

LA DESMITIFICACIÓN DEL HÉROE EN EL PASO DE LA ÉPICA A LA NOVELA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA. TEORÍA Y TEXTOS

Ramón Pérez Parejo
Universidad de Extremadura, Cáceres (España)
rpp@unex.es

Resumen:

El paso de la figura del héroe clásico desde la antigua épica a la novela moderna es uno de los viajes más interesantes y significativos de un estereotipo a través de la historia literaria. Se produce una desmitificación a todos los niveles como consecuencia de introducir dosis de realidad, parodia, ironía y cotidianidad en las nuevas obras, lo que produce una humanización del protagonista y una impronta de realismo en la propia novela. Al margen del efecto de extrañeza que pudiera causar a los lectores coetáneos, este proceso es decisivo para entender la creación de la novela moderna. A nivel didáctico, su exposición y el análisis de sus claves resultan muy adecuados para explicar la evolución de la novela en general y el paso de la épica a la narrativa moderna en particular, cuestión no siempre accesible para los estudiantes.

Palabras claves: Épica – novela- héroe – evolución – Literatura Española.

Abstract:

The way the classic hero figure passes from ancient epic to the modern novel is one of the most interesting and significant trip of a stereotype through literary history. Desmitification occurs at all levels as a result of introducing doses of reality, parody, irony and daily routine in the new literary works, resulting in the humanization of the protagonist and an impression of realism in the novel itself. Apart from the effect of strangeness in contemporary readers, this process is crucial to understand the creation of the modern novel. From a didactic point of view, the exposition and analysis of all

these key devices, not always easily understood by students, are very useful to explain the way ancient epic evolved into modern fiction.

Keywords: Epic – novel – hero – evolution – Spanish Literature.

Recibido: 11/10/2014

Aceptado: 18/11/2014

1. Proceso de desmitificación del héroe clásico en la Literatura Española. Obras claves

Sería muy extenso abordar los distintos tipos de mitos literarios (Sellier 1984), sus características esenciales (De Grève 1995) así como todas las actitudes desmitificadoras que se han dado en la literatura de todos los tiempos (Bajtín 1989). Entre ellas, una de las más interesantes y significativas es la del héroe en su paso desde la épica a la novela moderna, análogo al proceso que conduce desde la tragedia clásica al drama moderno en el género dramático. La desmitificación del héroe épico corre pareja a la desmitificación de otras entidades literarias que venían de la Antigüedad y que apenas habían sufrido transformaciones relevantes en el Medievo. De cualquier modo, sí parece claro que la desmitificación del héroe es paralela al nacimiento de la novela como género y es el mejor reflejo literario de un mundo nuevo, tal como afirma M. Bajtín “La novela se ha convertido en protagonista principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, y emparentando en todo con él” (*Teoría* 453).

En la Literatura Española, este proceso de desmitificación, tan extenso como complejo, no se produjo de una vez sino mediante manifestaciones en distintas obras literarias y teóricas, especialmente en el periodo entre finales del XV y mediados del XVII, momento en que se dan cita en la Literatura Española, de un lado, un sinfín de obras de carácter idílico como las novelas de caballerías, moriscas, bizantinas, sentimentales y pastoriles, todas cortadas por el mismo patrón ficticio y, por otro lado, una serie de

obras, alejadas en el tiempo y en sus intereses, que introducían paulatinamente dosis de realidad, como *La Celestina*, la novela picaresca y, en el seno mismo de la novela idílica, varias novelas de caballerías que presentan tiempos, espacios o héroes sujetos al mundo real, lo que tendrá su cristalización en *Don Quijote de la Mancha*. Algunos de estos personajes pierden una característica fundamental en el héroe clásico, el cual perdía sus rasgos contradictorios, complejos y humanos “al suprimirse sus debilidades y defectos [...] a favor de una mitificación basada en estereotipos y constructos estáticos” (Margarito Gaspar 97) o bien mediante la reescritura por “subversión del arquetipo protagonista” (Martínez-Falero 492).

Como es sabido, en Literatura, los orígenes de cierta actitud desmitificadora comienzan con la ruptura de las normas clásicas heredadas de la Antigüedad grecolatina. Durante la Edad Media y el Renacimiento se habían respetado en gran medida las teorías poéticas clásicas, incluso se habían tomado como preceptos rígidos y reglados por donde conducir el discurso para no titubear en la creación e ir por lugar seguro siguiendo los preceptos de la *imitatio*. En el siglo XVII, con el debate que abrió el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, se inició una crítica a la validez absoluta de los preceptos clásicos al considerarlos anacrónicos y no adaptados ni a la realidad ni al gusto del pueblo (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 584-615).

En cuanto a *La Celestina* de Fernando de Rojas, puede afirmarse que es la primera obra, junto quizá con *El Libro de Buen Amor*, íntegramente desmitificadora, al menos en el contexto de la literatura española. Su crítica se dirige en primer lugar a la sociedad de finales del XV. Muestra por vez primera a unos criados que compiten en protagonismo con sus señores en un primer atisbo de una lucha de clases literaria. Pero, sobre todo, su acción desmitificadora se dirige contra la tradición literaria anterior, subvirtiendo el significado de los múltiples pasajes clásicos que recrea. Julio Rodríguez Puértolas ha analizado toda esta revolución

de valores en un breve capítulo titulado “Subversión literaria, subversión social” (1996 50-54). En él se afirma que *La Celestina* juega a crear una situación típicamente literaria y a destruirla sistemáticamente mediante la desmitificación; los arietes utilizados para el derribo son, según el autor, la ironía, la distorsión, la parodia absurda o trágica y la descontextualización, a la que añade la presencia del dinero. Recuérdese en este aspecto monetario la analogía que se establece entre esta obra y *Don Quijote*, cuando el ventero, con tanta ironía como piedad, recomienda a Don Quijote y a Sancho llevar algo de dinero en sus aventuras por si hiciera falta, a sabiendas de que tal cosa no aparece nunca en los libros de caballerías. En cuanto al héroe en concreto, Calixto, representa una subversión de todos los valores del héroe sentimental anterior. Tan solo comparte con ellos el tópico de los males del amor, como si se tratase de un guiño para establecer analogías con los estereotipos anteriores. Aparte de eso, ni su pasado, ni sus hábitos nocturnos, ni sus heréticas palabras ni su comportamiento en el amor (egoísta, carnal, inseguro y exhibicionista) lo emparentan con el héroe del amor cortés. En palabras de Américo Castro, en “La Celestina los tipos y temas son arrojados de sus paraísos literarios” (cit. en Rodríguez Puértolas 50).

Esa es, sin duda, una de las claves del resquebrajamiento del mundo idílico del Renacimiento en su labor incansable por recuperar el mundo clásico pues, a la par que se recupera y recrea ese mundo idealizado, se transporta su mobiliario a otro mundo donde imperan leyes físicas reales. Lo mismo ocurrió con los escenarios y paisajes del Renacimiento, verdaderos cuadros estáticos y acartonados que componían el fondo cristalino de las plácidas obras renacentistas, pero siempre irreales, solo existentes en la ficción literaria (Pérez Parejo “Simbolismo” 257-259).

En todo este proceso de desmitificación subyace el pulso entre el respeto a unos tópicos literarios (Curtius) y los procesos de desautomatización (Pozuelo Yvancos) a la que sistemáticamente son sometidos esos mismos tópicos y estereotipos desde inicios del

Renacimiento hasta llegar al mismísimo Quevedo, una de las plumas más corrosivas en este aspecto. Paradójicamente, en los desequilibrios, grietas y fisuras que genera esa tensión se van creando las nuevas formas literarias.

La desmitificación del tono épico narrativo comienza con la intervención de la realidad en la atemporalidad narrativa épica. Lo vemos en *El libro de Buen Amor* y en el *Satiricón*. En el Renacimiento hallamos a Baltasar de Castiglione desmitificando tópicos como el del enamorado enfermizo, imagen heredada del amor cortés, a la que somete a una revisión irónica:

Así que estos tales enamorados [...] aman pasando vida congojosa y miserable; porque o nunca alcanzan lo que desean, que no puede ser mayor trabajo, o verdaderamente si lo alcanzan, hállanse haber alcanzado su mal, y acaban su miseria con otra mayor miseria; porque no sólo en el cabo, sino en el principio y en el medio de este amor no otra cosa se siente sino afanes, tormentos, dolores, adversidades, sobresaltos y fatigas: de manera que el andar ordinariamente amarillo y afligido en continuas lágrimas y sospiros, el estar triste, el callar siempre o quejarse, el desear la muerte y, en fin, el vivir en extrema miseria y desventura, son las puras cualidades que se dicen ser propias de los enamorados... (425-426).

Obsérvese la fina ironía del autor cuando expone el listado de las dolencias de amor y en los incisos “que no puede ser mayor trabajo y sino en el principio y en el medio”, que denotan mediante una hipérbole el cansancio de los lectores ante este tipo de amor idílico, desmesurado e irreal. En cierto modo, Baltasar de Castiglione nos hace ver que ese tipo de amor solo existe en los libros y solo en ese contexto tiene su causalidad y sus efectos, del mismo modo que los caballeros andantes solo pasean por las páginas de los libros.

Se percibe también esa ironía en numerosos pasajes de la novela picaresca (Zamora Vicente), que juega precisamente a infundir soplos de realidad en el mundo idealizado de la novela renacentista pastoril, bizantina, morisca. Y se percibe, por supuesto, en la desmitificación del héroe de caballerías en la línea que va desde *Tirant lo Blanc* hasta *Don Quijote de La Mancha* (Ortega y Gasset). A Cervantes le es suficiente incluir en su novela el factor tiempo/espacio real para acabar con la atemporalidad de la épica y de los libros de caballerías. Cuando interviene la realidad en la épica, esta concluye su existencia. El mundo real llama a las puertas de la narrativa y es Cervantes quien se las abre en el primer capítulo de su obra universal, acudiendo de nuevo a la ironía como estilete:

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarlas el sentido, que no las sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara sólo para ello. No estaba muy bien con las heridas que Don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y hasta todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. (29)

En suma, se trata de una remodelación o adaptación de la épica, y de sus héroes, al desarrollo de unas formas novelescas que van apostando decididamente por el destierro de lo sobrenatural y por la inclusión de la realidad en medio de las páginas por donde circula el héroe clásico. En este proceso, según Pérez Ruiz (125), el *Quijote* representa un hito en la conformación de la novela moderna como signo inequívoco de una crisis histórica y estética que desemboca en un profundo reajuste del sistema clasicista.

2. Teoría literaria y fundamentación teórica

Como vemos, la ironía (Booth; Pérez Parejo 2002) y la parodia (Genette) son las verdaderas protagonistas de la desmitificación del héroe clásico, por eso conviene, aun sin ánimo

de ser exhaustivos, detenerse un instante en ellas y señalar algunos antecedentes. La parodia es un término complejo que alude a varios procesos. Se utiliza indistintamente para designar la deformación lúdica, la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo. La primera alusión teórica al tema parte de la clásica división de los géneros de Aristóteles en el capítulo I de la *Poética* (PO 17-30). Aristóteles define la poesía como representación en verso de acciones humanas. Las acciones, según su nivel de dignidad, podían ser altas y bajas. Los modos de representación, narrativo y dramático. De la combinación entre estas dos oposiciones surge el sistema aristotélico de los géneros literarios. La acción alta en modo dramático, la epopeya; acción alta en modo narrativo, la epopeya; acción baja en modo dramático, la comedia; en cuanto a la acción baja en modo narrativo, se ilustran una serie de obras bajo el término de *parôdia*, etimológicamente "al lado del canto", es decir, "el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto- o incluso cantar en otro tono: deformar" (Genette 20). Las obras paródicas a las que se refiere Aristóteles para ilustrar el género no han llegado hasta nosotros: Hegemón de Thasos haría una parodia de las obras épicas que consistiera simplemente en modificar la dicción tradicional o su acompañamiento musical; Nicocares escribió, según Aristóteles, una obra titulada *Deiláda*, una especie de antiepopéya; al propio Homero le atribuye un *Margites* que sería a las comedias lo que *La Ilíada* a las tragedias. Sea como fuere, otras obras posteriores parecen ajustarse más a nuestra idea contemporánea de parodia: la *Batracomiomaquia* del mismo Homero, *Deipnosophistes* (ss. II-III después de Cristo, libro XV) o *L'Eneide travestie* del siglo XVIII (*Id.* 21-22). En estas se ilustra de forma más nítida el poema heroico-cómico, es decir, el tratamiento que consiste en acomodar al estilo épico un tema bajo y risible. Parece haber aquí tres clases de parodia, aunque las tres tengan en común cierta burla de la epopeya: una resulta de la aplicación de un texto noble, modificado o no, a otro tema generalmente vulgar; la otra, de la transposición de un texto noble en un estilo vulgar; la tercera, de la aplicación de un texto noble, el de la epopeya, a un asunto vulgar y no heroico. La

confusión entre estas tres modalidades se debe a la burla de lo épico, común a todas, y del efecto cómico consiguiente, en general a expensas del texto o del estilo parodiado. La primera de ellas puede considerarse, según Genette, *parodia estricta*, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; la segunda es un mero *travestimiento*, porque su contenido se ve degradado por un sistema de trasposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; la tercera puede llamarse *pastiche satírico*, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos.

Fue Aristóteles en su *Poética* quien señaló las primeras distinciones entre historia y relato. Paul Ricoeur ha analizado esas relaciones y llega a la conclusión de que nacen a la vez y durante largo tiempo se confunden, consciente o inconscientemente, de tal modo que la épica es el resultado de esa interrelación. Para Georges Lukács, a la épica le corresponden los semas de totalidad, helénico, intrínseco, cerrado, utopía, perfección, colectividad, idealidad, en tanto que a la novela le corresponden los términos de fragmentario, occidental, enajenado, abierto, vida, imperfecto, individuo, realidad. De la confrontación entre estos dos polos se deduce la enorme distancia entre la épica y la novela moderna. Los únicos pero decisivos factores que intervienen en el mundo de la novela para realizar un cambio de tal magnitud son la ironía, la parodia y la introducción del tiempo y el espacio reales; de estos -a mi juicio- derivan los demás. Mientras en la épica se presentaba un "tiempo" congelado, en la novela interviene el tiempo lineal que fragmenta la realidad. En la épica, el héroe transforma el mundo, mientras que en la novela es a la inversa: el héroe es transformado por el mundo mediante un proceso de aprendizaje. El héroe épico ya sabía todo lo que tenía que saber y había adquirido todas las habilidades que debía adquirir antes de aparecer en la primera página del libro. El héroe de la novela, en cambio, debe contrastar sus conocimientos y sus habilidades con el mundo, y debe evolucionar tras este análisis si no quiere hacer una lectura errónea de la realidad, de consecuencias funestas en la mayoría de los casos. Por ello, sentencia Lukács, "[...]

la novela es la epopeya de un mundo sin dioses” (94), máxima que sintetiza reveladoramente toda la teoría literaria sobre el tema.

Para Ortega y Gasset, la épica y la novela son justamente lo contrario. La épica se sitúa en un pasado que no es un tiempo pretérito que fue y concluyó, sino en una edad mítica, ideal, sin linealidad cronológica. Por el contrario, la novela, aunque hable del pasado, habla de un tiempo histórico real y constatable. Lo imaginario e ideal es por sí mismo poético, en tanto que la realidad de la novela es, en esencia, antipoética. La linealidad del tiempo se detiene en la épica, donde ni el joven ni el anciano envejecen:

Y el eterno frescor y la sobria fragancia perenne de los cantos homéricos, más bien que una tenaz juventud, significa la incapacidad de envejecer. Porque la vejez no lo sería si se detuviera. Las cosas se hacen viejas porque cada hora, al transcurrir, las aleja más de nosotros, y esto indefinidamente. Lo viejo es cada vez más viejo. Aquiles, empero, está a igual distancia de nosotros que de Platón (Ortega y Gasset 108)

A este somero desarrollo crítico de desmitificación de la autoría y de la autoridad de la épica habría que añadir cuando menos las teorías sobre la novela de Bajtin, basadas en los conceptos de carnavalización, polifonía y dialogismo entre los discursos frente a lo fijo y lo estático de la novela antigua. Lo heterogéneo, lo inacabado, lo inestable, lo fronterizo y lo intertextual se abren camino en la novela moderna frente al significado unívoco e inmóvil de la épica. La novela fue el género en el que se centró Bajtin por ser el que mejor ilustra el concepto de dialogismo lingüístico y por ser el género más ligado a los tiempos presentes, y aun evolucionando, no como los demás géneros que llegan al Renacimiento prácticamente cristalizados en sus esquemas estructurales básicos. Para Bajtin, la novela debe ser considerada como un todo, como un fenómeno pluriestilístico, plurilingüístico, plurivocal. Cohabitan en la novela la narración directa, el estilo, las diferentes formas de la narración, las diversas formas literarias, los discursos de los

personajes, etc. formando una amalgama que se integra en un sistema armonioso, un conglomerado de imágenes, de lenguas, de estilos muy variados. En otro lugar, Bajtin (11-41), al hilo de su análisis sobre Rabelais, habla de la dualidad del mundo de la cultura renacentista y medieval porque había simultáneamente formas y rituales de espectáculo (carnavales, espectáculos cómicos), vocabulario familiar grosero junto al culto, mitos serios y mitos cómicos. Todo creaba una especie de carnaval que origina su propia lengua. Bajtin defiende que es imposible entender la obra de Rabelais sin conocer esta cultura carnavalesca de la Edad Media y el Renacimiento. De esta manera se señalan los inicios de la literatura moderna y posmoderna, una creación basada en la *liminalidad* (Pérez Firmat), en la ruptura de los límites y las fronteras entre los géneros y entre los ya cada vez más débiles márgenes entre la realidad y la ficción artística.

3. Conclusiones

Tanto en el discurso teórico aludido como en las obras mencionadas podemos observar la introducción de una serie de recursos literarios que contribuyen decisivamente a derribar la figura totalitaria, monolítica y sin fisuras del héroe clásico, el cual aparecía en la primera página de la épica con todas sus características (gracias y virtudes) auestas, poco sujeto a evoluciones posteriores. El protagonista, en ese mundo intraliterario, tenía un destino marcado. Por lo único que se tenía que preocupar era por superar las etapas y pruebas también estereotipadas que el mundo libresco había creado a la manera de una morfología del cuento con héroe clásico (Propp).

No puede considerarse casualidad que, dentro del contexto de la Literatura Española, sea precisamente en el Renacimiento donde se dan los primeros y decisivos pasos para hacer tambalear los pies de barro del héroe. Fue entonces cuando el héroe de papel se hizo carne y yació entre los hombres. El Renacimiento, en su empeño artístico por recuperar e imitar el mundo clásico, copió no solo sus tópicos, géneros y escenarios, sino que importó tal cual al héroe, sea este sentimental, pastoril o caballeresco, cuando no las tres cosas a la

vez. Sin embargo, no siempre resultó sencillo el equilibrio entre la disciplinada *imitatio* y la fuerza creativa del genio del siglo XVI. Al contrario que el Medievo, que recuperó y pasó a limpio las obras clásicas sin tocar ni la brisa que movía los cabellos, el Renacimiento, pese a sus consignas académicas, no pudo hacer otra cosa que recrear algunos pasajes transportándolos no de nuevo de libro a libro, sino a un mundo real que estaba fuera de las páginas. Fue entonces cuando intervinieron fuerzas que subvirtieron por completo el mundo clásico: la ironía, la parodia, la desmitificación, la descontextualización, la distorsión, la cotidianidad, la introducción del espacio, del tiempo, del dinero, de la lucha de clases, etc. Todos ellos arrojaron a los héroes, temas, tópicos y estereotipos del paraíso de los libros donde el tiempo estaba detenido.

Todo ese proceso de desmitificación del héroe resulta decisivo para la creación de la novela moderna con el hito fundamental de *Don Quijote de la Mancha*, que recurre constantemente a ese juego desde su primera línea, “en un lugar de La Mancha [...] no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo” (), situando la acción en un espacio real y un tiempo, inicios del XVII, ciertamente poco propicios para las aventuras, milagros y hazañas de un caballero andante, y en un tiempo donde la desconfianza, el pesimismo y el escepticismo se abren camino entre los páginas de los libros. Ahí está el héroe, dentro pero fuera de los libros, tan extraño para nosotros como lo fue para el lector del siglo XVII, un héroe con los libros en la mente pero el cuerpo en la llanura manchega. Ese es el definitivo corte del cordón umbilical con la materia épica y el paso franco a la novela moderna.

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*, en Aristóteles, Horacio, Boileau. *Poéticas*. Madrid: Editora Nacional, 1984. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. 1975. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

- . *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento.* 1965. Barcelona: Barral, 1974. Impreso.
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía.* 1974. Madrid: Taurus, 1986.
- Castiglione, Baltasar. *El cortesano.* 1528. Barcelona: Bruguera, 1972. Impreso.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina.* 1948. México: F. C. E., 1977. Impreso.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha.* 1605-1615. Madrid: Espasa Calpe, 2004. Impreso.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* 1982. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- De Grève, Claude. *Testimonios y fragmentos. I. Testimonios. Fragmentos 1-318.* Madrid: Gredos, 1995. Impreso.
- Lukács, George. *Teoría de la novela.* 1916. Barcelona: Edhasa, 1971. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela.* Madrid: Espasa-Calpe, 1969. Impreso.
- Margarito Gaspar, Mayra. “La desmitificación del héroe histórico en la obra de Ibarra Güenagoitia”. *Estudes romanes de Brno* 2 (2012): 97-109. Impreso.
- Martínez Falero, Luis. “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, *Signa* 22 (2013): 481-496. Impreso.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition.* Durham: Duke University Press, 1986. Impreso.
- Pérez Parejo, Ramón. “Simbolismo, ideología y desvío ficcional en los escenarios y paisajes literarios: el caso especial del Renacimiento”. *Anuario de Estudios Filológicos* XXVII (2004): 257-272. Impreso.
- . *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos).* Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2002. Impreso.
- Pérez Ruiz, Pedro. “Historia, épica y novela: Modelos genéricos y poética histórica (En el siglo XVII)”. *Philologia hispalensis* 11 (1996): 125-143. Impreso.

- Pozuelo Yvancos, José. María. *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 1928. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 1983. Madrid: Ed. Cristiandad, 1987. Impreso.
- Rodríguez Puértolas, Julio (ed.). “Introducción”. Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: Akal, 1996. 5-65. Impreso.
- Sellier, Philippe. “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire”. *Littérature* 55 (1984): 113-126. Impreso.
- Sánchez Escribano Federico y Porqueras Mayo, Alberto. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*. Madrid: Gredos, 1995. Impreso.
- Zamora Vicente, Alonso. *Qué es la novela picaresca*. Buenos Aires: Columba, 1962. Impreso.

Ramón Pérez Parejo. *La desmitificación del héroe en el paso de la épica a la novela española. Teoría y textos.*