso se acrecienta con el “comento”. Así lo manifiestan las famosas palabras del bachiller: “Eso no [...] porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen; ‘Allí va Rocinante’”.³¹

Ese efecto inmediato y esa general apropiación, que confirman los mencionados enmascarados Don Quijote y Sancho en el carnaval peruano, como en fiestas estudiantiles europeas de las primeras décadas del XVII,³² es lo que ha llevado a Edward A. Riley a decir que Cervantes “ha realizado el sueño de cualquier publicista: crear un símbolo ampliamente reconocible para su producto” (Riley, 2001: 172).

Claro que el escritor era consciente de la diferen-

cia entre el éxito masivo y el ingreso al canon culto – aunque entonces no se llamara de ese modo-, pero en cualquier caso, el acceso al Parnaso, al circuito de la fama era, como en todas las épocas, elitista, empujado y restrictivo. No siente Cervantes esa partida ganada todavía cuando escribe el *Viaje del Parnaso* (1614), representándose ambivalentemente como “soldado manco”, “hidalgo pobre”,³³ “socarrón y poetón ya viejo”,³⁴ a la vez que es irónicamente elegido por Apolo para zanjar nada menos que la selección de los mejores. Por el contrario, todavía necesita justificarse, siempre a partir del humor y la ironía.

El precio de la fama (o aun del éxito, su contracara más vulgar) puede ser muy caro. Cervantes lo sabe.

Como las obras impresas [dice el bachiller Sansón Carrasco] *se miran despacio*, fácilmente se ven sus faltas, y tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso: Los hombres famosos por sus ingenios, los grandes poetas, los ilustres historiadores, siempre, o las más de las veces, son envidiados de aquellos que tienen por gusto y por particular entendimiento juzgar los escritos ajenos, sin haber dado algunos propios a la luz del mundo.³⁵

Puede presumirse que algunos de estas aclaraciones buscara Cervantes responder a Lope de Vega, el rival más temible, el más observado y el que siempre más lo observa, quien, además de ser Censor del Santo Oficio, fue un escritor jactancioso y vigilante de su fama.³⁶ Como se sabe, Lope se resistía a dar a la imprenta sus comedias, consciente de que eran escritas para el efecto escénico y sin el tiempo y el cuidado que las mantuviera a la altura de una lectura posterior y minuciosa del texto.

Aunque el bachiller alegue que no hay libro que “satisfaga y contente a todos los que le leyeren” y que siempre puede haber errores porque incluso “de cuando en cuando dormitó el buen Homero”,³⁷ propone un programa literario positivo cuando afirma que “las obras impresas se miran despacio”.³⁸ En la *Adjunta al Parnaso*, Cervantes concibe una escenita dialogada muy de su gusto, donde se pone él mismo en ficción, anunciando que piensa “dar a la estampa [sus obras de teatro], para que *se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan*. [Las] comedias –dice- tienen sus sazones y tiempos, como los cantares” (2003: 1050). Podemos suponer que Cervantes escribe con una dimensión puesta en la posteridad, destinada a aquellos que sabrán leer “de espacio” y “con comentario” aquello que esconden o disimulan sus obras.

El libro y la necesidad de ‘comento’: sus proyecciones

A la distancia de cuatro siglos, la historia de la recepción del *Quijote* cumple con creces las profecías de éxito y reconocimiento –irónicas o no- encerradas en los textos y paratextos cervantinos. Hasta las más desmedidas ironías del bachiller son escasas para dar cuenta de su fortuna, ya se trate de “la mayor fama del que las compuso”, de la en apariencia desmedida comparación con Homero, como de la estampa de Don Quijote “corriendo por el obre”.³⁹ Se trata de la obra que ha dado lugar a mayor cantidad de reescrituras y continuaciones, como si uno de los primeros efectos que produjera su lectura fuera, en todas las épocas, antes que el bovarismo imitador de Don Quijote, el “síndrome de Avellaneda”, por llamarle de algún modo, es decir, el deseo de resucitar al personaje, “tomar la pluma y darle fin al pie de la letra”.⁴⁰

Además de esto, las variadas formas de recepción acumuladas en estos siglos han producido otros fenómenos, comprensibles tal vez en la categoría propuesta por Francisco Icaza como “lecturas al margen del *Quijote*” (1918: 128) o lo que mucho más recientemente Carlos María Gutiérrez clasificó como “cervantismo extrínseco” (1999: 123-124). Esto implicaría, cuando menos, las interpretaciones esotéricas y ocultistas, tan prolíficas en el entresiglo del XIX al XX, así como la cristificación de Don Quijote, o la tendencia a santificarlo como víctima sacrificial de un tipo de organización social, propensión que nació en el Romanticismo perviviendo hasta el presente con insospechada fortuna y no pocos anclajes textuales.⁴¹

La llamada “concepción romántica” del *Quijote*, y sus distintas variantes históricas, han sido ampliamente estudiadas por Anthony Close (1995; 2005), así como las enormes derivaciones de estas matrices interpretativas en la crítica académica del siglo XX y aun en la actualidad. Close aplica el concepto de crítica romántica a las interpretaciones que en los últimos siglos se desarrollan en base a tres principios: 1) la idealización de Don Quijote, que atenúa el carácter cómico-satírico; 2) la interpretación de la obra en un sentido simbólico; y 3) la interpretación del simbolismo de la novela “de forma que refleje la ideología, estética o sensibilidades” contemporáneas, de acuerdo a una tendencia que llama “acomodaticia” (Close, 2005: 15).

Las interpretaciones y lecturas críticas del *Quijote*, a diferencia de lo que ocurrió con otros clásicos, tendieron a diversificarse básicamente en dos vertientes, una centrada en la comprensión histórica del texto (el estudio lingüístico, filológico o ideológico, pero que parte de las circunstancias concretas del autor y los lectores inmediatos) y otra en las variadas posibilidades

de adaptación de la obra a las perspectivas del lector posterior, con una fuerte tendencia a la búsqueda de simbolismos universales o nacionales (Close, 2005).

Pero también hicieron lo suyo los sucesivos y nunca del todo satisfechos usos políticos que inspiraron los personajes, quizás porque, como también observó Riley, “no menos que los publicistas, también los políticos y propagandistas nacionales (siguiendo sus ancestros heráldicos) tienen ese anhelo de inventar buenos símbolos” (Riley, 2001: 172). Esta vertiente politizada no ha dudado de echar mano, además, de otra fusión productiva en la historia del cervantismo: el trasvasamiento de atributos del personaje al autor y viceversa.

Si el “cervantismo de Don Quijote” tendió al uso politizado belicista “de izquierda”, atribuyéndole un signo de rebelión y lucha idealizada contra desmedidos, injustos e inacabables gigantes, el “cervantismo de Cervantes” tendió más bien al uso politizado belicista “de derecha” (el soldado manco, mutilado en defensa del Imperio, el buen católico, el de la risa inofensiva y decente, y nunca tentado por la sátira destructiva),⁴² aunque también supo ser el autor un signo de fortaleza ante la adversidad y un incomprendido de España para los derrotados y exiliados de la Guerra Civil Española en el siglo pasado.

“El soldado que nos enseñó a hablar”, llamó a Cervantes María Teresa León, y Rafael Alberti escribió en un periódico montevidiano: “¿Quiénes mejor que nosotros, españoles leales, errabundos ahora por tan distintos rincones de la tierra; quiénes mejor que nosotros para amar y entender la grande y golpeada vida –cuerpo y espíritu– de Miguel de Cervantes? Sí, nadie mejor que nosotros, porque Miguel de Cervantes nos corresponde, nos pertenece por entero” (1947: 5). Elocuente apropiación.

A este rápido repaso podría sumarse, con un poco de esfuerzo, un tercer cervantismo “de Alonso Quijano”, más bien de signo conservador, más bien pacifista, que procuró destacar el buen morir en su sano juicio, el regreso al hogar y el abandono sensato de descabelladas empresas. Pero por suerte, el *Quijote* y la propia figura todavía tan enigmática de Cervantes, van bastante más allá de estas lecturas históricas y siguen interpelando por detrás y a despecho de sus usos y abusos, algunos, con todo, muy simpáticos y sugestivos y aun aprovechables para nuestros combates actuales.

Según Bourdieu, gracias al proceso de canonización, un clásico sería un “*best seller* de larga duración, que debe al sistema de enseñanza su consagración” (Bourdieu, 1995: 223). A su vez, la transformación de la obra en *clásico* es una de las formas de su proceso de envejecimiento (la otra es la transformación en *desclasado*). Esta operación de canonización cambia el espectro del público que se interesa por la obra. Los clásicos “re-

sultan cada vez más valorados a medida que nos vamos acercando hacia las edades más avanzadas y los niveles de instrucción más bajos” (Bourdieu, 1995: 378-379). Desde esta perspectiva, el “dispositivo de homenaje” –como este evento al que estamos dando forma– puede funcionar como un operativo que tienda a reforzar un público ya existente o potencial, preparado por un largo proceso consagratorio y con el objetivo de orientarlo o reorientarlo a ciertas formas de actualización simbólica.

Por lo que toca a nosotros, podemos advertir al menos tres formas evidentes de consagración o canonización de un clásico. La más triste y riesgosa, y a la que ya han sucumbido autores y obras enteras, es la de morir en el estante de las ediciones costosas. Una segunda, a la que el *Quijote* ha sido especialmente proclive, es la de sobrevivir en el mito reducido a unos pocos semas útiles y en general fosilizados con muy pocas variantes reciclables cada poco tiempo, en función de intereses propagandísticos y persuasivos de las élites ya sea políticas, educativas o culturales, e incluso utilizado para la orientación de valores o acciones masivas. Una tercera forma de consagración puede ser nuestro desafío en este centenario: alentar la vida del texto en la actualización de la exégesis (el denodado esfuerzo filológico de entenderlo, reinterpretarlo y resignificarlo), para seguir buscando y encontrando en él respuestas a nuestras angustias, a nuestras preguntas y esperanzas de hoy.

Con esa apertura, podremos también dar paso en nuestras aulas a la lectura de intersticios de los textos cervantinos que la costumbre y el uso didáctico han ido opacando, en especial en el caso del *Quijote* y, ya que nuestra lectura va a ser de cualquier modo intencional y situada, elijamos “usos nuevos”, a despecho de Sancho, volviendo a preguntarle al texto qué tiene para decirnos en nuestra circunstancia. Una buena forma de homenajear a Cervantes quien, en definitiva, está detrás de la obra –si aceptamos recuperar la idea de autor, “no tan muerto” después de todo– sería desconstruir algunos supuestos que han ido reduciendo las enormes potencialidades de su obra. Revisemos con cuidado, al menos, los supuestos románticos de lo que el lugar común ha consolidado como actitudes “quijotescas”, y como “quijotadas”, tan fácil y bastante engañosamente identificables con causas sacrificiales o voluntaristas, muy a menudo individuales, destinadas a un fracaso dignificante en su soledad o minoría.

Permitámosle al texto que, además de ese Don Quijote sí muchas veces humanista e igualitario, otras tantas evangélico e idealista, pueda manifestarse en su perturbadora ambivalencia, y que esa arista no nos impida ver también el alcance que tiene en la obra de Cervantes el Don Quijote no solo ridículo, sino también a menudo autoritario, dogmático, inflexible, obs-

tinado y conservador. Pongámoslo en duda, y el texto nos volverá a hablar en cada pasaje devolviéndonos sus riquezas inauditas.

“Quien lee, nunca está solo”, dice José Manuel Caballero Bonald. Y está implicado, además, en un diálogo perenne con una tradición. Recuerda, por su parte, Roger Chartier (citando a Quevedo),⁴³ que leer es “escuchar a los muertos con los ojos” (2006). Esta dimensión intersubjetiva de la literatura es la forma que elegimos de homenajear, con la lectura de Cervantes, la potencialidad humanizadora del libro, y en especial del *Quijote*, que tanto debe a la imprenta y que va a sobrevivir con creces a su historia. Y también como reivindicación de la finalidad principal de nuestra tarea –que, como también dice Quevedo, “en la lección y estudios nos mejora”–, de nuestros diarios desvelos y, si el viento sopla a favor, también de los futuros días que vendrán.

NOTAS

1. Atahualpa Yupanqui, “El árbol que tú olvidaste” (canción).
2. Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha* I, cap. I: 31. Salvo indicación expresa, todas las citas se toman de la edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
3. Juan Introini recuerda que “el término *clásico* proviene del adjetivo *classicus*, a, um, cuya etimología deriva de *classis* (clase) surgiendo signado por la selectividad, por un criterio, sea cual fuere, que establece un juicio de valor distinguiendo a los escritores de primera clase de los restantes”. A propósito de esta idea selectiva y clasista con que se distinguen, desde Aulo Gelio, los clásicos de los “proletarios”, Cfr. Juan Introini. “Tradición clásica”. Discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras (1 de octubre de 2012). Disponible en <http://www.mec.gub.uy/academiadeletras/Academicos/Introini.html>
4. Aunque, como puede reconocerse en buena parte de su saga posterior y en las lecturas y utilidades posrománticas y hasta hoy, *Don Quijote* tiene sin duda alguna “materia” de héroe admirable y se sigue considerando popularmente susceptible de emulación.
5. Suponemos que se refiere al *Amadís de Grecia* (1530), de Feliciano de Silva.
6. Los libros de caballería nacen, precisamente, de las primeras fisuras notorias de esa distinción como estrategia narrativa, según afirma Avalor-Arce: “[Los escritores medievales de literatura caballeresca en la península] se referían a su obra como *libro* o *historia*, y si la última designación abría la puerta a la anfibia entre *historia fingida* e *historia verdadera*, tanto mejor. En realidad, en verdad, se escribía *historia fingida* al socaire y usando los métodos narrativos de la *historia verdadera*”. Juan Bautista Avalor-Arce. *Amadís de Gaula. El primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990: 13.
7. Existía también una larga tradición de *exempla* medievales, presentes en la literatura didáctica y doctrinal de transmisión escrita. El *Libro de Buen Amor*, en su omnívora factura, incorpora, a su vez, relatos de origen oral. Luego, Boccaccio, ya se sabe, inaugura una línea de *novella* corta que llega a las *Novelas Ejemplares*, de Cervantes y más.
8. DQ, I, cap. XX: 166.
9. DQ, II, cap. 1: 476.
10. DQ, I, cap. XX: 166.
11. DQ, I, cap. I: 476.
12. DQ, I, cap. I: 476.

13. Sobre este particular interesan las reflexiones que hace Lotario a su amigo en “La novela del curioso impertinente”:
- Paréceme, ¡oh Anselmo!, que tienes tú ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros, a los cuales no se les puede dar a entender el error de su secta con las acotaciones de la Santa Escritura, ni con razones que consistan en especulación del entendimiento, ni que vayan fundadas en artículos de fe, sino que les han de traer ejemplos palpables, fáciles, intelegibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas que no se pueden negar, como cuando dicen: ‘Si de dos partes iguales quitamos partes iguales, las que quedan también son iguales’; y cuando esto no entiendan de palabra, como en efeto no lo entienden, háseles de mostrar con las manos y ponérselo delante de los ojos, y aun con todo esto no basta nadie con ellos a persuadirles las verdades de nuestra sacra religión (DQ, I, cap. XXXIII: 292-293).
- Para abundar en la presentación de las matemáticas en el *Quijote*, Cfr. Durán Guardado, Antonio J. “Indubitables y necesarias o ‘con las matemáticas hemos dado, Sancho’”, en *La ciencia y el Quijote*. José Manuel Sánchez Ron (dir.). Barcelona: Crítica, 2005: 97-116.
14. DQ, II, cap. 1: 477.
15. DQ, I, cap. 20: 167.
16. Para la idea del “tiempo lleno” del relato idealizante europeo, proveniente de la “novela griega”. Cfr. Mijail, 1989.
17. Sobre la pervivencia del relato idealizante en el gusto popular, Cfr. Sánchez Tallafigo, 2008. En esta revisión se detecta el patrón novelesco de la “novela gigante heroico-bizantina” que late en narraciones muy posteriores que evidenciarían “la atracción irresistible hacia las formas idealizadas del arte literario que se manifiesta no solo en la pervivencia de los recursos narrativos de intrigas y pasiones complicadas sino, -y esto es lo crucial- en la vida de los hombres. La sociedad vive convencida de que los modelos del arte no son exclusivamente versiones idealizadas de la realidad, sino formas reales de vida, modelos efectivos en los que mirarse y a los que aspirar” (Sánchez Tallafigo, 2008: 393).
18. Sobre estos y otros riquísimos aspectos en los prólogos del *Quijote* remito a Paz Gago, 1993, Janín, 2006 y Gerber, 2009 y 2011.
19. DQ, I, Prólogo: 7.
20. DQ, II, Dedicatoria: 467.
21. Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Real Academia Española/ Santillana. Edición de F. Rico, 2004: LXXXIX.
22. I. Lerner y C. Sabor de Cortazar (edición y notas). DQ, II, cap. III, nota 6, 2005: 485.
23. II, Cap. III. Edición de F. Rico, 2004. Nota 10: 367-368.
24. La primera traducción inglesa fue de Thomas Shelton, 1612. La francesa, de Cesar Oudin, 1614.
25. Como ha demostrado Roger Chartier, existió una pieza teatral inspirada en la obra de Cervantes y escrita por Shakespeare en coautoría con John Fletcher, en 1613. Cfr. Roger Chartier. *Cardenio entre Shakespeare y Cervantes. Historia de una obra perdida*. Barcelona: Gedisa, 2013.
26. Luego, el *Persiles* se traduce al francés en 1618 y tuvo enorme éxito. Cfr. Sánchez Tallafigo, 2008: 392.
27. I. Lerner y C. Sabor de Cortazar consideran que Cervantes pecó incluso de parco en la cifra (DQ, II, cap. III, nota 6, 2005: 485).
28. DQ II, III: 485.
29. DQ, II, III: 488.
30. DQ, II, III: 488.
31. DQ, II, III: 488.
32. Como recuerda y documenta José Manuel Lucía Megías en “Ortodoxia y heterodoxia caballeresca en el *Quijote*: la perspectiva iconográfica”, en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantistas, 2011. Carmen Rivero Iglesias, ed.: 347.
33. Ver DQ II, Aprobación. Texto falsamente atribuido a Márquez Torres, pero a fin de cuentas autobiográfico. Márquez Villanueva, Francisco. “Sevilla y Mateo Alemán”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.). *Atalayas del Guzmán de Alfarache*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002: 63.
34. *Viaje del Parnaso*, cap. VIII, en *Obras Completas*, vol. 2, Madrid: Santillana, 2003: 1047.
35. DQ, II, III: 489.
36. Rosa Navarro Durán. “Diálogo entre novelas: Lope y Cervantes manejan los hilos”, en *Anuario de Estudios Cervantinos III. Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*. Vigo: Editorial Academia del Hisanismo, 2007: 119-131.
37. DQ, II, III: 489. Se refiere el bachiller a cuánto sería de deseable mayor misericordia en los censores, “que si aliquando bonus dormitat Homerus, consideren lo mucho que estuvo despierto”. La cita es paráfrasis del verso 359 de la *Epístola a los Pisones*, de Horacio: “Quandoque bonus dormitat Homerus”. Lerner y Sabor de Cortazar, 2005, nota 23: 489.
38. DQ, II, III: 489.
39. DQ, II, Dedicatoria al Conde de Lemos, 2005: 467.
40. DQ, I, cap. I: 31.

41. Cyril Aslanov (2008) analiza el origen y la fortuna de la imagen dolorista de Don Quijote, a partir del Romanticismo y el posromanticismo, que transformó al hidalgo manchego en un santo o en un “equivalente laicizado de Jesús”, rastreando incluso la importancia de la iconografía en esa conversión (comenzando, para el caso, por las célebres ilustraciones de Doré al texto de Cervantes). Según indaga Aslanov, las lecturas románticas del *Quijote* hicieron que el héroe de Cervantes se volviera una figura de cristiano ejemplar o aun una *imitatio Christi*. Sin embargo, afirma que “la cristianización del Quijote puede también reflejar la voluntad de racionalizar la religión cristiana, ya que el hecho mismo de poner en comunicación un texto sagrado y una novela secular supone una tendencia hacia la laicización de la cultura católica. [...] Equiparar implícitamente un personaje novelesco con el hombre-Dios de los cristianos supone un proceso inverso de humanización de Jesús [...]. De este modo, la posibilidad de establecer una equivalencia entre el héroe cervantino y Jesús supone una total descontextualización de la obra y su transformación en una fábula de dimensión universal. Desde la Francia de la edad romántica o postromántica hasta la Rusia soviética se nota una continuidad en la reapropiación de la figura del hidalgo manchego y en la reinterpretación dolorista, carente de la dimensión burlesca del Quijote en su contexto de producción barroco” (Aslanov, 2008: 549-550). El autor señala, de todos modos que “la equivalencia entre Jesús y don Quijote es estimulada por el texto mismo del Quijote, donde se encuentran algunas reminiscencias del texto neo testamentario” (550). Aslanov, Cyril. “¿Mitologización o cristianización? Algunas lecturas románticas y postrománticas del Quijote”, en *Cervantes y las religiones*. Universidad de Navarra/ Iberoamericana Vervuert (Ruth Fine y Santiago López Navia editores), 2008: 549-568.
42. Sin embargo, el *Quijote* puede leerse como una sátira y así se ha hecho en muchas oportunidades, aun a pesar de lo que Cervantes declara en el *Viaje del Parnaso*: “Nunca voló la *pluma humilde mía por la región satírica*, / *bajeza* que a infames premios y desgracias guía” ([la cursiva es nuestra] Ed. de Schevill-Bonilla. Madrid: 1922: 55). A. Close comenta y explica eficazmente este pasaje en *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Madrid/Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2006. Si aceptamos la distinción de Linda Hutcheon entre parodia y sátira, el *Quijote* entra cómodamente en las dos formas de ejercicio literario. La mirada con que el *Quijote* vuelve sobre los libros de caballería y sobre el tipo de heroísmo que estos promueven se ha caracterizado casi siempre como una parodia, pero la parodia —si seguimos las distinciones de Hutcheon— no supone un juicio negativo absoluto o tachador del texto previo, sino que es la “articulación de una síntesis, una articulación del texto parodiado con el texto parodiante, un engarce de lo viejo y lo nuevo [que funciona] para marcar la diferencia” (Hutcheon, 1992: 177). Ajustándonos a la etimología de *parodia*, admitiría ser, a la vez, algo creado “contra a” y “frente a”, pero en cualquier caso, se trataría de un recurso intertextual (Hutcheon, 1992: 178). Por otra parte, podría también leerse —y se ha hecho, claro— el *Quijote* como una sátira, por cuanto el cuestionamiento alcanza a la sociedad de su tiempo. “La distinción entre parodia y sátira reside en el *blanco* al que apuntan. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano que corresponde a un plano ‘extratextual’: son casi siempre ‘morales o sociales y no literarias’” (Hutcheon, 1992: 178).
43. Se trata del soneto “Retirado en la paz de estos conventos”, de Francisco de Quevedo. En *Poesía varia*. Madrid: Cátedra, 1982: 178-179 [Edición de James O. Crosby].

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael. "Cervantes nos pertenece", en *España Democrática*, Montevideo, 16 de octubre de 1947:5.
- Avallé-Arce, Juan Bautista. *Amadís de Gaula. El primitivo y el de Montalvo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Aslanov, Cyril. "¿Mitologización o cristianización? Algunas lecturas románticas y postrománticas del Quijote", en *Cervantes y las religiones*. Universidad de Navarra/ Iberoamericana Vervuert (Ruth Fine y Santiago López Navia editores), 2008: 549-568.
- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bloom, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cervantes, Miguel. *Viaje del Parnaso*, cap. VIII, en *Obras Completas*, vol. 2, Madrid: Santillana, 2003.
- Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha I*. Buenos Aires: Eudeba, 2005 [Edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner].
- Close, Anthony. "La crítica del Quijote desde 1925 hasta ahora", en *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995: 311-334.
- Close, Anthony. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Durán Guardado, Antonio J. "Indubitables y necesarias o 'con las matemáticas hemos dado, Sancho'", en *La ciencia y el Quijote*. José Manuel Sánchez Ron (dir.). Barcelona: Crítica, 2005: 97-116.
- Calvino, Ítalo. *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela, 2009.
- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz, 2006.
- Chartier, Roger. *Cardenio entre Shakespeare y Cervantes. Historia de una obra perdida*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- Close, Anthony. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Close Anthony. "La crítica del Quijote desde 1925 hasta ahora", en *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995: 311-334.
- Galilei, Galileo. *Cartas copernicanas de Galileo*. Madrid: Alhambra, 1986.
- Gerber, Clea. "Bajo la advocación de Urganda la desconocida: continuidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del Quijote", *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2009. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17441>
- Gerber, Clea. "Ni yo engendré ni parí a mi señora": ficción y reproducción en el Quijote de 1615", *Cuarto Congreso Internacional Celehis de Literatura. Literatura española, latinoamericana y argentina*. Mar del Plata, 2011. Disponible en <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/gerber.htm>
- Gutiérrez, Carlos M. "Cervantes, un proyecto de modernidad para el Fin de Siglo (1880-1905)", en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19/1, 1999: 113-124.
- Hernández, Felisberto. "Por los tiempos de Clemente Colling", en *Obras Completas I*. Montevideo, Arca, 1981: 23-67.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*. México: UNAM, 1992.
- Icaza, Francisco A. *El Quijote durante tres siglos*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1918.
- Introini, Juan. "Tradición clásica". Discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras (1 de octubre de 2012). Disponible en <http://www.mec.gub.uy/academia-deletras/Academicos/Introini.html>
- Janín, Erica. "El don de la locura: paternidad, identidad y nombre en el Quijote. Glosas al prólogo de 1605", en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Alicia Parodi, Julia D' Onofrio, Juan Diego Vila, eds. Buenos Aires, 2006: 433-440.
- Lucía Megías, José Manuel. "Ortodoxia y heterodoxia caballerescas en el Quijote: la perspectiva iconográfica", en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantistas, 2011. Carmen Rivero Iglesias, ed.
- Manrique Sabogal, Winston. "Felicitaría a quien no haya leído el Quijote". Entrevista a Martín de Riquer en suplemento *Babelia*, en *El País* de Madrid. 6 de noviembre de 2004, s/p. Disponible en http://elpais.com/diario/2004/11/06/babelia/1099702247_850215.html
- Márquez Villanueva, Francisco. "Sevilla y Mateo Alemán", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.). *Atalayas del Guzmán de Alfarache*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- Navarro Durán, Rosa. "Diálogo entre novelas: Lope y Cervantes manejan los hilos", en *Anuario de Estudios Cervantinos III. Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*. Vigo: Editorial Academia del Hisanismo, 2007: 119-131.

Paz Gago, José María. “Texto y paratexto en el *Quijote*”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol. II. Manuel García Martín, ed., 1993: 761-768.

Portugal, Francisco. *Arte de la galantería*, 1670. Cit. Por Jean Casou, *Cervantes*, 1943:79.

Sánchez Tallafigo, Cristina. “Cien años de *Don Quijote* en Francia: El caballero de los espejos”, en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*, Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005 / coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, 2008: 391-404.

Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XII/cl_XII_28.pdf