

Engaño y desengaño: teatralidad en *Don Quijote de la Mancha*

Jinmei Chen

University of South Carolina

Beijing Language and Culture University

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) es considerado como un gran escritor cuyo nombre sigue resonando hoy en día. Pese a ser célebre por crear la primera novela moderna, carece de suficiente atención en cuanto a la teatralidad presentada en su escritura. Efectivamente, Cervantes se cree “el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes” (Francisco J. Sánchez 987). Además, cultiva varias obras teatrales como *El cerco de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*. Hasta se puede observar una gran teatralidad en su novela magistral *Don Quijote de la Mancha*.¹ Este ensayo analiza la teatralidad de *Don Quijote*, la cual supone una intención significativa de la producción cervantina y que se manifiesta especialmente en dos episodios: el de la *Novela del curioso impertinente* y el de la liberación de los galeotes.

La obra *Don Quijote* se divide en dos partes. La Primera Parte, titulada *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, fue publicada a comienzos de 1605, y la segunda *El Ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, en 1615. En la sutil diferencia entre los dos títulos se puede notar el proceso de cambio que se experimenta de un tomo al otro de la misma obra cervantina. En la Primera Parte de *Don Quijote* (1605) se narra la historia de un hidalgo llamado Alonso Quijano. Inmerso en su lectura de libros de caballerías, el Quijote salió dos veces de su casa en búsqueda de aventuras. En compañía de su vecino-criado, Sancho Panza, e imaginando a su dama Dulcinea del Toboso, recorre una serie de espacios exteriores: la venta, el campo de Montiel, la Sierra Morena, etc., donde salió continuamente herido. Todo esto resulta en su lucha contra los enemigos inventados (en realidad son unos objetos reales inanimados, como los molinos de viento) por él mismo según su lectura caballeresca. Mientras que en la *Segunda Parte de Don Quijote* (1615), la identidad del hidalgo (Alonso Quijano) ya consigue ser reemplazada por la del caballero (Don Quijote). Tal cambio lo aceptan todos los demás, incluidos el bachiller Sansón Carrasco, Don Diego (el Caballero del Verde Gabán) y los duques, etc. La aceptación unánime se debe, en gran medida, al hecho de que los otros personajes (presentados en la Segunda Parte) han leído las propias andanzas del caballero Don Quijote, narradas en la Primera Parte. Es decir, Sansón Carrasco, Don Diego, los duques y otros más coinciden en ser los lectores de Don Quijote. Como consecuencia, se resalta la comunicación entre

Don Quijote y sus lectores, la cual fácilmente conduce a la reflexión sobre la intención de la escritura cervantina.

Insistiendo en una clara intención de la creación cervantina, Juan Carlos Rodríguez denomina a Cervantes como *un autor que compró su propio libro*, la cual constituye también el título de su libro crítico. En su lectura crítica, Rodríguez hace un recorrido del estudio cervantino en Europa desde su publicación, dialogando con las ideas dialécticas de Hegel y Schelling,² Lukács y Auerbach, Kant, Ortega,³ Américo Castro, entre otros. El diálogo filosófico le permite a Rodríguez resaltar el interés que despertó Cervantes para el mundo filosófico y, a la vez, expandir la cuestión metafísica de «quién soy, qué soy» aplicándola a Cervantes. Frente a la pregunta de «quién es Cervantes, y qué es», Rodríguez analizó la experiencia personal de Cervantes así como el contorno social entre el siglo XVI y el XVII, momento en que un escritor carece de importancia, para argumentar su tesis de que Cervantes es un autor que compró su libro. El mismo crítico añade que tal acción adquisitiva, hecha por el autor, tiene el objetivo de animar la compra de su libro por parte del público.

Inspirada por la examinación de Rodríguez, propongo ampliar más la posible intención de Cervantes: el autor compró su propio libro no sólo para animar su venta, sino también para realizar una propaganda teatral. Dicha intención se comprueba con el hecho de “la ausencia de empresarios interesados en representar sus [de Cervantes] obras teatrales” (Sánchez 987). Además, Rodríguez, pese a que su tesis no es teatral, resalta la teatralidad de Cervantes en *Don Quijote*. Este experto acude a la retórica teatral al decir que:

...como un recurso teatral, Cervantes anula el suspenso y, diríamos, vuelve a alzar

el telón para que retornemos a la escena de la lucha que había dejado en vilo. Y aludo al recurso teatral porque la ilustración sirve para mostrar a los personajes como si estuvieran vivos. (159)

Más aún, Rodríguez no olvida exponer el trasfondo histórico de la literatura de esa época, que se caracteriza por la popularidad del teatro. Cervantes escribe coetáneamente con Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, figuras notables dentro del teatro español. Teniendo en cuenta ese entorno social, es más fácil recibir la afirmación de Rodríguez, quien resume que: “Cervantes había intentado entrar en la literatura por las dos puertas: por un lado, el teatro, y por otro lado, el género pastoril” (57). El último género, para Rodríguez, supone “una puerta trasera [, es decir,] la puerta de la poética escénica” (57).

La teatralidad de *Don Quijote* se puede observar especialmente en la Segunda Parte de la obra cervantina, donde la mayoría de los personajes han leído la Primera Parte. En otras palabras, se puede considerar la Primera Parte como el guión, que sirve para la representación teatral en la Segunda Parte. En ésta, todos han conocido la irracionalidad y locura de Don Quijote. A éste deciden identificarlo como el famoso caballero, como lo indica el título de la Segunda Parte. De forma específica, el rasgo teatral se manifiesta en el momento de la aparición del bachiller Sansón Carrasco, quien introduce, en cierto sentido, la representación teatral de tal guión. Carrasco confiesa que:

[S]eñor don Quijote de la Mancha... que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido... Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebien haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entreten-

imiento de las gentes. (II 46)

La traducción no se limita a ser un trabajo literal de lengua, también se puede interpretar como una traducción visual del texto en la representación teatral. Esta interpretación resulta convincente cuando se centra en que la función de la traducción es para entretener a la gente común, lo cual es un papel significativo del teatro en el siglo XVII.⁴ Para jugar bien el papel de esta traducción teatral, conviene reconocer la trascendencia de los personajes, como Sancho advierte:

Y de mí —dijo Sancho—; que también dicen que soy yo uno de los principales presonajes della.

Personajes, que no presonajes, Sancho amigo— dijo Sansón. (II 49)

Este diálogo lo multiplico aquí de la forma empleada para citar un drama, la cual permite observar claramente la teatralidad de la creación cervantina. Si como el autor advierte, Sansón Carrasco es un lector (o en palabras de Rodríguez, alguien del público que el autor intenta buscar) de *Don Quijote*, es fundamental observar cómo este lector-público se involucra en el texto y su teatralidad representativa. La participación de Sansón Carrasco en la teatralidad se observa en lo siguiente: se hace también como un caballero andante que cuenta con su propio escudero (Tomé Cecial, compadre y vecino de Sancho Panza) y una dama (Casildea de Vandalia, cuya hermosura se puede comparar con la Dulcinea según su imaginación); a la vez, cambia su nombre (El caballero de los Espejos, El caballero del Bosque, El caballero de la selva y El caballero de la Blanca Luna) casi con la misma frecuencia como lo hace Don Quijote (Alonso Quijano, Caballero de los Leones, El Caballero de la Triste Figura y otros más). Todo esto sorprende mucho a Don Quijote cuando se da cuenta de que el mismo bachiller Sansón Carrasco “advierte lo que puede la magia, [y]

lo que pueden los hechiceros y los encantadores” (II 130). Además, Carrasco tiene también “muchos enemigos encantadores (especialmente uno que de ordinario le persigue) no haya alguno dellos tomado su figura para dejarse vencer...” (II 123). Hasta que el bachiller, después de quedar vencido en la pelea con Don Quijote, “aconsejó a don Quijote que volviese a proseguir sus dejadas caballerías” (II 133). En este sentido, Sansón Carrasco se puede calificar como un activo lector, a quien el autor no sólo consigue venderle su libro como lo asume Rodríguez, sino también involucrarlo a participar en la representación teatral.

En cuanto a la teatralidad representada en *Don Quijote*, Sánchez realiza una examinación valiosa, cuya tesis central se lee en su título: “Hacia la virtud: entre el criado y el sujeto. Aspectos teatrales y mercantiles en la Segunda Parte de *Don Quijote*”. En este ensayo, Sánchez realiza un análisis socioeconómico de la Segunda Parte donde se presenta una contradicción entre matices mercantiles y rasgos señoriales con respecto a la estructura social. La cultura cortesana de origen señorial, según el crítico literario, se refleja en la organización de espectáculos, fiestas y otras situaciones teatrales en la casa de los duques.⁵ De forma parecida, Roberto González, al explicar la arquitectura presentada y representada en ambas partes de la literatura cervantina, señala la transformación del espacio estructural, su función como refugio así como su relación con las legislaciones de los reyes católicos.⁶ Específicamente, González cree que en la Primera Parte se impone la naturaleza y en la Segunda predomina elementos artísticos, lo cual se debe al creciente barroquismo en la literatura cervantina. Mientras que estos dos críticos enfatizan la teatralidad en la Segunda Parte de *Don Quijote*, hace falta reflexionar sobre la teatralidad presentada en la

Primera Parte, la cual se refiere al mundo como teatralidad social.

Con respecto a lo anterior, retomo la noción de Sansón Carrasco, cuya representación teatral es para entretener al público. Aquí es imprescindible darse cuenta de que lo que se intenta alcanzar no es una simple risa, sino “un maduro entendimiento” y “un gran juicio” (II 51), que se puede examinar como una forma de desengaño con base en la definición de José Antonio Maravall. Este autor afirma que “el desengaño no significa apartamiento...sino adecuación a un mundo que es transitorio, aparente—y en tal sentido se puede decir que está hecho del tejido de las ilusiones...” (415). La ilusionalidad hace el mundo teatral, y a la vez, la teatralidad no se limita a ser representaciones engañosas, sino que conlleva siempre su aspecto de desengaño también. En cuanto a la representación del desengaño, necesariamente engañoso, conviene leer otra vez los episodios sobre la novela titulada *El curioso impertinente*, pasaje recordado por Sansón Carrasco en la Segunda Parte (II 50) y originalmente narrado en la Primera Parte de *Don Quijote*.

En dichos episodios, Cervantes nos presenta la novela *El curioso impertinente* que se desarrolla “[e]n Florencia, ciudad rica y famosa de Italia” (II 448), donde viven dos caballeros ricos llamados Anselmo y Lotario. Anselmo tiene mucha suerte al casarse con Camila, “una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí” (II 448). Sin embargo, Anselmo tiene la condición de la curiosidad, que es considerada a su vez como un rasgo impertinente tal como lo indica el título de dicha novela. Anselmo quiere probar la bondad de Camila y, por lo tanto, pide la ayuda de Lotario. El plan de prueba consiste en que Lotario pretenda solicitar a Camila, quien no se entera nada del dicho

plan. En este sentido, el acto de prueba en realidad se refiere a un engaño y frente al plan engañoso “el virtuoso y prudente Lotario” (I 460) rechaza la petición de Anselmo. Sin embargo, Anselmo no deja de insistir en su petición hasta que Lotario acepta el plan engañoso. La aceptación de la petición, no obstante, supone un engaño de buena voluntad (o mejor dicho, un desengaño) del honesto Lotario ya que éste, sin querer hacer daño a ninguno, decide engañar a Anselmo para disimular la realización del plan sin solicitar realmente a Camila. La intención de Lotario no dura mucho en ser notada por Anselmo, que vuelve a insistir en su petición. Reaccionado al buen amigo Anselmo, Lotario finalmente sí intenta realizar el plan y como resultado, termina por enamorarse de Camila. Mientras que ésta, después de notar la curiosidad impertinente de su esposo (Anselmo) y conocer la honestidad de Lotario, responde al amor de Lotario. Al final, Lotario y Camila vuelven a engañar a Anselmo para tener el desengaño de su relación amorosa.

El juego entre el engaño y el desengaño, presentado en este episodio, resulta aún más evidente si se asocia con la teatralidad narrativa de la historia. El plan de prueba es un engaño y, además, representa un espectáculo que Anselmo (el autor del plan) continúa observando, o mejor dicho, vigilando escondido. El espectáculo ocurre en el espacio doméstico, de donde Anselmo pretende salir y, de vez en cuando, se esconde en algún lado para presenciar todo lo que actúan Lotario y Camila. No obstante, dentro de poco, el propio Anselmo, escondido, se queda engañado por otro espectáculo previamente diseñado por Camila y Lotario. Durante esta actuación engañoso, Camila realiza “un simulacro de la honestidad” (I 485), disimulando herir a Lotario y a sí misma. Esta intención de Camila la sabe Lo-

tario, que “correspondió con su intención tan discretamente y tan a tiempo, que hicieran los dos pasar aquella mentira por más que cierta verdad” (I 482). Si la palabra “simulacro” denota un ensayo del espectáculo y advierte el nuevo engaño, la transformación de lo falso en lo verdadero —como el narrador puso en este pasaje— puede convencer de la representación del engaño, que en realidad alude al desengaño. De esta forma, Anselmo, quien está viendo escondido el proceso entero del simulacro, “[a]tentísimo había estado... a escuchar y a ver representar la tragedia de la muerte de su honra; la cual con tan extraños y eficaces afectos la representaron los personajes della, que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían...” (I 486). Como resultado, “quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado” según Lotario, quien “sin poder dar muestras de alguna alegría, porque se le representaba a la memoria cuán engañado estaba su amigo...” (I 486).

La confusión insuperable entre el engaño y el desengaño, presentada de forma magistral en dicho episodio, ocurre debido a la difícil distinción entre el simulacro y la realidad, como William Childers asume en su ensayo titulado “La modernidad barroca del *Quijote*”. La dificultad de distinguir, además, se manifiesta en el *Don Quijote* con muchos otros casos: el encantamiento de Dulcinea, el sueño en la cueva de Montesinos y las aventuras en el palacio de los Duques, pasajes presentes en la Segunda Parte de *Don Quijote*. Tal dificultad, según el mismo crítico, consiste en que “[e]stamos en el Barroco, y todos esconden y disimulan toda la información que puedan, aunque no sea necesario” (410). La localización de historia socio-cultural señalada por Childers encaja bien con la ubicación cervantina de la novela *El curioso impertinente*, en la cual el engaño y desengaño

ocurre en Italia, país considerado como origen de la cultura barroca. Asimismo, este interés socio-cultural lo comparte Nicholas Spadaccini, quien plantea en su análisis una discusión sobre “metaficción, inscripción autorial y crítica socio-cultural en Cervantes”.⁷ Aplicando la definición de metaficción concretamente al presente episodio lleno de una gran teatralidad, propongo que es más exacto emplear el término “metateatro” en el episodio *del curioso impertinente*, analizado por Spadaccini también en su lectura. Además, la palabra “metateatro”, con su denotación de “teatro dentro del teatro”, no sólo recuerda la dificultad de distinguir entre el engaño y el desengaño, sino también alude a cierta abundancia, que bien expresa los rasgos exagerados de la cultura barroca.

El Barroco suele considerarse como un “concepto [al que] se le da un significado algo más consistente que el de una cierta tendencia a la exuberancia decorativa” (José Antonio Maravall 42), lo cual es cuestionado por Maravall en su libro *La cultura de Barroco*. Este autor cree que el “Barroco es... un concepto histórico [que] [co]mprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad... de 1605 a 1650” (24). Para Maravall, la característica de ser exuberante y exagerado supone un “papel tan secundario en la estructura histórica del Barroco” (42), consintiendo su papel más trascendental en el hecho de que “[e]xiste indudablemente una relación entre el Barroco y la crisis social⁸” (128). Dicha crisis también es analizada por J.H. Elliott de forma detallada en *Imperial Spain* mas el análisis de Maravall es único. Según Maravall, la crisis económica y social experimentada en la época referida, se debe al surgimiento de la cultura del Barroco, una cultura que asume las ideas renacentistas, las cuales, a veces, las lleva a un nivel extremo. Aunque, ciertamente

el Barroco suele presentarse junto con los adjetivos “exagerado”, “exuberante”, “ostentativo,” entre otros, Maravall presta atención especial en resaltar los aspectos positivos del Barroco. El autor argumenta que el Barroco constituye una cultura dirigida que tiene consideración del receptor (el público masivo), una cultura urbana que inevitablemente se manifiesta ostentativa, pero que no pierde su tradición conservadora. Ante todo, lo sustancial del Barroco radica en su revelación de la estructura mundana de la vida donde permite conocer la teatralidad del mundo. En éste abunda la existencia de fiestas, artificios y teatros y, además, detrás de la prosperidad conlleva “el lazo entre pobreza, rebelión y libertad” (Maravall 121). La idea barroca del mundo teatral y la de la libertad se observan con claridad en otro episodio de la Primera Parte de *Don Quijote*, el episodio de la cadena de galeotes.

Si se concuerda con la teatralidad del texto cervantino, lógicamente no se puede descartar la teatralidad del mundo, ya que podemos pensar la vida como un texto metafórico. Lo anterior se advierte en las palabras de Ginés de Pasamonte (uno de los galeotes), al afirmar que el libro suyo no puede estar acabado porque aún no está acabada su vida (I 313). Su experiencia (la de escribir su historia), según el narrador, hace referencia a Cervantes, quien acaba la Primera Parte de *Don Quijote* en la cárcel, lugar donde el delincuente Ginés de Pasamonte ha dejado su libro como empeño (I 312). Esto aparece en el episodio de la liberación de la cadena de galeotes. En esta aventura, Don Quijote se encuentra con unos doce galeotes amarrados con una gran cadena de hierro, de la cual Don Quijote se esfuerza por liberarlos.

Si el artefacto de la cadena, junto con las esposas, se considera como artificios teatrales de importancia, entonces simbolizan las reglas

sociales, relacionadas estrechamente con las fuerzas barrocas que representan al rey (y su clase privilegiada, como los duques presentados en la Segunda Parte de *Don Quijote*). La palabra “fuerza” en forma plural alude al poder señorial, tal como Sánchez analiza en su ensayo, pero el mismo vocablo en forma singular advierte de la ausencia de la voluntad. Esto último, Don Quijote lo pone en tela de juicio al dudar “¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna parte?” (I 305). La duda del juicio se puede concebir como un desengaño de Don Quijote, aunque en una forma de locura engañosa, puesto que el desengaño compone “una vital negación del mundo” (Maravall 415), una negación de la teatralidad social donde se representan solamente los intereses de los grupos privilegiados. Como consecuencia, se anima a liberar a los galeotes. Este hecho consigue distinguir a Don Quijote como “señor libertador” (II 316) y, a la vez, conlleva matices de la movilidad social, ya que el título de “señor libertador” representa cierto poder, pero en realidad supone una parodia a las reglas sociales españolas del momento. Esto sirve como un ejemplo ilustrativo para comprobar el argumento de Spadaccini que dice: “... tanto la novela como el teatro de Cervantes ahondan en un tipo de crítica que pone en tela de juicio todo un sistema de valores al desnudar los mecanismos que hacen posible su mantenimiento” (1033).

Teniendo en cuenta el desengaño que percibe Don Quijote frente al engaño del mecanismo barroco, se explica por qué al final Don Quijote abandona la casa de los duques, retirándose de la representación teatral diseñado por estos, la cual le parece al caballero contradictoria a los principios profesionales de caballería. Mientras tanto, Sancho Panza, el que viene anhelando ser gobernante, decide

dejar su gobierno en la ínsula asignada por los duques para regresar a su casa natal. En este sentido, es pertinente proponer de nuevo que para discutir la teatralidad presentada en la Segunda Parte de *Don Quijote* (iniciada por la actuación teatral de Sansón Carrasco), es crucial entender primero la teatralidad mencionada en la Primera Parte. La teatralidad de la vida o del mundo, se observa especialmente en el episodio *El curioso impertinente* y el episodio de la liberación de los galeotes, cuyos temas pertinentes son el engaño y desengaño.

Finalmente, la burla de los duques, quienes organizan espectáculos donde se representan a Don Quijote y Sancho Panza, se puede reconocer como otra manifestación teatral, que es narrada en la Segunda Parte de *Don Quijote* (1615). Dicha teatralidad, en particular, está íntimamente relacionada con la burla de Fernando, narrada en la Primera Parte (1605). Analizar en la teatralidad presentada en la Primera Parte de *Don Quijote*, en cierto sentido, puede servir para remontar a un periodo temprano el tema de engaño y desengaño, que reaparece en la trayectoria literaria después de Cervantes. Tal continuidad se nota entre Cervantes y Tirso de Molina. En el episodio de Cardenio-Luscinda-Fernando-Dorotea, Fernando se promete primero a Dorotea y luego burla a Luscinda, quien estaba comprometida con Cardenio. El papel de Fernando, en realidad, apunta a Don Juan, protagonista de Tirso de Molina.⁹ Aparte de coincidir de cierto modo en la burla de mujeres (engañar a una y robar a otra), también tienen el común espacio geográfico —Sevilla. Se trata de un lugar frecuentemente representado en el teatro barroco,¹⁰ el teatro romántico en el siglo XVIII de España (representado por *Don Álvaro o la fuerza de sino*, obra de Duque de Rivas) y el teatro contemporáneo (un dramaturgo representante

será Federico García Lorca).

Notas

1 En el resto del ensayo, la abreviatura *Don Quijote* hace referencia a este libro. Además, el número latino “I” se refiere a la Primera Parte del libro y el número latino “II”, a la Segunda Parte.

2 Schelling se fascina por la contradicción dialéctica representada en *Don Quijote*: entre lo trascendental, representado por Quijote y lo empírico, encarnizado en Sancho.

3 José Ortega y Gasset, filósofo español, publicó su primer libro titulado *Meditaciones del Quijote* en 1914.

4 En el libro *La cultura del Barroco*, José Antonio Maravall explica que “[m]ás que en ningún otro momento histórico precedente, en...el siglo XVII, en cualquier supuesto de una relación de autoridad [particularmente] la del autor teatral..., la acción configuradora de la misma requiere un grado de aceptación e incorporación del público” (167). El análisis de Maravall se aborda más adelante en el presente ensayo.

5 Además, la lectura de Sánchez da crédito al estudio de José Antonio Maravall, autor de *La cultura del Barroco*, lo cual es relevante para conocer la teatralidad social que se discute más adelante en este trabajo.

6 Roberto González analiza la función social de los espacios de Cervantes, citando el libro *Imperial Spain* de J.H. Elliott.

7 Así se titula su ensayo “Metaficción, inscripción autoral y crítica socio-cultural en Cervantes”, compilado en el libro *USA Cervantes*.

8 La crisis “no sólo [es] económica, sino social e histórica” porque “después de un período de expansión...la sociedad se vio conmovida por una fase de honda crisis”, [además, viene la necesidad] “de cambios y desplazamientos, tantos en las mentalidades como en los modos de vida, en la estratificación social, etc.” (Maravall 361).

9 autor de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, obra teatral publicada en 1630 y anticipada por Cervantes.

10 Maravall analiza que Sevilla es “[un] gran centro del Barroco” (248).

Obras citadas

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
Childers, William. “La modernidad barroca del Quijote.” *USA Cervantes: 39 Cervantistas en Estados*

- Unidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2009. 393-419. Impreso.
- Dopico Black, Georgina y Francisco Laynar (Eds.). *USA Cervantes: 39 Cervantistas en Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2009. Impreso.
- Elliott, John Huxtable. *Imperial Spain 1469-1716*. London: Penguin Books, 2002. Impreso.
- González Echeverría, Roberto. "Arquitectura y refugio en el Quijote." *USA Cervantes: 39 Cervantistas en Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2009. 617-634. Impreso.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1990. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. "Meditaciones del Quijote." *Revista de Occidente*. 6ª ed. 1966. Impreso.
- Rodríguez, Juan Carlos. *El escritor que compró su propio libro: para leer el Quijote*. Barcelona: Mondadori, 2003. 9-65. Impreso.
- Sánchez, Francisco J. "Hacia la virtud: entre el criado y el sujeto. Aspectos teatrales y mercantiles en la *Segunda Parte de Don Quijote*." *USA Cervantes: 39 Cervantistas en Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2009. 987-1004. Impreso.
- Spadaccini, Nicholas. "Metaficción, inscripción autorial y crítica socio-cultural en Cervantes." *USA Cervantes: 39 Cervantistas en Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2009. 1033-1060. Impreso.