

EL *QUIJOTE* DESDE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
Universidad Católica Argentina
CONICET

INTRODUCCIÓN

Voy a referirme a las relaciones intertextuales del *Quijote* con los libros de caballerías; que estas relaciones, entre las numerosísimas que pueden predicarse de la novela de Cervantes, son las que definen la obra en su propósito y primera interpretación, es una realidad unánimemente y desde siempre admitida, y no pretenderé por lo tanto descubrir aquí mediterráneos. Mi acotado propósito será el de discernir, a partir de la innegable evidencia de la apuntada relación intertextual, tres posibles modos o puntos de vista según los cuales es factible analizar y valorar el vínculo que establece el *Quijote* con varios libros de caballerías considerados como concretos hipotextos y con el architexto que todos éstos configuran en cuanto especie narrativa históricamente definida. Estos tres modos de análisis y valoración del *Quijote* en sus relaciones con la caballería literaria pueden enunciarse, según entiendo, mediante el empleo de tres construcciones preposicionales que expresen los diversos puntos de vista aludidos —el prestigio secular del ternario y la eficacia probada del mecanismo dialéctico siempre facilitan las cosas—; hélas aquí: 1) el *Quijote* CONTRA los libros de caballerías; 2) el *Quijote* DENTRO DE los libros de caballerías; 3) el *Quijote* DESDE los libros de caballerías. Vengamos pues a cada uno de estos posibles abordajes.

1. EL *QUIJOTE* CONTRA LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

El primero de los puntos de vista propuestos se impone casi diríase *ab auctoritate* a partir de la declaración de propósitos que el propio Cervantes sienta reiteradamente en el prólogo de 1605: “[...] todo él [el *Quijote*] es una invectiva CONTRA los libros de caballerías”; “no mira más [su escritura] que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”; “llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzá-sedes, no habríades alcanzado poco” (I, Prólogo, 18-19).¹ Sin duda dejada llevar de la inequívoca valoración peyorativa que las mencionadas expresiones cervantinas –y otras muchas que jalonan el *Quijote*– conllevan respecto del género caballeresco, y sobre todo del fuerte impacto desjerarquizante de la estrategia paródica y humorística de la narración y del personaje central, los viejos críticos interpretaron casi sin excepción el vínculo intertextual del *Quijote* con los libros de caballerías en específicos términos de hostilidad y censura: Cervantes redactó su novela, pues, no solamente *a partir de* los libros de caballerías, sino *contra* ellos; se trata, como se advertirá, de la tópica afirmación de tradicionales monografías y reiterativos manuales de historia de la literatura española. La parodia que el autor construye y ejecuta en torno de algunos clisés temáticos y formales del género caballeresco funciona como un arma hostil y potentísima que se dirige al corazón mismo de aquellas hipertrofiadas narraciones para destruirlas en sus rasgos más evidentes y risibles, para poner en evidencia sus demasías, inverosimilitudes y agotados tópicos. Si entendemos la *parodia* según la definición ya clásica de Genette, para quien dicha especie textual “modifica el tema sin modificar el estilo” (Genette 1989: 33), resulta claro que el *Quijote* echa mano de este procedimiento cuando imita el altisonante estilo y algunas formas narrativas y lugares comunes de los libros de caballerías para aplicarlos a una realidad –el *tema* de Genette– muy otra y distinta de la que campeaba en éstos. Cervantes construye su novela asentándose sobre re-

¹ Todas las citas del *Quijote* se toman de la edición de Martín de Riquer.

cursos de estilo, patrones estructurales y episodios tópicos de inoculable raigambre caballeresca, como la ceremonia de investidura de armas, la supuesta injerencia de la magia y la maravilla en los lances del protagonista, la fraseología altisonante y arcaizante propia de situaciones solemnes como los desafíos a combate o los requiebros amorosos cortesés, la descripción mitológica e hiperbólica de amaneceres, el hallazgo de falsos originales que el narrador finge traducir o la elaboración de formas discursivas características del género como la profecía y la carta; todo ello, sin embargo, se aplica a un oscuro hidalgo rural de edad madura, débiles huesos y enajenado entendimiento, a una inexistente dama cuyo referente real más próximo resulta ser una zafia labradora de pelo en pecho, a modestos e incómodos molinos, batanes, ventas y rebaños de la muy poco maravillosa Mancha de principios del siglo XVII, a en nada caballerescos galeotes y cabreros, y al escudero menos a propósito que imaginar quepa para sostener y secundar las pretendidas hazañas de su señor. El modelo de la caballería literaria, entonces, asumido por Cervantes como una pauta de estilo de suyo identificada con los objetos idealizados de la narración caballeresca, se ejecuta aquí sobre objetos tomados de la realidad más cotidiana y concreta, baja inclusive, de donde resulta la parodia y surgen irrefrenables lo cómico y la risa.

Imperioso es reconocer que a menudo el trabajo de Cervantes en la construcción de su discurso paródico ha sido escaso y aun nulo, pues no pocos aspectos y fragmentos de numerosos libros de caballerías resultan de suyo, diríase, *autoparódicos*, a causa de la desbocada hipérbole y la hinchada e inconducente retórica en las que descansan; así, por caso, cuando al iniciar su primera salida don Quijote imagina al futuro cronista de sus proezas y pone en su boca aquella desatinada descripción mitológica del amanecer que dice:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero

don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel” (I, 2, 41),

con absoluta pertinencia podrían acercárenos a la memoria estas descripciones análogas del *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas:

Apenas el hijo de Latona, aviendo girado e ilustrado la antípoda región, ahuyentados los bicolóreos crines de la tripartita e triforme aurora, con rostro sereno y prefulgente, dexada y desmamparada su fúlgida y áurea cuna, subiendo en su ignífero e cuadriecual carro, visitava a la dorada Queroneso, alegre con su vista cotidiana, e ya estendía sus rubicundos brazos, comunicando sus generativos accidentes con los habitantes del elemental orbe, centro del firmamento universal, cuando el cavallero Rodilar, despedido del del Águila muy consolado de lo que por él le avía sido prometido, se partió a su castillo, donde Rocadel su padre estava. (I, 23, 82b)

Con dificultad aquel rubicundo padre del indoto mancebo Faetón, descubriéndose por el trópico septentrional del baxo emisperio, vino para abrir la áurea y profulgente vía del duodécimo zodiaco, encima del carro veloz flegóneo, embiando de su cuarta esfera a la circunferencia de la inmovible tierra mensajeros muy ciertos de su venida, cuando el buen Cavallero de la Sierpe y el infante don Alcís se levantaron y mandaron a sus escuderos que los cavallos y palafrenes buscassen. (II, 11, 182ab)²

El estilo es idéntico, la descarriada retórica equiparable, las imágenes absolutamente equivalentes, la adjetivación bimembre y redundante campea por igual en los tres textos, como también las intrincadas perífrasis astronómico-mitológicas; la única diferencia estriba en cierto pacto de lectura que induce a tomar en broma a la primera y en serio a las dos últimas, las cuales, no obstante, bien pueden y suelen ser leídas hoy, a la luz del nuevo modo de leer las caballerías instau-

² Las citas proceden de nuestra propia edición del *Cirongilio de Tracia* de Vargas.

rado por el *Quijote*, con igual talante divertido y paródico que el texto cervantino.

Constituye pues el ejemplo que acabamos de ver un primer tipo de parodia en el *Quijote*, consistente en una casi ausencia de elaboración por parte del texto parodiante, que apenas se limita a imitar, sin distorsión o exageración algunas, el estilo de los textos parodiados, de suyo exagerado y pronto al efecto humorístico. Un segundo tipo de parodia, muy frecuente y característica en el *Quijote*, es el que consiste en imitar una *situación tópica* de los libros de caballerías –por caso, el combate esforzado, la investidura de armas, la penitencia de amor– en la cual se respetan y copian la estructura y los accidentes formales o aparienciales, mas se desrealizan su sustancia y su sentido mismo al construirse la situación toda sobre los cimientos de una realidad incompatible: en los combates, el héroe es un viejo loco y los enemigos son no ya gigantes y ejércitos sino molinos y rebaños; en la investidura de armas, éstas no son más que un deplorable amasijo de hierros oxidados, el escenario no ya castillo sino venta, el caballero que inviste al novel no ya rey o emperador sino ventero, las altas señoras circunstantes no ya princesas sino mozas de vida indecente; en la penitencia de amor, el amor mismo es ilusorio y la amada inasible, sin contar aquella obra maestra del disparate que el propio don Quijote advierte y pondera al declarar que él, a diferencia de los caballeros de los libros, hará penitencia y locuras sin motivo alguno y sin que haya mediado de parte de su señora desdén o rechazo, pues “ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?” (I, 25, 259). Los hechos narrados observan, pues, la secuencia propia del modelo caballeresco y definen una tópica situación procedente de él, pero ya los actantes, ya el escenario, ya los objetos y las circunstancias resultan imposibles como elementos integrantes y definitorios de la situación imitada, de donde, de nuevo, la parodia y la risa. En cuanto al tercer tipo, bien cabría decir que en él la parodia llega a sus límites y se trasciende a sí misma en razón de su genial consumación; ejemplos como el de la celeberrima carta de don Quijote a Dulcinea, el del descenso por la cueva de Montesinos o

el largo tramo de la estadía del protagonista en el castillo de los duques lo ilustran. Se trata de complejísimas construcciones donde la parodia es apenas el puntapié inicial o el instrumento formal que hace posible una profunda reflexión acerca de lo real y lo ficticio, la verdad y el error, lo creído, lo imaginado, lo negado, lo deseado, lo mentido: en suma, Cervantes se sirve de la reconstrucción paródica de sus modelos caballerescos –los *topoi* de la carta del enamorado cortés, de la catábasis maravillosa o de los homenajes al caballero en un gran castillo– para prestidigitar con su acostumbrado y deslumbrante arte diversos niveles de mundos ficcionales, que por momentos chocan, se rozan, se interpenetran, se suman, se asimilan, se neutralizan o se potencian recíprocamente, en un juego fascinante y desconcertante de planos de realidad y ficción que pone constantemente en jaque los límites convencionales entre los mundos reales, posibles e imposibles. No puedo detenerme ahora en el comentario de estos episodios memorables; remito simplemente a su relectura detenida y atenta, para que a partir de ella se descubran y sancionen los límites del ejercicio paródico, que en virtud de su propia eficacia se autoclausura para dar paso a los planteos más radicales jamás propuestos hasta entonces por una obra literaria: el poder objetivante de la experiencia subjetiva y la fuerza de una verdad que se revela en y por la ficción –la cueva de Montesinos–, la capacidad de un ente inexistente de cobrar múltiples existencias posibles a partir de su propia desintegración o imposibilidad en cuanto entidad real –la carta–, la potestad del engaño de generar desengaño e iluminación, y de lo falso de resultar verdadero a su pesar –la estadía con los duques–.³ Llegados aquí, el estricto análisis de *lo paródico* en el *Quijote*, bien que lícito aún, revela palmariamente su insuficiencia como instrumento interpretativo de los vínculos intertextuales de la novela con el colectivo genérico de los libros de caballerías. Se impone, pues, definir otros rumbos.

³ Remito para un análisis demorado de algunas de estas cuestiones a dos trabajos propios (González 2005-2006: 21-34; 2006: 1-41), no tanto por la calidad intrínseca de éstos cuanto por la buena y útil bibliografía allí consignada, que sería en extremo prolijo reproducir aquí.

2. EL *QUIJOTE* DENTRO DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Desde hace algunos años, gracias en gran medida a la revaloración crítica del género caballeresco, al rescate de sus textos en muy cuidadas ediciones y a una ingente tarea filológica de descripción y hermenéutica textuales que muy lejos está todavía de verse agotada⁴, la visión acerca de los méritos literarios intrínsecos de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI y de la deuda estética que el *Quijote* tiene contraída con ellos (Eisenberg 1973: 511-523; 1995; Williamson 1991) ha girado radicalmente, hasta adoptar en algunos casos una postura exactamente opuesta a la tradicional de la interpretación paródica del *Quijote* en tanto hipertexto caballeresco; si se trataba antes de entender la novela como un producto literario concebido y ejecutado CONTRA los libros de caballerías, se trata ahora de entenderla como un ejemplar más, bien que eminentísimo y destacado por sus extraordinarias calidad y originalidad, del colectivo genérico caballeresco, vale decir, como un libro de caballerías ella misma, como un individuo situable y situado de pleno derecho DENTRO DE la especie de los libros de caballerías. Es la tesis definida y defendida con su habitual competencia por José Manuel Lucía Megías, para quien el *Quijote* adviene al mundo de las letras de acuerdo con los paradigmas de la ficción caballeresca, modificándolos en parte e inaugurando, en rigor, un nuevo paradigma caballeresco, que no se construye contra los paradigmas anteriores ni alcanza a destruirlos, sino antes bien surge a partir de ellos y los enriquece con nuevas determinaciones. Lucía Megías establece, como punto de partida para su incardinación del *Quijote* dentro del colectivo caballeresco, una tipología de tres paradigmas sucesivos que jalonan, en su visión, la historia del género; el paradigma inicial, que el crítico denomina *idealista*, está representado básicamente por el *Amadís de Gaula* y su descendencia inmediata, pero incluye asimismo el subparadigma *re-*

⁴ Una buena muestra del auge de los estudios en torno a los libros de caballerías en las dos últimas décadas puede recogerse a partir del examen de la exhaustiva *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* de Eisenberg y Marín Pina, de 2000.

alista –representado por *Tirant lo Blanc* en su versión castellana y otros libros que atemperan el elemento mágico-fantástico– y el sub-paradigma representado por las obras de Feliciano de Silva, que se funda en la aventura autocéntrica y afuncional y que ya apunta al paradigma siguiente; éste, precisamente, es el segundo paradigma del género, un *paradigma de entretenimiento*, que desarrolla *ultra mensuram* el modelo de Silva complaciéndose en estructuras inconducen-tes, reiteración de aventuras gratuitas, hipérbolos descarriadas, maravillas desmedidas y un creciente peso del elemento humorístico, según atestiguan obras como el *Espejo de príncipes y caballeros*; finalmente, en tercer lugar, el *Quijote* funda un *paradigma cervantino*, que Lucía Megías define como una solución integradora de las líneas previas del género, como una

[...] feliz síntesis de la tradición caballerescas del siglo XVI [...], un libro de caballerías que, escrito teniendo en cuenta la literatura de entretenimiento triunfante en su momento, vuelve sus ojos al [...] *Amadís de Gaula*, dando como resultado el libro de caballerías más realista, más verosímil de los que se hayan escrito. Idealismo, realismo y entretenimiento se dan cita en el texto cervantino, tres de las grandes líneas de evolución y transformación del género caballeresco a lo largo del siglo XVI (Lucía Megías 2004-2005: 231).

Y especifica:

El *Quijote* es un libro de caballerías que, partiendo de las bases sobre las que se había asentado el paradigma caballeresco del entretenimiento, como es el humor, se convierte en puente como culminación de las ‘historias fingidas’ inauguradas por el *Amadís de Gaula* y como iniciador de una nueva concepción de la novela de ficción [...]. El *Quijote* [...] constituye no tanto un nuevo ejemplo de la literatura caballerescas de entretenimiento –que en su primera formulación, la de 1605, sí que lo es–, sino que hemos de considerarlo iniciador de un nuevo paradigma caballeresco, en donde se recuperan algunos de los elementos propios del paradigma inicial, de corte idealista, pero que no desprecia algunos de los hallazgos de la literatura de entretenimiento. Un paradigma caballeresco en el que hemos de incluir las continuaciones a las que ha dado lugar, como la que firma un tal Alonso Fernández de Avellaneda en 1614, o las

francesas de la segunda parte, firmadas por Filleu de Saint Martin” (Lucía Megías 2004-2005: 232-233; *cf.*: Lucía Megías 2002: 9-60; y Alvar-Lucía Megías 2004: 40-44).

Precisamente gracias a esta descendencia, integrada por las obras de Fernández de Avellaneda y Filleu de Saint Martin, puede el *Quijote* reivindicarse como iniciador de un paradigma, como modelo a la vez recapitulador de la tradición previa e iniciador de una nueva modalidad de narración caballeresca. Pero ocurre que el *Quijote* no sólo inicia un nuevo y pequeño paradigma caballeresco donde quedan encuadradas estas dos continuaciones, sino crea y define la novela moderna;⁵ frente a esta fundación capital de la literatura de Occidente, frente a la generación de una estirpe que incluye a Dickens, Manzoni, Balzac, Flaubert, Galdós, Dostoievsky, Tolstoi, Mann, Proust, Kafka, Joyce y tantísimos otros, el hecho de haber iniciado un efímero tercer paradigma caballeresco queda irremediabilmente empequeñecido, y corre por tanto el riesgo de pasar inadvertido. Por otra parte, ¿puede una obra que se revela capaz no ya de anticipar, sino de contener como en plenitud indiferenciada, a la manera del *aleph* borgeano, toda la novelística occidental desde el siglo XVII al XX, condescender a un encuadre genérico tan acotado y estrecho como el de los libros de caballerías? La respuesta es, a nuestro juicio, afirmativa: el *Quijote* puede, y aun debe ser tenido por un libro de caballerías, pero ello es posible y exigible sólo a condición de que se precisen adecuadamente los límites e implicancias de dicho encuadre y se defina el colectivo genérico de los libros de caballerías en orden a lo que comparte con la novela de Cervantes, que es mucho y capital, pero que no es de ninguna manera todo, y que no es, en rigor y según intentaré demostrar en mi tercer punto, lo sustancial de la narración caballeresca.

⁵ Discrepamos enfáticamente de la tesis sostenida por Morón Arroyo, que retacea al *Quijote* la condición, a nuestro juicio indubitable, de primera novela moderna (Morón Arroyo 2005; 2006: 269-281).

3. EL *QUIJOTE* DESDE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

He mencionado al comienzo el mecanismo dialéctico y su supuesta eficacia; ahora querría matizar aquella referencia, porque de ningún modo deseo que se entienda esta tercera modalidad de abordaje del *Quijote* en relación con los libros de caballerías como una mera síntesis de las dos primeras, como una arrogante superación de la antítesis –sólo en apariencia insalvable– que parece establecerse entre ellas, sino más bien como un intento por conducir a ambas hasta sus máximas consecuencias analíticas a partir de su recíproca potenciación. Quede claro, pues, que el *Quijote* puede y debe entenderse como una parodia enderezada CONTRA los libros de caballerías y que también puede y debe tenerse como una obra situada DENTRO DE ese colectivo genérico a modo de un libro de caballerías más. Con todo, ninguna de las dos perspectivas, lícitas y fecundas en sus límites, definen lo esencial del *Quijote*, porque tanto una como otra encaran la relación de la novela con los libros de caballerías tomando en consideración sólo las formas narrativas, los tópicos, las situaciones, el diseño estructural y los emergentes de estilo del género caballeresco, sin detenerse en la definición de su sustancia, esto es, del *sentido* que aquellas formas instauran mediante la generación de los diversos mundos ficcionales en los que encarnan la historia y el relato. Atendiendo de tal manera a las formas, va de suyo que el *Quijote*, ya para parodiarlas según la primera modalidad de abordaje que hemos visto, ya para servirse de ellas e integrar su clase genérica según la segunda modalidad, observa a rajatabla las pautas estructurales, las técnicas narrativas y los recursos de estilo que definen a los libros de caballerías: al parodiarlos, los imita y a su modo homenajea, al servirse de ellos como patrones architextuales, los renueva, les insufla nueva vida y los conduce a más amplios logros estéticos; pero son precisamente esta elevada meta estética y estos logros tan avanzados y radicalmente *otros* respecto de los que podían ostentar los libros de caballerías, aun los mejores, los indicios que obligan a postular la absoluta originalidad de la obra de Cervantes respecto de cualquier forma narrativa previa, y más en concreto y en relación con el asunto que nos ocupa, a definir no sólo como distintas, sino inclusive como opuestas,

las respectivas sustancias semánticas de los relatos caballerescos y del *Quijote*.

A cada paso a lo largo de ambas partes de su novela Cervantes da sobradas muestras de lo mucho y bueno que ha sabido aprender de los libros de caballerías en cuanto a técnica narrativa; Lilia F. de Orduna se ha encargado de enumerar y analizar algunas de esas técnicas, como el acrecentamiento, la dilación, la suspensión, la analepsis, la prolepsis, la reiteración, la adición (Orduna 2004-2005: 98-112); por mi parte, intenté demostrar hace algunos años que el esquema estructural característico de la aventura quijotesca de 1605 procede también por directa imitación de un modelo caballeresco; en efecto, y como es fama, las aventuras de don Quijote en la primera parte suelen constar de cinco pasos consistentes en: *a)* presentación de una realidad confusa a través de indicios equívocos como luces, bultos, voces, ruidos; *b)* interpretación errada de dicha realidad por don Quijote, que ve en ella ocasión para un lance caballeresco; *c)* lucha entre don Quijote y sus inventados antagonistas; *d)* derrota, o bien triunfo engañoso, de don Quijote; *e)* intentos de don Quijote por justificar o excusar sus desatinos, aduciendo supuestas intervenciones mágicas de los malos encantadores o las mismas apariencias engañosas del mundo (*cf.* Sabor de Cortazar 1987: 40); pues bien, estos mismos pasos, con idénticas o análogas motivaciones y/o justificaciones argumentales y psicológicas, e incluso con similares efectos de comicidad y humor, se encuentran plasmados en una de las más movidas aventuras del héroe epónimo de *Cirongilio de Tracia* de Vargas, libro de caballerías que Cervantes conocía muy bien y explícitamente menciona en dos momentos del *Quijote* (González 2000-2001: 29-50). Y si de patrones estructurales se trata, ni que decirse tiene que la matriz macroestructural misma del *Quijote*, esto es, el viaje errante del caballero en busca de aventuras que a su encuentro salen a lo largo del camino, procede del modelo básico de las estructuras de, en mayor o menor grado y extensión relativa, *todos* los libros de caballerías.

Cervantes imita, pues, las formas narrativas de la caballeresca literaria, sus situaciones, sus técnicas, sus estructuras; al hacerlo puede a veces estar parodiándolas, pero muy a menudo se aprovecha de ellas sin necesaria intención paródica sino más bien para sumarse a una

muy buena escuela de oficio literario. Y sin embargo, más allá de estas imitaciones conscientes que sitúan a Cervantes en una clara línea de continuación, cuando no de pertenencia, respecto de los autores de libros de caballerías, el *Quijote* no participa en absoluto de la profunda sustancia semántica que en tales libros da sostén a todos esos fenómenos de forma compartidos; antes bien, el *Quijote* invierte tal sustancia, la *re-voluciona*, la destruye, la aniquila.

Para poder definir la sustancia semántica de un libro de caballerías se impone hacer pie en tres conceptos centrales: el de *aventura*, el de *amor*, y el de *identificación héroe-mundo*. De los dos primeros, íntimamente relacionados, se ocupa Aquilino Suárez Pallasá en un reciente artículo sobre la fenomenología de la obra caballeresca (Suárez Pallasá 2006: 1-10); señala en él el autor que en el término *aventura* se cristaliza y condensa todo el ser y sentido de la obra poética caballeresca, por cuanto constituye la aventura el acto definitorio de la vida del caballero y el núcleo narrativo indiscutido que genera, merced a variados mecanismos de sucesión, acumulación, interpenetración y derivación, el entero relato.⁶ Admitida pues la identificación entre caballerías y aventura, procede el crítico a señalar las causas que posibilitan a ésta su plasmación como acontecimiento narrado, según el esquema aristotélico; así, el caballero es la causa agente o eficiente de la aventura, el itinerario la causa material, la superación de la prueba la causa formal, y el amor la causa final (Suárez Pallasá 2006: 3). El amor, por tanto, segundo concepto capital en nuestro intento definitorio de la sustancia caballeresca literaria, es el motor que impulsa en cuanto fin y objeto toda la actividad heroica del protagonista, entendida como aventura: con amor, el héroe se hace invencible y se ve movido a las hazañas más deslumbrantes e increíbles; sin amor, el héroe cae en la inacción, la parálisis anímica y la pasividad. Resulta evidente, en consecuencia, que de las cuatro causas es esta final, la del amor, la que por sobre las otras tres confiere real sentido y sostén a la aventura entendida como la vida misma del

⁶ Sigue siendo útil, para una buena indagación semántica a propósito del término *aventura* tal como opera en la narrativa artúrica y en los libros de caballerías, el libro de Burgess sobre el vocabulario pre-cortés (Burgess 1970).

caballero; pero la aventura misma –añado por mi parte–, efecto del amor que la genera, produce a su vez efectos, vale decir, es causa de nuevas realidades, de nuevas situaciones. En el orden de lo objetivo, la aventura actúa como instrumento modificador de la realidad exterior del mundo sobre el cual se ejecuta; en el orden de lo subjetivo, concomitante e inescindible del anterior, la aventura actúa como instrumento modificador de la realidad interior del héroe que la ejecuta; en ambos casos, la modificación operada resulta *meliorativa*: el mundo deviene mejor de lo que era gracias a las aventuras ejecutadas por el héroe, tendientes todas ellas a instaurar el bien, la paz y la justicia allí donde la acción de agentes malvados había alterado y roto el orden moral y social, pero al mismo tiempo que el mundo exterior, también el héroe, al ejecutar la aventura, se mejora a sí mismo, se hace más bueno, más justo, más virtuoso; ordenando el mundo exterior, el caballero ordena también su propio interior, como si ambas dimensiones de su obra, la objetiva y la subjetiva, constituyeran en verdad un único efecto donde sólo cabe realizar distinciones de razón, no de ser. Mundo y caballero se ordenan de consuno, mejoran de consuno, respirando diríase al ritmo concorde de la aventura, porque ambos, caballero y mundo –y llegamos ahora al tercero de los conceptos en los que dije que haríamos pie para definir la sustancia de la obra caballeresca–, ambos, digo, *se identifican ontológica y axiológicamente*, vale decir, reconocen básicamente las mismas realidades y adhieren a idénticos valores. El mundo en el que actúa el caballero puede encontrarse accidentalmente dominado por desórdenes, injusticias y bajezas, puede descarriarse de a ratos, puede ser el terreno ocasional de individuos soberbios, felones y crueles, pero en lo esencial ese mismo mundo añora su justo orden perdido, y cuando el héroe llega para restaurarlo el mundo lo acoge, lo secunda, y lo celebra. Caballero y mundo, por lo tanto, *se conocen* rectamente en lo que cada uno es y no es, y *se valoran* en consecuencia como aptos para devenir lo que pueden y deben ser: el caballero no se engaña respecto de los defectos del mundo que encuentra, pero tampoco se engaña en relación con la potestad real de ese mundo para recuperar su orden perdido; el mundo, por su parte, no ignora ni niega los valores que dan sustento a los actos del caballero, adhiere firmemente a ellos y

acaba participando de su triunfo haciéndolos propios, en una cabal glorificación colectiva, casi unánime, de la virtud.

Pues bien, ¿qué permanece de todo esto en el *Quijote*? Comencemos por el último punto, el de la identificación héroe-mundo. Con innegable evidencia, dicha identificación no existe en absoluto. El *Quijote* todo descansa sobre el principio rector del contraste y el choque entre el héroe –o mejor, el antihéroe– y el mundo en el que le corresponde actuar, en el que pretende ejecutar su aventura. Ni don Quijote conoce el mundo, ni el mundo conoce a don Quijote, ni el mundo acepta a don Quijote en su manía, ni don Quijote acepta al mundo en su tosquedad y ramplona realidad contemporánea; el aparente caballero se empeña en ver en el mundo lo que el mundo no es, se obstina en sus princesas, castillos y gigantes frente a la desconocida evidencia de las mozas, las ventas y los molinos; el indiferente mundo, por su parte, se empeña en ver en don Quijote no lo que no es, pero sí *menos de lo que es*: ve al loco, al pobre loco que en efecto es don Quijote, mas no lo mucho más y mejor que también es. El desacuerdo, entonces, no sólo es ontológico –mundo y héroe postulan realidades diversas–, sino también axiológico, porque ambos sostienen valores encontrados, incompatibles en esa miserable edad de hierro donde la justicia, el sacrificio, la magnanimidad, el altruismo que dan vida a don Quijote parecen no encontrar cabida. Por cierto, el desajuste entre el héroe y el mundo no se limita al mutuo desconocimiento y a la mutua desvalorización entre ambos; el mundo no conoce a don Quijote en toda su hondura y dimensión humanas, pero tampoco se conoce a sí mismo en sus reales posibilidades de mejoramiento y elevación; *simili modo*, don Quijote no sólo no conoce al mundo en su realidad palmaria, sino tampoco se conoce a sí mismo en sus limitaciones de pobre y viejo hidalgo de aldea, en su objetivo *no ser* caballero andante; cuando en su primera salida, tras ser apaleado de los mercaderes, da don Quijote en delirar e identificarse con Valdovinos y el moro Abindarráez, y, ante las llamadas a la cordura que le realiza un vecino que en tal estado lo sorprende, pronuncia la abismal sentencia “yo sé quién soy”, estamos por cierto ante otra de las habituales prestidigitaciones irónicas de Cervantes, que hace proclamar a su personaje una enorme verdad acerca de la capacidad de

todo hombre de advenir al conocimiento de su esencial condición humana, precisamente en el momento en que mayores desatinos demuestra en orden al reconocimiento de su identidad concreta: el “sé quien soy” de don Quijote no refiere, en rigor, un cabal conocimiento de su realidad actual, sino una inquebrantable confianza en sus posibilidades y en las posibilidades de todo ser humano de ser mejor (I, 5, 63-69). En síntesis: el mundo ve y valora a don Quijote como menos de lo que es, y se ve y valora a sí mismo como menos de lo que podría ser; don Quijote, por su parte, ve y valora al mundo y a sí mismo como más y mejores de lo que ambos son, porque cree firmemente en la capacidad de bondad y nobleza de todos los hombres, él incluido.

En cuanto al segundo punto, referido a la aventura como instrumento modificador meliorativo del mundo-objeto y del héroe-sujeto, va de suyo que éste, en los libros de caballerías, es siempre y necesariamente un héroe triunfante, de donde la operatividad de la aventura en orden a la transformación de la realidad exterior y de la realidad interior del propio agente; don Quijote, por el contrario, es un héroe que fracasa en cada una de sus aventuras, o bien porque éstas en verdad no son tales, sino meras apariencias de aventuras imposibles —no se puede derrotar a molinos, a rebaños o a títeres de teatrillo—, o bien porque se trata de simulacros contruidos adrede por personajes que desean burlarse de él —no se puede volar a Clavileño—, o bien porque los sorprendidos antagonistas, aun aviniéndose a una aventura que las circunstancias no consentirían normalmente, imponen su fuerza o su número sobre la pretendida justicia del loco caballero —los mercaderes toledanos, el de la Blanca Luna, los gallegos cuyas yeguas despertaron las ansias de Rocinante, el arriero amigo de Maritornes—, o bien porque el héroe no encuentra eco en sus propósitos de batalla y su supuesto antagonista no reacciona como tal —los leones mansos, los batanes inofensivos, el barco falsamente encantado, Tosilos que acepta casarse con la hija de doña Rodríguez sin que don Quijote lo obligue a ello mediante armas—. Incluso en las contadas ocasiones en que don Quijote parece vencer, se trata de un triunfo ilusorio e inconducente, pues más allá del favorable resultado de armas la aventura se revela como ineficaz en orden al mejoramiento del mundo: con sus amenazas y promesas de dura justicia don Quijote logra detener los

azotes de Juan Haldudo al pobre Andrés, pero apenas se aleja de la escena aquél recomienza a golpear al muchacho con mayor saña (I, 4, 55-62); también derrota don Quijote al fiero vizcaíno, pero sale de todas maneras rematadamente molido, y el deber que le impone al vencido de acudir al Toboso a rendir homenaje a Dulcinea no es ejecutado, no sólo porque el vizcaíno no tiene la menor intención de cumplir con su apremiada promesa, sino, claro está, porque Dulcinea no existe (I, 9, 98-104); logra don Quijote, contra toda razón, liberar a los galeotes, pero éstos retribuyen el bien recibido con una golpiza a su liberador (I, 22, 220-231); derriba don Quijote a Sansón Carrasco cuando éste se le presenta bajo el nombre de Caballero de los Espejos, pero en lugar de disuadirlo, mediante esta derrota, de perseverar en sus intentos por vencer y así curar al loco hidalgo en su propio terreno de las armas y las caballerías, la humillación recibida induce al bachiller a empeñarse aún más en dicho plan, no sólo ahora para volver a su vecino a la cordura, sino también, mezquinamente, para vengarse de él (II, 14-15, 673-687); a todas luces, el mundo sigue igual que antes, y pese al aparente triunfo en armas del caballero, la aventura de nada sirve para modificar la realidad objetiva, para hacer a los hombres más buenos y a las relaciones entre ellos más justas y nobles. En lo que respecta a la modificación interior o subjetiva del héroe, en cambio, el panorama es más complejo; no podría negarse que don Quijote, a lo largo de la novela, evoluciona y cambia en su percepción de las cosas, y ello ocurre en gran medida porque la experiencia acumulada en el ejercicio de su ilusoria caballería lo ha hecho más discreto, más prudente, más sabio; diríase, entonces, que las muchas aventuras vividas y ejecutadas, sin importar su desenlace de derrota o de triunfo, han modificado la realidad subjetiva del caballero, pero esta modificación –y aquí radica la diferencia capital con lo que sucede en los libros de caballerías– no es sólo meliorativa, sino también y a la vez, paradójicamente, *autodestructiva* del caballero en cuanto tal. En efecto, la evolución de don Quijote merced a la experiencia ganada consiste en un progresivo ir dándose cuenta de la imposibilidad, de la inviabilidad de su misión caballeresca, y cuando al cabo de la historia el personaje adviene a su máxima lucidez y a su máxima sabiduría, lo hace no ya como caballero, sino precisamente

dejando de ser caballero y abominando de haber intentado serlo; la modificación subjetiva, por tanto, ha sido meliorativa porque ha supuesto un crecimiento espiritual del personaje y un aumento de sus capacidades de discernimiento, pero irónicamente esta mejora y este crecimiento espiritual no pueden finalmente predicarse de un sujeto-caballero, sino de un sujeto-hidalgo que, recobrada su original cordura, muere desengañado de la caballería: ha mejorado y crecido el alma buena de Alonso Quijano, pero don Quijote el caballero ha sido aniquilado y renegado, devorado por ese mismo mundo tan reacio a todo cambio y a toda virtud. Entonces, si ni el mundo objetivo de la realidad exterior ni el mundo subjetivo del caballero en cuanto tal han podido mejorar al cabo de tanta aventura ¿todo ha sido en vano, todo en el *Quijote* es fracaso y desengaño, y postula esta obra incomparable una especie de mensaje nihilista cargado de radical pesimismo? Desde luego que no, absolutamente no. El *Quijote* es, por encima de la mucha diversión y la irrefrenable risa que depara, una obra conmovedoramente triste, tristísima, pero no una obra pesimista; su personaje puede decirse desengañado y fracasado en su peculiar modo de canalizar sus aspiraciones e ideales a través de la desatinada aplicación a la vida real de un modelo exclusivamente literario, pero no puede decirse, jamás, frustrado o desesperado, porque el ideal caballeresco vive y vale como posibilidad real más allá del modelo errado e imposible de la caballería literaria.⁷ Ocurre, eso sí, que la victoria moral del personaje no es la del caballero don Quijote, sino la del discreto hidalgo Alonso Quijano el Bueno, que alcanza su máxima

⁷ Se ha repetido que Cervantes censura y ataca los desbordes de la caballería literaria, mas no los valores caballerescos como desables ingredientes de un mundo muy necesitado de ellos: “Ahora bien, por debajo de las apariencias, la constante llamada del personaje cervantino a la resurrección necesaria de la caballería andante puede ser también entendida como un gesto nostálgico del escritor que combatió en Lepanto. [...] Y en este juego de espejos, donde la realidad se descompone a gusto de cada lector, también cabe suponer que más allá de los parlamentos risibles del caballero manchego hay algo de verdad. Así, entre bromas y veras, la identificación de la caballería andante con la ciencia suprema formulada por don Quijote [en su discurso de II, 18] también puede ser un elogio que dice más de lo que aparenta” (Sales Dasi 2006: I, 1598b-1599a; *cfr.* Alvar 2004-2005: 24-38).

glorificación en el momento de su mayor humillación, que vence en la derrota y se enaltece en la muerte y el dolor: exactamente como Cristo, podría decirse, tal como insinuaron Dostoievsky y Unamuno. Existen, por lo demás, otros triunfos parciales o posibles: el mundo en su orden general no se ha modificado ni ha mejorado, es cierto, pero alguna pequeña porción del mundo tal vez sí ha cambiado. El Sancho del final de la novela es muy distinto, y mejor, respecto del Sancho inicial; también él es ahora más sabio, más discreto, más rico en experiencia de vida; es, como quería Unamuno, el mejor alumno de don Quijote, su heredero, el encargado de instaurar algún día, quizás, un quijotismo factible, depurado de locuras y excesos y teñido de un buen sentido que lo haga viable y provechoso.⁸ Y luego, estamos nosotros, los lectores, que tampoco quedamos iguales después de la experiencia inigualable de la lectura de esta obra. Paul Ricoeur corona su filosofía hermenéutica y su teoría textológica con la preñante idea de que el sentido último y capital de un texto sólo acaba de manifestarse en forma definitiva y plena en las acciones que en la vida extratextual llevan a cabo los lectores tras haberse enriquecido a su contacto (Ricoeur 1986); pocos textos tan a propósito para sostener esta doctrina como el *Quijote*, pues no cabe duda de que quienes lo leemos, si de veras lo leemos bien, salimos de esa aventura espiritual

⁸ “Sancho, que no ha muerto, es el heredero de tu espíritu, buen hidalgo, y esperamos tus fieles en que Sancho sienta un día que se le hincha de quijotismo el alma, que le florecen los viejos recuerdos de su vida escuderil, y vaya a tu casa y se revista de tus armaduras, que hará se las arregle a su cuerpo y talla el herrero del lugar, y saque a Rocinante de su cuadra y monte en él, y embrace tu lanza, la lanza con que diste libertad a los galeotes y derribaste al Caballero de los Espejos, y sin hacer caso de las voces de tu sobrina, salga al campo y vuelva a la vida de aventuras, convertido de escudero en caballero andante. Y entonces, Don Quijote mío, entonces es cuando tu espíritu se asentará en la tierra. Es Sancho, es tu fiel Sancho, es Sancho el Bueno, el que enloqueció cuando tú curabas de tu locura en tu lecho de muerte, es Sancho el que ha de asentar para siempre el quijotismo sobre la tierra de los hombres” (Unamuno 1981: 220). Unamuno, como suele, exagera: Sancho no es ni será jamás un nuevo Quijote; de serlo, no habría la posibilidad de una victoria futura, pues los mismos fracasos y desengaños volverían a ocurrir. Sancho es un hombre crecido y mejorado por obra de don Quijote, que sin abandonar lo mejor y auténtico de sí mismo ha sabido asimilar lo mejor y posible de su amo.

más sabios y más buenos, y vemos después el mundo, nuestro mundo, tan indigente y mezquino como el del hidalgo, con nuevos y comprensivos ojos, y vivimos y actuamos en él de un modo distinto, presumiblemente mejor, o a lo menos más advertido e indulgente para con sus miserias. No, de ninguna manera es el *Quijote* una obra pesimista; tampoco una absurda utopía, sino sensata y caritativa parábola del derrotero humano, donde reina la tristeza pero también, junto a ella agazapada y siempre viva, la esperanza, la silenciosa, humilde y firme esperanza. Hay, entonces, en el *Quijote* algún tipo de victoria, alguna especie de modificación meliorativa del mundo y del sujeto, pero ninguna de estas victorias o mejoras se corresponde con el modelo caballeresco, donde la glorificación del héroe es siempre exaltativa del mismo heroísmo y no autodestructiva como la de don Quijote, donde el mundo objetivo se transforma en un grado mucho mayor de extensión, actualidad y operatividad de lo que sugiere la solitaria y futurible conversión de Sancho a un moderado quijotismo, donde la participación de los lectores como nuevos y últimos actantes extratextuales del mundo ficcional del texto no se plantea en absoluto. El caballero andante de los viejos libros triunfa enfáticamente por él y en él; don Quijote lo hace asordinada y transitivamente, por lo que de bueno y sabio despierta en su *alter ego* Alonso Quijano, en su amigo Sancho, en sus agradecidos lectores, por las promisorias semillas de vida que su muerte hace germinar en los demás.

Y por último, el amor, el motor de la aventura, su causa final. Desde un punto de vista subjetivo, don Quijote profesa el amor más elevado e intenso que imaginarse pueda, pero en un plano objetivo ese amor se define, precisamente, por su condición imaginaria, por la inexistencia real de su objeto. Se trata de un puro deseo que tiende a la creación de su objeto a partir de la fuerza con que es ejercido, un deseo no ya de un bien arduo, como estipula el viejo código del amor cortés, sino de un bien imposible; no ya un *amor de lonh* o de oídas, como quiere ese mismo código, sino un amor de la nada o del vacío: irremediadamente, dolorosamente, evidentísimamente, Dulcinea no existe, y el amor que don Quijote se inventa para ella en su imaginativa y en su voluntad resulta en consecuencia, pese a su sublime formulación subjetiva, un simulacro, una apariencia, una falsedad, tan

inexistente en su entidad real como el objeto al cual ilusoriamente tiende. Y así, por inexistente e ilusorio, el amor de don Quijote no resulta eficaz como motor de sus aventuras, y toda la caballería del pobre héroe deviene estéril e impotente: enderezada a un fin irreal, impulsada por un móvil imposible, la aventura quijotesca acaba definiéndose como inconducente y también ella imposible, anémica en sus efectos concretos pese a la conmovedora fuerza de su intención y su conato.

Llegados a este punto, bien podríamos condensar nuestro juicio sobre la relación intertextual del *Quijote* con los libros de caballerías, echando mano de cierta socorrida pero útil terminología escolástica, en la siguiente fórmula: el *Quijote* es un libro de caballerías *in forma*, y es en cambio la exacta antítesis de un libro de caballerías *in re*. A imitación de las marchas y los rumbos que los héroes míticos siguen en sus iniciáticos viajes de ultratumba, la relación de la novela de Cervantes con el género caballeresco puede describirse según un movimiento sucesivo de descenso y penetración en el género, permanencia transitoria en él –sin implicancia necesaria de sustancial pertenencia–, y ascenso y emergencia desde el género hacia distintos y novísimos destinos: en términos mitológicos y clásicos, existiría una *catábasis* seguida de una *estadía* y una posterior *anábasis*. La *catábasis* es el descenso de la obra en las profundidades del género caballeresco, una inmersión hostil hasta sus entrañas mismas con el objeto de parodiarlo y censurarlo en sus excesos, fealdades e impropiedades: es un movimiento direccional de hostilidad que bien expresa la preposición CONTRA, y que se identifica con la *intención* del autor al momento de decidir la redacción de su novela. La *estadía* es la permanencia de la obra en el género al cual ha descendido con intenciones de hostil censura y parodia, pero en el cual se instala transitoria y parcialmente a modo de un miembro más de la colectividad que lo constituye, dado que para llevar a cabo su parodia y construir convenientemente su historia debe adoptar el modelo formal y las técnicas narrativas que el mismo objeto parodiado le ofrece como instrumento: es no ya un movimiento direccional, sino un estar o un radicar en el *lugar* architextual del género caballeresco, según expresa la construcción preposicional DENTRO DE, que se identifica con la *ejecu-*

ción mediante la cual el autor pone en acto su inicial intención. Por último, la *anábasis* es el ascenso, la salida de la obra desde el interior de ese género caballeresco cuyas formas y técnicas ha imitado y parodiado y en cuyo espacio architextual ha permanecido, para trascenderlas finalmente en una emergencia superadora de toda determinación meramente formal, con lo cual adviene a una sustancia semántica radicalmente distinta, opuesta y nueva respecto de la del modelo de los libros de caballerías: se trata de un segundo movimiento direccional, contrario al de la inicial catábasis, expresado por la preposición DESDE y definidor del *sentido* manifestado en la obra según su concreción final, sentido que supone e impone como instancias de análisis necesarias tanto la seminal intención paródica del autor cuanto los modelos formales que han regido la ejecución y puesta en acto de dicha intención, pero que en una recta y plena interpretación del texto trasciende absolutamente a ambas para generar dentro de la literatura occidental el primero y más perfecto individuo de un nuevo género, la novela moderna, caracterizado por la mutación del héroe en antihéroe y de la aventura en desventura, y por el establecimiento de un tipo de relación entre personaje y mundo según el cual, al contrario de lo observado en el viejo modelo caballeresco, ya no es el personaje el que transforma y mejora al mundo, sino éste el que transforma —e incluso, en formulaciones extremas, destruye— a aquél. El *Quijote* nace, por tanto, de las entrañas mismas del viejo género de los libros de caballerías, de las cuales se nutre y dentro de las cuales vive, como decíamos, relativa y transitoriamente, como en un seno materno que lo concibe y cobija pero que al cabo necesariamente lo expulsa para que cobre vida autónoma y plena; don Quijote ha nacido como legítimo hijo de Amadís y Palmerín, pero con todo, más que un hermano de Esplandián y Primaleón, lo es de Emma Bovary, de Julien Sorel, de Rodion Rashkolnikov, y aun de Joseph K. o de Remo Erdosain. Es el hermano mayor, en suma, de nosotros mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Carlos. 2004-2005. “El ideal caballeresco de Cervantes y su reflejo en el *Quijote*”, *Letras*, 50-51, pp. 24-38.
- , LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (eds.) 2004. *Libros de caballerías castellanos. Una antología*. Barcelona, De Bolsillo.
- BURGESS, Glyn Sheridan. 1970. *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*. Genève, Librairie Droz.
- CERVANTES, Miguel de. 1982. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. 3ª ed. Barcelona, Planeta.
- EISENBERG, Daniel. 1973. “*Don Quijote* and the Romances of Chivalry: The Need for a Reexamination”, *Hispanic Review*, 41, pp. 511-523.
- , 1995. *La interpretación cervantina del Quijote*. Madrid, Compañía Literaria.
- , MARÍN PINA, María Carmen. 2000. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza, Prensas Universitarias.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto. 2000-2001. “Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas”, *Letras*, 42-43, pp. 29-50.
- , 2005-2006. “De Montalvo a Montesinos, o el choque de dos mundos (*Sergas de Esplandián*, 98-99; *Quijote*, II, 22-23)”, *Letras*, 52-53, pp. 21-34. (Número monográfico dedicado a *Studia Hispanica Medievalia VII. Actas de las Octavas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2005.)
- , 2006. “Cervantes lector e imitador, deshacedor y rehacedor de libros de caballerías”, en *Quijotes. Discursos, relecturas, tradiciones*. Lima, Universidad Católica “Sedes Sapientiae”, pp. 1-41.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. 2002. “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, XXI, pp. 9-60.

- , 2004-2005. "Libros de caballerías castellanos: un género recuperado", *Letras*, 50-51, pp. 203-234.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. 2005. *Para entender el Quijote*. Madrid, Rialp.
- , 2006. "El *Quijote*: modernidad, universalidad", *Il Confronto Letterario*, II, 46, pp. 269-281.
- ORDUNA, Lilia E. Ferrario de. 2004-2005. "Algunos procedimientos narrativos de los libros de caballerías registrados en el *Quijote*: imitación y parodia", *Letras*, 50-51, pp. 98-112.
- RICOEUR, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'Herméneutique II*. Paris, Éditions Du Seuil.
- SABOR DE CORTAZAR, Celina. 1987. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- SALES DASÍ, Emilio José. 2006 "Caballero andante", en Alvar, Carlos (dir.) *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos - Editorial Castalia, vol. I, pp. 1587a-1599b.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino. 2006. "Fenomenología de la obra caballescica y *Amadís de Gaula*", en Orduna, Lilia E. Ferrario de *et alii. Nuevos estudios sobre literatura caballescica*. Barcelona-Kassel, Edition Reichenberger, pp. 1-10.
- UNAMUNO, Miguel de. 1981. *Vida de Don Quijote y Sancho*. 17 ed. Madrid, Espasa Calpe.
- VARGAS, Bernardo de. 2004. *Cirongilio de Tracia*. Edición de Javier Roberto González. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- WILLIAMSON, Erwin. 1991. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid, Taurus.