

EL FACTOR CERVANTES: ANATOMÍA DE LOS PRÓLOGOS DE *LA GALATEA* AL *PERSILES*

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari Venezia

La pregunta del millón de Pauls (2022 [1996]: 8) sobre el factor Borges, esto es, la propiedad, huella o “ADN literario inconfundible” que hace que “Borges sea Borges” vale para todo artista que se precie, sea un “clásico precoz” o un moderno de última hora: entre su tiempo y la recepción, en el baile de lecturas, poses y tópicos, cada escritor tiene su marca de la casa (en singular o plural) que lo hace especial y conviene conocer para apreciar su verdadero ser.

En este contexto, Cervantes —y un selecto grupo de colegas— brilla especialmente tanto por su valía *per se* como por su condición de símbolo nacional con mil y una visiones en danza (Pérez Magallón, 2015). Pues bien, ¿cuál es la característica, la molécula por la que Cervantes es Cervantes? Aunque es mucho pedir, el propósito de este trabajo es justamente buscar esa partícula cervantina dentro del laberinto de claves y cuestiones variopintas en juego a partir de los prólogos, como una revisión panorámica que se añade a otros asedios anteriores sobre escritura y paratextos en Cervantes (Sáez, 2019, 2020a, 2020b y 2023).

LOS TIEMPOS: UNA CADENA DE SIETE PRÓLOGOS

Cierto es que sobre los prefacios cervantinos se ha dicho de todo (y mucho bueno): en orden cronológico, se ha visto la íntima unión entre cada obra y los prólogos que sólo descubren su sentido como una suerte de epílogos (Castro, 1967 [1941]), la construcción de una autoimagen artística y la invasión del arte narrativo en la retórica prologal cervantina (Rivers, 1974), la intención subversiva de las

fintas cervantinas (Socrate, 1974), la coherencia de la poética prologal de Cervantes y su patrón habitual (Porqueras Mayo, 2003a [1981] y 2003b [1998]), el diseño de un perfil autorial muy marcado y algo lastimoso (Gaylord, 1983), el proceso de creación artística a partir de los tópicos a disposición (Martínez Torrejón, 1985), la experimentación con la retórica paratextual a partir del prólogo-no prólogo del primer *Quijote* (Presberg, 1995), la amplia panoplia de funciones del autor en la serie prologal y la conformación *in progress* de un retrato autorial (Martín Morán, 2009a, 2009b: 69-86 y 2011, más otras calas sueltas) y la experimentación constante en torno a la comunicación autor-lector-texto (Sánchez Sempere, 2021), por no entrar en los mil y un asedios individuales y de detalle.

Quizá hay que comenzar poniendo algo de orden, pues esta historia prologal se desarrolla en siete tiempos con distintos alcances, funciones y sentidos¹:

1. La prehistoria de la cosa (*La Galatea*, 1585): en una suerte de Cervantes-preCervantes (para decirlo al modo de Weber de Kurlat, 1976), el poeta se presenta con un prólogo tan cortesano como tímido que queda en tentativo inicial.
2. El *boom* del primer *Quijote* (1605): es el verdadero inicio de todo, porque se trata de un metaprólogo con una reflexión sobre el arte paratextual y una rebelión contra la moda de su tiempo, en una apuesta que da inicio a la serie que —con Borges— se puede bautizar como “prólogos con un prólogo de prólogos”.
3. Un autorretrato ejemplar (*Novelas ejemplares*, 1613): en un giro personal con mucho de orgullo y *self-fashioning*, Cervantes se presenta en primera persona con un pequeño *curriculum vitae* y un dibujo con palabras.
4. Una defensa poética (el *Viaje del Parnaso*, 1614): dentro de la dinámica de autodefensa y encomio el poema muestra un triple Cervantes (autor-locutor-personaje) que, además, ofrece un repaso detallado de su obra y sus méritos (IV, vv. 13-68).

¹ Queda al margen la epístola y la serie de preguntas iniciales de “Interrogatorio” que tiene una cierta función de prefacio en la *Información de Argel* (1580, 119-133).

5. Una reivindicación teatral (las *Ocho comedias*, 1615): pareja de la entrega poética, se trata de un prólogo dramático en los dos sentidos de la palabra, ya que comprende una defensa e ilustración del teatro cervantino en un momento en el que triunfa otro modelo.
6. El ajuste de cuentas del segundo *Quijote* (1615): por diversos motivos (autoconciencia autorial y golpe de Avellaneda), Cervantes se presenta a cara descubierta para recuperar la autoría de su obra, defender su imagen y responder al pirata falsario.
7. La despedida del *Persiles* (1617): “puesto ya el pie en el estribo” —como dice en la dedicatoria—, Cervantes se centra en su imagen autorial dentro de una joya de texto cómico e irónico.

De la juventud —según las clasificaciones de la época— de los treinta años con que abre la serie (con *La Galatea*) al adiós con un pie casi en el hoyo que cierra la poética *de senectute* (para decirlo con Grilli, 2016 y otros), Cervantes se preocupa tanto por su imagen como por su obra al calor de sus intereses de cada momento: relaciones cortesanas, presentación en el campo literario con una desviación novedosa y la constante de la defensa orgullosa en varias tandas, que se completa con algo de venganza contra el pirata de Avellaneda y un adiós emocionante, según una dinámica entre la unidad y la diversidad que demuestra una poética marca de la casa en continua transformación.

Así, la receta prologal cervantina presenta cinco rasgos esenciales (Porqueras Mayo (2003a [1981]): 1) un yo poderoso (muchas veces cordial y simpático), 2) el contacto directo con el lector, 3) su participación directa en la creación del prefacio con mucho de diálogo y tono de ficción, 4) la permeabilidad de la obra que precede y 5) una buena dosis de ironía. A la vez, en esta galería prologal Cervantes construye una imagen autorial muy clara con las características de 1) edad avanzada, 2) pobreza, 3) el orgullo de la dedicación militar con 4) las meritorias heridas bélicas, 5) el amor por la literatura y 8) un deseo de escritura que siempre excede sus capacidades (Gaylord, 1983: 93). Por partida doble, Martín Morán (2009a, 2009b: 69-86 y 2011) distingue con tino el “inicio en falso” (*La Galatea*), el desdoblamiento del autor (primer *Quijote*), la reivindicación de autoridad

en conflicto con la autoría (*Novelas ejemplares*), el paréntesis con desplazamiento a la “Adjunta” (*Viaje del Parnaso*), la exaltación con la complicidad del lector (*Ocho comedias*), el encomio y recuperación de su obra (segundo *Quijote*) y una despedida más centrada en la vida (*Persiles*), con una evolución en la consideración del aval social del mercado, una progresiva personalización del lector en una suerte de comunidad y una orgullosa defensa de la autoría.

En general, en Cervantes se puede dar por buena la paradoja natural de los prólogos, que son verdaderamente epílogos porque se establecen como textos autónomos que se alejan de la “glosa ornamental y parasitaria” (Castro, 1967 [1941]: 262) para presentarse con un signo de distinción (en el sentido de Bourdieu, 1979, que recoge Ruiz Pérez, 2006).

CÓMO SE HACE UN PRÓLOGO: MANUAL DE INSTRUCCIONES

Con esta serie de prólogos juguetones Cervantes prosigue su dinámica crítica de hacer las “preguntas debidas” sobre todas las cuestiones peliagudas del campo literario y “devolver la pelota crítica literaria usando procedimientos artísticos que son normalmente el objeto de la crítica” (Riley, 1973: 293-295) en una suerte de novelización de los debates calientes del momento (Blasco, 2005). Del principio al final de su *curriculum* explora —y hace explotar— el problema de la Arcadía ideal, el artificio de la autobiografía, la clave de la verosimilitud y muchas más cuestiones que apuntan especialmente a la rigidez de las normas, al tiempo que se interesa por las marcas de los márgenes: el mundo de los paratextos (Cayuela, 1996; García Aguilar, 2009).

Si Genette (1987: 8 y 183) decía que un prólogo da “le mode d’emploi” del libro porque anuncia “voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre”, Cervantes se concentra en la forma del prólogo: por eso, si se puede decir que el prefacio del primer *Quijote* juega a no ser un prólogo (Presberg, 1995) es porque se presenta como un manual *ex contrario* sobre el modo de hacer prólogos. De hecho, esta condición de anti- o contraprólogo (según etiquetas repetidas por Porqueras Mayo, 2003a [1981] y otros) puede extenderse al resto de prefacios cervantinos por la continua

discusión y representación de los componentes y problemas de la escritura prologal.

En este sentido, el primer tentativo galateico queda al margen como apunte tímido de un poeta debutante que cumple con los requisitos al uso (*captatio benevolentiae*, propósito del libro, deudas intertextuales, etc.), mientras que el cambio llega a partir del primer *Quijote* con el juego rompedor con las normas y la introducción de la figura del escritor en acción y su amigo, que se repite con distintas modulaciones en los demás prefacios como una auténtica marca de la casa de la poética cervantina. Entre otras muchas cosas, esta variación metaliteraria, constituye un emblema perfecto porque textualiza los problemas de la escritura prologal casi en vivo y en directo como un signo de diferencia en contraste con la tendencia habitual en el campo literario².

Es claro que la clave de este metaparatexto inicial es el escritor melancólico con su amigo ingenioso, pareja muy bien diseñada que cumple un impresionante haz de funciones: a partir de la integración en uno del prólogo doble de Alemán (que dedicaba uno al vulgo y otro al discreto lector) (Porqueras Mayo, 2003a [1981]: 117-118), Cervantes deslinda con mucho tino autoría (prologuista) y autoridad (amigo) (Martín Morán, 2009b: 17-50), entabla una relación de cercanía con el lector y enjuicia críticamente las prácticas literarias coetáneas mediante pequeños lances narrativos que muestran —o desnudan— las preocupaciones y los problemas de la retórica prologal.

Como se sabe, la figura clave que lo cambia todo en este metaparatexto es doble: el poeta melancólico y el amigo ingenioso, una pareja de personajes de la escritura que conforman una “anatomía del artista” (Ruiz Pérez, 2006: 154) e inauguran la serie de gestos y figuraciones del escritor en Cervantes (Castillo Gómez, 2001; Sáez, 2020b). El inicio es una imagen que vale más que mil palabras:

² Para el género prologal del momento ver Porqueras Mayo (1957). La comparación es posible a gran escala (casi como una lectura distante) gracias a la base de datos de los proyectos, ya citados *supra*, PARANOBA: *El discurso paratextual de la novela corta barroca: poética y sociabilidad literaria* y PRESOLO: *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega*: ver García Aguilar (2023).

Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero (Cervantes, *Quijote*, I, prólogo, 10-11).

El primero es una obra maestra: anclado en una amplia tradición iconográfica con mucho de melancolía, la estampa del ingenio pensativo y su significativo y cómico golpe en la frente posee una rica valencia simbólica (Bologna, 2003; Sáez, 2020a) y se encuentra con modulaciones de función en sentido tanto en Cervantes como en otros poetas (Gambin, 2017), constituye una suerte de logotipo cervantino, una “firma corporal” en feliz expresión de Martín Morán (2009b: 121-125)³. A su vez, el amigo avisado conecta de primeras con la importancia de la amistad en Cervantes (Avalle-Arce, 1975 [1957]; Gil-Osle, 2013) y se transforma en un interlocutor cambiante en cada caso, pasando de ser un amigo ausente y descuidado (*Novelas ejemplares*) al estudiante aficionado Pancracio de Roncesvalles (“Adjunta” al *Viaje del Parnaso*), y una “conversación de amigos” con pintas de academia (Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, 9), mientras que el lector se vuelve directamente aliado bélico sin mediación alguna (segundo *Quijote*) y, finalmente, el encuentro con un “estudiante pardal” se conjuga con una despedida *in extremis* que rompe las barreras de la ficción con mucho de humor e ironía (Cervantes, *Persiles*, 15): “Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida”⁴.

Ahora bien, en todos los prólogos cervantinos destaca la presencia de la duda (o la dificultad) y el uso de la preterición y otros

³ Porqueras Mayo (2003a [1981]: 119) entiende este gesto como forma de “vitalizar las discusiones literarias [...] con humor” en relación con las ideas del Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596).

⁴ Ver Sáez (2023).

mecanismos retóricos para resaltar la dificultad de la escritura y el mérito consecuente, una estrategia que Martín Morán (2009a: 211 y 2009b: 85-86) conecta con el problema de la conversión del texto en libro, con el salto del ámbito individual a la escena pública a partir del prólogo como rito de paso.

En este sentido, interesa la definición en negativo —casi como una radiografía— que ofrece Cervantes de la retórica prologal, porque así se ve bien que el prefacio al primer *Quijote* es “una suerte de prólogo [...] elevado a la segunda potencia” para decirlo de nuevo con palabras de Borges (*Prólogo con un prólogo de prólogos*, 1996 [1975]: 13): y es que, este paratexto se aleja de “la oratoria de sobremesa” y “los panegíricos fúnebres” con sus “hipérboles irresponsables”, para dar inicio a una serie de textitos que son “una especie lateral de la crítica” porque son “parte inseparable del texto”, “enuncian y razonan una estética” y manejan la retórica habitual en un juego descarado por el que de cierta manera comentan “una serie de prólogos de libros que no existen” (14).

Desde esta perspectiva, se puede tratar de sintetizar la poética *ex contrario* de los prólogos cervantinos: brevemente, todo comienza con una condena del autobombo erudito (primer *Quijote*) mediante la crítica del “ornato de prólogo”, la “innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios” y la exhibición artificiosa de *auctoritates*; sigue con un disparo contra la prestigiosa inclusión ocasional de grabados autoriales y hasta quizá de las declaraciones sobre el provecho y el sentido del libro (*Novelas ejemplares*), que evoluciona hacia la diatriba contra las declaraciones meta-poéticas de historia (o genealogía) literaria y la dinámica excluyente del campo literario (*Ocho comedias y ocho entremeses*), el uso y abuso de la sátira y la exposición pública de los rifirrafes entre poetas (segundo *Quijote*), y los peligros de la fama y los juicios externos (*Persiles*), con lo que Cervantes presenta tanto un patrón modélico de prólogos como su cruz viciosa.

En general, se ve claramente que Cervantes insiste una y otra vez en la importancia de la historia, que tiene que presentarse “monda y desnuda” sin distracción alguna para “alivio” del lector (*Quijote*, I, prólogo, 7), de acuerdo con su autopresentación constante como

poeta de la invención, que puede llevar a consideraciones sobre la poética cervantina de la sencillez (o *sprezzatura*), una posición muy marcada en el debate entre *natura* y *ars*, la visión abierta de un lector cómplice que no necesita acotaciones constantes, un cierto trasnoche —o resquemor— sobre la evolución del campo literario coetáneo o la modernidad de las ideas cervantinas, pero no es lugar para entrar en estas cuestiones tan complejas. En compensación, interesa destacar que la poética prologal cervantina demuestra una consciente unidad estructural en seis (o siete) calas con una estrategia calculada de autoconstrucción autorial y de “corrección de vicios” paratextuales (como dice la aprobación de Márquez Torres, 539), para lo que plantea un juego constante con las expectativas del lector⁵.

Cervantes sabe muy bien que todo prólogo es una intervención contextual, por la que el poeta conecta la obra con su tiempo, de modo que se preocupa por tratar de controlar el espacio por definición incontrolable que se abre entre el libro y su recepción: eso sí, lo hace como quien no quiere la cosa, con un descuido —como diría Boscán— que cifra una intervención totalmente militante. Si se quiere, se puede decir que todo mal viene por un bien: cada dificultad o vicio que Cervantes detecta en el marco literario contemporáneo se compensa en una dinámica de contrastes y correcciones. El mejor ejemplo de este juego paratextual se encuentra en el prólogo del segundo *Quijote*, que es una actualización que conecta directamente con la primera parte de la novela, le permite recuperar su autoría en un golpe a Avellaneda, que forma parte de la demostración de resiliencia cervantina por la que se demuestra capaz de adaptar y superar tanto el asalto pirata como las críticas de los lectores (Martín Morán, 2016).

Luego de la máscara anónima del primer *Quijote*, tiene especial valor para la configuración de la imagen autorial en el arranque del prólogo ejemplar, con el retrato verbal de Cervantes en su centro:

Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien

⁵ Ya se sabe que Cervantes parece haber participado de algún modo en la elaboración de este paratexto (Rivers, 1960).

proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 16-17).

Este autorretrato se puede explicar por muchas razones (conciencia autorial, orgullo personal, *prise de position*, etc.) y puede tener su parte de compensación material (falta del grabado por culpa de Robles), pero en todo caso es un disparo directo contra una práctica editorial de la época y quizá encierre uno o dos enemigos con nombres y apellidos (Alemán y Lope). En este marco, el *self-portrait* cervantino es todavía más interesante porque se trata de una imagen verbal, que dibuja al escritor con los medios de la escritura (las palabras), como ya antes lo había diseñado en plena crisis creativa en el primer *Quijote*: de este modo, se hace buena la reescritura del modelo artístico del pintor que pinta (Porqueras Mayo, 2003a [1981]: 116) porque se describe al escritor escribiendo en una suerte de éfrasis verbal y, así, se añade una dimensión metarreferencial extra que supera la dinámica de los retratos paratextuales al uso⁶. Y lo hace, además, en un género como la novela corta, cuando las imágenes autoriales solían reservarse para la épica o la poesía, quizá en

⁶ Al respecto, ver García Aguilar (2009: 135-155).

respuesta directa a la exhibición lopesca en las prosas de la *Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604 y 1618) o, más cerca, de *Pastores de Belén* (1612). En otras palabras: fuese en origen por buenas o malas causas, con este busto textual Cervantes se presenta con una finta tan novedosa como distinguida.

Y lo lleva a cabo con una conciencia orgullosa cada vez mayor: desde las dudas retóricas iniciales (Cervantes, *La Galatea*) y la *captatio benevolentia* anónima (primer *Quijote*), Cervantes salta a la reclamación de la valía personal (*Novelas ejemplares*), la ruptura de la “acostumbrada modestia” (Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, 9 y 11), la autodefensa de la autoría (segundo *Quijote*) y el elogio incorporado y rechazado con humildad (*Persiles*), variaciones que siempre —hasta con la cercanía de la muerte— se dan la mano con la promesa de nuevas obras. Más en detalle, Cervantes se vale de la carta de la edad y la experiencia como criterio de autoridad: si ya en *Viaje del Parnaso* se presenta burlescamente como el “Adán de los poetas” (I, v. 202) y otras etiquetas ambiguas, en el libro teatral demanda a las claras su condición de ser “el más viejo” con el conocimiento de primera mano anejo (Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, 9-10), en el segundo *Quijote* defiende la dignidad de la vejez (“como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo”) y remata en el *Persiles* con la unión absoluta entre vida y literatura ya con la extremaunción en la frente. Y, sin embargo, la sanción final queda abierta, fuera del alcance del poeta: “Lo que se dirá de mi suceso, tendrá la fama cuidado, mis amigos gana de decilla y yo mayor gana de escuchalla” (Cervantes, *Persiles*, 15).

Por último, la progresiva construcción de una alianza cómplice con un lector cada vez más fiel y personalizado (Martín Morán, 2011: 260), se acompaña de un continuo diálogo con las expectativas a propósito de las convenciones de los prólogos y de las noticias del campo literario, que igualmente evoluciona con el tiempo: de las referencias genéricas sobre el proyecto del prefacio al primer *Quijote* (“Sólo quisiera...”, 7), se pasa a un doble paréntesis donde el lector es un simple testigo con el lamento y la compensación de las *Novelas ejemplares* junto a la propuesta didáctico-histórica del teatro, para explotar con furia en el prólogo del segundo *Quijote* mediante una serie de exclamaciones en las que Cervantes contrasta las expectati-

vas del lector (“con cuánta gana debes de estar esperando ahora...”) con el consciente desvío cervantino (“no te he de dar contento”, 543); aunque en verdad aprovecha la preterición para decir lo que en teoría no quiere decir, con un manojo de insultos (“asno”, “mentecato” y “atrevido”) al frente. Todo lo simple que se quiera, es otra forma del decir sin decir y de reflexionar sobre la manera de hacer prólogos.

LA ECUACIÓN PERFECTA: FINAL

Sin entrar en “lo que Borges enseñó a Cervantes” como hacen Domínguez, Saussy y Villanueva (2016) en una propuesta tan provocadora como significativa que haría las delicias de Bayard (*Le plagiât par anticipation*, 2009), como cierre de este acercamiento se puede decir que Cervantes desarrolla una poética paradójica del prólogo, que se caracteriza fundamentalmente por la profunda conciencia genérica, la aguda reflexión crítica y la respuesta juguetona en una cadena de modulaciones que desmontan y rearmen la retórica prologal coetánea de pies a cabeza. En este sentido, Cervantes aprovecha a las mil maravillas el “spazio protetto” de la “periferia testuale” de los prólogos como ámbito de experimentación anejo a las innovaciones de cada libro, de acuerdo con las ideas de Moretti (1994: 19) sobre los libros-mundo. Una vez más, sabe sacar partido del margen: parcial o no, es otra magia cervantina.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, RAE, 2012.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, “El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)”, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 153-211 [“Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11,1 (1957), pp. 1-35].
- Blasco, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

- Bologna, Corrado, “La mano en la mejilla”, *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 79-96.
- Borges, Jorge Luis, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, en *Obras completas, IV*, Buenos Aires, Emecé, 1996, pp. 11-160.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Castillo Gómez, Antonio, “La escritura representada: imágenes de lo escrito en la obra de Cervantes”, en *Volver a Cervantes: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*, A. Bernat Vistarini (ed.), Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 1, pp. 311-325.
- Castro, Américo, “Los prólogos al *Quijote*”, en *Hacia Cervantes*, 3.^a ed. renovada, Madrid, Taurus, 1967, pp. 262-301 [*Revista de Filología Hispánica*, 3 (1941), pp. 313-318].
- Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d’Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Madrid, RAE, 2015, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. J. Montero, F. Gherardi y F. J. Escobar Borrego, Madrid, RAE, 2014.
- Cervantes, Miguel de, *Información de Argel*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2019.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE, 2013.
- Cervantes, Miguel de, *Poesías*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE, 2018.
- Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva, *Lo que Borges enseñó a Cervantes: introducción a la literatura comparada*, Madrid, Taurus, 2016.
- Gambin, Felice, “Un mar de tinta: el bufete de Cervantes y la mano en la mejilla de los escritores de los Siglos de Oro”, *Artifara: revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 17 (2017), pp. 201-229.

- García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- García Aguilar, Ignacio, “Una nueva herramienta para el estudio de los paratextos de Lope mediante la edición digital y el etiquetado semántico TEI: PRESOLO”, *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 29 (2023), pp. 224-286.
- Gaylord, Mary R., “Cervantes’ portrait of the artist”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 3,2 (1983), pp. 83-102.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Gil-Osle, Juan-Pablo, *Amistades imperfectas: del Humanismo a la Ilustración con Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Grilli, Giuseppe, *De senectute: Cervantes último*, Roma, Aracne, 2016.
- Martín Morán, José Manuel, “Cervantes desde sus prólogos”, en *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, M.^a S. Arredondo, P. Civil y M. Moner (coord.), Madrid, Casa de Velázquez, 2009a, pp. 197-212.
- Martín Morán, José Manuel, *Cervantes y el “Quijote” hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009b.
- Martín Morán, José Manuel, “Los prólogos de Cervantes: retrato de un artista *in progress*”, en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, M. Tietz y M. Trambaioli (coords.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 251-264.
- Martín Morán, José Manuel, “El *Quijote* de 1615: un modelo de resiliencia para la novela moderna”, *Criticón*, 127 (2016), pp. 77-91.
- Moretti, Franco, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal “Faust” a “Cent’anni di solitudine”*, Torino, Einaudi, 1994.
- Pauls, Alan, *El factor Borges*, Barcelona, Random House, 2022 [1996].
- Pérez Magallón, Jesús, *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Porcheras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957.
- Porcheras Mayo, Alberto, “Los prólogos de Cervantes”, en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003a, pp. 113-125 [“En torno a los prólogos de Cervantes”,

- en *Cervantes, su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, M. Criado de Val (ed.), Madrid, Edi-6, 1981, pp. 75-86].
- Porqueras Mayo, Alberto, “Los prologuillos internos al *Quijote* II”, en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003b, pp. 127-136 [Antes: *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cara Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997)*, A. Bernat Vistarini (ed.), Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 297-304].
- Presberg, Charles, “‘This is not a prologue’: paradoxes of historical and poetic discourse in the prologue of *Don Quixote*, part I.” *Modern Language Notes*, 110, 2 (1995), pp. 215-239.
- Riley, Edward C., “Teoría literaria”, en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (eds.), London, Tamesis, 1973, pp. 293-322.
- Rivers, Elias L., “On the prefatory pages of *Don Quixote*, Part II”, *Modern Language Notes*, 75, 3 (1960), pp. 214-221.
- Rivers, Elias L., “Cervantes’ art of the prologue”, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld en su 80 aniversario*, J. M. Sola-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani (eds.), Barcelona, Hispam, 1974, pp. 167-171.
- Ruiz Pérez, Pedro, *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Sáez, Adrián J., “El bueno, el feo y el malo: los libros en Cervantes”, *Ori-llas: revista d’ispanística*, 8 (2019), pp. 203-214.
- Sáez, Adrián J., “Los gestos de Cervantes: cuerpo y escritura”, en *Escritura somática: la materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*, S. Béreiziat-Lang, R. Folger y M. Palacios Larrosa (eds.), Leiden-Boston, Brill, 2020a, pp. 262-278.
- Sáez, Adrián J., “‘El otro, el mismo’: los escritores de Cervantes”, *Ori-llas: revista d’ispanística*, 9 (2020b), pp. 215-234.
- Sáez, Adrián J., “‘Adiós, amigos’: una nota sobre la despedida del *Persiles*”, *Artifara: revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 23, 2 (2023), pp. 259-267.
- Sánchez Sempere, Irene, “Cervantes a través de sus prólogos: el juego de voces dentro y fuera de la ficción”, *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 9,1 (2021), pp. 52-90.

Socrate, Mario, *Prologhi al "Don Chisciotte"*, Venezia, Marsilio, 1974.

Weber de Kurlat, Frida, "Lope-Lope y Lope-preLope: formación del sub-código de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, 23-24 (1976), pp. 111-131.