

## Gabriella Menczel

### El subtexto en *La novela de las dos doncellas* de Cervantes y en el cuento *Thar* de Abelardo Castillo

Los dos textos seleccionados (*La novela de las Dos doncellas* de Cervantes y el relato titulado *Thar* del contemporáneo autor argentino, Abelardo Castillo) me han servido de base para comparar sus mecanismos narratológicos. La novela cervantina narra la historia de dos muchachas (Teodosia y Leocadia) que andan en busca de un único mozo (Marco Antonio) que les había prometido a las dos amor de toda la vida. Las jóvenes se disfrazan de hombre y con la ayuda de Rafael, hermano de Teodosia, encuentran al novio engañoso, antes de que se pueda escapar hacia Italia. En el cuento argentino „Thar” se describe la conversación entre un escritor y un mercero árabe. Allí cuenta una historia de hace siete siglos sobre un joven llamado Umar ibn Yadir, cuya tarea fue vengarse de la muerte de sus antepasados. Al final se revela que Alí y Umar son la misma persona.

He intentado revelar el sistema simbólico de ambas narraciones y compararlas para ver si existe alguna diferencia esencial entre el subtexto de la novela cervantina y el de un cuento moderno. Los conceptos 'sistema simbólico' y 'subtexto' los tomo prestados de la teoría de Michael Riffaterre sobre la verdad ficcional (Riffaterre: *Fictional Truth*, 1990). El tercer capítulo de su libro lo dedica a la explicación del funcionamiento de este sistema simbólico, que no es otra cosa que una red de signos, un comentario metalingüístico que apunta a la verosimilitud del contexto que lo rodea. Distingue dos sistemas que conllevan una verdad cualitativamente diferente que traspasa el contexto, una verdad poética, una posible lectura metalingüística que forma un marco referencial. Uno de los sistemas es el llamado „subtexto” que, según el autor, es característico de la narrativa. Se trata de secuencias prolongadas, generalmente dispersas, sus componentes pueden estar separados por huecos llenados con elementos contextuales. Por ende, la atención del lector se atrae por repeticiones de forma y de contenido. La diferencia entre tema, motivo y subtexto radica en la diferente manera de formarse de cada uno de ellos. El tema y el motivo ya existen antes de la creación del texto y son válidos fuera de él. Mientras que el subtexto se configura de la materia del texto, forma parte orgánica de él, y cobra significado sólo dentro del mismo. Es cada vez más difícil entenderlo sin conocer sus apariciones previas, funciona como una memoria construida dentro del texto artístico.

El subtexto no es equivalente al tema o al motivo, precisamente porque se centra en algún objeto o algún acontecimiento, o carácter menor, insignificante

desde el punto de vista del contenido. Se conecta con la secuencia textual de manera metonímica, metafórica o simbólica. De esta forma, constituye un marco invisible del texto mismo. Siempre aparece con la misma forma, completa o fragmentaria, pero inalterable.

Basándose en esta definición del subtexto de Riffaterre, se pueden descubrir los sistemas integrantes de signos lingüísticos en ambas narraciones. En la novela corta cervantina subyace el subtexto del CAMINO, vinculado estrechamente con las respectivas variantes del animal de carga (cuartago, mula, caballo), que se relacionará con el tema de la búsqueda y se inscribirá en una dimensión trascendental mediante el motivo de la peregrinación.

En la novela ejemplar de Cervantes aparecen los temas recurrentes de la época (honor, disfraz, familia acomodada que concierta el matrimonio, entre otros), pero yo me he propuesto acercarme a las dos obras desde una óptica puramente narratológica. He dicho que la repetición es la característica fundamental del elemento subtextual. Pues, el vocablo 'camino' en Cervantes, o alguno de sus derivados (caminar, caminante, encaminarse) figuran 29 veces en total.

La red subtextual del camino se basa en las distintas connotaciones del vocablo, al igual que en el caso del cuento de Castillo. Al principio, las cinco primeras apariciones implican el sentido concreto de la palabra: viaje que se emprende por alguna estrada. Teodosia tres veces se denomina „caminante”, y dos veces habla de „camino”, como sinónimo de viaje. Esta acepción se reitera dieciséis veces a lo largo del texto en frases como „ponerse en camino” (pág. 205), „un hidalgo que venía de camino” (pág. 211), „caminaron hasta entrar en un bosquecillo” (pág. 212). Obviamente, esta significación se vincula con la acepción de vía, tierra preparada para ir de un sitio a otro, como por ejemplo, „habían sabido en el camino” (pág. 212), „bosquecillo que en el camino estaba” (pág. 212), „en el camino supieron” (pág. 236). En el resto de los puntos de su aparición, la palabra 'camino' se emplea en sentido figurado, aludiendo a algún medio para conseguir algo: „¿Qué camino es el mío...?” (pág. 204), „por ver si descubría algún camino o senda a mi remedio” (pág. 207), „adónde se encaminaban aquellas confusas razones” (pág. 209), „por el camino de la fuerza” (pág. 222), „os ruego primeramente por Dios, a quien mis deseos y intentos van encaminados” (pág. 228). Lo común de los ejemplos citados es el hecho de que impliquen algún fin, algún resultado, algún destino. Este matiz de significación conduce al tema de la búsqueda, la voluntad de encontrar, de conseguir algo. Al fin y al cabo, todos los personajes principales se ponen en camino con el fin de encontrar algo o a alguien. Teodosia y Leocadia buscan a Marco Antonio, Leocadia quiere a la vez vengarse de Teodosia, Rafael primero quiere ayudar a su hermana Teodosia, luego quiere conquistar a Leocadia.

El peregrinaje del final se lleva a cabo andando a pie, instancia sumamente

llamativa por el hecho de que el signo subtextual del principio en este punto llega a convertirse en tropo realizado, pues el significado original de la palabra se objetiva, cobra vigencia material.

Aparte del hecho de que los conceptos camino y peregrinación conllevan acepciones idénticas (ambos significan, pues, un viaje hecho a un lugar determinado), los discursos de Teodosia revelan que en su mente los dos se enlazan estrechamente: „¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados? ¿Qué camino es el mío o qué salida espero tener del intrincado laberinto donde me hallo?[...] ¿Qué fin ha de tener esta no sabida peregrinación mía?” (pág. 204). Ambos conceptos son sinónimos del viaje, pero peregrinación añade un matiz de religiosidad, con lo cual eleva el texto hasta dimensiones trascendentales. Tanto el contenido (o contexto, usando la terminología de Riffaterre), como la red subtextual, apuntan al tema de la búsqueda. Teodosia, Leocadia y Rafael andan buscando a su pareja. Marco Antonio para agradecer al cielo la suerte de haberse encontrado con su esposa verdadera, y para expiar sus „muchas culpas”, o sea, buscando absolución, „en el lecho hizo voto, si Dios le sanase, de ir en romería, a pie, a Santiago de Galicia” (pág. 233), uno de los lugares de peregrinación más concurridos. Y curiosamente, la palabra camino no se emplea (ni siquiera en el sentido figurado) refiriéndose a Marco Antonio antes de que el mancebo se curara completamente. Este es el momento cuando „se pudo poner en camino” (pág. 233).

Por la acepción demostrada de la palabra CAMINO - que implica el punto final del movimiento -, por su aplicación en sentido figurado como destino o suerte, y por ser el medio necesario para encontrar el objeto de la búsqueda, el subtexto configurado se relaciona simbólicamente con el texto principal, pues, simboliza el trayecto físico y espiritual de los actores, se orienta hacia la solución satisfactoria de la situación, así apunta en la misma dirección que el texto principal, y justifica la verosimilitud del mismo.

La aceleración del ritmo al final de la narración asimismo enfatiza la importancia marcada de los sucesos ocurridos en los tres lugares destacados (el mesón de Castilblanco cerca de Sevilla, Igualada en el camino hacia Barcelona y la misma Barcelona), y refuerza el interés únicamente simbólico del final. La peregrinación, la vuelta a casa, el duelo de los padres, sólo interesan para subrayar la dimensión trascendental de la religiosidad, el cierre estructural del circuito, y la admisión familiar, y por ello, social de los matrimonios contraídos fuera de la manera tradicional.

Otro elemento llamativo, por ser reiterado, es el animal de carga: el cuartago, la mula y el caballo. El único personaje que posee el más noble de los tres es el caballero catalán Cardona, pues su figura se destaca mediante la posesión del caballo. Es el ayudante (con el término de Bal), cuya participación activa es fundamental para el desenlace positivo del suceso. Teodosia viaja con un cuartago

(según la definición de Corominas, se trata de jaca, caballo de poca altura; y el vocablo se alteró en castellano por influjo de cuarto, nombre de una parte del cuerpo del caballo), por lo tanto, no se puede considerar como verdadero caballo, sólo como una variante mediocre. Y encima, a Teodosia le quitan el cuartago (indicio paralelo a la pérdida de su doncellez). Rafael pide a su amigo que lo vuelva a su casa, y los dos hermanos, en cambio, se quedan con la mula del amigo. Rafael y Leocadia caminan con mulas, aunque a Leocadia se la roban los bandidos, hecho que, por analogía con el caso de Teodosia, podemos valorar como indicio de la forma de su carácter contrario al de una doncella verdadera. (Ella también estaba a punto de perder su doncellez). Al final, antes de emprender su romería, despiden incluso a sus dos mulas, y continúan su viaje a pie, o sea, caminan literalmente.

El motivo de la peregrinación mediante su significado espiritual se enlaza profundamente con la penitencia, que en principio cada uno de los peregrinos debe practicar, excepto Rafael que no había cometido ningún pecado. Efectivamente, por semejanza con el catalán Cardona, sólo a él se refiere como „caballero”, y a nadie más, el vocablo cumple una vez más su función de distinguir y enfatizar.

Hacia el final de la novela los protagonistas se despojan de su animal de transporte y literalmente se ponen a andar a pie. El símbolo de caminar (salir de un lugar y llegar a otro particular) se desenvuelve también en el nivel contextual. Subtexto y contexto se relacionan mediante el tropo realizado, el símbolo que se materializa empíricamente.

Un mecanismo similar se cristaliza a lo largo del análisis subtextual del cuento de Castillo, en el que los niveles ficcionales se hacen más complejos respecto del cuento cervantino, mediante el tropo realizado que voy a comentar en adelante.

Abelardo Castillo, en este cuento en particular, reflexiona sobre los temas de los que gusta tratar también en otras obras suyas: escritura, muerte, metaliteratura. El signo que configura el subtexto es la SANGRE, aparecido 11 veces a lo largo del texto, lo que relativamente corresponde a la frecuencia del signo subtextual estudiado en la novela ejemplar de Cervantes.

Su primera aparición es de forma adjetival, o sea, funciona sólo como atributo, no como nombre autónomo. Sin embargo, esta primera vez ya se relaciona indirectamente con el motivo de la venganza indicada en el título, a través de la mención del odio, motivo asimismo básico del relato: „... el Cercano Oriente – sus largos rencores, sus médanos sanguinarios -,...” (pág. 67). Las tres siguientes apariciones son citas directas del Corán y de la maldición tribal, móviles de toda la empresa. Evidentemente, en todos los casos se enlazan con el motivo de la venganza: „deudas de sangre”, „el precio de la sangre”, „cuando un varón navegue su espada en la maldita sangre de un bastardo...” (pág. 71). La siguiente vez amplía su connotación con el tema de la muerte, e incluso se ensancha su dimensión, al

aludir a muerte masiva: „el odio desparramó sangre y ceniza árabes por el desierto y el viento.” (pág. 72). El sexto punto de aparición es la frase arbitraria del mercero árabe, en la que altera formas verbales y géneros: „Y Umar cabalgó,..., y llegué a Damman bajo un luna de sangre”. Esta misma frase se repetirá dos páginas más tarde, pues, el narrador vuelve a contar el mismo episodio.

Las tres últimas apariciones figuran en la explicación del anciano ciego en Damman que resulta ser el abuelo materno del protagonista Umar. „Umar es mi sangre, puesto que nació del vientre de mi hija, y yo te impongo el Thar.” (pág. 77). Sangre aquí connota el lazo familiar, el parentesco, que amplía su campo semántico hasta ahora explicado, ya que la presupuesta absolución emocional no se da ni siquiera de parte de un pariente cercano, sino lo que triunfa es el odio, la venganza, el Thar, o sea, la muerte.

En resumidas cuentas, la red subtextual de la sangre, desde su primera aparición va cobrando gradualmente cada vez mayor importancia, mediante nuevas acepciones. La cadena se hila de esta manera: la violencia es consecuencia objetivada del odio, motivo esencial del texto, el cual se fundamenta en las escrituras antiguas islámicas, y se perfila en el primer nivel narrativo, el de la escritura misma, la historia del nacimiento del cuento. El segundo nivel, la conversación entre el turco Alí y el narrador-personaje que es un escritor, en Jeppener, pueblito argentino, se añade con la misma connotación, reafirmando el poder de la venganza, y el odio tribal, puesto que la historia que cuenta Alí se basa en la maldición. En el tercer nivel, el de la historia de Umar narrada por el mercero árabe y apuntada por el narrador-escritor (que por cierto, se llama don Castillo), se le adhiere el campo semántico de la aniquilación masiva, a causa de la maldición profética, el poder lunar, y por fin, el nexo familiar, relación más estrecha, y por lo tanto, causa de la inercia trágica. Frente a su propio abuelo, a su propia sangre, es incapaz de cumplir la profecía abrumadora, y al morir el anciano desaparece el objeto hipotético de su venganza. En realidad, no es nada sorprendente que la búsqueda no haya terminado, ya que el Thar no se ha podido cumplir en este punto. La falta de comprensión de parte de Umar demora el cumplimiento de su destino, pero su predestinación se hace evidente. De esta forma, ya la metáfora de los „médanos sanguinarios” del principio, la plasticidad de la imagen del desierto completada con los eslabones asociativos de la sangre, apunta a la inalterabilidad del destino prescrito. Después de una lucha de siglos Umar se dirige a una hechicera, a un vidente, que invoca la magia para llegar a un desenlace. La invocación de la magia, no obstante, es un callejón sin salida. „No hay final.” (pág. 77/ - anota el narrador-escritor. El tercer nivel ficcional, la historia de Umar, en este punto se relaciona con el primero de la escritura: una voluntad teleológica anticipa el fin, o mejor dicho, la carencia del final del relato, y por ello, de la historia de Umar. Las posibles salidas se empiezan a oscurecer anteriormente ya,

varias señales indican cómo lo borroso va ganando terreno paso a paso. Aproximadamente en la mitad de la obra los deícticos verbales pierden su exactitud, y de manera curiosamente parecida a la novela cervantina, desaparece el sentido concreto del tiempo: „En blandas tardes [...] oí el resto de la historia” (pág. 72); y no mucho después nos enteramos de que el viejo de ochenta años comenzará a recordar acontecimientos de hace siete siglos. Los planos temporales se mezclan definitivamente, y además, mediante el motivo de la cimitarra, las coordenadas espaciales van a marcar el paso del tiempo, y unir el segundo nivel narrativo con el tercero: „A partir de ese momento la cimitarra empezará a viajar en el tiempo hasta llegar a la pared de la casa de un hombre que, en 1972, será mercero en un oscuro pueblito argentino y estará hablando conmigo, contándome esta historia.” (pág. 78). El proceso del oscurecimiento cobra vigencia hasta sintácticamente. Es suficiente citar como ejemplo la frase repetida del viejo que confunde formas verbales y nominales, cuestionando de esta manera el sentido de la misma: „De donde resulta que la Luna es varón y que un hombre sale al galope y cuando llega es otro.” (pág. 73). A nivel semántico, en la segunda mitad de la obra aparecen con cada vez más frecuencia alusiones a lo tenebroso: penumbra, sueños, sombras, ojos fulminados, fantasmas, misterio, humo, crepúsculo, incluso las noticias de los diarios hablan de „misteriosas circunstancias” (pág. 78). No sólo la historia es la que no tiene final, sino la cabalgata de Umar también da la sensación de infinitud: „hay en la historia una cabalgata nocturna sobre arenas sin término que tienen la forma y el color de los sueños” (pág. 75) - todo esto frente al camino cervantino con destino determinado.

Sangre, violencia, venganza, maldición, infinitud, oscurecimiento, misterio, invalidez temporal, falta de final – en el subtexto dibujado se asocian todas las acepciones de la serie enumerada, que dan como resultado una única salida, a la vez ambigua, la muerte que, en este caso, es un cierre sin esperanza, es la nada. La muerte es un motivo sumamente reiterado del relato, una instancia permanente, casi todos sus sinónimos figuran en el texto, tanto con formas verbales como nominales: aniquilar, descogotar, degollación, desparramar sangre, exterminio, matadero, cadáver, asesinar, homicidio, morder tierra, agonizar, expirar, occiso, etc. La muerte es la instancia representativa del oscurecimiento avanzado hacia el final, donde se entrelazan los tres niveles narrativos. La muerte, el exterminio total, tanto individual como universal, paradójicamente es el final de la búsqueda sin término, es el vacío, la nada, la no-existencia. La aniquilación se asocia con la nada ya en el primer nivel narrativo: „las dos tribus se atropellan a muerte y los caballos que se pechan en la penumbra sienten empavorecidos, el vacío sin peso de la montura degollada” (pág. 74).

Los tres niveles narrativos a veces se mezclan dentro de un párrafo, la historia de Umar se interrumpe constantemente por la conversación (las preguntas

y los comentarios del narrador-escritor), y al escribir el relato el narrador interviene con frecuencia en el avance de los acontecimientos haciendo reflexiones sobre las afirmaciones. Al primer y al segundo niveles narrativos corresponden dos narradores distintos: uno, el mercero Alí que narra la historia de Umar, y el narrador que escribe el cuento. Pero en los tres niveles se cristalizan tres protagonistas: Umar, el viejo Alí y en el primer nivel, la propia escritura, la creación misma. Estos tres 'personajes' (entre comillas) se enlazan mediante la escritura, al fin y al cabo, son el mismo personaje único: „Umar ibn Yadir murió en el año 1340 de la Hégira, ó, para decirlo con exactitud, que conoció la lúcida felicidad de matarse en la noche del 27 de julio de 1972, según nuestro calendario.” (pág. 80). Esta última frase del relato aclara el hecho de que Alí y Umar son la misma persona, y al estar presente en la frase el narrador-personaje (que es narrador, al fin y al cabo) como creador de la obra, el primer nivel narrativo es el que los une. Este primer nivel del comienzo se transforma en el crisol de los tres niveles unidos. Tal fragmentación, las incrustaciones de los diferentes planos ficcionales en la narración, el estatus ficcional de todo el relato se apoya en la validez de las variaciones, al igual que en otros recursos mencionados en la teoría de Riffaterre, que están también presentes en el cuento, por ejemplo, la presencia dominante del narrador-escritor al crear su relato, lo que no es más que una interpretación del discurso de Alí, pero no al pie de la letra, sino filtrada por la mente del escritor. Si cita algo literalmente, tampoco refleja la pronunciación ajena, sino la transcribe en castellano, incluso afirma que „esta versión será mucho más pobre que la del viejo” (pág. 70). O la frase repetida dos veces que cita del relato del mercero refleja la gramática incorrecta que usa: la concordancia equivocada de las personas verbales y del género de los sustantivos. O sea, tampoco es una frase realmente válida en español. Se elimina la verosimilitud de cada elemento.

El supuesto marco, principio y final del cuento, tratan el tema de escribir, el narrador-escritor primero narra la historia de la creación de su obra, comenta los problemas que se le han planteado, y finalmente vuelve al presente de la escritura, dando cuenta del suicidio del mercero. Además, este primer nivel narrativo interrumpe, como hemos visto, constantemente toda la narración. ¿Cuál será su función, pues? De todas formas, la escritura no es solamente tema del primer nivel narrativo. En el segundo, la inspiración para iniciar la conversación con el turco se da al ver la palabra Thar en la „espada sarracena colgando descomunamente de una pared.” (pág. 69). El narrador-escritor reconoce y adivina la palabra a pesar de no leer en árabe. El punto de partida que desencadena el suceso, por lo tanto, es la escritura. Al viejo Alí también le preocupa el problema de escribir: dos veces le pregunta al narrador-escritor si va a escribir su historia. Y no solamente es el punto de partida, sino también el objetivo final. Se presupone un destinatario, un lector implícito, lo que indica la pretensión del narrador-escritor: escribe el relato para

que sea leído. Se hace alusión también a otra escritura, „cierto recuadro policial” acerca de la muerte del mercero. Los diarios dan noticia del „suceso” vinculándolo con cierto „escritor nacional” que fue uno de los últimos que habló con el suicida, y que indudablemente coincide con el narrador-escritor del primer nivel ficcional. Él puntualizará los datos presentados por los periódicos. Los noticiarios ofrecen sólo una versión del caso, mientras que el relato lo repite, pero desde otra perspectiva. (Al igual que la narración del árabe, no coincide con las suposiciones del narrador-escritor acerca de su historia. Todas las conjeturas del narrador resultan ser equivocadas, por ende, pueden concebirse como posibles variantes de la historia. No es menos llamativa la repetición de nombres propios a causa del problema ortográfico planteado por el narrador-escritor, como consecuencia de haberlos traducido de otro idioma, del árabe. Thar, Talión y su versión castellana, venganza; el nombre del profeta Mohamed, Muhammad o Mahoma; el mercero considerado como turco y llamado Alí, mientras que ‘en realidad’ es un árabe erróneamente llamado Omar Jadir, o Umár ibn Yadir, son variantes del mismo sujeto, aunque esta multiplicación de significantes pone en duda la existencia de un sujeto real). Se trata de variaciones del mismo tema: el occiso, o sea, el muerto de los diarios es el suicida del relato, „Omar Jadir („alias el turco Alí”)” que corresponde a Umar ibn Yadir de la raza de Thamud. Ambas escrituras se crean después del discurso del árabe, que al contar los hechos, al recordarlos, comprende la maldición de su tribu y la orden del mar, la interrelación de las dos historias, la de hace setecientos años y la actual. Efectivamente, escribir es RECORDAR. Si volvemos un momento al *incipit*, el primer párrafo ya ofrece una pista: „La literatura, hace unos años, quiso que yo recordara haber leído esa palabra en un libro...” (pág. 67). El hecho de recordar una escritura sirve de punto de partida de la creación. Umar se acuerda de sus antepasados, de la maldición de su tribu, y esta reminiscencia lo conduce a la acción. Alí trae a su memoria la historia de Umar (su propia historia), así reitera los acontecimientos, y a consecuencia, acaba suicidándose. Al escribir el cuento el narrador repetirá la historia, incluyendo las referencias a los artículos de los diarios locales.

Al parecer, toda escritura se crea a partir de recuerdos de sucesos anteriores, produciendo así variantes infinitas de lo mismo. El oficio del escritor es „inventar cuentos (recordarlos, como todos)” (pág. 76), hecho que elimina cualquier originalidad o invención. La ficción, según la definición que se ofrece en el cuento, es „una verdad, entre muchas trampas y mentiras” (pág. 79). Permítaseme volver en este punto a la teoría de Riffaterre sobre la verdad ficcional (Fictional Truth). El carácter ficcional de un relato refuerza a la vez la verosimilitud de la historia, dice Riffaterre. La repetición de un motivo, tema o símbolo (consecuente signo de la ficción) a lo largo de la extensión textual, facilita crear una imagen verosímil de la misma, puesto que sólo el autor puede manejar el



símbolo (el texto es obra de ficción), pero su reiteración apoya la verdad de la historia. La verosimilitud ficcional no oculta, sino que revela la índole ficticia del texto. La repetición es una figura estilística, un marco gramatical de la progresión textual, en otras palabras, es un recurso técnico del texto para progresar, y de la verdad para revelarse. O las repeticiones del subtexto, con las palabras de Castillo, orientarán al lector en este laberinto de „muchas trampas y mentiras”.

En todas las apariciones del signo subtextual (la sangre) el autor aprovecha el cotidiano uso metonímico del vocablo en las expresiones como „deudas de sangre”, „maldita sangre de un bastardo”, o „los de mi sangre”, excepto en dos casos, en los que evidentemente crea una relación metafórica innovadora respecto al uso corriente del mismo („médanos sanguinarios” y „luna de sangre”). No obstante, subtexto, contexto y metatexto se enlazan metafóricamente, puesto que SANGRE, EL VACÍO y ESCRITURA se asocian a lo largo de la evolución del texto: el tropo realizado en este caso, la sangre (mediante su materialización, o sea la venganza, la violencia, y la muerte) y la instancia metatextual, la escritura (a través de recordar y crear) dan el mismo resultado, conducen a la nada, al vacío.

En resumidas cuentas, en el juego de subtexto-contexto entra (en un tercer plano) el metatexto, cuestionando de esta manera la identidad de significado e significante, de historia narrada y re-narrada, y la verosimilitud de la propia historia.

### **Bibliografía:**

- Cervantes, Miguel de *Novelas ejemplares* I-II, Cátedra, Madrid, 1994.
- Castillo, Abelardo *Las maquinarias de la noche*, Emecé Ed., Buenos Aires, 1992.
- Corominas, Joan *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1994.
- Hoppál, Mihály – Jankovics, Marcell – Nagy, András – Szemadám, György *Jelképtár*, Helikon, Budapest, 1996.
- Kundera, Milan *A regény művészete*, Európa, Budapest, 2000.
- Rey Hazas, Antonio *Novelas ejemplares*, en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1995, págs. 173-209.
- Riffaterre, Michael *Fictional Truth*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.
- Riley, E.C. *Teoría de la novela de Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Taurus. Ed., Madrid, 1966.