

## El contagio de los libros y la satanización del escritor moderno a través de la figura del narrador del *Quijote I*: conexiones entre Cervantes y Lope

Francisco García Rubio  
University of Louisiana (Lafayette)

A mis maestros y amigos, Juan Carlos y Julio

Un narrador irrumpirá en el capítulo ocho de la primera parte del *Quijote* (1605) ante la imposibilidad de poder continuar con el desenlace del inminente combate entre el protagonista y el gallardo vizcaíno.<sup>1</sup> Tal como afirmaba Juan C. Rodríguez-Gómez, este narrador "se nos presenta no sólo como fingido lector, sino descaradamente como el escritor que es (descaradamente propietario) de su obra y que por eso, en el fondo, puede comprarla o venderla. *El escritor que compró su propio libro* nos está configurando verdaderamente la nueva imagen del escritor (151). Según Rodríguez-Gómez, ese narrador "es la imagen del escritor que necesita un nombre para que los mecanismos de mercado funcionen [...] y que el propio escritor y su escritura se conviertan en mercancías no sólo para ser 'libres,' sino simplemente para sobrevivir." (154)

En el *Quijote* (1605) se puede leer por primera vez en un texto, y de ahí una de sus muchas *novedades*, cómo un narrador ejecuta un proceso de elaboración textual, que manufactura ante los ojos del lector, para ser producto de mercado. Ese producto de mercado se elabora con unas materias primas, donde el rol de este narrador (compilador) será otorgarle un valor diferencial, esto es, la diferencia de lo que paga por lo que compra y lo que ganará por vender. Así, este narrador, que se manifiesta vagamente como un erudito compilador de fuentes, *i.e.*, de lo ya "escrito," y va a encontrar su materia prima, no en el archivo de la Mancha o en una biblioteca, sino en el "mercado," el "Alcaná de Toledo" (I, 9, 85), un lugar de transacciones de compra y venta de materias primas, donde además del papel que se vende y que se usa para fabricar seda, encontrará el manuscrito: "*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*" (I, IX, 86) que le posibilitará poder elaborar una "mercadería" llamada "libro."<sup>2</sup>

Partiendo de esta lectura, el presente estudio se centrará en la naturaleza mágico-paródica de este narrador con voz anónima que crea Cervantes, irrumpiendo en el capítulo ocho de la primera parte del *Quijote*, y que, tal como señala Jesús G. Maestro, es el que "organiza, prologa, edita el texto completo (113), denominándose a sí mismo como "segundo autor" (XIII, 83).<sup>3</sup> Este

---

<sup>1</sup> Usaré para este trabajo la edición de Francisco Rico del *Quijote* del IV Centenario de la editorial Alfaguara (2004).

<sup>2</sup> Es interesante ver la relación de la seda, como valor escaso de mercado, y el papel. Cervantes parece dar la misma importancia al libro y a la seda como productos de mercado, esto es, en artículos de lujo, lo cual tiene su importancia en relación con la economía no sólo del protagonista sino la de un país.

<sup>3</sup> Hay cierta controversia narratológica sobre la autoría del "Prólogo al lector." Personalmente estoy de acuerdo con la tesis de Jesús G. Maestro cuando señala que: "El prólogo del *Quijote* de 1605 forma parte de la ficción literaria del conjunto de obra, y presenta al lector real la figura del personaje Narrador, del que se sabrá, a lo largo de la lectura (I, 8-9), que desempeña, naturalmente dentro del mundo de ficción ideado por Cervantes, además de prologuista, las funciones de lector, compilador y editor del *Quijote*, amén de la "supervisión" que hace de su traducción del árabe al castellano. Paralelamente, el Narrador presenta, desde el prólogo de la Primera Parte, tres de las características esenciales que definen su estatuto narrativo en el discurso de la novela: el uso ocasional de la primera persona (Yo), su condición heterodiegética (al no intervenir en la historia que cuenta) y su posición

artificio cervantino en torno a la figura de este narrador imita el nuevo modo de producir literatura bajo los nuevos parámetros mercantiles, basado en el “contagioso” gusto que propicia el consumo popular de ciertas lecturas o la afluencia a los corrales de comedias. Sin embargo, a través de esta lectura, puede vislumbrarse una satanización paródica, tanto del nuevo modelo de escritor emergente (autores de libros de caballería y comedias), como del mercado que lo acoge (el gusto popular). Lo interesante en este caso, será observar cómo este narrador (que es lector y escritor) será presentado como una especie de monstruo, que al igual que un demonio súcubo-incubo, absorberá del vulgo sus gustos para plasmarlos posteriormente en sus producciones literarias y propagará el contagio de esos gustos, con el fin de perpetuarse (y sobrevivir) como autor literario en el mercado.<sup>4</sup>

Sin perder de vista en ningún momento la dimensión cómica y paródica del *Quijote*, lo cierto es que hay que puntualizar que Cervantes siempre se mostró crítico no sólo con el contagioso gusto popular del vulgo de la época sino sobre todo con el mercado de publicaciones literario que alentaba tal tendencia. Un mercado del cual estuvo excluido hasta la publicación de la primera parte de su *Quijote* en 1605, debido principalmente a que su visión sobre los diversos géneros no se acomodaba al gusto de esos lectores-consumidores que podían comprar su producción literaria para permitirle vivir de su literatura.

### El contagio y lo diabólico

De este modo, se puede concebir el *Quijote*, así como su recepción en el imaginario cultural de la época, como una aguda crítica paródica a la difusión de ciertas producciones literarias susceptibles de contagiar ideas peligrosas al lector, tal como se lee en la “Aprobación del Licenciado Márquez Torres” de la segunda parte del *Quijote* de 1615, donde se alude literalmente a la idea de contagio de un modo explícito: “Extirpar los vanos y mentirosos libros de caballerías, cuyo contagio había cundido más de lo que fuera justo” (II, Aprobación, 539).<sup>5</sup> De este modo, el personaje de don Quijote se presenta paródicamente como un paradigma de lector-consumidor que ha sido víctima de un deleite contagioso por la ingesta masiva de libros que le hacen caer en la locura.

A la hora de hablar de “contagio” dentro del contexto de la época, se hace necesario remitirse a las teorías formuladas por Girolamo Fracastoro (1478-1553), médico del papado, cuyas ideas se recogen en 1546 con la publicación de su tratado *De contagione et contagiosis morbis et*

extradiegética (se sitúa en la más alta estratificación enunciativa del discurso literario al que pertenece como personaje)” (116).

<sup>4</sup> Tal como resaltaba Henri Recoules, Cervantes solía usar las figuras de Dios y el demonio de un modo jocoso, casi irreverente, sobre todo en sus entremeses (106). Igualmente, Thomas Lathrop muestra el desenfado cervantino en el *Quijote* asociando las apariciones del diablo junto a las del cura. En los últimos años han aparecido varios trabajos, como el de Oscar Padilla o el de Mar Rey Bueno, que ahondan en la presencia del diablo en el *Quijote*, sin dejar de mencionar el trabajo de Michael Hasbrouck. Estos últimos se toman demasiado en serio la presencia de los demoniaco en el *Quijote*, siendo mi parecer que la sátira y la parodia presiden la novela del principio al fin. Tal como señala José Manuel Pedrosa, “el proceso de trivialización cómica del diablo quedó reflejado en muchos más aspectos y dimensiones de la literatura de los Siglos de Oro. Su capacidad para intervenir en todos los órdenes de la vida –tan aireada por la Iglesia– fue objeto continuo de burlas y parodias”(92).

<sup>5</sup> Las cursivas son mías. Igualmente, aparte de otra mención sobre el contagio en el capítulo IV donde la sobrina afirma que “sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza” (I, 6, 66), en la segunda parte de 1615, aparece la idea de contagio durante la estancia del protagonista en Barcelona, cuando un castellano le recrimina a Don Quijote: “Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal, pero tienes la propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican” (II, 62, 1024).

*curatione*.<sup>6</sup> En este volumen se describía la sintomatología de las diversas enfermedades contagiosas y letales de aquellos días (tifus, sífilis, viruela, lepra, etc.). Según Frascastoro, su teoría del contagio se apoyaba en que este cuadro de enfermedades no sólo eran una mera fermentación de los humores, sino que se daba por una combinación de algún factor externo, los *seminaria prima*. Estos “gérmenes primordiales” se podían transmitir por contacto directo o por medio de objetos contaminados (216). Estas creencias, que son “conceptos que un lector del siglo XXI se vería tentado a considerar puramente populares, sin embargo, en el siglo XVI formaban parte de la teoría de la medicina más erudita” (92), según Robert Muchembled, ya que la “noción de infección contagiosa procede de una lectura mágica del mundo: un estigma peligroso para la salud y capaz de transmitirse a través de las enfermedades, los objetos, de las fuerzas invisibles y del aire” (93), y todo ello en íntima relación con la creencia en el castigo divino y el demonio.<sup>7</sup>

Esta ambivalencia médico-religiosa del contagio de la enfermedad vista desde la mentalidad popular, se puede advertir en el célebre episodio: "Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería," en el que el ama le conmina al cura a que haga un exorcismo, al hacerle entrega de agua bendita y un hisopo, "—Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de que les queremos dar echándolos del mundo" (I, VI, 60). Pero mucho más contundente es la afirmación de la sobrina cuando afirma que las novelas pastoriles son tan igualmente peligrosas como las de caballería:

¡Ay, señor! —dijo la sobrina—, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballescaca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y *pegadiza*. (I, VI, 66)

Así, desde una lectura literal y contemporánea del *Quijote*, el “libro” se presenta como un objeto susceptible no ya sólo de poder contagiar enfermedades, tales como la locura, sino que una ingestión masiva de ese tipo de lecturas con ideas peligrosas (*phantasía*) como la que desarrolla el protagonista cervantino, puede explicar esa pérdida de juicio, esto es, su desequilibrio humoral contagiado en última instancia por ciertos libros.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> La obra de Frascastoro fue traducida al castellano por Aníbal Ruiz Moreno en 1976, aunque hay otra edición de mayor circulación en inglés de 1930 hecha por el especialista en estudios clásicos latinos Wilmer Crave Wright, que es la que he usado en el presente trabajo. Por otro lado, hay que destacar el hecho de que Cervantes viviera en Roma apenas unos años después de la muerte de Frascastoro, siendo pausable que pudiera tener noticia de su obra.

<sup>7</sup> Según Martín Gelaberto, el pensamiento teológico de esta época sobre los orígenes de la enfermedad se debía a un desequilibrio orgánico ocasionado por los excesos del cuerpo, y “las dolencias del cuerpo podían ser evitadas siguiendo las prescripciones de la iglesia de renunciar a los excesos corporales fuente de los pecados capitales, pues las enfermedades venéreas procedían de la lujuria, los trastornos nerviosos eran causados por la envidia, la ira desembocaba en la perturbación congestiva” (132). En definitiva, puede decirse que para la iglesia, Dios era el que provocaba en última instancia esos desequilibrios humorales en el cuerpo, bien actuando directamente, o permitiendo la intervención del diablo. Tal como señala Fernando Martínez Gil, la idea del pecado en relación con la enfermedad en la España en la época áurea parecía estar arraigada en la mentalidad popular. Desde esta perspectiva la ingestión masiva de lecturas con ideas peligrosas por parte de Don Quijote podrían explicar esa pérdida de juicio, esto es, su desequilibrio humoral contagiado en última instancia por la lectura abusiva y compulsiva de cierta clase de libros.

<sup>8</sup> Tomás Rodaja, el protagonista de la novela ejemplar *El licenciado Vidriera* se volverá loco tras ingerir un membrillo toledano, que la desdenada mujer le proveyó aconsejada por una morisca, precisamente por estar el protagonista absorto en sus lecturas.

Esto explicaría por parte de Cervantes el uso de la expresión "más de cien cuerpos de libros" (I, 6, 62) cuando el cura y el barbero entran en la biblioteca del protagonista. Cervantes parece jugar con las diversas acepciones que encierra la palabra "cuerpo." Covarrubias recogía su significado etimológico y filosófico en su *Tesoro de la lengua castellana*, definiéndolo como "dicitur substantia triplicens habens quantitatis dimensionem" (383), y subraya más adelante, "lo que se compone de partes distantes cada una por sí, que hacen un cuerpo o comunidad, como una república [...] un libro en tantos cuerpos, vale en tantos tomos" (383). Por lo tanto, ese matiz organicista nos habilita a creer cómo este libro-cuerpo es capaz de contener *substantia*, esto es, ideas o pensamientos susceptibles de transmitirse desde la mirada mágico-alegórica propia de la época.

Cuando el cura y el barbero queman la biblioteca de Don Quijote, a instancias de la sobrina y el ama, lo que van a juzgar a modo inquisitorial no sólo son los diversos autores que llenan esa biblioteca, sino la potencial peligrosidad de las ideas que difunden en sus obras y de las que el protagonista parece haber sido víctima. Por tanto, es aceptable asumir que en este episodio de la quema de la biblioteca los libros van a ser tratados no sólo como objetos contagiosos y malignos, sino como seres con ciertos paralelismos analógicos al cuerpo humano, entre ellos, ser portadores de enfermedades que alteran el equilibrio humoral, y con la capacidad de contagiar ideas perniciosas desde el momento que alimentan la fantasía y la imaginación.<sup>9</sup>

Desde un punto de vista médico-teológico, estos estados de fantasía eran susceptibles de alterar este equilibrio humoral y se consideraba como engaño del diablo, tal como lo señalan Kramer y Sprenger en su célebre *Malleus Maleficorum* (1486):

Los demonios también pueden remover y excitar las percepciones y humores internos, de manera que las formas [ideas] conservadas en los depósitos de su mente sean extraídas y evidenciadas ante las facultades de la fantasía y la imaginación, para que tales hombres imaginen que esas cosas son ciertas. (56)

Esta creencia en las mañas del diablo, engañando a través de la fantasía y la imaginación, se observa claramente en el episodio de los frailes de San Benito, cuando Sancho advierte a su señor: "Mire que digo que mire bien lo que hace, no sea que el diablo le engañe" (I, 8, 79).<sup>10</sup> El engaño del demonio a través de la *phantasia* y la melancolía, estaba presente en la mayor parte de los tratados tanto médicos como teológicos, abundando en estos últimos plétoras de tipologías demoníacas que enlazaban tradiciones tan dispares como la grecolatina con la judeo-hebraica, así como ciertos rituales paganos que fueron asimiladas y acomodadas a la patrística cristiana medieval. Como apunta Muchembled, el contagio con lo maligno y la "figura de Satanás provenía del temor al aire, entonces infectado de epidemias [...] y el demonio se encontrará directamente relacionado con las pestes y con los olores repugnantes" (94). De este modo, la tipología de demonio que más se asociaba con el contagio y la propagación era demonio súcubo-íncubo.

Desde que apareciera la obra de Alonso de Espina  *Fortalitium Fidei* (1468) o las teorías expuestas por Kramer y Sprenger en el *Malleus Maleficorum*, se va a ir percibiendo un creciente interés por este particular clase de demonio súcubo-íncubo en la era moderna. Su particularidad

<sup>9</sup> Curiosamente, el fuego se usaba tanto para purificar la herejía por parte de las diversas iglesias cristianas como para combatir el contagio de enfermedades como la peste, desde un punto de vista estrictamente médico.

<sup>10</sup> Este episodio evidencia hasta que punto Cervantes estaba al día de todo este calidoscopio de miradas de su época sobre las creencias en los fenómenos mágicos y diabólicos. Esta concepción mágica del mundo es la que empezaba a desarrollarse desde mediados del siglo XV en una proliferante literatura demonológica que se extendió por todas las imprentas de Europa, elaborada en la mayor parte de los casos por religiosos eruditos en teología.

será que podrá reproducirse a través del contacto sexual con el ser humano, llegando a popularizarse estas creencias en la literatura profana en obras como *El jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada, pero también en literatura de carácter religioso como la obra *Tratado de las supersticiones y hechicerías* (1529) de Martín de Castañega o las *Disquisitionum magicorum* (1595) de Antoine Martín del Río.

Precisamente Martín de Castañega será el autor que describa de un modo más explícito las peculiaridades de esta clase particular de demonio en lo relacionado con el tema del contagio en su tratado antisupersticioso. Según Castañega, este demonio se caracterizará principalmente por su transformación sexual con el fin de reproducirse con el ser humano. De este modo, se convertía en súcubo (con la apariencia de mujer), con el propósito de seducir al hombre, generalmente por la noche, mientras dormía. Una vez consumado el coito, este demonio absorbía y retenía el líquido seminal para transformarse en un íncubo, (en figura de hombre) para inocularlo en una mujer (28), siendo así el modo en el que el demonio podía reproducir su presencia entre los humanos a través de su deseo, actuando como “cebo de los actos carnales” (28).

De igual modo, tal como recoge Armando Maggi, Silvestre Prierio en su tratado *De strigimagarum daemonumque mirandis* (1521), creía que el lenguaje de los demonios o ángeles caídos, actuaba con un mecanismo similar al demonio súcubo-íncubo con el acto lingüístico, el contagio se realizaba a través de silogismos:

Prierio emphasizes that the devil could not accomplish this sexual process unless he knew how to modulate his (non) voice. In his double (active or passive) intercourse with a human being, the devil articulates either an “assertive” or a “recitative” voice, according to his human interlocutor's (active or passive) desire [...] Rather than articulating his own discourse, the devil interprets the other's desire. The devil's language is a “reflection” of the other's drive. (46)

Maggi igualmente destaca en su estudio sobre Prierio hasta qué punto estaba tan arraigada la creencia en este demonio súcubo-íncubo en la mentalidad de la época. Por un lado, Maggi demuestra lo lejos que podía llegar esa lectura mágico-analógica hasta el punto de convertirse en metáfora en la época de Prierio y proyectarla a las manifestaciones lingüísticas y discursivas de la realidad humana. Pero, por otro lado, lo verdaderamente importante y sorprendente es constatar cómo la creencia generalizada de que la relación entre humanos y ángeles caídos acarrearía necesariamente el nacimiento de un monstruo: “He [Prierio] believed that a woman infected by the devil may generate *monsters*” (47) y que nunca pararía de reproducirse, mientras el deseo humano dejase de existir.<sup>11</sup> ¿Podría decirse que Cervantes ya está empezando a insinuar en la primera parte del *Quijote* el apelativo de “monstruo de la naturaleza” para Lope de Vega?

---

<sup>11</sup> Martín del Río, tildado de crédulo por Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos*, reconocía que “del ayuntamiento de íncubo con mujer puede a veces nacer prole [...]. A lo que hay que añadir buen número de casos [...] En Inglaterra a Merlín (316-17). Curiosamente, Cervantes hace referencia al mago: Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo; y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo (II, 23, 725). Según Frederik Koning, la creencia de que Merlín fuese descendiente del Satán, fruto de la relación de su madre con un súcubo-incubo, parece remontarse a Boecio (480-524) en su *Scotorum Historiae*, aunque la historia fuera reformulada en el siglo en el siglo VIII, donde la madre, tras ser copulada por esa entidad, fue confesada por un sacerdote y bautizó a Merlín (90).

### **Cervantes y Lope: hipótesis de una relación conflictiva en torno al engendro monstruoso.<sup>12</sup>**

Si bien es cierto que las relaciones entre Lope de Vega y Cervantes no eran buenas por 1604, momento en que Cervantes todavía redactaba la primera parte del Quijote, hay que advertir, tal como señala Felipe Pedraza Jiménez, que: "el *Quijote* puede tener puntos en los que se remeda satíricamente la biografía de Lope; pero en su conjunto es, entre otras cosas, una sátira literaria"(41). Y es ahí donde se puede ver una parodia por parte de Cervantes, y es en el modo de producir comedias por parte de Lope. Este último declarará años más tarde en su *Arte nuevo de hacer comedias* lo siguiente: "Verdad es que yo he escrito algunas veces//siguiendo el arte que conocen pocos, mas luego que salir por otra parte// veo monstruos, de apariencias llenos, donde acude el vulgo y las mujeres// y este triste ejercicio canonizan" (182). De estos versos se podría deducir que Lope está reconociendo que absorbe los gustos del vulgo, como lo haría un súcubo y posteriormente los vuelca en la redacción de sus comedias, tal como él mismo señala: "Los que el vulgar aplauso pretendieron// porque, como las paga el vulgo, es justo//hablarles en necio para darles gusto" (182).

Por otro lado, Cervantes parece proponer en la primera parte del *Quijote* a un autor-narrador que sigue las mismas pautas de comportamiento que Lope o un demonio súcubo-íncubo. Este autor-narrador parece querer perpetuarse en el mercado mediante un proceso de absorción de ideas con capacidad de plasmarlas en el acto de escritura, contribuyendo con ello a su propagación —con carácter infeccioso como sería en el caso de los libros de caballería y las comedias de Lope— reproduciendo y multiplicando en el mercado literario engendros monstruosos que despierten el deseo del vulgo por consumirlos.

En torno al término "monstruo, es necesario señalar que en la mentalidad de la época era un concepto no tan sólo peyorativo sino que durante el siglo XVI siempre estuvo asociado al terreno de lo mágico-diabólico, como puede constatare en los tratados teológicos de la época, y el engendro de tal criatura se conectaba con el sistema reproductivo *contra natura* del demonio súcubo-íncubo. Al hilo del concepto *contra natura*, el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias definía el término *Monstro* precisamente como "*qualquier parto contra la regla y el orden natural*, como nacer el hombre con dos cabeças; y quatro braços y quatro piernas; como aconteció en el Condado de Vrgel, en un lugar dicho Cerbera, el año 1343, que nació vn niño con dos cabeças, y quatro pies" (1147 –las cursivas son mías-). De esta clarificadora acepción, que viene a significar, anormalidad, se podría extraerse la frase "qualquier parto contra la regla y el orden natural" y hallar ciertas conexiones semánticas en el *Quijote* de 1605 como en el discurso de Lope *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* de 1609.

Si bien es cierto que en la época, el "parto" era un recurso metafórico muy común por parte de los escritores para designar la creación literaria original, Cervantes a través de su narrador en su Prólogo al lector parece ironizar cuando escribe: "El murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento" (I, Pról, 7). Igualmente irónico resulta cuando alude al "orden natural" en el mismo Prólogo al lector del *Quijote*, cuando se lee: "Pero no he podido yo contravenir la orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante" (I, Pról, 7). De esta última cita, parece deducirse que si en la naturaleza "cada cosa engendra su semejante," Lope como "monstruo de la naturaleza," sólo engendraría "monstruos" de la misma

<sup>12</sup> Sobre las relaciones entre Lope y Cervantes hay numerosos estudios entre la bibliografía clásica como los de Emilio Cotarelo Mori, Joaquín Entrambasaguas, Nicolás Marín, M. A Buchanan y el de Tomás S. Tómov. Más recientemente han salido trabajos como los de Helena Percas de Ponsetti, Felipe Pedraza o Rogelio Miñana.

manera que lo está haciendo el narrador del *Quijote I* con su novela de caballería, que lejos de ser original está recolectando información de los archivos de la Mancha y del mercado, el Alcaná de Toledo para construir su particular engendro.<sup>13</sup>

En cualquier caso, conviene recordar que esta sátira literaria que se representa en el *Quijote* devenía de unas pésimas relaciones entre Lope y Cervantes, que según Cotarelo y Mori pudieron surgir entre 1603 y 1604. John G. Weiger afirmaba que era más que probable que ese apelativo "monstruo de la naturaleza" hacia Lope ya estuviese circulando por los corros literarios de Madrid en cualquier punto del periodo comprendido entre 1605-1609 (40).<sup>14</sup> Durante este periodo, tan sumamente interesante como desconocido, aparecerá el *Quijote* de Cervantes y Lope leerá ante la academia madrileña su *Arte nuevo de hacer en comedias en este tiempo*, empeorando aún más las relaciones entre ambos, sin olvidar la posterior aparición del *Quijote* apócrifo de Avellaneda (1614), dónde su autor recogerá igualmente la polémica literaria y personal.<sup>15</sup>

No obstante, el origen documental mejor constatado del apelativo "monstruo de la naturaleza," salvo prueba en contrario, parece atribuirse a Cervantes en 1615, haciendo alusión explícita en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* a su corta trayectoria como dramaturgo, escribía:

Y entró luego *el monstruo de naturaleza*, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tienen escritos[...] y si algunos, que hay muchos, no han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo. (93)<sup>16</sup>

Curiosamente, en la primera parte del *Quijote* se ve a su protagonista insultar a Sancho como un "monstruo de la naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro" (I, 46, 478), por el hecho de

<sup>13</sup> Desde mi punto de vista, el narrador del prólogo está ironizando cuando niega que su *Quijote* sea algo *contra natura*, cuando verdaderamente sí es algo inaudito hasta la fecha, ya que inconscientemente está cambiando (al igual que Lope hizo con la comedia) la forma de escribir, cuando lo que estaba tratando de hacer era una parodia literaria sobre cómo hacer una novela de caballería y sobre cómo saltarse las reglas del decoro. Por otro lado, unos años más tarde, con motivo de la lectura ante la Academia de Madrid del *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope asumirá el término de monstruo, cuando diga: "Si pedís parecer de las que agora/están en posesión, y que es forzoso/que el vulgo con sus leyes establezca/la vil quimera deste monstruo cómico/ diré el que tengo, y perdonad, pues debo/obedecer a quien mandarme puede/ que dorando el error del vulgo quiero.

<sup>14</sup> Helena Percas de Ponseti señala que "Cervantes sentía admiración sincera por el arte dramático "del gran Lope de Vega," término dos veces repetido (¿con cierta ironía?). Reconoce su genio creador en la declaración: "Alzóse con la monarquía cómica..., llenó el mundo de comedias propias, felices, y bien razonadas." Le llama "monstruo de naturaleza" por su fecundidad, pues no llegan otros excelentes dramaturgos "en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo," según sus palabras en el prólogo a sus propias comedias. No puedo menos de notar, sin embargo, el posible valor adjetival de la expresión "de naturaleza," como si dijéramos "de naturaleza monstruosa," ni de recordar la admisión de Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias* que al ver aplaudir "monstruos de apariencia llenos," se acoge a este "hábito bárbaro" en busca del "vulgar aplauso." Y así, lo que en realidad hace Cervantes es admirar a Lope pero no sin cierta carga crítica negativa" (67). Interesante igualmente es la opinión de Rogelio Miñana sobre las relaciones entre Cervantes y Lope en torno al "monstruo de la naturaleza," así como el trabajo de Felipe Pedraza Jiménez.

<sup>15</sup> No hay que ignora las palabras de Avellaneda en el prologo de su *Quijote* apócrifo, donde recibe las ofensas de Cervantes hacia Lope como algo personal.

<sup>16</sup> Según John G. Weiger, es posible incluso que esta denominación ya pudiera ser conocida en el periodo 1605-1609 (40).

haber descubierto la verdadera identidad de la princesa Micomicona.<sup>17</sup> Sin embargo, llama especialmente la atención que el nombre de "Micomicona" guarde muchísima similitud con la frase que le dedica Cervantes a Lope en el prólogo de sus *Ocho comedias* "alzóse con la monarquía cómica" (93). Igualmente, tal como apunta Rogelio Miñana, todos estos insultos proferidos a Sancho parecen atribuirse a Lope: "Podría alegarse que Lope de Vega es monstruoso por sus embustes y falta de decoro, o bien por ambos. Lo significativo es que el autor de *Don Quijote* comprendió la importancia de la figura del monstruo en la teoría teatral y en la personalidad literaria de Lope de Vega" (113).

### **El nuevo monstruo en el mercado: el autor lector-escritor**

El autor-narrador que propone Cervantes, (que buscaba en un principio en los archivos de la Mancha, y después en un mercado, el "Alcaná de Toledo"), es la nueva figura social que empieza a surgir a finales del siglo XVI. Se trata de un lector-escritor que trata de vivir de su producción literaria. Visto desde el imaginario medieval-renacentista, se trata de un ángel caído, arrojado del paraíso perdido del mecenazgo, o si se quiere, desarraigado de un nudo feudal de la producción patrocinada y protegida. Este escritor desterrado se ha hecho carne a través de esta nueva figura social de lector-escritor, que es relativamente nueva, gracias al incipiente mercado del libro y de la imprenta<sup>18</sup>. Desde ese preciso instante, buscando su supervivencia, tratará de multiplicar su presencia en el mercado de manera contagiosa y con la consiguiente comercialización de su producción, guiándose por el deseo de los lectores, al igual que actúan los demonios súcubos-íncubos.

Esta analogía del súcubo-íncubo con el acto de lectura-escritura parece estar muy en relación con el mundo teológico musulmán, tal como sostiene Luce López-Baralt. En el imaginario islámico, según esta autora, la Pluma Celeste y la Tabla constituyen:

Un matrimonio inseparable en la cosmología islámica [...] que interpreta estas simbólicas nupcias celestes precisamente en términos de una pluma que es principio masculino y una Tabla que es principio femenino [...] la escritura que el Cálamo inscribe sobre la Tabla Guardada es como la esperma eyaculada y depositada dentro del vientre de la hembra. (181-82)

Estos principios en el procesos de lectura-escritura guardan cierta relación con el *modus operandi* de este demonio súcubo-incubo, sobre todo, si se hace una lectura conjunta del Prólogo, el episodio de el Alcaná (I, 9, 85) y el del canónigo (I, 48, 493), ambos curiosamente relacionados de algún modo con Toledo, cuna del esoterismo medieval castellano.

Estos episodios son parte de una trama que enlaza el acto de escritura y lectura a través de las acciones de absorber ideas y propagarlas. Primeramente, el propio narrador del prólogo se enuncia como padrastro, y no padre, es decir, que esas ideas de lo que será el *Quijote* no son suyas sino halladas. Este narrador ficticio, además, será el mismo que vacile cuando escriba en el Prólogo: "Muchas veces tomé la pluma para escribilla, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría" (I, Pról, 8). Incluso llega a afirmar: "Yo determino que el señor Don Quijote se quede sepultado en sus archivos de la Mancha" (I, Pról, 8). Este narrador da a entender que la historia que se dispone a difundir estaba ya escrita, es decir, que ya había habido un proceso de absorción

<sup>17</sup> Obsérvese que el nombre de Micomicona parece ser un juego de palabras para aludir al rey de la monarquía cómica, que no era otro que Lope.

<sup>18</sup> Véanse los trabajos de Pedro Cátedra o Federico Sainz de Robles sobre el impacto cultura de la aparición de la imprenta en España durante el siglo XVI y su posterior crisis en la segunda mitad de este último, lo que hizo que se hiciese dificultoso publicar.



de ideas por su parte a través de sus lecturas. Esto parece claro cuando manifiesta que él es también lector: “Como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles” (I, 9, 85). Por tanto, desde el momento en que duda si difundir las ideas o no, él está exponiendo claramente que ha ejercido la función de un súcubo literariamente hablando, ya que ha absorbido unas ideas y tiene la libertad de incubarlas o no, esto es, escribirlas y difundirlas a través de ese cuerpo-libro. Su amigo imaginario lo convence finalmente para que curiosamente “saque a la luz” (Pról, 8), es decir, que engendre esa novela de caballería, “la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante” (I, Pról,10) y el narrador sentenciará: “Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones” (I, Pról, 10). Esas “razones” que se le “imprimieron” marcan el comienzo de ese proceso de incubar o inocular esa ideas en cuerpo del libro. Las razones impresas por tanto suponen, al igual que en el caso del Cálamo Sagrado el acto propio de la creación o incubación de la escritura, una suerte de eyaculación de ideas que gestarán el cuerpo- libro.<sup>19</sup>

Desde una visión eminentemente económica, este proceso de absorber ideas y escribirlas pone al descubierto una nueva estructura de relaciones económicas en torno al mercado del libro, como señala Rodríguez Gómez (154). Es harto significativo que aparezcan dos fuentes de recepción de ideas a la hora de concebirse la historia de Don Quijote. Por un lado aparecen esos supuestos archivos de La Mancha, y de otro, está la historia de Cide Hamete Benengeli, un conjunto de ideas escritas en papel que este narrador adquiere en un mercado. Ambas fuentes de información y conocimiento representan a su vez dos mecánicas muy diferentes de reproducción de ideas, al igual que ocurre con el proceso de lectura y escritura. El archivo representa la reproducción de ideas de la cultura manuscrita de los monasterios medievales, donde el proceso de producción textual estaba regido y detentado a la luz de la verdad del Libro, esto es, la Biblia.

Según la lectura de Rodríguez-Gómez en su trabajo *El escritor que compró su propio libro*, ese narrador-compilador, que es escritor y a su vez lee ideas, puede comprarlas y encontrarlas en esa nueva realidad que supone la existencia de un mercado. Este escritor compra la materia prima, esos libros o cartapacios, que luego los manufactura en forma de traducción con la plusvalía de dos sacos de trigo y dos arrobas de pasas, en una unidad de tiempo laborable, un mes, y así obtiene sus fuentes “la historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por *Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*” (I, 9, 86), para posteriormente poder manufacturar y distribuir ese libro en el mercado.

El mercado, en definitiva, le va a servir a esta nueva figura social lector-escritor no sólo para reescribir esas ideas que busca y encuentra, sino que también las usará para venderlas y conseguir no sólo su supervivencia de su nombre en el mercado, sino también para seguir reproduciéndose, leyendo y escribiendo y propiciar que otros hagan lo mismo. Con tal propósito, este autor pretende multiplicar su existencia en esa nueva sociedad de consumo que se forja en torno a la producción literaria, ya sea en la imprenta o en la representación escénica de comedias que satisfacen el gusto del vulgo. Este autor desea propagarse como lo haría ese ente satánico denominado súcubo-íncubo, y constata su existencia mediante ese proceso de propagación-contagio de ideas para seguir en el mercado, a través del deseo del consumidor, tal como señala el canónigo de Toledo: “Y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión de los pocos” (I, 48, 499). Cervantes de este modo parece criticar cínicamente la mercantilización del panorama literario de su época con ciertos matices paródico-satánicos, centrados en su enemigo más representativo, Lope.

<sup>19</sup> Los Libros Plúmbeos parecen estar muy presentes desde el “Prólogo” hasta el final de la obra. El bronce, el grabado, lo impreso podrían guardar cierta relación con el Cálamo sagrado.

### **Cide Hamete Benengeli ¿Un ángel caído inspirador del nuevo mercado?**

Por otro lado, la sátira no acaba ahí. Conviene recordar que en la visión de la época el mundo de lo demoníaco en el universo cristiano se empezó a forjar en torno a una reproducción invertida del mundo celestial. De este modo, no es nada extraño que la revelación de los mensajes divinos tenga su correspondiente inverso en el mundo infernal.<sup>20</sup> Desde el momento en que Dios revela a los hombres la Verdad del Libro mediante sus enviados, esto es, ángeles y profetas, ocurre de la misma manera con el error o la herejía, transmitida por Satán a través de sus ángeles caídos, esto es, demonios o falsos profetas. Julio Baena y Luce López-Baralt sostienen que Cide Hamete Benengeli podría significar “de la estirpe del ángel”(58). La cuestión en este caso sería precisar qué clase de naturaleza podría tener este presunto ángel llamado Cide Hamete Benengeli.

En la mentalidad de la época, el entorno mágico siempre ha sido asociado indefectiblemente con lo diabólico, y más aún cuando ese narrador cuenta cómo encuentra el manuscrito en Toledo, cuna de la magia medieval junto con Salamanca, en circunstancias particularmente esotéricas<sup>21</sup>. El narrador no puede terminar su historia, dejando al gallardo vizcaíno y a Don Quijote con las espadas en todo lo alto (I, 8, 83). Este narrador se va a lamentar por la manera en que va a acabar ese “tan sabroso cuento” y le parece “cosa imposible” que su historia, la de Don Quijote, no tuviese un “sabio” que pudiera escribirle su historia (I, 8, 83).

Según el mismo texto, este narrador buscará con afán, pero de un modo particularmente curioso. Tal como el mismo narrador señala: “Bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudan, el mundo quedará falto y sin pasatiempo y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención leyere” (I, 9, 85). Esta cita viene casi a decir que ese “pasatiempo” —o placer, o deleite si se prefiere— estaba destinado precisamente a ese “desocupado lector” del Prólogo, y que éste no va a poder seguir siendo disfrutado, tal como había prometido. Ese lector potencial que busca deleite en la lectura —que no enseñanza—, tal como predica el canónigo de Toledo (I, 48, 497) no podrá leer la aventura caballeresca de Don Quijote porque ni el “cielo,” ni el “caso,” ni la “fortuna” parecen permitirlo (I, 9, 85).<sup>22</sup>

Sin embargo, en el siguiente párrafo entran en juego ciertas connotaciones esotéricas relacionadas con el ocultismo medieval toledano. En esta ciudad mágica del medioevo europeo, será curiosamente donde tenga lugar “el caso,” o casualidad, de tomar uno de esos cartapacios que estaban destinados a fabricar seda con ellos. Movido por su “natural inclinación,” es decir, su curiosidad y con la “suerte” de hallar un traductor que le revela el contenido de ese cartapacio, hallará esa historia que andaba buscando. Puede observarse que el “cielo” no parece haber intervenido para nada, y que este narrador se halla precisamente en Toledo, la ciudad por antonomasia de las artes ocultistas o las “mancias.”

Por otro lado, el narrador explica muy detalladamente lo que acontece en su visita a ese morisco: “Diciéndole mi deseo, poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a reír” (I, 9, 88). Este fragmento, a priori inocente e incluso humorístico, a un nivel metafórico se asemeja al ritual del oráculo o sortilegio. Desde el

<sup>20</sup> Véase la obra de Fray Martín de Castañega señala sobre alude a los exagramos (14-15).

<sup>21</sup> Véase la obra de Martín del Río *La magia demoníaca. (Libro II de las Disquisiciones Mágicas)* 184-190.

<sup>22</sup> En la obra de Fray Lope de Barrientos (1395-1469), concretamente el *Tractado de caso y fortuna* se hace una diferenciación entre “caso” y “fortuna,” caracterizándose el primero porque “propiamente pertenesce a los animales non racionales, que son animales brutos, por quanto no obran con voluntad ni tienen libre albedrío”(212), siendo la fortuna propia de los seres racionales. ¿Podría Cervantes estar aludiendo a las creencias irracionales que mueven las tramas de las novelas de caballería?

momento en que el narrador requiere a un morisco un saber, que es decodificar un texto aljamiado, con toda la carga esotérica que a este grupo étnico se les atribuía, se puede intuir que estamos ante un ritual de oráculo o sortilegio.<sup>23</sup> Este narrador le da al morisco un libro, que curiosamente ya no lo denomina “cartapacio,” tal como se especifica en el mismo texto, y éste “le abrió por medio” (I, 9, 86) al libro (como si de un ente viviente se tratara) y al azar, apareciendo el personaje de Dulcinea.

Esta práctica es lo que conceptualizaba San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* como sortilegio, “los que con falsa apariencia de religión echan suertes invocando a los santos o abriendo cualquier libro de la Escritura” (36). Por tanto, el contexto mágico de este fragmento invita a pensar que Cide Hamete Benengeli pudiera ser la recreación del mensajero de Satán. Y ese mercado arabizado que representa el Alcaná de Toledo pudiera significar ese satanizado mercado donde todo puede comprarse y venderse, incluida el alma misma de un escritor.

Por otro lado, la lectura del episodio del discurso literario del canónigo de Toledo (I, 48, 493) viene a dejarnos bien claro que es en ese momento el vulgo quien marcaba las pautas de sus preferencias y gustos, y que el nuevo escritor, tenía que absorberse de esa realidad e “imprimir esa razón”—aunque fuese “la razón de la sinrazón”(I, I, 29) o como lo haría un súcubo-íncubo— para producir el deleite del lector que a la postre era el que le iba a consumir esa producción textual. Por lo tanto, una de las manifestaciones paródicamente más diabólicas en la primera parte de *Don Quijote* parece venir metaforizada en una realidad desacralizada y ambigua, donde la supervivencia del escritor en el mercado y en la sociedad de consumo depende de las ideas que pueda propagar.

Este tipo de producciones literarias son las que censuran tanto el canónigo de Toledo como el cura, los “disparatados” libros de caballería de autores como Feliciano de Silva o Antonio de Torquemada, y que según ellos, se han convertido en “mercadería vendible” en la comercialización del libro en la época.<sup>24</sup> El canónigo confiesa al cura irónicamente que él mismo es lector de novelas de caballería y que incluso está escribiendo una (otro lector-escritor) pero sólo con el fin de “enseñar y deleitar juntamente” (I, 48, 497). Sin embargo, el canónigo, al contrario que el narrador del Quijote, parece llegar a la conclusión de que es mejor no terminarla.

Por otro lado, uno de los aspectos más interesantes de la conversación del canónigo de Toledo y el cura en torno al mercado literario de la época será la equiparación que se hace de los libros de caballería con las comedias que están representándose en ese momento en los escenarios y con bastante éxito:

Si éstas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza y, con todo eso, el vulgo las

<sup>23</sup> El caso de Román Ramírez pudo tener alguna influencia en el *Quijote*. Hay varias coincidencias. Era de Toledo, como el morisco de la Alcaná. Cobraba en especies, por practicar la medicina y rituales moriscos de hechicería, tuvo tratos con una tal Aldonza, y era un entusiasta de las novelas de caballería. En 1600 fue quemado en efigie. Su caso fue recogido por Martín Del Río y reproducido por Julio Caro Baroja. Esta asociación de la hechicería con el Islam es recogida por Ana Echavarría, en su análisis de la obra de Alonso de Espina *Fortalitium fidei*, donde se advierte una creciente satanización de la cultura musulmana en la Castilla del siglo XV.

<sup>24</sup> También el género de las misceláneas parece estar incluido dentro de esta categoría de “mercadería vendible.” En el pasaje de la biblioteca, el cura no perderá ocasión para criticar a Antonio de Torquemada, autor de la miscelánea *Jardín de flores curiosas*, así como de diversas novelas de caballería, y donde no parece mostrarle mucha credibilidad como escritor: “El autor de ese libro —dijo el cura— fue el mismo que compuso *El jardín de flores*, y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero o, por decir mejor, menos mentiroso; sólo sé decir que irá al corral, por disparatado y arrogante” (I, 6, 62). Pero además, en esta miscelánea Torquemada toca temas como el demonio súcubo-incubo, los monstruos y su origen y hace referencias al *Malleus maleficorum*. Véase el tratado III del *Jardín*.

oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así ha de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte no sirven sino para cuatro discretos que las entienden y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, de este modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre de cantillo. (I, 48, 493-94)

La reflexión del canónigo no viene sino a criticar ese nuevo modo de escribir y producir, ya que pese a esos "disparates", tienen mucha más salida económica en el mercado. El canónigo se niega a escribir esa novela de caballería que empezó porque sabe que no va a tener un lucrativo éxito comercial. Sin embargo, lejos de ejercer el arte por el arte, tiene su mirada puesta en la rentabilidad que le generará su inversión de trabajo y tiempo, cuando afirma que no está dispuesto a ser "un sastre de cantillo," lo cual indica que él mismo ha caído en las redes de la mercantilización literaria. Pero el discurso del canónigo de Toledo irá más allá, y hará extensiva su a las comedias que se representan y tienen éxito:

Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen, porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben extremadamente lo que deben de hacer, pero, como las comedias se han hecho *mercadería vendible*, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse a lo que el representante le ha de pagar su obra le pide. (I, 48, 497 [las cursivas son mías])

De esta reflexión del canónigo no sólo se afirma que en la producción cultural se ha impuesto la ley de la oferta y demanda, sino que el "yerro" consciente o antiacademicista de los poetas o escritores se ponen en aras de la rentabilidad de las comedias y al acomodo del gusto popular del vulgo, que como diría Lope, puesto que es quien realmente las paga y llena los corrales. Estas circunstancias son las que estaban marcando las pautas al escritor a principios del siglo XVII, entre ellos Cervantes, que hasta el momento de la publicación del *Quijote*, ya sabía muy bien lo que era mendigar en las antecámaras de los palacios aristocráticos, bien para formar parte de una comitiva o que le proveyera un mecenazgo digno para vivir de la literatura.

### Conclusión

El *Quijote* de 1605 supuso no sólo el nacimiento de la novela moderna, sino una parodia o sátira literaria, cuya total comprensión queda lejos por descubrir. De lo que no cabe duda es que el narrador que introduce Cervantes en el capítulo ocho revela que la nueva forma de producir textos se ha de acomodar al mercado. Tal como he expuesto a lo largo de este trabajo, la sátira cervantina bien pudiera extenderse a ese narrador, que parece guardar cierta similitudes con los autores que copaban el éxito del mercado literario, tales como Feliciano de Silva, Torquemada, o el mismo Lope de Vega. El mayor "monstruo" de todos tenía un *modus operandi*, que no era otro que explotar mercantilmente el contagio y la propagación de su dramaturgia a través del placer del vulgo, con ideas que removían pasiones, tal como el mismo señalaba reiteradamente en su discurso *Arte nuevo de hacer comedias*. Por otro lado, esa recreación metafórica de íncubo-súcubo como reproductor de ideas para sobrevivir(se) en el mercado literario a través del narrador que propone Cervantes, venía de algún modo a encarnar el drama del escritor moderno, que progresivamente iba quedando huérfano de la protección del mecenazgo. Que sea Cide Hamete Benengeli esa metáfora del enviado del diablo, o que el epíteto de "monstruo de la naturaleza" proferido a Lope por parte de Cervantes pueda ser por los

motivos expuestos es una cuestión que ahí queda. Aunque quizás el llamado “fénix de los ingenios” pudiera haber sido precisamente tildado de “monstruo de la naturaleza” en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*, no ya solo por esa prolijidad de Lope, sino por su capacidad de reproducirse a sí mismo (como un súcubo-íncubo) a través de su producción teatral y poder “alzarse con la monarquía cómica”(Prólogo, 93).

Sin embargo, lo que sí parece más claro es que esta paródica satanización del mercado literario en el texto del *Quijote* viene a ser una metaforización de una realidad desacralizada, ambigua y proteica donde la existencia y supervivencia del escritor en el mercado en una incipiente sociedad de consumo depende tan sólo de las ideas que pueda propagar y que entusiasmen al consumidor. Y ese mercado que representa el "Alcaná de Toledo" parece ser ese lugar donde todo puede comprarse y venderse, incluida el alma misma del escritor.

**Obras citadas**

- Avellaneda, Alonso Fernández de. Martín de Riquer ed. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Baena, Julio. "Modos del hacedor de nombres cervantino: El significado de 'Cide Hamete Benengeli.'" *Indiana Journal of Hispanic Studies* 2.2 (1994): 48-61.
- Barrientos, Lope de. *Vida y obra de Lope de Barrientos*. Salamanca: Tipográficas Calatrava, 1927.
- Buchanan, M.A. "Cervantes and Lope de Vega: Their Literary Relations. A Preliminary Survey." *Philological Quarterly* 21 (1942): 54-64.
- Caro Baroja, Julio. *Vidas mágicas e Inquisición*. Madrid: Taurus, 1967.
- Castañega, Fray Luís de. Fabián Alejandro Campagne ed. *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Cátedra, Pedro. *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (Siglo XVI)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha. Edición del IV Centenario*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- . Nicholas Spadaccini ed. *Entremeses*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Los puntos oscuros de la vida de Cervantes*. Madrid: Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1916.
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Horta, 1943.
- Echavarría, Ana. *The Fortress of Faith: The Attitude towards Muslims in Fifteenth Century Spain*. Boston: Rachel Arie and Angus MacKay, 1999.
- Entrabasaguas, Joaquín. *Una guerra literaria del siglo de oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.
- Espina, Alonso de. *Fortalitium fidei*. Nuremberg: Antonius Koberger, 1494.
- Frascastoro, Girolamo. *De Contagione et Contagiosis Morbis, et Eorum Curatione, Libri III. Contagion, Contagious Diseases, And Their Treatment*. Wilmer Crave Wright trans. and notes. New York: Putnam, 1930.
- Gelaberto, Martín. *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Cataluña (Siglos XVII-XVIII)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- Hasbrouck, Michael. "Posesión demoníaca locura y exorcismo en el *Quijote*." *Cervantes* 12.2 (1992): 117-26.
- Isidoro de Sevilla, San. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- Koning, Frederik. *Íncubos y súcubos. Los demonios del sexo*. R. M. Bassols trad. Barcelona: Plaza y Janes, 1977.
- Kramer, Heinrich, y Jacobus Sprenger. *Malleus maleficorum*. Barcelona: Reditar Libros, 2006.
- Lathrop, Thomas A. "Diablo-Cura en el *Quijote*." *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*. Juan Villegas ed. Irvine: University of California Press, 1994. 178-84.
- Lope de Vega, Félix. Juana de José Prades ed. *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- . Ángel Rosenblat ed. *Cartas completas de Lope de Vega*. Buenos Aires: EMECE, 1948.
- López Baralt, Luce. "El Cálamo Supremo de Cide Hamete Benengeli." *Sharq al-Andalus* 16-17 (2002): 175-86.
- Maestro, Jesús G. "El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli." *Cervantes* 15 (1995): 111-41.

- Maggi, Armando. *Satan's Rethoric*. Chicago: Chicago Press, 2001.
- Marín, Nicolás. "Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída." *Anales cervantinos* 12 (1973): 3-37.
- Martín del Río, Antoine. *La magia demoníaca. (Libro II de las Disquisiciones Mágicas)*. Jesús Moya trad. Madrid: Hiperión, 1991.
- Martínez Gil, Fernando. *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Miñana, Rogelio. *Monstruos que hablan: La monstruosidad en Cervantes*. Chapel Hill: North Caroline Studies in the Romance Languages and Literature, 2007.
- Muchembled, Robert. *Historia del Diablo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Padilla, Ignacio. *El diablo y Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Pedraza Jiménez, Felipe. *Cervantes y Lope de Vega: Historia de una enemistad*. Barcelona: Octaedro, 2006.
- Pedrosa, José Manuel. "El diablo en la literatura de los siglos de oro: De la máscara terrorífica a caricatura cómica." *El diablo en la edad moderna*. María Tausiet y James Amelang ed. Madrid: Marcial Pons, 2004.
- Percas de Ponseti, Helena. "Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis." *Cervantes* 23.1 (2003): 63-115.
- Rey Bueno, Mar. *El Quijote mágico*. Madrid: Algaba, 2006.
- Rodríguez, Juan Carlos. *El escritor que compro su propio libro. Para leer el Quijote*. Barcelona: Debate, 2003.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías, 1976.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *La imprenta y el libro en la España del siglo XV*. Madrid: Vassallo de Mumbert, 1973.
- Tómov, Tomás S. "Cervantes y Lope de Vega: Un caso de enemistad literaria." *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. 617-626
- Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Ed. Giovanni Allegra. Madrid: Castalia, 2004.
- Weiger, John G. "Monstruo de la Naturaleza: Castro's Ironic Use of Cervante's Epithet for Lope de Vega." *Hispania* 65.1 (1982): 39-44.