



Universidad de Valladolid
Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Español: Lengua y Literatura

TRABAJO DE FIN DE GRADO
CURSO 2023/23. PRIMERA CONVOCATORIA (JUNIO DE 2023)

Entre don Quijote y Guzmán anda el juego: los orígenes de la novela moderna

Marta GARCÍA GUTIÉRREZ

TUTOR ACADÉMICO: Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ

Resumen

Cuando se dice que el *Quijote* es la primera novela moderna, pocas veces se menciona que justo un año antes Mateo Alemán había publicado la primera parte del *Guzmán Alfarache*, una obra que ya se distanciaba sobremanera de la prosa de ficción que hasta el momento se conocía y que Cervantes leyó con especial detenimiento. Así, el antecesor más cercano al genio cervantino comenzó el camino hacia una nueva narrativa, consumada en 1615 con la publicación de la segunda parte del ingenioso hidalgo. También se analizarán, a partir de la comparación entre las dos partes del *Quijote* y la primera del *Guzmán*, los rasgos narrativos, estructurales y textuales por los que ambas creaciones deben considerarse modernas.

Palabras clave: Alemán, Cervantes, ficción, moral, moderna.

Abstract

When it comes to consider *don Quixote* as the first modern novel, hardly is it taken into consideration the fact that just a year before, Mateo Alemán had published the first part of *Guzmán de Alfarache*, a creation which was so far from the fiction prose known until that moment, and which was read by Cervantes with a special interest. Thus, the nearest precedent to the Cervantine genius started the path towards a new narrative model, which reached its peak in 1615 with the publication of the ingenious gentleman's second part. Moreover, the narrative, structural and textual aspects will be analysed from the comparison between the two parts of *don Quixote* and the first one of the *Guzmán*, in order to understand why both creations should be considered modern.

Key words: Alemán, Cervantes, fiction, moral, modern.

ÍNDICE

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Introducción | 5 |
| 2 | ¿Por qué comparar el <i>Quijote</i> con el <i>Guzmán</i> ? | 6 |
| 3 | La influencia directa del Pinciano | 11 |
| 4 | Dos formas diferentes de tratar el asunto moral en la prosa de entretenimiento | 13 |
| 4.1 | Aplicación de la teoría de Bonati al caso de Mateo Alemán | 16 |
| 4.2 | Aplicación de la teoría de Bonati al caso de Cervantes | 17 |
| 5 | Poesía frente a historia | 19 |
| 5.1 | Caso de Mateo Alemán | 20 |
| 5.2 | Caso de Cervantes..... | 21 |
| 5.3 | El concepto de ‘verdad’ | 23 |
| 6 | Dos formas distintas de captar la realidad contemporánea | 25 |
| 6.1 | ‘Atalayismo’ frente a ‘dialoguismo’ | 28 |
| 6.2 | La polifonía y el carnaval en el <i>Quijote</i> | 30 |
| 6.3 | Otro enfoque respecto al monologuismo presente en el <i>Guzmán</i> | 32 |
| 7 | Conclusiones | 34 |
| 8 | Bibliografía..... | 35 |

1 Introducción

En el presente trabajo se procederá a llevar a cabo un análisis de los diferentes rasgos narrativos, textuales y formales que hacen que el *Quijote* se considere, aún hoy, la primera novela que no solo marcó un antes y un después en el mundo literario universal, sino que también definió las claves de la modernidad. Para ello, se ha recurrido a la comparación de dicha novela cervantina con su antecedente más cercano, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, cuya lectura por parte de Cervantes fue determinante para la construcción de su gran obra. Por tanto, la tesis que se pretende demostrar es que, aunque, efectivamente, Alemán ya presenta en su obra cierta distancia con la literatura anterior y se atisban en ella ciertos rasgos de modernidad, fue Cervantes quien, aprovechando todo ese material, consiguió elevarlo hasta sus máximas cotas.

El contenido general del trabajo está fundamentado en tres grandes bloques: en el primero, se demostrará la determinante influencia que supuso Alemán en la composición del *Quijote*. En el segundo, se atenderán aspectos más formales y se llamará la atención sobre la poética de Alonso López Pinciano, que resulta de gran importancia porque otorgó un estatuto sólido a la emergente prosa de ficción y porque fue el principal tratado teórico-literario que Cervantes y Alemán tomaron como referencia para la creación de sus respectivas obras. A partir de él, se estudiará el modo en que dichos escritores trabajan con ciertos conceptos ya estudiados en otras poéticas antiguas y en los que se fundamentará la construcción del nuevo género.

El tercer bloque estará enfocado en el contenido de la narración. Las dos obras se caracterizan por su realismo y porque en ellas late el desengaño típico de la literatura española de la contrarreforma. Sin embargo, y en esto se centrará la tercera parte, se demostrará cómo Cervantes toma un camino muy diferente (prácticamente opuesto) al comenzado por Alemán a la hora de representar el espíritu de una época en que reinaban el cambio y la confusión.

Una comparación, por tanto, de dos grandes obras creadas en un momento histórico caracterizado por la crisis social, política y económica que experimentaba un imperio en el que ya parecía empezar a ponerse el sol, pero, tan actuales, que definen uno de los géneros más populares, sino el más popular, de la literatura de nuestros días, la novela.

2 ¿Por qué comparar el *Quijote* con el *Guzmán*?

Hasta la publicación de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, el único modelo narrativo extenso que podía encontrarse en las letras españolas eran los libros de caballerías. La primera gran novedad que aporta Mateo Alemán con dicha obra al paradigma literario fue crear igualmente una narración extensa, pero de corte realista, escogiendo como protagonista a un antihéroe: un pícaro. No parece casual, por tanto, que justo un año después de la publicación alemaniana, Cervantes decidiera sacar a la luz la primera parte de su *Quijote*, la cual, es también una narración extensa de corte realista.

De modo que, al no haber ningún otro referente narrativo con tales características en ese momento, parece plausible suponer que Cervantes se inspiró en la longitud del *Guzmán*, para alargar su relato. Esta suposición también puede sustentarse si se tiene en cuenta que entre el capítulo VIII y el IX parece haber un punto de inflexión: hasta el capítulo VIII, el Quijote podría considerarse una novelita ejemplar destinada a “derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros” (Cervantes, 2015, p. 46) tal y como indica en el prólogo. Sin embargo, en el capítulo IX, movido por la inquietud de conocer el fin de la batalla entre Don Quijote y el vizcaíno, que había quedado en suspenso, Cervantes como autor-narrador se inmiscuye en la narración. Convertido en personaje, descubre que el resto de las aventuras están recogidas en un manuscrito firmado por el árabe Cide Hamete y, sirviéndose de la ayuda de un morisco, decide editarlo. Este inmiscuirse el autor como personaje se conoce como metalepsis (Genette, 2006) o “ruptura de la lógica ficcional” (Martín Jiménez, 2015, 2015a), y es el recurso que le permite a Cervantes, no solo introducir una gran modernidad narrativa, sino también hacer mucho más extenso su relato.

Asimismo, no solo la extensión del relato de Alemán parece haberle servido como fuente de inspiración a Cervantes, sino que también pueden observarse ciertas coincidencias entre ambas obras que tampoco parecen casuales. Por ejemplo, en el capítulo XLII de la segunda parte en el que don Quijote le da consejos a Sancho sobre el alma antes de que este vaya a gobernar la ínsula, le advierte que tenga cuidado porque va a “engolfarse” en un oficio delicado (igual que Guzmán va a “engolfar” a los lectores en su historia) y, entre otras cosas, le aconseja: “has de poner los ojos en quién eres *procurando conocerte a ti mismo*” (Cervantes, 2015, p. 598). Más adelante prosigue: “y si sufriere que *des librea a tus criados, dásela honesta y provechosa*” (Cervantes, 2015,

p. 600). Por su parte, Alemán, por boca de Guzmán, en el capítulo V del segundo libro diserta precisamente sobre los oficios y dice: “lo mismo digo a todos: que cada uno se conozca a sí mismo” (Alemán, 1992, p. 156) y en la misma página: “*paga y haz merced a tus criados, y serás bien y fielmente servido*”.

En el mismo capítulo, sobre los consejos que don Quijote le da a Sancho, esta vez sobre el cuerpo, uno de ellos recuerda especialmente a otro dado por Guzmán en el capítulo III del segundo libro; dice don Quijote: “come poco y cena más poco [...] sé templado en el beber” (Cervantes, 2015, p. 600), mientras que Guzmán aconseja: “no seas deshonesto, glotón, vicioso ni borracho” (Alemán, 1992, p. 137). Es probable que ambos escritores tengan en mente la filosofía horaciana del justo medio que siempre debe escogerse entre los extremos del vicio y la virtud, pero llama la atención que prácticamente se expresan de la misma manera.

Además, parece que ambos escritores comparten una misma visión en cuanto al tema de los oficios, pues las coincidencias continúan: en el capítulo LIII, después de haber pasado por la experiencia de la ínsula, concluye Sancho: “yo no nací para ser gobernador [...]. *Bien se está cada uno usando el oficio para el que fue nacido*” (Cervantes, 2015, p. 654). Por su parte, Guzmán, en el capítulo III del libro segundo pronuncia las siguientes palabras: “usa tu oficio, deja el ajeno”.

También sentía que tenían razón los que dello murmuraban; porque, debiendo *dar a cada uno lo que le viene de su derecho*, lo habían corrompido la envidia y la malicia, *buscando los oficios para los hombres y no los hombres para los oficios*” (Alemán, 1992, p. 135).

Por otro lado, es probable que Cervantes también se inspirara en el *Guzmán* para algunos capítulos de su obra. Un caso muy claro es del manteamiento de Sancho: en el capítulo XVII de la primera parte dice el narrador: “comenzaron a levantarle en alto y a holgarse con él *como con perro por carnestolendas*” (Cervantes, 2015, p. 142). No es casual que Guzmán, en el capítulo II del segundo libro sufra también un manteamiento y se exprese del siguiente modo: “comenzaron a levantarme en el aire, *manteándome como a perro por carnestolendas*” (Alemán, 1992, p. 204). En la misma página, cuando se recupera de lo sucedido, dice aliviado: “en cuanto tardé en esto [...] *creyera haber sido sueño*”. Da la impresión de que el narrador cervantino responde a estas palabras de Guzmán cuando en el capítulo XLV de la primera parte, justo antes de encerrar a Don

Quijote en la jaula, los personajes reunidos en la venta discuten sobre el manteamiento y dice el narrador en tono jocosos: “jamás llegó a la sandez Sancho [...] lo de haber sido manteado por personas de carne y hueso y no por *fantasmas soñadas ni imaginadas*” (Cervantes, 2015, p. 359).

De la misma manera, cabe destacar otro episodio cervantino, en el que, si bien no puede verse con tanta claridad la influencia de *Guzmán*, al menos recuerda en gran medida a otro episodio de dicha obra. Se trata del capítulo XVI de la primera parte, cuando tiene lugar “la más reñida y graciosa escaramuza del mundo” (Cervantes, 2015, p. 137), es decir, cuando Don Quijote y Sancho paran por primera vez en la venta de Maritornes y, con la oscuridad de la noche, se producen una serie de malentendidos entre todos los personajes.

Víctimas de la oscuridad fueron también Guzmán y la mujer del amo de la venta en la que se alojaba en el capítulo VI del segundo libro. Sucedió algo parecido a lo que ocurre en el capítulo quijotesco antes mencionado, ya que, en la confusión de la noche, el ama y Guzmán se asustaron mutuamente porque no se esperaban, de tal modo que Guzmán creyó que ella era un fantasma y ella lo confundió con un duende. En definitiva, dos pendencias que se producen casualmente (o no) en ambas obras por una sucesión de malentendidos en un contexto parecido.

A la luz de estas coincidencias, parece claro que Cervantes imitó algunos aspectos que ya había creado previamente su antecesor —lo que a su vez indica que la leyó con especial detenimiento—. Este hecho no exenta al genio cervantino de originalidad, en primer lugar, porque la imitación era una forma lícita y habitual de crear en ese momento y, en segundo lugar, porque Cervantes buscó la manera de contar lo mismo, pero con intención de superarlo. Esta hipótesis se mantendrá a lo largo de todo el trabajo, como se irá viendo a lo largo de los distintos apartados; por lo pronto, cabe demostrarla a través del modo en que están contados los mencionados episodios y del hecho de que en ambas obras se hayan intercalado pequeñas novelas en la narración central.

Con respecto a las pendencias acaecidas en la venta, mientras que en el *Guzmán* lo sucedido con el ama se desarrolla en menos de dos páginas, en el *Quijote* constituye todo un episodio contado con todo lujo de detalles; el narrador se detiene mucho más tiempo tanto en la descripción del ambiente como de la psicología de los personajes,

consiguiendo de este modo mucha más verosimilitud. Además, como se ha citado anteriormente, el narrador la considera “la *más* reñida y graciosa escaramuza *del mundo*”, y tales calificativos puede que tampoco sean del todo inocentes. En cuanto al manteamiento, en la obra de Alemán se inserta dentro de un capítulo más extenso y es tan solo una anécdota más sufrida por el pícaro, mientras que en la obra cervantina constituye un motivo recurrente que se retoma en las dos partes, especialmente en la primera, ya que Sancho lo siente como si de un trauma se tratase.

Por último, teniendo en cuenta que la obra de Alemán era el principal referente narrativo extenso y realista, no parece descabellado pensar que Cervantes tomara también de él la estructura de incluir novelas intercaladas, de las que después renegará en la segunda parte. En este punto, de nuevo, vuelve a superar a su antecesor, pues, aunque este incluye dos en la primera parte —la novela morisca de *Ozmín y Daraja* y la novela sentimental de Dorido y Clorinia— Cervantes incluye hasta siete experimentando con las diferentes temáticas, estilos, subgéneros y formas que triunfaban en el panorama literario hasta el momento: lo pastoril con Marcela y Grisóstomo, la novela al estilo italiano con *El curioso impertinente*, lo morisco con *El cautivo*, lo sentimental con don Luis y doña Clara... etc.

Además, las estructura de tal manera que no solo están perfectamente relacionadas entre sí, sino que, como ha notado ya Joaquín Casaldueiro en su obra *Sentido y forma de ‘El Quijote’ (1605-1615)*, también están ingeniosamente conectadas con los dos discursos principales de la primera parte: el de las armas y las letras y el de la edad de oro. En cuanto al primero, la historia del cautivo constituye toda una representación de las armas y la de don Luis, el oidor, una representación de las letras. Por su parte, en el discurso de la edad de oro establece una oposición entre el renacimiento (que para Cervantes se asemeja a la mítica edad de oro), frente al barroco; así, en el renacimiento, Marcela puede proclamar que “el amor ha de ser libre” y ella como personaje encarna la dual idea que de la mujer se tenía en aquel momento: deificada por ser inalcanzable y, por ese mismo motivo, una *femme fatal* que provoca la muerte del amante. En el barroco, Dorotea es tan carnal que sufre un ultraje por parte de don Fernando y, como consecuencia, se siente de todo menos libre, pues a partir de ese suceso su cuerpo le pertenece para siempre.

Por tanto, aunque esta estructura de intercalar novelitas en la narración central pueda haber sido inspirada por la primera parte del *Guzmán*, la forma en que Cervantes

inserta las suyas tiene detrás todo un mecanismo narrativo perfectamente pensado a través del cual pueden establecerse relaciones internas entre ellas y entre los personajes que las protagonizan. Esto sugiere que, aunque ambas obras respondan a ese eclecticismo barroco por el que se intentaba aprehender todos los aspectos de la vida a través del arte (pues el *Guzmán* es una obra cuanto menos variada a juzgar por su escasa linealidad), lo expuesto demuestra que Cervantes presenta un mayor dominio de la narración, tanto en su forma como en su contenido.

3 La influencia directa del Pinciano

La irrupción de la prosa de ficción en el panorama literario, marcada por el auge de los libros de caballerías durante la edad media, creó fervientes debates en torno a conceptos como “ficción”, “mentira”, “verdad”, “verosimilitud” y “moral”, teniendo en cuenta las reflexiones que en torno a la poética se habían hecho en la antigüedad, especialmente Aristóteles. En este contexto, Alonso López Pinciano crea a finales del siglo XVI la primera poética en castellano, la *Filosofía antigua poética*. En ella, según opina Marina Mestre Zaragoza en su artículo “La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción” (2014), Pinciano intenta, por un lado, aclarar algunas lagunas dejadas por el Estagirita y, por otro, actualizar las poéticas a la nueva narrativa ficcional, así como justificar su estatuto moral.

Dicha obra se compone de trece epístolas que Pinciano le dirige a don Gabriel, y, en ellas, a modo de diálogo renacentista, le reproduce las conversaciones que mantiene con el sabio Fadrique y con Ugo, que, igual que Pinciano, es médico poeta. En la tercera epístola, “De la esencia y causas de la poesía” (Pinciano, 2019, p. 98), Pinciano considera, siguiendo a Aristóteles, que, sin fábula, es decir, sin ficción, no puede haber poesía. De modo que, si la función del poeta es fingir, ¿lo hace en detrimento de la verdad? Para aclarar este punto de índole moral, establece una diferenciación entre la verdad histórica (relato por el cual se cuentan los hechos fidedignamente, tal cual sucedieron) y la verdad moral.

Partiendo de esta distinción, clasifica las fábulas en tres tipos en función de su distancia con respecto a la verdad histórica:

- Las milesias o libros de caballerías, que no respetan la verdad histórica, ya que todo en ellas es imaginado y no cumplen con la verosimilitud, condición que era, según Aristóteles, necesaria para justificar esa verdad fingida de la ficción.
- Las fábulas apologéticas, que sobre una mentira fundan una verdad que conecta directamente con la vida humana (la moraleja).
- Las fábulas épicas o trágicas, dentro de las que se encuadran tanto el *Quijote* como el *Guzmán*. Estas se alejan de la verdad histórica, pero toman parte de ella.

Al establecer esta clasificación, está volviendo a la dicotomía, ya propuesta por Aristóteles, entre poesía e historia, y deja claro que la ficción puede asimilarse a la mentira (algo en principio reprobable desde el punto de vista moral), pero entendiendo ‘mentira’ en oposición a ‘verdad histórica’ y no a ‘verdad moral’. La moral de la ficción la justifica también recuperando el concepto aristotélico de *catarsis*, cuyo significado es interpretado en su sentido médico literal: como una medicina que altera o refrena las pasiones del alma de los receptores, de tal modo que los invita a la reflexión. Según la crítica, este fue el sentido que le dieron muchos comentaristas de Aristóteles en el renacimiento (Mestre, 2014, p. 65).

Tanto Cervantes como Alemán van a seguir muy de cerca esta obra de Pinciano. Por ejemplo, en el caso de Cervantes, no es baladí que creara su *Quijote* con la primera intención de acabar con las ficciones caballerescas, a las que, por su falta de verosimilitud, calificaba de “disparates”. El mismo término empleaba Pinciano a este respecto en la epístola V que trata sobre la fábula: “no son fábulas sino *disparates*” (Pinciano, 2019, p. 148). Por su parte, Alemán, califica a su obra de “poética historia” en la “Declaración para el entendimiento de este libro” (Alemán, 1979, p. 88) y la historia es narrada por el propio héroe, pues, de ese modo, según Pinciano, “el movimiento de los afectos” (redefinición de la *catarsis* aristotélica) se conseguía de manera mucho más eficaz (Cavillac, 2010, p. 190).

Estos son algunos ejemplos, entre otros muchos, que demuestran que ambos novelistas leyeron al médico-filósofo, tal y como manifiesta Michel Cavillac en el capítulo “El *Guzmán* y la *Philosofía* de Pinciano” (2017, pp. 189-192). Sin embargo, en este caso, el foco se centrará en dos puntos clave que marcan el camino hacia la novela moderna: el asunto de la moral en la nueva prosa de entretenimiento y la dualidad poesía frente a historia, con los conceptos de mimesis, ficción, verdad y verosimilitud que dicha dualidad conlleva.

4 Dos formas diferentes de tratar el asunto moral en la prosa de entretenimiento

Bajo todo el marco teórico de Pinciano, además de la doctrina aristotélica, subyace la dualidad horaciana del *docere-delectare* (términos que en la citada epístola sobre la fábula también recupera dicho filósofo). El *delectare* (deleite o entretenimiento) es conseguido a través de las aventuras pícaras en el caso del *Guzmán* y caballerescas en el caso del *Quijote*, las cuales constituirían el plano más superficial de ambas obras. En cambio, lo verdaderamente interesante es la manera en que ambos escritores abordan la cuestión del *docere*, es decir, de la enseñanza, de la utilidad o, dicho de otro modo y siguiendo al Pinciano, de establecer el estatuto moral de sus ficciones para evitar que se equiparasen a los libros de caballerías y se llegasen a considerar, por tanto, mera prosa de entretenimiento.

En cuanto a Mateo Alemán, se observa en él una recurrente necesidad de justificar ante los lectores que su obra no es un simple libro de pícaros. Para ello, se vale de una serie de paratextos en los que intenta guiar la lectura hacia el terreno moralista y didáctico para evitar cualquier malinterpretación. En el paratexto que dedica “al vulgo” (Alemán, 1979, p. 82), lo hace responsable de ver en su *Guzmán* acciones reprochables desde el punto de vista moral, pues, se dirige a él con las siguientes palabras: “no miras ni reparas en las altas moralidades de tan divinos ingenios y solo te contentas con lo que dijo el perro y respondió la zorra. Eso se te pega y como lo leíste se te queda” (Alemán, 1979, p. 83). En un segundo paratexto se dirige a otro tipo de lector que él considera “discreto” y trata de influir en él con advertencias como las siguientes: “a solo el bien común puse la proa” [...]. “Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo” (Alemán, 1979, p. 86).

Por si estas advertencias por parte del autor fueran pocas, Alonso de Barros en su *Elogio* a la obra aplica para sus valoraciones, casi al pie de la letra, la doctrina de Pinciano en afirmaciones como “el autor ha conseguido felicísimamente el nombre y *oficio de historiador* [...] y los avisos tan necesarios para la vida política y *la moral filosofía*” (Barros, 1979, p. 91). Esta última, para Pinciano, debía ser la materia de la poética y bajo ella estaban la ética, la económica y la política, disciplinas, que, según el *Elogio*, trataba la obra de Alemán. También le aplica a la obra el concepto de catarsis aristotélico comentado anteriormente, por el cual se destaca la utilidad de la obra:

en la historia que ha sacado a la luz nos ha retratado tan al vivo un hijo del ocio [...] por ser tan parecido a su padre, que como lo es él de todos los vicios, así este vino a ser un centro y abismo de todos, ensayándose en ellos de forma que *pudiera servir de ejemplo y dechado a los que se dispusieran a gozar semejante vida* (Barros, 1979, p. 90).

En cuanto a Cervantes, no necesita de tales paratextos, sino que en el prólogo de la primera parte soluciona toda esta cuestión con las siguientes palabras:

procurar que, *a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo* [...]. Procurad también que, leyendo vuestra historia, *el melancólico* se mueva a risa, *el risueño* la acreciente, *el simple* no se enfade, *el discreto* se admire de la invención, *el grave* no la desprecie, ni *el prudente* deje de alabarla (Cervantes, 2015, p. 46).

Lo que está haciendo Cervantes es justo lo contrario de lo que ha hecho Alemán. Mientras este responsabiliza a los lectores de cualquier malinterpretación de su obra (por ejemplo, porque pertenecen al vulgo ignorante), aquel considera que una mala lectura es culpa de que el poeta no ha sabido transmitir su mensaje. Por tanto, un buen poeta lo que debe hacer es expresarse de la manera más concisa, pero lo más inteligente y adecuadamente posible (“palabras significantes, honestas y bien colocadas”), de tal modo que cualquier lector, ya sea “melancólico”, “risueño”, “simple” o “discreto”, pueda entender ese mensaje a la perfección.

De hecho, para Cervantes las digresiones filosóficas y moralizantes (tan frecuentes en el *Guzmán*) eran motivo de crítica y burla. Así, por ejemplo, puede verse cómo, en el *Coloquio de los perros*, Cipión está constantemente interrumpiendo a Berganza cuando ve que su discurso se alarga más de lo necesario: “basta Berganza; vuelve a tu senda y camina” (Cervantes, 2003, p. 856); “mas quédese aquí esto, que no quiero que parezcamos predicadores” (Cervantes, 2003, p. 858); “advierte, Berganza, no sea tentación del demonio esa gana de filosofar que dices te ha venido” (Cervantes, 2003, p. 862). Además, se ve claramente la voluntariedad de Cervantes de que los parlamentos de Berganza difieran significativamente de los de Cipión en longitud.

En consecuencia, si Carlos Blanco Aguinaga considera que Berganza es un “Guzmán de cuatro patas” (Blanco, 1957, p. 333) no solo por su trasunto de pícaro, sino también por la forma de contar su autobiografía, es inevitable ver en las palabras de Cipión la opinión de Cervantes con respecto a la utilidad y necesidad de las digresiones

en la narración. Baste, como ejemplo de esto último, lo que le dice Cipiión a Berganza cuando este ha comenzado a discurrir:

aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia. Y quiérote advertir de una cosa, [...] y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento); otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir (Cervantes, 2003, p. 854).

Por tanto, como se ha podido comprobar en los ejemplos citados, para Cervantes el escritor no debía ser un predicador, y es por ello por lo que en su *Quijote* va a emplear una técnica narrativa muy diferente de la de Alemán, con la que consigue evitar el uso de las tan excesivas digresiones que componen el *Guzmán*. Para la explicación de tal técnica se empleará la teoría expuesta por Félix Martínez Bonati en el libro *La estructura de la obra literaria*.

En él, Bonati explica que el acto de narrar consiste en crear mundos a través de lo que él denomina “frases”. Estas pueden ser de tres tipos: miméticas, no miméticas y de los personajes. Teniendo en cuenta que aplica esta teoría a las obras que poseen un narrador heterodiégetico en tercera persona, las frases miméticas se corresponden con las de ese tipo de narrador que narran lo que ocurre en la obra. Su función es narrativo-descriptiva, porque bajo el concepto de mimesis aristotélico que las define, describen ese mundo ficticio que el autor ha creado. Se caracterizan porque son “frases apofánticas” (Bonati, 1972, p. 56), es decir, frases afirmativas cuyo juicio emitido puede ser verdadero o falso, pero sin entrar en el porqué. Concretamente las frases miméticas o apofánticas del narrador deben considerarse ciertas, ya que antes de acercarse a una obra literaria, el autor y el lector crean un pacto de ficcionalidad por el que el lector asume que lo que está leyendo es ficción y que, por tanto, todo lo que sucede y se dice dentro de ese mundo lo acepta como verídico.

El segundo tipo, las frases no miméticas, son aquellas opiniones o juicios que el propio narrador emite sobre los personajes o sobre la acción que está teniendo lugar, de ahí que sean no miméticas, pues lo que revelan es el interior, la psicología del narrador.

Por último, las frases de los personajes son las que presentan un menor grado de credibilidad, y se necesita una confirmación por parte del narrador (ya sea a través de una frase mimética o no mimética) de que lo que dice ese personaje es cierto. El mismo Bonati, en el capítulo 2 de su otra obra *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, pone precisamente el ejemplo del *Quijote*: como lectores, ante el episodio de los molinos, mientras que don Quijote defiende que son gigantes, Sancho afirma que son molinos y es a él a quien le damos credibilidad, porque a través de frases miméticas el narrador lo confirma, por ejemplo: “embistió con el primer molino que estaba delante; y, dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza pedazos” (Cervantes, 2015, p. 87).

4.1 Aplicación de la teoría de Bonati al caso de Mateo Alemán

Aunque el modelo esté pensado para un narrador heterodiegético, es posible aplicarlo a la narración alemaniana, teniendo en cuenta que se trata de un narrador autodiegético en primera persona; por ello, todos los tipos de frases confluyen en su persona (a excepción de las frases de otros personajes). En su autobiografía, Guzmán emplea tanto frases miméticas, para situar la acción en un contexto, como no miméticas, con las que revela sus reflexiones más profundas. Además, todas esas frases también pueden considerarse frases de los personajes, pues él es tanto narrador como personaje.

No obstante, la mayor parte del *Guzmán* se compone de frases no miméticas, pues en múltiples ocasiones saca a los lectores de la narración para introducirlos, de pronto, en una digresión moral. Muchas de estas digresiones reflejan lo que Guzmán opina sobre determinados temas, como la honra, el amor, los oficios, los males del siglo en que vive..., y otras se incluyen con voluntaria intención de moralizar a los lectores, a los que se dirige directamente cambiando el uso de la primera persona narrativa por la segunda (de este cambio se hablará en el apartado final del trabajo).

Un buen ejemplo, entre otros muchos, es el capítulo VII del libro primero, cuando acaba de salir, junto con un arriero, de una venta donde les han dado para cenar huevos podridos. Mientras cuenta lo apesadumbrado que se siente por todo lo que está sufriendo tras la salida de su casa, irrumpe en su discurso la siguiente reflexión: “la vida del hombre, milicia es en la tierra: no hay cosa segura ni estado que permanezca [...], todo es fingido y vano, ¿quiéreslo ver?, pues oye” (Alemán, 1992, p. 76) y a partir de ese punto incluye

en su discurso una alegoría entre el Contento y el Descontento. Cuando esta termina, en la misma página vuelve a interpelar al lector: “ajeno vives de la verdad si creyeres otra cosa o la imaginas, ¿quiéreslo ver?, advierte” y de nuevo toda una reflexión sobre cómo en lo bueno siempre puede hallarse algo malo, sumada a una serie de consejos morales del tipo: “no es bien arrojarse al peligro: que a una libertad hay otra [...]”; “no estribes en fuerzas ni en poderío [...]” o “no ganes enemigos de los que con buen trato puedes hacer amigos [...]” (Alemán, 1992, p. 78). Tras estas digresiones, vuelve a retomar la narración por medio de frases miméticas: “ya iba callando [el arriero], no se reía, llevaba baja la cara [...]” (Alemán, 1992, p. 78).

4.2 Aplicación de la teoría de Bonati al caso de Cervantes

En aras de intentar evitar las digresiones morales y filosóficas, Cervantes redujo la cantidad de frases no miméticas o juicios del narrador y las que incluye suele utilizarlas para aportar humor a la historia, así como esa visión irónica que recorre gran parte de las aventuras narradas. Por ejemplo, véase en el siguiente párrafo recogido del final del capítulo XV de la primera parte, donde se cuenta el momento en que los dos protagonistas se enfrentaron a unos yangüeses. Esto es lo que dice el narrador tras la pelea:

Y, despidiendo *treinta ayes, y sesenta suspiros, y ciento y veinte pésetes y reniegos* de quien allí le había traído, se levantó, quedándose agobiado en la mitad del camino, *como arco turquesco, sin poder acabar de enderezarse*; y con todo este trabajo aparejó *su asno, que también había andado algo distraído* con la demasiada libertad de aquel día. *Levantó luego a Rocinante, el cual, si tuviera lengua con que quejarse*, a buen seguro que Sancho ni su amo no le fueran en zaga (Cervantes, 2015, p. 132).

Frente a lo que se encuentra en la obra de Alemán, aquí el narrador no es un sujeto paciente ni tampoco agente, simplemente ejerce el papel de espectador de la escena que está contando a la que juzga con distancia e ironía. Todas esas frases no miméticas que Alemán pone en boca del pícaro y que se desarrollan en largos parlamentos moralizantes, son en el *Quijote* pequeñas opiniones que, por el uso de la hipérbole —empleada al comienzo del párrafo y en la frase en la que sugiere que Rocinante jadea tanto que no le queda lengua ni para quejarse— de la comparación (“como arco turquesco, sin poder acabar de enderezarse”) o de la personificación (“su asno, que también había andado algo distraído”), aportan comicidad a una aventura que tiene más de desengaño y de sufrimiento que de heroicidad.

Es importante resaltar que la ficción cervantina está narrada desde un punto de vista mucho más distanciado que la alemaniana, pues el narrador es heterodiegético. Además, muchos de los cuadros que se dibujan están profundamente teatralizados —ya se sabe la querencia que sentía Cervantes por este género—, con lo que también consigue alejarse un tanto del tono moral-filosófico que desprende el discurso de Guzmán.

Por otro lado, la reducción de frases no miméticas se compensa con un aumento de las frases miméticas y de las frases de los personajes. Con las primeras, consigue la tan perseguida verosimilitud, pues, como se ha mencionado anteriormente, su función es narrativo-descriptiva y apofántica, mientras que, con las segundas, aporta una de las claves principales que marca la diferencia entre una obra y otra: el perspectivismo, el cual se tratará con más profundidad en adelante. Además, esta mayor compensación en el uso de las frases permite que la lectura sea mucho más fluida, sin tantas interrupciones, lo que a su vez consigue para la obra una mayor supervivencia en el tiempo, pues su contenido se presenta de una forma más clara y no por ellos menos profunda.

De modo que queda demostrado que Cervantes no necesita advertirles a sus lectores, ni con paratextos ni a lo largo de la obra, de que bajo las qui jotadas se debe desentrañar una enseñanza vital, porque su técnica narrativa —el uso que hace de las frases según la teoría de Bonati— permite que esa enseñanza acabe por salir a la luz, sin necesidad de tener que hacerla explícita. Tomando las palabras de Marina Mestre Zaragoza,

Cervantes fue el que mejor percibió las posibilidades de una ficción que como tal, sin desarrollos moralizadores adyacentes, permite al lector desplegar su propia reflexión y sacar unas conclusiones que guíen sus acciones de forma duradera y eficaz. (2014, p. 69).

5 Poesía frente a historia

Una vez tratado el asunto de la moral en la nueva prosa de ficción, ahora abordaremos la dicotomía poesía / historia, también fundamental en la teoría literaria del género novelesco y en la composición de ambas obras. Aunque, antes de entrar en el aparato teórico que define dicha dicotomía, es necesario tener en cuenta el contexto histórico en que ambas novelas se gestan: la época moderna. Tras la superación del medievo y la consiguiente caída del sistema feudal, se instaura un nuevo orden social marcado por el surgimiento de la burguesía, un tipo de clase a la que no pertenecían campesinos, pero tampoco nobles o aristócratas. El sistema de valores, por tanto, cambia radicalmente y, debido al nacimiento de la imprenta, un número mucho mayor de personas puede tener acceso a la cultura y a la lectura.

Como nota Pedro Ruiz Pérez (1996), este cambio histórico y social supone un cambio estético que a su vez empuja a la reorganización del sistema genérico, especialmente en el caso del teatro y en el de la narrativa. De ahí que Lope de Vega reclame en su *Arte Nuevo* que se debe crear teniendo en cuenta el gusto del vulgo, como demuestran sus siguientes palabras: “que un arte de comedias os escriba / que al estilo del vulgo se reciba” (1973, p. 11), porque “como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (1973, p. 12). Esto supuso un desplazamiento cada vez mayor de la tragedia clásica (género culto y prestigioso según la preceptiva clasicista) en favor de un teatro más popular.

En el caso del género narrativo sucede lo mismo: el poema épico empieza a quedar relegado a las altas esferas sociales —las cuales cada vez tenían menos peso, debido al cambio social experimentado tras el feudalismo— para empezar a dar paso a un nuevo género: la novela. Esta idea de Pedro Ruíz Pérez puede confirmarse al dar cuenta de que ambos novelistas tomaron como base de sus narraciones dos géneros que habían triunfado entre el público más popular: la picaresca y la caballería. Por tanto, así como Lope dignificó el género cómico y la hibridación genérica a partir de la creación de tragicomedias (partiendo de la gran creación de Fernando de Rojas) de igual modo operaron, primero Mateo Alemán y seguidamente Cervantes, con el género novelesco.

Este, se trata de un género híbrido en tanto que toma de la crónica histórica —género vigente en este momento— la narración en prosa de hechos reales, y de los

romances caballerescos y del poema épico (géneros popular y culto respectivamente) la posibilidad de incluir sucesos y lugares fantásticos e imaginados. La diferencia es el componente de ficción tamizado, pues los hechos reales de la crónica se sustituyen en la novela por hechos verosímiles, sin llegar a ser legendarios (como en la épica o en los libros de caballerías), sino más cercanos a la realidad contemporánea. Es un género que, dadas estas características, entra dentro de lo que Pinciano expresa con las siguientes palabras: “no es historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca historia, y tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza” (Pinciano, 1973, I, p. 220; citado por Cavillac, 2010, p. 188).

Esta hibridación también puede responder a la dicotomía poesía / historia, que ya había introducido Aristóteles y sobre la que volvió a teorizar Pinciano. Para ambos preceptistas la poesía narraba los hechos como deberían suceder, mientras que la historia los narraba como habían sucedido, de manera fidedigna. A esto Pinciano añadía que la “materia de la poética es el universal” (Pinciano, 1973, I, p. 219; citado por Cavillac, 2010, p. 184). De este modo, al contar los hechos como deberían suceder, la perspectiva que la poesía comprende es mucho más amplia que la de la historia, la cual, se atiene a la redacción de hechos pasados y concretos. Por tanto, y en consonancia con lo expuesto en el párrafo anterior, “poética histórica equivale a abarcar la totalidad de la materia literaria. Síntesis de lo universal poético y de lo particular histórico” (Cavillac, 2017, p. 188).

De modo que tanto la obra de Alemán como la de Cervantes pueden inscribirse ya en la categoría de “novela”, al responder a esta definición de poética historia que se acaba de exponer. A continuación, va a analizarse el modo en que ambos operan con dicha dicotomía a la hora de componer sus ficciones.

5.1 Caso de Mateo Alemán

Aunque el nombre del protagonista sea el título más conocido de la obra alemaniana, en realidad, lleva por título otro mucho más esclarecedor e interesante: *Atalaya de la vida humana*. En él no solo se indica que se trata de algo más que de una simple obra picaresca, sino que también anuncia la intención globalizadora que el propio Alemán buscaba. A ello hay que sumarle el hecho de que durante todo el proceso de la narración, el autor persigue, normalmente a través de las ya comentadas digresiones, la catarsis en los lectores y, por tanto, la utilidad universal de su obra. Una perspectiva, en

definitiva, abarcadora de una amplia realidad, la de la vida humana, que remite directamente a la universalidad que para Pinciano caracteriza a la poesía.

Por otro lado, el hecho de que la *Atalaya* deba considerarse en la historia literaria como la primera narración realista de significativa longitud (como se ha advertido en el primer apartado), se debe a que está íntimamente ligada a la realidad histórica. Los diferentes tipos de personas con los que Guzmán se relaciona, como el arriero, el cardenal o los otros pícaros como él, están tomados directamente de la realidad contemporánea del autor, así como los diferentes avatares a los que debe enfrentarse: el hambre, el afán por sobrevivir, las injusticias sociales, la hipocresía... es decir, una serie de problemas vitales (y de índole moral) que se estaban planteando en ese momento histórico concreto y a los que tenían que enfrentarse muchas personas como Guzmán.

Por tanto, mientras que en la épica el héroe emprende un viaje a través del cual se le van presentando una serie de aventuras por medio de las que demuestra su superación y coraje, lo que encontramos en el *Guzmán* es todo lo contrario: el protagonista es el prototipo del antihéroe que también emprende un viaje, pero en el que las aventuras van a verse sustituidas por las diferentes trabas que la realidad histórica y social le iban presentando.

En definitiva, esa narración realista, pero que a la vez tenía marcadas pretensiones de abarcar toda una realidad humana con la que cualquier lector se identificara, puede claramente enmarcarse en esa “poética historia” tal y como el propio Alemán advierte en el paratexto de la “Declaración”. Dicho de otro modo, reproduciendo las palabras de Francisco Rico: “[...] propugnaba él un nuevo modo de leer la prosa de ficción, como si no fuera ficción, pero sin rechazarla por no ser historia” (Rico, 1970, pp. 77-78; citado por Cavillac, 2017, p. 185).

5.2 Caso de Cervantes

Como advierte Edward Riley en el capítulo “Teoría de la novela en Cervantes” (1997), toda su obra es ejemplo y a la vez puesta en práctica de su teoría literaria. Teniendo en cuenta que los primeros siete capítulos de la segunda parte son todo un ejercicio de crítica literaria y de metaficción, en el tercero, que trata “del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco” (Cervantes, 2015, p. 415) se encuentra el siguiente diálogo:

—Ahí entra *la verdad de la historia* -dijo Sancho. [...]. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

—Así es —replicó Sansón—, *pero uno es escribir como poeta y otro como historiador*: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, *sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna*.

En este diálogo se ponen de manifiesto los tres pilares que componían el sistema genérico de la prosa narrativa del momento: la épica, la historia y la poesía. De la épica Sancho destaca su falta de verosimilitud y tendencia a la idealización (con el consiguiente distanciamiento de la verdad histórica), mientras que, en las palabras de Sansón, Cervantes expone la diferencia entre poesía e historia que ya había expuesto el Estagirita y que tomó directamente de la *Philosophía antigua poética*.

Otro esclarecedor ejemplo es el que se encuentra en el capítulo IX de la primera parte, en el que se va a finalizar la aventura que había tenido lugar contra el vizcaíno. Un capítulo por otro lado interesante por cuanto la misma historia está contada, como señala Michael Gerli (1982), desde tres perspectivas diferentes: la primera, la que cuenta Cervantes (convertido en personaje) mientras lee la aventura en los anales de la Mancha; la segunda, una descripción pictórica de la imagen que ese Cervantes personaje encuentra en dichos manuscritos, donde aparecen ilustrados los dos personajes con las lanzas en alto, y, por último, se reproduce la versión de Cide Hamete, narrador no fiable para los receptores de un siglo como el XVII, en el que los árabes tenían fama de ser engañadores y embaucadores.

Es decir, el recurso de contar una misma historia desde diferentes puntos de vista, en el fondo está poniendo en duda “la verdad de la historia” de la que antes hablaba Sancho. Típica ironía cervantina por medio de la cual intenta lanzar intencionadamente un mensaje revestido de inocencia, como si en el fondo no estuviera diciendo lo que en realidad está diciendo; la misma forma con la que trataba el asunto de la moral estudiado anteriormente. Ironía que, por cierto, también se observa en el título del capítulo III comentado anteriormente, en el que la teorización de qué es poesía y qué es historia se considera un “ridículo razonamiento”.

Volviendo al capítulo IX, mientras recela de la perspectiva aportada por el narrador arábigo, a cuya estirpe no solo considera mentirosa, sino también enemiga de

los españoles, Cervantes personaje define (de nuevo siguiendo la preceptiva pincianesca) lo que para él debe ser un historiador:

Debiendo ser los historiadores *puntuales, verdaderos y no nada apasionados*, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de *la verdad, cuya madre es la historia*, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (Cervantes, 2015, p. 95).

5.3 El concepto de ‘verdad’

A la vista de lo expuesto, puede confirmarse que el nuevo género de la novela se caracteriza por sus fluctuaciones entre el universal poético y el particular histórico. Esto supone que la verdad de lo narrado quede en una posición inestable y dudosa, tal y como lo ponen de manifiesto ambos autores no solo preocupados por la tan perseguida verosimilitud, sino también por explorar los límites entre la verdad y la mentira. Un ejemplo claro es la alegoría que Mateo Alemán incluye en el capítulo VII del libro tercero, cuyos protagonistas son la Verdad y la Mentira, junto con sus respectivos acompañantes como el Favor, el mesón del Ingenio, la Adulación, la Ostentación... entre otros (Alemán, 1992, pp. 238-243).

Podría decirse que, al no tener muy claro cuál es la verdad ni qué es exactamente la verdad, queda abierta la posibilidad de que la vida se impregne de ficción, y viceversa. Así, Ozmín es capaz de adoptar e interpretar diferentes papeles para poder estar más cerca de Daraja, *fingiendo* ser, por ejemplo, el jardinero del palacio de don Luis, donde ella vive. De nuevo en esta novelita intercalada vuelve a exponerse la disyuntiva entre la verdad y la mentira, pero en este caso haciendo una referencia (o más bien una crítica) al momento histórico del autor, pues parece que quien en realidad pronuncia estas palabras es el propio Alemán: “esto es lo que *el mundo* practica y trata, granjear a los mayores a costa ajena, con *invenciones y mentiras*, cuando en *las verdades* no hay paño de que puedan sacar lo que desean” (Alemán, 1992, p. 90).

Sin embargo, aunque el *Guzmán* (o la *Atalaya*) esté plagado de este tipo de guiños, de nuevo Cervantes vuelve a superar a su antecesor, pues trata este asunto de un modo mucho más transversal. Todo el *Quijote* es una profunda, irónica y metafórica reflexión que está continuamente fluctuando entre los planos de la poesía y de la historia, de las burlas y de las veras, de la realidad y la ficción y de las interrelaciones que existen entre

ellas. El propio personaje del Quijote es la encarnación de la posibilidad de que la vida puede convertirse en una ficción y de que la ficción puede convertirse en vida. Sancho constituye también el ejemplo por excelencia, ya que termina por contagiarse de la “locura” de su amo, en tanto que acaba por vivir la realidad como si fuera una ficción. Ese contagio cala tan profundo en el escudero que llega al punto de dudar de su propia argucia en cuanto al encantamiento de Dulcinea, de tal modo que “el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado” (Cervantes, 2015, p. 563), o hasta el punto de rogarle al ya desengañado Alonso Quijano que empiecen una nueva vida en la ficción, esta vez bucólica.

6 Dos formas distintas de captar la realidad contemporánea

Todo producto artístico que se precie se compone de forma y contenido, de modo que, una vez que se han abordado asuntos de índole más formal —como el modo en que ambos escritores tratan de introducir la moral y de entrecruzar los caminos de lo particular histórico con lo universal poético—, en este apartado trataremos de analizar algunos aspectos más relacionados con su contenido, concretamente, el componente realista que caracteriza a las obras de Alemán y Cervantes.

Dicho realismo, que no solo determina a ambas obras, sino que también las define como novedad, está presente en tanto que en ellas se refleja la vida de la época moderna en cada uno de sus aspectos —ideológicos, políticos, sociales, religiosos, morales, económicos... etc.— pero, con la siguiente significativa diferencia: como ya se advirtió a propósito de la teoría de las frases de Bonati, la obra de Mateo Alemán es toda una autobiografía contada por un narrador autodiegético, mientras que en la de Cervantes (al margen del juego metaficcional que elabora con la voz narradora) el narrador es heterodiegético. Esta distinción, en principio intrascendente, es clave para entender el modo en que esa vida aparece representada en las respectivas obras.

Siguiendo lo ya apuntado por Carlos Blanco Aguinaga, anteriormente citado, el realismo de Mateo Alemán puede calificarse como “realismo dogmático o de desengaño” (1957, p. 313). Todo lo que en la obra aparece, al estar contado por un narrador autodiegético, está filtrado por el único punto de vista de ese narrador, que en este caso es Guzmán desde las galeras, como el propio Alemán detalla en el paratexto de la “Declaración”:

[...] no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera [parte] escribiere alguna doctrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocioso de la galera (Alemán, 1979, p. 89).

A partir de estas palabras los lectores pueden deducir que la voz narrativa no es sino la voz de la experiencia, lo cual le confiere al narrador, no solo cierta autoridad, sino también una superioridad moral e intelectual difícilmente discutible. Esta superioridad es también espacial, pues desde el título se indica que ese narrador se sitúa en una atalaya,

es decir, en un punto alto desde el cual poder observar todo lo que sucede. Sobre el término ‘atalaya’ haremos algunos comentarios más adelante.

El realismo dogmático o de desengaño que según Aguinaga propugna Mateo Alemán, se caracteriza, además, porque se mueve en términos absolutos. El personaje ha descubierto, a partir de la experiencia vivida, que todo en el mundo es engaño, y, esa es para él la única verdad que existe. Su discurso, por tanto, se fundamenta en tratar de demostrar esta verdad a los lectores, para “desengañarlos”. Así, en el capítulo IV del libro segundo, afirma rotundamente lo siguiente: “todos mienten, todos roban, todos trampean”, que recuerda a estas palabras de don Quijote incluidas en su discurso de la edad de oro: “todo era paz *entonces*, todo amistad, todo concordia”; de ese *entonces*, se deduce la falta de esos valores “en estos nuestros detestables siglos” (Cervantes, 2015, p. 101).

Por tanto, aunque en contenido ambos coinciden —como no podría ser de otro modo, dado que se trata de dos novelas muy próximas en el tiempo, es decir, compuestas durante la contrarreforma española—, mientras que Alemán pone en boca de un único personaje verdades absolutas, como la citada, y no hay cabida para la duda en toda la obra, Cervantes abandona ese absolutismo en favor de un perspectivismo que impregna toda su ficción y del cual explora cada uno de sus límites. En este caso, si con la afirmación de Guzmán los lectores quedan advertidos del engaño del mundo y todo permanece herméticamente cerrado y sin ningún tipo de cuestionamiento, en el discurso pronunciado por don Quijote, se abre la posibilidad de que esa situación pueda cambiar, pues “andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes [...]. Desta orden soy yo [...].” (Cervantes, 2015, p. 101).

De modo que, si el realismo de Alemán se fundamenta en ir del extremo de lo verdadero al de lo engañoso, el de Cervantes se caracteriza por situarse en un punto medio mucho más voluble, empezando porque el personaje revestido de autoridad y superioridad es considerado un loco. Este, además, no es el único que toma la palabra, pues en toda la obra, dependiendo del sujeto que observe y que experimente la realidad, esta será considerada por el lector de un modo u otro. De forma que, frente al absolutismo alemán, encontramos el perspectivismo cervantino, el cual, confiere a la obra un gran punto de modernidad.

Dicho perspectivismo se manifiesta en todas sus formas. En primer lugar, a través de la polifonía (que se tratará a continuación junto con el análisis del término ‘atalaya’ y el dialoguismo) y, en segundo lugar, va evolucionando a lo largo de las dos partes: si en la primera parte el modo en que don Quijote y Sancho perciben la realidad es diametralmente opuesto —uno ve molinos mientras que el otro ve gigantes, uno se aloja en castillos, el otro en ventas, uno suspira por un alma pura, el otro solo ve a una burda aldeana...—, ese absolutismo del comienzo empieza a cambiar, presentando ambiguas cuestiones como la del baciuelmo.

De ese modo se produce, paulatinamente, la tan comentada quijotización y sanchificación, que caracterizará sobre todo la segunda parte, y algo todavía más interesante: la duda (de la cual, carece la ficción alemana). Una duda que puede atisbarse en la inquietud de unos individuos que se sienten confusos ante una realidad cambiante en la que, como ya se ha señalado, tiene también cabida la ficción. La clave de esa duda, derivada de una realidad compleja y de un juego de puntos de vista, es que nunca se resuelve, pues, siguiendo el ejemplo propuesto por Ángel del Río, ni el mono de Maese Pedro ni la cabeza encantada de Antonio Moreno son capaces de dilucidar si lo que don Quijote vivió en la cueva de Montesinos es completamente cierto; ambas voces adivinas responden, respectivamente, lo siguiente: “parte de las cosas que vuestra merced vio o pasó en la dicha cueva son falsas y parte *verosímiles*”; “a lo de la cueva hay mucho que decir, *de todo tiene*” (citado por Ángel del Río, 1959, p. 214). Nótese que el mono dice *verosímiles*, no *verdaderas* o *ciertas*, y la cabeza resulta aún más imprecisa.

Claro que, irónicamente (como no podía ser de otra manera en Cervantes), Maese Pedro resultó ser el galeote impostor Ginés de Pasamonte y la cabeza de Antonio Moreno funcionaba por arte encantamiento, así que, ¿a quién creer entonces?, ¿con qué verdad han de quedarse los protagonistas? En realidad, con todas y con ninguna. Cervantes demuestra así que hay conflictos que no presentan una solución absoluta, unánime ni concreta, de ahí que el asunto de la bacía de barbero se resolviera en la aceptación de Sancho del baciuelmo. De igual modo, en el capítulo XLI de la segunda parte, en el que se narra la burla que los duques les hicieron con el caballo Clavileño, don Quijote afirma rotundamente que tanto su visión como la de Sancho son igualmente aceptables: “Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos; y no os digo más” (Cervantes, 2015, p. 596).

En este sentido, no me parece del todo apropiado que Aguinaga considere que, mientras que el realismo de Alemán es “dogmático o de desengaño”, el de Cervantes es un “realismo objetivo” (Blanco, 1957, p. 313), pues lo que el autor demuestra con este juego de puntos de vista es que describe una realidad, esencialmente, subjetiva. En cualquier caso, lo que se muestra a la luz de estos ejemplos, y de otros que se han ido exponiendo a lo largo del trabajo, es que, además de haber imitado diversos aspectos, Cervantes creó “un tipo de novela por deliberado apartamiento del tipo de novela fabricado antes por Mateo Alemán” (Sobejano, 2009, p. 5). Continuando, pues, con esta línea, otro de los puntos en los que difieren ambos escritores, a la hora de representar en sus ficciones la realidad que los rodea, es el asunto del atalayismo alemán, frente al dialoguismo cervantino.

6.1 ‘Atalayismo’ frente a ‘dialoguismo’

Como apunta Francisco Vicente Gómez (1983), para Bajtín, la epopeya, la retórica y el carnaval son las tres fuentes principales de las que bebe el género novelesco. Tomando como referencia sus palabras,

la tradición carnavalesca acoge a una serie de géneros que van a determinar un modo particular de percepción literaria que se identifica por el *contacto libre y familiar* con la *realidad inmediata y cambiante* y su capacidad de crítica y de «diálogo» ante la misma (p. 51).

Uno de esos géneros a los que se refiere es la sátira menipea. Dado que se trata de una forma especial de diálogo renacentista, antes, parece pertinente hacer un pequeño inciso sobre la importancia que tuvo el formato del diálogo en el renacimiento. Los diálogos renacentistas se inspiran en los diálogos socráticos en los que solían tratarse asuntos de importancia como la política, la religión o la lengua (un claro ejemplo es el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, entre otros) y en los que la búsqueda de la verdad a partir de la conversación entre el maestro y sus discípulos era el principal objetivo.

Junto con ellos, también era muy del gusto de la época, y especialmente de los erasmistas, la sátira menipea, que se diferencia del diálogo socrático en que en lugar de tratar en ellos asuntos de estado o de suma importancia, lo que se hacía era ofrecer una imagen paródica, satírica y cómica de la sociedad y de la realidad contemporánea (como indican las citadas palabras de Vicente Gómez). Por tanto, también en ella se reflexionaba

sobre los problemas del mundo, pero desde una mirada distanciada en la que tenía cabida lo fantástico y lo ficticio, frente a la perseguida verdad de los socráticos.

Cervantes y Alemán tomaron como referencia principal esta tradición clásico-renacentista para la construcción de sus ficciones. No hay que olvidar, por otro lado, que la poética pincianesca toma la estructura de un diálogo renacentista, como ya se ha señalado. Por tanto, lo que se pretende analizar en este punto —teniendo en cuenta las palabras de Sobejano en cuanto a que Cervantes crea en oposición a Mateo Alemán— es el modo en que hacen uso de dicha tradición. Así, mientras que el narrador autodiegético se opone al heterodiegético y el punto de vista único al uso continuo del perspectivismo, a continuación, se analizará cómo el dialoguismo cervantino se opone al atalayismo alemán.

En cuanto al caso de Mateo Alemán, el término ‘atalaya’, anunciado ya en el propio título, está íntimamente relacionado con la sátira menipea, según apunta Michel Cavillac (2017), pues dos de los objetivos de este tipo de sátira eran ofrecer un

enfoque distanciado destinado a relativizar los fenómenos humanos para resaltar sus aspectos *carnavalescos*, apunta a enfatizar la locura de una sociedad donde *la escala de valores está trastornada* (p. 9).

Eso es precisamente lo que encontramos en el *Guzmán*. El personaje protagonista, que como ya ha indicado el autor en el paratexto de la “Declaración”, juzga desde su atalaya (con la autoridad que le concede la experiencia y el desencanto) “la vida humana”, es decir, esa sociedad moderna que se encuentra bajo sus pies y a la que es necesario moralizar, pues, según las palabras de Cavillac, su “escala de valores está trastornada”.

En cuanto a “los aspectos carnalescos”, son evidentes en la novela intercalada de Ozmín y Daraja mencionada anteriormente —pues las tretas que urde Ozmín para estar cerca de su amada no son más que un juego de máscaras, de representación de ser quien no se es realmente— y también en la intención de reflejar el engaño del mundo y sus apariencias, pues, el carnaval, igual que la vida picaresca, se fundamenta precisamente en eso, en la mentira y en el fingir.

De modo que queda demostrado que *Guzmán* bebe directamente de las tradiciones literarias clásicas que para Bajtín marcan el camino hacia la novela moderna: la sátira menipea en el narrador atalayista que representa el pícaro, el carnaval en cuanto a que

muchos puntos de la obra se fundamentan en la mentira y la ficción, y la epopeya en tanto que la picaresca es la antiépica por excelencia.

Por lo que respecta al caso de Cervantes, si por algo se caracteriza su *Quijote* es porque los personajes no cesan de hablar entre ellos, especialmente en la segunda parte. Esto conecta directamente con lo que se señaló en un apartado anterior a propósito de que hay en el *Quijote* un uso mucho mayor que en el *Guzmán* de las frases de los personajes. Además, es significativo lo que señala Blanco Aguinaga (1957) con respecto a que Cervantes suele crear pares de personajes; así, encontramos a don Quijote y a Sancho, al cura y al barbero, al ama y la sobrina —o en las novelas ejemplares a Rinconete y Cortadillo, Cipión y Berganza... etc. — lo cual, hace aún más acusado el uso del diálogo por el que se caracteriza su prosa. Esta preferencia por el uso del dialogar podría explicarse porque es un autor con una arraigada formación renacentista y también por su vocación teatral, pues Cervantes escribió varias obras dramáticas (formadas en gran parte por los diálogos de los personajes).

Por tanto, puede deducirse que el *Quijote* encaja perfectamente con el concepto bajtiniano de “dialoguismo”. Este término, para J. Andrieu (citado por Vicente Gómez, 1983), puede definirse como “diálogo narrativo”, es decir, un diálogo que pertenece íntegramente a la narración central, con la que establece conexiones, y “en el que son los propios elementos narrativos los que aportan toda la información sobre los personajes y la acción” (Vicente Gómez, 1983, p. 48). Este uso constituye toda una modernidad por el punto de ruptura que supone con la literatura medieval anterior, caracterizada principalmente por el monologismo (los sermones eclesiásticos, los textos confesionales, *El libro de buen amor* que no deja de ser, aunque ficticia, una autobiografía...etc.). No hay que olvidar, a este respecto, que la autobiografía de Guzmán es toda una confesión a la manera de las *Confesiones* de san Agustín.

6.2 La polifonía y el carnaval en el *Quijote*

Si el *Guzmán* cumple con los tres elementos que para Bajtín suponen el inicio de la novela moderna, Cervantes los explota a lo largo de toda su obra, además de añadir dos elementos más de los que carece la novela de Alemán: el perspectivismo y la polifonía. Esta, según apunta Manuel Jofré (2005), es uno de los caminos por los cuales, para Bajtín, se desarrolla el dialoguismo y consiste en que “un personaje es su habla, su discurso”

(Jofré, 2005, p. 118). De tal modo que diálogica sería la relación que establecen los diferentes personajes (no es casual, por tanto, que normalmente se presenten en pares) y polifónica la construcción de esa relación, por la confluencia de voces que la caracterizan.

Así, por ejemplo, los refranes populares estarán reservados para la voz de Sancho, mientras que las sentencias más cultas y los consejos (como se vio anteriormente al citar el capítulo de los consejos) pertenecerán a D. Quijote. De igual modo, Aldonza Lorenzo y Teresa Panza hablan usando un registro mucho más rural que la duquesa o el cura, y lo mismo podría decirse de los distintos personajes que pueblan la obra.

En la obra de Alemán observamos lo contrario, por la ausencia clara de polifonía y porque, aunque el autor trate de justificar por qué el pícaro no emplea el registro que cabría esperar de alguien de su condición, genera, durante la lectura, la duda de si es el autor o es Guzmán el que está hablando, sobre todo cuando irrumpe la moralina. Esta impresión casa muy bien con la definición de monologuismo que apunta el profesor Jofré: “es una forma de discurso en el cual no se diferencia entre las voces participantes. [...] Eso es porque el *sujeto autor* está centrado en sí mismo” (2005, p. 117).

Por su parte, todo en el *Quijote* es discutido, debatido y cuestionado por diferentes voces y registros en un proceso diológico en el que, lejos de buscar una verdad única que viene de la mano de una autoridad (representada normalmente por el Maestro en los diálogos socrático-renacentistas), se intentan analizar las diferentes aristas que componen el hecho del debate. Este puede ser un objeto (como en el caso del baciuelmo) o la realidad misma, en la que, como en la sátira menipea, tiene cabida la parodia, la ficción, el sueño y lo fantástico —tal y como puede verse a la luz de la aventura del barco encantado, la cueva de Montesinos en la que aparece el sabio Merlín, el capítulo en el que se describe la sima a la que cae Sancho o el supuesto viaje al cielo que este hace, junto con su amo, montados en Clavileño—.

En cuanto a la tradición carnavalesca, si en *Guzmán* ya se veían algunas de sus influencias, en el *Quijote*, y sobre todo en la segunda parte, todos los personajes se disfrazan e interpretan diferentes papeles —lo cual no es extraño en un siglo como el XVII, en el que el teatro era el género por excelencia y en el que el mundo se concebía como un teatro dirigido por Dios. Un claro ejemplo es el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón—. De tal modo que Dorotea se convierte en Micomicona, el

bachiller Sansón Carrasco, en el Caballero de los Espejos (claro guiño al perspectivismo), la condesa Trifaldi y Altisidora no son sino actrices compinchadas con los duques para protagonizar muchas de las burlas a las que sometieron a amo y escudero...etc.

De este modo, mientras que el carnaval presente en la obra de Alemán permite explorar los límites entre la verdad y la mentira, en Cervantes, se pone al servicio de un juego que fluctúa entre el ser y el parecer, como demuestran los ejemplos citados.

En definitiva, en Alemán tenemos un narrador atalayista (inspirado en la tradición menipea) que lleva a cabo un discurso monológico en el que no hay apenas confluencia de voces ni de registros y que presenta una realidad encorsetada fundamentada en extremos que se oponen. Cervantes, en cambio, también crea parejas de opuestos, pero los hace hablar, dialogar y analiza la nueva realidad desde cada uno de sus puntos de vista. De esta manera, esas antítesis “no se enfrentan como en la *disputa gótica*, sino que se enlazan apasionadamente en el *diálogo barroco*” (Casalduero, 1975, p. 13).

6.3 Otro enfoque respecto al monologuismo presente en el *Guzmán*

Gonzalo Sobejano recoge en su artículo “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo” (2009) las aportaciones que Carlos Blanco Aguinaga, Joaquín Casalduero o Américo Castro han hecho con respecto al perspectivismo y dialoguismo cervantino, las cuales van en la línea de lo que hasta este punto se ha comentado. Sin embargo, Sobejano, a pesar de aceptar su tesis, matiza el hecho de que la obra de Alemán sea puramente monologal.

Para dicho crítico, el perspectivismo y la presencia del dialoguismo en la obra de Alemán se encuentran en que su obra se dirige a un público diverso, concretamente al vulgo y al discreto lector, pero también a un tú que en muchas ocasiones no especifica y que en otras, es él mismo. De modo que esos interlocutores —que no aparecen en la obra, pero de los que se sobreentiende su presencia porque Guzmán suele dirigirse a ellos en segunda persona— serían con los que establecería el diálogo.

Un ejemplo claro que puede apoyar esta tesis de Sobejano es el capítulo VI del libro tercero en el que se dirige a los ricos (representados en una segunda persona) para criticar sus veleidades, como se observa en las siguientes citas: “*rico amigo, ¿no estás* harto, cansado y ensordecido de oír las voces que te han dicho que lo que hicieres por el

pobre [...] lo *haces* por el mismo Dios [...]?”; “dame *tú* lo que te pido, si lo tienes y puedes”, “no *seas* especulador ni *hagas* elecciones”, “¡oh *tú* de malas entrañas!” (Alemán, 1992, pp. 231-232).

Otros ejemplos, en esta línea, serían aquellos como el siguiente del capítulo VII, libro primero, en que Guzmán se dirige directamente al lector (ya sea al vulgar o al discreto): “*preguntárame*: ¿dónde va Guzmán tan cargado de ciencia? [...], ¿qué *nos* quiere decir? [...]. Por mi fe, *hermano mío* a dar con ella en un esportón [...]” (Alemán, 1992, p. 166).

Por tanto, según Sobejano, en la obra de Alemán el monologuismo no es puro porque hay momentos, como los citados, en los que el personaje se dirige directamente a un tú, lo que encajaría dentro de lo que califica como “monolodiálogo”. Pero, además, señala que también es frecuente la presencia del “soliloquio”, cuando Guzmán habla consigo mismo exponiendo sus pensamientos, y del “autodiálogo”, según el cual el yo se desdobla. Véase la siguiente cita recogida del capítulo II, libro tercero: “volví diciendo: *hermano Guzmán*, ¿ha de ser esta otra como la de Toledo?” (Alemán, 1992, p. 205).

Por la presencia de este tipo de frases, Sobejano propone que el *Quijote* es un “diálogo *con*”, mientras que el *Guzmán* es un “diálogo *hacia*” (2009, p. 9) y concluye que

el monólogo del *Guzmán* contiene intensos valores dialogales: desdoblamiento, contacto buscado, compañía supuesta, fraternidad deseada, generalidad que se diversifica en perspectivas particulares desde el destinatario; y en todo esto se oye latir la vital pujanza que intenta abrirse vía bajo la rigidez moral y el perfectismo (Sobejano, 2009, pp. 17-18).

Para concluir este pequeño apunte, interesante porque matiza una opinión que parece unánime respecto al discurso monológico de Guzmán, cabe decir que, aunque no se debe desdeñar este punto de vista de Sobejano, el uso que hace Cervantes del diálogo es, no solo mucho más explícito, sino también más efectivo y cómodo para los lectores. En la lectura de *Guzmán*, el cambio repentino de persona (de primera del singular a primera del plural o a segunda del singular) parece injustificado desde el punto de vista narrativo; además, aunque puedan verse en el discurso del pícaro ciertos tintes de diálogo, en cualquiera de las tres formas que Sobejano propone, este suele carecer de respuesta. Es precisamente la respuesta de los otros personajes, desde sus diferentes voces y puntos de vista, lo que hace que el *Quijote* se considere la novela moderna por excelencia.

7 Conclusiones

A la luz de lo presentado hasta aquí, se concluye que muchos de los puntos de modernidad que posee el *Quijote* han podido ser creados, bien por imitación de su antecesor —como la creación de un modelo narrativo realista y extenso y la inclusión de novelas intercaladas en la primera parte— bien por no estar de acuerdo con su forma de narrar —como se ha señalado a propósito de la mayor compensación del *docere*, lo que le permite evitar las digresiones y las moralinas explícitas; un narrador heterodiegético en lugar de uno autodiegético (con el consiguiente juego metaficcional de la voz narradora y con el perspectivismo que estos recursos conllevan) y el presentar una realidad variada y ambigua, que escapa a cualquier etiqueta o absolutismo—.

Se ha visto, además, cómo la reorganización del sistema social, político y económico, que comenzó en el renacimiento tras despertar de la aciaga época medieval, implicó también una reorganización en el sistema de los géneros literarios que afectó, especialmente, al terreno teatral y al narrativo. De este modo, primero Mateo Alemán y después Cervantes, dieron con la clave al tratar de reflejar, a través de las palabras, esa nueva sociedad y su sentir, no solo para entretener a un nuevo público lector, cada vez más amplio, sino también para desengañarlo.

Dos obras, en definitiva, muy similares y a la vez completamente opuestas, en las que ficción y vida, verosimilitud y sueño, verdad y mentira, monólogo y diálogo, tradición épica y carnalesca, moral y entretenimiento se van entrelazando hasta dar con un modelo narrativo que sigue funcionando actualmente, cuatro siglos después.

8 Bibliografía

- Alemán, Mateo (1979), *Guzmán de Alfarache I*, Madrid: Cátedra, edición de Benito Blancaforte.
- Alemán, Mateo (1992), *Guzmán de Alfarache I*, Madrid: S.A.P.E.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1957), “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”. *Nueva revista de filología hispánica*, 11, pp. 313-342. DOI: <https://www.jstor.org/stable/40297246>
- De Vega, Lope (1973), *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- Del Río, Ángel (1959), “El equívoco del Quijote”. *Hispanic Review*, Vol. 27, No 2, pp. 200-221. DOI: <https://www.jstor.org/stable/470423>
- Casalduero, Joaquín (1975), *Sentido y forma de ‘El Quijote’ (1605-1615)*, Madrid: Ínsula.
- Cavillac, Michel (2017), *‘Guzmán de Alfarache’ y la novela moderna*, Madrid: Biblioteca de la Casa de Velázquez.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Anaya.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2003), “El coloquio de los perros”, en *Obras completas de Miguel de Cervantes*, Madrid: Santillana Ediciones Generales, pp. 851-886.
- Genette, Gérard (2006), *Metalepsis*, Barcelona: Reverso.
- Gerli, Michael (1982), “Estilo, perspectiva y realidad: ‘Don Quijote’, I, 8-9”. *Thesaurus*, 2, pp. 394-401.
- Jofré, Manuel (2005), “Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea”. *Revista chilena de literatura*, 67, pp. 113-129. DOI: <https://www.jstor.org/stable/4035719>
- López Pinciano, Alonso (2019), *Filosofía antigua poética*, Barcelona: Editorial Linkgua USA.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), “A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 1-40, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/262> (4/5/2023).

- Martín Jiménez, Alfonso (2015a), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford Wien, Peter Lang.
Handle: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/22944>.
- Martínez Bonati, Félix (1972), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Seix Barral, S.A.
- Martínez Bonati, Félix (1992), *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia: COMPOBELL, S.A.
- Mestre Zaragozá, Marina (2014), “La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción”. *Criticón*, 120-121, pp. 57-71. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.754>.
- Riley, Edward (1997), “«Conclusión» de *Teoría de la novela en Cervantes*, versión castellana de Carlos Sahagún”, en José Montero Reguera (ed.), *Antología de la crítica sobre ‘El Quijote’ en el siglo XX*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 339-345. Recuperado de: [CVC. Antología de la crítica sobre el «Quijote» en el siglo XX. Edward C. Riley. Teoría de la novela en Cervantes](https://cvc.uab.es/antologia-de-la-critica-sobre-el-quijote-en-el-siglo-xx) (4/5/2023).
- Ruiz Pérez, Pedro (1996), “Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo XVII)”. *Philologia Hispalensis*, 11, pp. 125-143. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/PH.19961997.v11.i01.09>.
- Sobejano, Gonzalo (2009), “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo”, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-alemn-a-cervantes--monlogo-y-dilogo-0/> (30/05/2023).
- Vicente Gómez, Francisco (1983), “El concepto de ‘dialoguismo’ en Bajtín: la otra forma del diálogo renacentista”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. 5, pp. 47-54.