

Novela barroca y *mise en abyme*: el caso de “El Curioso impertinente”

Flavia Gherardi
Università di Napoli Federico II

Si una verdad se puede asumir como incuestionable acerca de una obra de inmensa envergadura como es el *Quijote* ésta es, sin duda, que su originalidad estriba, entre otras intuiciones geniales de su autor, en la decisión de duplicar el objeto mismo de su propia narración, a la hora de someterla al cuestionamiento que los personajes que animan la II parte de 1615 realizan a través de sus comentarios; junto a ella, la otra idea ingeniosa de incorporar – con vistas a su desautorización y desacreditación – la continuación apócrifa aparecida a firma de Avellaneda. Este rasgo característico determina que en la mayoría de los estudios críticos centrados en el análisis de los distintos procedimientos metaliterarios, a la hora de evocar los ejemplos de las categorías metaficcionales de “meta-narración”, “meta-texto”, “meta-discurso” etc., se acuda de forma casi sistemática a la obra del manchego como a uno de los casos más representativos – cuando no el más representativo – de esta clase de fenómenos. Ahora bien, dentro de esa cantera inagotable de reduplicaciones y desdoblamientos que es la narración quijotesca, la *Novela del Curioso impertinente*, relato extra-diegético interpolado en los capítulos 33-35 de la I parte, constituye una prueba más que meridiana de la mencionada tendencia cervantina a la autorreflexividad textual¹.

En efecto, como todo el mundo recordará, la apasionante historia de raigambre italianista contribuye en medida nada despreciable al debate meta-narrativo que marca la II parte, dando pie a los comentarios confiados, en el III capítulo, al bachiller Sansón Carrasco quien, al referir que “Una de las tachas que ponen a la tal historia [...] es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, ni por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del Señor don Quijote (Cervantes, 652)” subleva – y hasta parece resolverla en términos de palinodia, si no de franco repudio – la cuestión de su pertinencia estructural y temática en relación a la obra que la contiene.

Esto, junto con otras valoraciones de corte meta-referencial (el comentario del cura al acabar la lectura de la novela, el del mismo Don Quijote en respuesta al bachiller, las consideraciones de Cide Hamete Benengeli en el cap. 44 de la II parte, etc.), plantea un problema de cariz estético, a la base del cual se pone el conjunto teórico representado por la serie de comentarios; en ellos muchos críticos creen reconocer una invitación de parte del propio autor dirigida, entre líneas, a los lectores para que estos cuestionen la naturaleza, la función y el sentido de la novela injertada.

De su parte, la crítica no se ha revelado avara a la hora de responder a la invitación oculta, facilitando a lo largo de las décadas una cuantiosa contribución, en términos de interpretaciones y soluciones variadas, hasta el punto que cualquier mención del *Curioso*, en trabajos de distinto alcance hermenéutico, no puede, o no sabe, prescindir de referirse a la cuestión de su pertinencia o impertinencia.² En general, la cuestión se ha resuelto en los términos que siguen: se ha admitido la absoluta pertinencia de la

¹ Desde la aparición del artículo de Bruce Wardropper acerca de la pertinencia estructural de la novelita en el marco del libro de caballerías que la contiene se ha producido tal variedad y cantidad de trabajos que es imposible resumirlos aquí. Sin embargo, entre los abordajes más recientes que, en general, se centran en las distintas modalidades de solapamiento formal entre el relato marco y el relato interpolado, tal vez merezca la pena señalar las contribuciones de Kupper, García, Güntert 2007 y 2015, Alcalá Galán, Bravo Ramón, Núñez Rivera, pero sobre todo Baquero Escudero.

² Hasta se empeñan, en muchos casos, a acreditar la obligación remitiendo al adjetivo ‘impertinente’ del título como a una clara señal de la petición del mismo autor.

novela a partir del reconocimiento de una analogía temática con un segmento textual de la narración primaria, esto es, con las historias sentimentales de Cardenio y Dorotea, los amantes de Sierra morena. Estos episodios, por más que remitan – al igual que *El Curioso* – a un código literario distinto del caballeresco (el cortesano-sentimental) reciben su patente de pertinencia al dominio quijotesco gracias al hecho de que comparten con él la misma dimensión espacio-temporal y relacional; es decir que, en términos narratológicos, se integran en la diégesis primaria recibiendo allí su desarrollo y hasta su desenlace final. Precisamente el desenlace o resolución de dichas historias constituyen la causa y al mismo tiempo la finalidad de la propia relación de reflexividad que envuelve a las distintas narraciones dispuestas a lo largo de los distintos planos diegéticos. De hecho, siguiendo en esto la lectura semiótica de José María Paz Gago (1989), basada en las secuencias de la intriga, la inserción del *Curioso* coincide con el momento en que la narración metadieгética está transitando desde la secuencia de “Obstáculo” (es la segunda, después de la del Amor, en la que tanto Cardenio como Dorotea han contado, en forma de analépsis con función completiva, los respectivos conflictos accionales, esto es, los engaños sufridos por obra de un único desencadenante: don Fernando, lo que hace de ellos ya dos relatos especulares entre sí) a la del “Matrimonio” (solución esperada, para cuya realización se necesita un proceso “catártico” – tal y como lo define Helena Percas Ponsetti (1975, I, 217) – que posibilite la adopción de precisas estrategias de comportamiento).

En pocas palabras, la lectura de la novela del *Curioso* es funcional, en términos de “exemplum, sermón, alegoría” – según los distintos marbetes formales que se le atribuyen cada vez – al desarrollo sucesivo de la diégesis primaria, en cuanto, a través de la acción de reflejamiento de los protagonistas pueden prever las consecuencias de sus acciones y así mudar las conductas en víspera de la resolución de sus conflictos existenciales: la locura de Anselmo es especular a la de Cardenio, la deslealtad de Lotario reproduce la traición del amigo Fernando, el cambio de aptitud de Camila es reflejo de la aceptación del cortejo de parte de Luscinda etc., todos elementos que han llevado a considerar la historia del *Curioso* una lección *ex contrario* acerca de la infracción a los valores de la amistad, lealtad, fidelidad conyugal, virtud mujeril y honra personal. En pocas palabras, el principio metaléptico que regula la configuración general de la intriga novelesca conlleva que el segmento metadieгético constituido por las dos historias sentimentales funcione como relato-marco para el segmento hipodieгético coincidente con la novela del *Curioso impertinente*. Su “relación de reciprocidad” se fundaría en la analogía u homología temática en la que Lucien Dällenbach, autor del texto teórico fundamental acerca del *récit spéculaire*, llama la “retroacción”, o sea, ese movimiento de retorno, de subida, de la narración contenida al nivel superior del contenedor, para que ahí pueda ejercer sus efectos de especularidad. Solo falta subrayar que, para que la duplicación interior no acabe en repetición anodina, se precisa una marca “diferencial” - aquí representada tanto por el distinto orden secuencial, del que procede un desarrollo casi invertido, como el desenlace diferenciado – que ponga las dos narraciones en relación de inversión, al fin de que la macrosecuencia sintetizada por el *Curioso* parezca enrevesada “tal como se reflejarían en un espejo (Paz Gago 1995, 115-117).”

Estas premisas, sin embargo, por muy acertadas que se puedan considerar, no dejan de generar una sospecha: la que atañe a la posibilidad de que tanto la articulación de la refracción (o sea, su desarrollo interno), como los efectos de retroacción de ella, no estén limitados a la general correspondencia analógica con función ejemplar mencionada arriba, sino que cuenten con una multitud de fenómenos reduplicacionales, así como de implicaciones de significado, todos muy superiores a lo considerado, y que

posiblemente sean ellos los responsables del asombroso polifuncionalismo que marca la narración cervantina. Por lo tanto, es dable señalar que a la hora de mencionar los componentes de “analogía” y “retroacción” arriba apuntados se están llamando en causa las categorías en las que Dällenbach funda su reconstrucción tipológica del procedimiento de la *mise en abyme*, que, como se acaba de ver, es una técnica que Cervantes utiliza en medida nada despreciable para la organización de su texto. Con respecto a eso, sorprende bastante que, disponiendo de un modelo teórico sobre el tema (por muy descarriante y farragoso que pueda aparecer en muchos puntos de su elaboración), no se le haya aprovechado, por lo que es dado conocer, para un análisis detenido de la *novella* del manchego. Como se recordará, con vistas a precisar su significado, el estudioso suizo somete a un detenido análisis la metáfora heráldica del blasón vulgarizada a partir de la famosa declaración de André Gide aparecida en el *Journal* de 1893. El análisis se extiende más allá de la sola tipología del “blasón en el blasón”, pues la multitud de ejemplos literarios aducidos – tanto gidianos como no gidianos – obstaculizan la formulación clara y rotunda de los resultados, diluyéndose estos últimos, en ocasiones, en una serie de considerandos algo especiosos.

En una óptica por lo tanto sincretista y pluricomprendensiva, el estudioso llega a aclarar que la *mise en abyme* corresponde a dos fenómenos: tanto el desdoblamiento del sujeto de la narración, a través de la función de delegación de la instancia narradora (esto es: un acoplamiento o gemelaje de actividad narradora a base de un objeto de narración similar, sobre el que se establece la relación de reciprocidad), como el relato especular (que en principio se quedaba fuera del sentido condensado por la metáfora del escudo en el escudo, puesto que una relación de inclusión – según la cadena de niveles hipodiegéticos – no es lo mismo que una relación de especularidad, en cuya vertiente la narración se reproduce en su interior como sujeto: objeto, materia, argumento narrado, prescindiendo de la identidad de las instancias narradoras). Lo que está claro es que lo que él llama el “surplus analógico” garantiza la repetición dentro de la diégesis, tanto *en débrayage* – el primer caso – como *en émbrayage*, el segundo. Aclarado esto, Dällenbach (151) consigue en todo caso esbozar un esquema según dos modalidades de manifestación de la *mise en abyme*, el tipo de especularidad de las cuales genera tres figuras de reduplicación textual:

- a) L’usage de la plupart des critiques témoigne suffisamment du caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir pour qu’il soit permis de les confondre et de baptiser *récit spéculaire* tout texte recourant à notre procédé ;
- b) Tel que les auteurs l’utilisent sans la problématiser, le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières, comme chez Gide, se ramènent à trois figures essentielles qui sont la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l’infini* (fragment qui entretient avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragmente censé inclure l’œuvre qui l’inclut).

Además, Dällenbach enriquece su paradigma de expecularidad con una taxonomía obtenida haciendo hincapié no ya en las modalidades de manifestación del abismamiento, sino en el objeto mismo de la reflexión que, según unas funciones que él toma del sistema de Jakobson, puede ser descompuesto en tres distintos elementos: el “enunciado” (o sea, en general, el producto de la narración), la “enunciación” (el proceso y el contexto de producción textual, a la manera del Prólogo quijotesco), el “código” (el principio de forma que regula el funcionamiento del texto). Además, hay

que tener en cuenta una doble articulación del objeto enunciado: es ‘ficcional’ – si duplica el relato en su dimensión de historia narrada, es decir, en la manera de narrar - y ‘textual’ – si lo refleja en su aspecto literal, es decir, en el cómo está compuesto y organizado. Con todo, hay que precisar que, aun apreciando el esfuerzo del autor por facilitarle al lector un paradigma manejable, la supervivencia de múltiples zonas oscuras dentro de ese espacio hace que la comprensión no resulte tan ágil como él lo esperaba y anunciaba. Así que no queda sino agarrarse a aquellas nociones que se presentan firmes y claras en su sentido y, por medio de ellas, intentar desentrañar del abismo novelístico sus propiedades y efectos más inherentes.

A la luz de todo lo que venimos precisando junto con y a través de Dällenbach, se entiende que remitir, como lo hace la mayoría de los críticos, a la “relación temática de analogía” para explicar las conexiones meta-textuales entre *El Curioso impertinente* y la narración de primer nivel, realmente no explica nada, o muy poco, y en todo caso no patentiza la complejidad de su condición “abismal”. En efecto, basta con bucear los efectos producidos por el “mal deseo” que aflige a Anselmo para percatarse de la compresencia en el solo texto de la novela italianista de las tres figuras de la repetición esbozadas precedentemente, en combinación con un parte de las cinco declinaciones disponibles al objeto de la reflexión. El triángulo sentimental que procede de la violación de la ley de amistad, y que envuelve en el mismo aire de mentira, traición y desengaño a Anselmo-Lotario-Camila por un lado, y a Cardenio-Fernando-Luscinda (más Dorotea como otra articulación del papel de la burlada), en el nivel diegético superior, constituye la relación de similitud que requiere la *réduplication simple*, cuyo objeto es el mismo producto de la enunciación, esto es, el relato ficcional. Bien mirado, sin embargo, no se puede pasar por lo alto el hecho de que el mismo hipo-texto está estructurado por una serie de secuencias que, lejos de estar yuxtapuestas, encajan las unas con las otras hasta entamar una *mise en abyme* progresiva correspondiente a la “reduplicación a lo infinito” dallenbaquiana (en la variante textual, por ser implicado el funcionamiento mismo de la narración). Desde esta perspectiva, que resulta ser más privativa de nuestro relato con respecto a la precedente, la secuencia inicial de la narración, que Percas Ponsetti define “una novela de ideas en que se explora la relación entre conceptos y realidades” y que corresponde al cuestionamiento, en términos de valores, de la petición que Anselmo dirige a su amigo del alma, parece una variante reducida – con forma de *moralité*, *exemplum* o sermón – de la duplicación sencilla basada en la analogía de objeto. En cambio, cuando ya la narración empieza a alimentarse de la actividad de los personajes, esto es, a partir del momento en que Lotario pierde todo recelo y empieza a obrar, la relación de reciprocidad se activa en el mismo instante, con las siguientes consecuencias: de forma progresiva, Anselmo – el que hasta ese momento ha estado gobernando y dirigiendo la acción, atrapado por sus reiteradas y desatinadas solicitudes – queda arrinconado en el fondo ‘abismal’ de la narración para dejar paso – materialmente, alejándose de casa (segundo Cardenio) –, a la duplicación de papel, el suyo, a mano de Lotario.³ Éste poco a poco adquiere instancia directiva, hasta hacerse él mismo, en tanto reflejo y doble especular de Anselmo, productor de metaficción: “juró a Anselmo que desde aquel momento tomaba tan a su cargo el contentalle y no mentille *cual lo vería si con curiosidad lo espiaba* (Cervantes, 392);” o más adelante, por segunda vez, cuando ya el poder de la seducción de Camila le habrá inducido a hacer caso omiso de la amistad:

³ Sobre estas dinámicas de reduplicación identitaria, prodrómicas del afortunado tema del Doble novelesco, véase nuestro Gherardi 2007 y 2018, en el que va incluido un análisis pormenorizado del episodio del *Curioso*.

finge que te ausentas por dos o tres días, como otras veces sueles, y haz de manera que te quedes escondido en tu recámara, pues los tapices que allí hay y otras cosas con que te puedas encubrir te ofrecen mucha comodidad, y entonces verás por tus mismos ojos, y yo por los míos [aquí resalta la reciprocidad], lo que Camila quiere (Cervantes, 404).

En esta segunda secuencia accional el mecanismo de la *mise en abyme* resulta replicado en una especie de sub-relato autónomo, una especie de “Historia de los amores de Lotario y Camila”, en el que, además, la *mise en abyme* revela otra tendencia característica: la apropiación de núcleos temáticos de múltiple filiación genérica, manifiesta en el engarce del segmento teatral (al estilo del *Hamlet* shakespeariano), coincidente con la comedia recitada por los nuevos amantes, dentro de ese ‘escudo’ contenedor que es la novela. Así es como se va avanzando hacia la *réduplication à l’infini* a la que da paso el texto cervantino y que, lejos de limitarse a los ejemplos citados, sigue activando sus procedimientos en segmentos cada vez más reducidos de la narración meta-diegética. De hecho, en la puesta en escena planteada por Lotario cobra independencia la actuación de Camila, en términos de ruptura con lo acordado y lo esperado (incluso en la expectativa del lector, ya que la retroacción tiene su último paradero en la descodificación del lector). En su apasionado discurso, al arremeter contra la imprudencia del marido,⁴ culpable por haberla expuesto al cortejo del amigo, asimismo contra la deslealtad de Lotario, por procurar que se cuestione su virtud y, por lo tanto, que pierda ella el honor, Camila está duplicando – ya no en términos de analogía, sino de coincidencia perfecta – desde una zona muy reducida y muy interna al texto, el objeto mismo de la novela del *Curioso* considerada en su integridad y, al mismo tiempo, según lo visto, el de un segmento sustancial de la narración primaria. La validación de este ulterior enriquecimiento del esquema reflexivo procedería del sentimiento de sorpresa y confusión – o sea de pérdida de sintonía – acarreadas por la actuación de Camila no ya al marido escondido detrás de los tapices, quien literalmente “Atentísimo había estado [...] a escuchar y a ver representar la tragedia de la muerte de su honra (Cervantes, 414)”, sino a Lotario, quien por más que había sido el director de la ficción, termina perdiendo el control. Ese mismo control, mientras tanto, ha pasado a las manos de Camila quien, en la recámara-escenario, sujetando con fuerza una daga (homólogo de la Luscinda seducida por Fernando, quien con una daga pareja había defendido su integridad, negándose a la boda) se revela cual otra Camila, y representa ante sus ojos el drama: el conflicto entre la verdad mixta a fingimiento, asumido como principio regulador de sus conductas:

Y diciendo estas razones, con una increíble fuerza y ligereza arremetió a Lotario con la daga desenvainada, con tales muestras de querer enclavársela en el pecho, que casi él estuvo en duda si aquellas demostraciones eran falsas o verdaderas (Cervantes, 411).

Ocasión para Lotario de verse, él también, reflejado en un espejo admonitorio.

Finalmente, la tercera secuencia narrativa, deja lugar a la *réduplication aporistique* (o paradójica), la que corresponde a “un fragmento que presuntamente incluye la obra que lo incluye (Dällenbach, 51)” y que, por replicar la forma que disciplina su funcionamiento entra en la declinación ‘mise en abyme del código’. El propio Dällenbach acude al *Quijote* de 1615 como ejemplo de “autoinclusión paradójica (115-122).” Sin embargo, aparte esta contribución del *Curioso* a la metacrítica literaria de la

⁴ De forma fingida, disimulada, en la superficie textual, pero sincera, en lo profundo, por la percepción inconciente de su propio error moral.

continuación, es posible señalar una forma de abismamiento análoga dentro de la misma novela. Párense mientes en la trágica despedida final de Anselmo, cuando, ya dolido, desengañado y desesperado, acogido en una cama que ya no es su tálamo nupcial, un narrador omnisciente nos lo retrata de la siguiente manera:

comenzando a escribir, antes que acabase de poner todo lo que quería, le faltó el aliento y dejó la vida en manos del dolor que le causó su *curiosidad impertinente* [...]. El señor de casa [el huésped][...] leyó el papel, que conoció que de su misma mano estaba escrito, el cual contenía estas razones: “*un necio e impertinente deseo* me quitó la vida. Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de que ella los hiciese; y pues yo fui el fabricante de mi deshonra, no hay para que [...] (Cervantes, 422).”

Pues bien, aquí la esperada relación de reflexión de la obra entera en un fragmento interno a la misma parece realizarse a base de tres objetos – o sea, tres confirmaciones – distintos: en primer lugar, a la hora de reproducir el fragmento la misma expresión que le da título, “su curiosidad impertinente” (esto es, que la condensa, porque esta es la función del título), el fragmento está prácticamente incluyendo la obra entera; en segundo lugar, el contenido del breve escrito resume, repitiéndolo y reflejándolo, precisamente el contenido, el *sujet*, la materia de la obra misma “un necio e impertinente deseo fue fabricante de su deshonra”, sin interesarle al texto representar más, por bastarle a la retroacción hacia la narración primaria ponerse en marcha desde este punto. Finalmente, quizás el momento de más estricta autorreflexión: la reflexión de la “escritura” misma. Adviértase: “comenzando a escribir [...] estaba escrito [...] leyó el papel,” toda una insistencia en el acto de la composición – reflexión de actividad – y de la lectura que son precisamente las actividades que han favorecido, y hasta posibilitado, la *mise en abyme*: el manuscrito, la curiosidad muy pertinente de los narratarios, la lectura de la *Novela* de otro curioso (es un tipo subsidiario de puesta en abismo que Dällenbach llama “trascendente”, en cuanto llama en causa al estatuto ontológico de la escritura en tanto en cuanto mimesis).

Una última reflexión. El acudir al modelo de Lucien Dällenbach no llega a satisfacer una curiosidad añadida, y más que pertinente, que se origina en el lector moderno: ¿por qué Cervantes acude en medida tan abundante a los recursos de la autorreflexividad y de la reflexión especular (en el doble sentido tanto de la ‘especularidad’ como de la ‘especulación’)?

Quizás haya que remitir a esa tendencia al cuestionamiento de la concepción del mundo tan esencial al espíritu aurisecular, volcado hacia una complejidad que raya en lo paradójico a la hora de admitir sincréticamente realidades, sentimientos, ideas muy opuestos. Cara y cruz de esta polifonía ideológica, como es sabido, es la duda ontológica acerca del estatuto de la realidad. Ahora bien, la tendencia que se acaba de asignar a Cervantes es precisamente la de incorporar en su obra, en la misma estructura y “configuración de intriga” esa problemática: es decir, que la abertura a los procedimientos metalépticos, de “cruce”, y autorreflexivos – ante todos, *la mise en abyme* – sirve a tematizar textualmente la duda epistemológica que le aflige a él y a sus contemporáneos. La puesta en abismo, en efecto, es una técnica anti-mimética por excelencia, en el sentido de que no refleja la realidad externa, sino la que es objeto del texto, cuando no el propio texto, y por eso termina revelando los procedimientos de construcción, al mismo tiempo que los temas que los solicitan. En otras palabras, con ella la obra se revela y, al quitarse el disfraz, patentiza su natura ‘ficticia’, infringiendo – y, al tiempo, superando – la diferencia de principio entre verdad y mentira, realidad y

ficción. Al enseñarle a la obra su propio carácter de artificio – por medio de una ficción de segundo grado en la que aquella pueda reflejarse – no hace más sino desacreditar la verdad que dicha obra pretendía representar en sus comienzos, acabando por subvertir, como se decía, los lindes ontológicos entre lo verdadero y lo falso, tal y como lo aclara el mismo narrador de la novela del *Curioso* con respecto a lo que quisieron representar los amantes infieles: “que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían.”

Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- Bravo Ramón, Francisco Javier. «*El curioso impertinente*»: *periplo mediterráneo de un mito clásico*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- García, Adrián M. “El curioso impertinente, the ‘Pause’, and verdadera historia.” *Hispania* 87.3 (2004): 429-438.
- Gherardi, Flavia. «*Un cuerpo parecemos y una vida*». *Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d’Oro (1558-1657)*. Pisa: ETS, 2007.
- . “«Esta obra de mi gusto». Cervantes e il male necesario.” En L. Innocenti ed. *Il piacere del male, Le rappresentazioni letterarie di un’antinomia morale. Il Seicento*. Pisa: Pacini, 2018. 379-397.
- Güntert, Georges. “El Quijote, El curioso impertinente y la verdad de la literatura.” En *Cervantes. Narrador de un mundo desintegrado*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007: 103-117.
- . “El curioso impertinente»: Nuevas perspectivas críticas.” *Anales Cervantinos* 47 (2015): 183-208.
- Núñez Rivera, Valentín. *Cervantes y los géneros de la ficción*. Madrid: SIAL, 2015.
- Küpper, Joachim. “Die Novelas intercaladas in Cervantes’ Quijote.” *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001): 387-421.
- Paz Gago, José María. “El enigma metatextual (sobre el pensamiento de Cervantes en el Quijote).” *Anthropos: Boletín de información y documentación* N° Extra 17 (1989) (Ejemplar dedicado a: Miguel de Cervantes en su obra): 202-207.
- . *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975. 181-224.
- Wardropper, Bruce. “The Pertinence of El curioso impertinente.” *PMLA (Publications of Modern Language Association)* 72.4 (1957): 587-600.